

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Национальный исследовательский Томский государственный университет»

На правах рукописи



Николаенко Ольга Николаевна

МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЕ СТРУКТУРЫ
РУССКО-ИТАЛЬЯНСКОГО ТРАВЕЛОГА XVII-XX ВВ.

10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
д-р филол. наук, профессор
О. Б. Лебедева

Томск – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОБРАЗ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА XVII - XX ВЕКОВ. 13	13
1.1. СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ТРАВЕЛОГА В ЛИТЕРАТУРЕ XVI-XVII ВВ. СУБЪЕКТИВНОЕ НАЧАЛО В «СТАТЕЙНЫХ СПИСКАХ» Д. ЛИХАЧЕВА	13
1.2. ДНЕВНИКИ ПУТЕШЕСТВИЙ XVII-XVIII ВВ. КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НАИВНОГО СОЗНАНИЯ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА.....	21
1.3. ТРАВЕЛОГ КАК ИНСТРУМЕНТ ДУХОВНОГО ВОЗВЫШЕНИЯ ПУТЕШЕСТВЕННИКА НАЧАЛА XIX В. ЛАНДШАФТ ИТАЛИИ И ПЕЙЗАЖ ДУШИ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА 33	33
1.4. РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ПУТЕШЕСТВИЙ В 1840-Е - 1850-Е ГГ. XIX ВЕКА	42
1.5. ИТАЛЬЯНСКИЙ ТОПОС КАК АРТЕФАКТ В ПРОЕКЦИИ ВНУТРЕННЕГО МИРА ПУТЕШЕСТВЕННИКА XX ВЕКА	48
ГЛАВА 2. КОНЦЕПТ ЧЕТЫРЕХ СТИХИЙ В ТЕКСТОВЫХ СВИДЕТЕЛЬСТВАХ РУССКО-ИТАЛЬЯНСКОГО ТРАВЕЛОГА	55
2.1. КОНЦЕПТОСФЕРА ВЕНЕЦИАНСКОГО ТЕКСТОВОГО ПРОСТРАНСТВА В РЕЦЕПЦИИ РУССКИХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ. СТИХИЯ ВОДЫ.....	55
2.2. БУКОЛИЧЕСКАЯ ИДЕЯ НЕАПОЛИТАНСКОГО ТОПОСА В РУССКОЙ РЕЦЕПЦИИ. СТИХИЯ ОГНЯ	64
2.3. ЗЕМНОЙ МИР НЕАПОЛИТАНСКОГО И ВЕНЕЦИАНСКОГО ТЕКСТОВОГО ПРОСТРАНСТВА В ВОСПРИЯТИИ РУССКИХ РЕЦИПИЕНТОВ	75
2.4. К ПРОБЛЕМЕ СИНГАРМОНИЧНОСТИ ПЕРВОЭЛЕМЕНТОВ В НЕАПОЛИТАНСКОМ ТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: МОТИВ САДА КАК ПРООБРАЗ ЭДЕМА	84
2.5. ВОДА КАК СТИХИЯ НЕАПОЛИТАНСКОГО ТЕКСТА. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ: ВОДА КАК СИМВОЛ КРУГООБРАЗНОГО	92
2.6. АТМОСФЕРА И ВОЗДУШНЫЙ МИР НЕАПОЛЯ И ВЕНЕЦИИ. СФЕРА НЕБЕСНОГО....	100
ГЛАВА 3. РУССКИЙ ФОН ИТАЛЬЯНСКОГО ТРАВЕЛОГА	108
3.1. ПЕТЕРБУРГ И ВЕНЕЦИЯ КАК ПРИРОДНО-КУЛЬТУРНЫЙ СИНТЕЗ.....	108
3.2. ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ПЕТЕРБУРГСКО-ВЕНЕЦИАНСКОГО ТЕКСТА. СООТНЕСЕНИЕ ПЕТЕРБУРГА И ВЕНЕЦИИ	119
3.3. ГОРОД КАК СПЕКТАКЛЬ.....	129
3.4. МОСКВА И НЕАПОЛЬ В РУССКО-ИТАЛЬЯНСКОМ ТРАВЕЛОГЕ	138
3.5. ИТАЛИЯ КАК «ДОМ» И ДРУГИЕ СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ РУССКО- ИТАЛЬЯНСКОГО ТРАВЕЛОГА	148
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	156
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	159
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	172

ВВЕДЕНИЕ

В русской культурной традиции образ Италии имеет свою давнюю историю. Начиная с VI века появляется целый ряд его разнообразных интерпретаций, просматриваемых в их диахронных измерениях. В области истории поэзии на эту тему ценный материал содержится в многоплановых работах Н.Е. Меднис «Венеция в русской литературе»¹, З.М. Потаповой «Русско-итальянские литературные связи: Вторая половина XIX в.»², монографии Этторе Ло Гатто «Russi in Italia»³, статьях В. Поттхоффа⁴ и т.д.

Образ Италии в русской поэзии является результатом осмысления художественного и бытового опыта, используемого при его прочтении. В этом смысле важным является определение исходного пункта поэтической интерпретации, под которым подразумевается травелог, т.е. описание странствий, путешествий с изложением личных впечатлений от увиденного (в письмах, дневниках, путевых заметках) и с элементами лирической метафористики. Во все времена русской истории существовала традиция описаний, создаваемых во время путешествий. Средневековая Русь знала, главным образом, рассказы паломников, так называемые «хождения», посвященных описанию путешествия христианина к святым местам Восточной церкви, обычно в Иерусалим, Палестину или Константинополь. Но монашеские обеты отречения от всего мирского и аскетизм не позволяли этим ранним путешественникам упоминать о мирских делах, равно как и о своих личных впечатлениях⁵.

¹ Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.

² Потапова З. Русско-итальянские связи: Вторая половина XIX в. М., 1973.

³ Lo Gatto E. Russi in Italia. Roma, 1971.

⁴ Potthoff W. Russische Romdichtung im 19 Jahrhundert // Beitrage zum 8. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb-Ljubljana. Giessen 1978. С. 359-415.

⁵ Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840. СПб, 2004. С. 5-6.

Феномен «путешествия» имеет древнюю историю, включающую и наши дни. И со временем специфика этого процесса, который есть перемещение из одного культурного и природного пространства в другое, в сущности не менялась. Путешествия всегда имели особый смысл. Всякое путешествие было овеяно дымкой таинственности, а пространство, в которое попадал путешественник, воспринималось им двояко: с одной стороны, будучи чужим, непознанным, оно представляло опасность, а с другой - неудержимо привлекало внимание, что опять-таки было обусловлено его инакостью, непознанностью и часто - малодоступностью.

В этом смысле толчок для изучения итальянского травелога в русской литературе дает серия книг А. Кара-Мурзы¹ «Знаменитые русские о Риме»², «Знаменитые русские о Венеции»³, «Знаменитые русские о Флоренции»⁴, «Знаменитые русские о Неаполе»⁵. В этой серии собраны уникальные материалы о пребывании в Италии известных деятелей русской культуры и искусства XIX-XX вв. - Константина Батюшкова, Сильвестра Щедрина, Евгения Баратынского, Николая Гоголя, Ивана Айвазовского, Александра Герцена, Ивана Тургенева, Василия Розанова, Максима Горького, Леонида Андреева, Николая Гумилева, Павла Муратова, Ивана Бунина, Федора Шаляпина и других. Таким образом, в современной компаративистике намечается интерес к итальянскому городскому

¹ Кара-Мурза, Алексей Алексеевич (р. 17.08.1956) - спец. по соц. и полит. филос.; канд. ист. наук, д-р филос. наук. Имеет также степень д-ра политол. (Франция). Род. в Москве. Окончил ист.-филол. ф-т Ин-та стран Азии и Африки при МГУ (1978), асп. там же (1981). С 1981 - в ИФ АН СССР (ныне РАН): мл.н.с, н.с, ст.н.с, вед.н.с; с 1990 - зав. лабораторией филос. проблем этнологии, с 1992 - рук. Центра теор. проблем росс. реформаторства, с 1994 - зав. отделом соц. и полит. филос. ИФ РАН. В 1990-1991 и в 1993 работал в Высшей школе соц. наук в Париже; в 1992 был рук. группы советников Правительства РФ по политико-идеол. вопросам. Проф. полит. филос. МГУ, МГИМО и Дипломатической академии МИД. Докт. дисс. - «Социальная деградация как феномен исторического процесса» (1994). Круг науч. интересов К.-М. - история соц. и полит. филос., проблемы реформаторства и контрреформаторства в России, филос. «русской идеи», филос. проблемы культурно-цивилизационной компаративистики. (Данные взяты из «Большая биографическая энциклопедия. Версия 3.0 (DVD-BOX)». Электронное энциклопедическое издание, 2007 г.)

² Кара-Мурза. А.А. Знаменитые русские о Риме. М., 2001.

³ Кара-Мурза. А.А. Знаменитые русские о Венеции. М., 2001.

⁴ Кара-Мурза. А.А. Знаменитые русские о Флоренции. М., 2001.

⁵ Кара-Мурза. А.А. Знаменитые русские о Неаполе. М., 2002.

тексту, представленному римским, венецианским, неаполитанским и флорентийским текстами русской литературы¹ - интерес, вызванный вниманием к самому географическому пространству Италии. Как отмечает Ю. М. Лотман, само понятие географического пространства принадлежит к одной из форм пространственного конструирования мира в сознании человека. Возникнув в определенных исторических условиях, оно обретает различные контуры в зависимости от характера общих моделей мира, частью которых оно является².

В системе символов, выработанных историей культуры, город занимает особое место³. В итальянском текстовом пространстве мы можем выделить некоторые города, которые обладают своеобразным «языком», реализуемым через характерную для данного топоса систему знаков, концептов, аккумулирующих в себе некий общий смысл. Возникает вопрос о существовании римского, венецианского, неаполитанского и флорентийского текста русской словесности как разновидностей городского текста русской культуры. Как отмечает В.Н. Топоров, всякий город имеет свой «язык», «он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определенная система знаков, реализуемая в тексте»⁴. Таким образом, текстовое пространство травелога воспринимается через определенные доминантные точки пространственной дескрипции, которые выявляются по степени их частотности в заметках каждого путешественника.

¹ Что касается флорентийских травелогов, то вопрос о выделении их в отдельную группу, формирующую флорентийский городской текст, представляется спорным, так как количество представляющих его текстов значительно меньше в сравнении с давно оформившимся римским текстом или более поздними венецианским и неаполитанским городскими текстами. В данном случае уместнее говорить о «флорентийском мифе». См. о нем подробно: Гребнева М.П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности. Томск: Изд. Томского университета, 2009.

² Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Семиосфера. СПб., 2004. С. 297.

³ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 208.

⁴ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2004. С.22.

Помимо индивидуальных особенностей описываемого локуса, которые сформированы своеобразием его географического положения, типологией ландшафта, особенностями климата, спецификой городского пространства в его как типологической, так и ментально обусловленной структуре, для миромоделирования иноментального пространства крайне важны архетипические принципы рецепции пространства вообще – а именно, соотношение четырех природных стихий, земли, воды, воздуха и огня, и доминирование приоритетной в данной локальной дескрипции стихии – совершенно очевидно, что эти архетипические основы восприятия пространства как такового вообще, имеют в ряде случаев первостепенное значение: так например, невозможно представить себе Венецию и Петербург без стихии воды, образ городского пространства Москвы неразрывно сопряжен историческими ассоциациями с московским эсхатологическим мифом огня – а о Неаполе, расположенном у подножия вулкана, в данном контексте даже не приходится говорить. Очевидно, что именно четыре основные природные стихии так или иначе являются доминантным объектом описания любого топоса, хотя, может быть, их присутствие на первый взгляд не всегда очевидно.

Выявление доминантных точек - доминантных объектов описания - играет важную роль в формировании пространственно-топологического образа любого города, что позволяет представить их в определенной системе, объединяющий последние в «образный каркас»¹, позволяющий различать топосы на визуальном уровне. В своих работах К. Линч вводит понятие «вообразимости», отражающей определение того или иного топоса с позиции системы его доминантных точек описания: «Поскольку нас интересует предметное окружение в роли независимой переменной, мы будем искать предметные качества, которые соответствовали бы атрибутам опознаваемости и структуре мысленного образа. Это приводит к необходимости определить то, что лучше всего назвать вообразимостью, - такое качество материального объекта, которое может вызвать сильный образ в сознании произвольно избранного наблюдателя. Это такие формы, цвет или

¹ Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 24.

композиция, которые способны облегчить формирование живо опознаваемых, хорошо упорядоченных и явно полезных образов окружения. Это качество можно было бы назвать читаемостью или, быть может, видимостью в усиленном смысле, когда объекты не просто можно видеть, но они навязывают себя чувствам обостренно и интенсивно. <...> Легковообразимый в указанном смысле город будет казаться хорошо сформированным, ясным, примечательным, побуждающим внимание и соучастие зрения и слуха. Чувственное проникновение в такое окружение будет не только и не столько упрощенным, сколько расширенным и углубленным. Это город, который со временем будет постигаться как целостная картина, состоящая из многих различных частей, ясно связанных между собой. Уже знакомый с ним восприимчивый наблюдатель может впитывать все новые впечатления без разрушения имеющегося у него обобщенного образа, и каждый новый импульс будет затрагивать многие из ранее накопленных звеньев»¹.

Сам феномен травелога давно уже вызывает исследовательский интерес, начиная с первых попыток описания некоего локуса. Однако во всех этих поворотах исследовательской мысли, позволяющих реконструировать историю изучения феномена локального текста, итальянский текст остается еще мало изученным, в отличие, например, от петербургского текста русской литературы. Продолжая эту линию, мы можем говорить о венецианском, римском, флорентийском и неаполитанском текстах, которым соответствует концепт четырех стихий, четырех основных элементов вселенной. При этом для каждого из этих городов выделяется доминирующий элемент, проявляющий себя чрезвычайно интенсивно относительно других городов.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что проблема итальянского текста путешествий как феномена литературы является одним из малоизученных и следовательно - наиболее приоритетных направлений современного литературоведения. В этом смысле данное исследование, объектом которого является миромоделирующие структуры неаполитанского и венецианского текстовых пространств, рассмотренные с точки зрения доминантного объекта

¹ Линч К. Образ города. М., 1982. С. 21 – 22.

описания и четырех основных стихий в контексте рецептивного аспекта изучения проблемы, представляют **актуальное направление для исследования** вопросов современного сравнительного литературоведения.

Рецептивный подход, обуславливающий актуальность настоящего исследования, ориентирован на выявление сходных мотивов и образов-символов в формировании концептосферы итальянского текстового пространства. Что позволяет выстроить их в определенную парадигму, обобщающую ряд доминантных элементов, характерных для общего принципа пространственного миромоделирования неаполитанского и венецианского топосов.

В этой связи, **научная новизна** данного диссертационного исследования заключается, во-первых, в попытке выделения универсальных миромоделирующих структур русско-итальянского травелога (которые являются частным случаем миромоделирующих структур самого этого жанра) и во-вторых, в опыте реконструкции документального образа Италии и его частных топологических разновидностей с акцентом на восприятии географического пространства как результата взаимодействия четырех основных природных стихий. Несмотря на огромное количество представляющих его текстов, документальный образ Италии, представленный в четырехвековой истории русской литературы путешествий, практически не изучен. До сих пор внимание исследователей занимала проблема поэтического, литературного образа Италии.

Теоретико-методологической базой предпринятого диссертационного исследования послужил ряд работ как отечественных, так и зарубежных историков и теоретиков литературы (Н.П. Анциферов, М.М. Бахтин, М.В. Безродный, Г.В. Битенская, И.С. Веселова, М. Визель, М.П. Гребнева, А.А. Данилевский, Н.А. Кожевникова, Н.В. Корниенко, Н.А. Купина, О.Б. Лебедева, К. Линч, Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Ю.В. Манн, Н.Е. Меднис, З.Г. Минц, И.П. Смирнов, В. Страда, В.Н. Топоров, А. Шенле, А.С. Янушкевич и др.)

Таким образом, **целью** предлагаемого исследования становится, во-первых, изучение миромоделирующих структур русско-итальянского травелога, а именно:

- 1) позиции путешественника, его интроспективный или экстравертный тип

восприятия действительности; 2) стихийно-природный топос, в котором представлены архетипические структуры четырех первоэлементов; 3) укорененный в национальном культурном сознании русских путешественников национальный фон восприятия иноментальной действительности. Местонахождение в иноментальном пространстве обостряет восприятие как «своего», так и «чужого». Таким образом, важным является раскрытие и комплексное исследование субъектно-объектной организации итальянского текста русской литературы, выявление доминантных объектов описания Неаполя и Венеции, как наиболее близких для рецепции в русском сознании городов, а также обозначение сходных мотивов и образов-символов формирующих концептосферу русско-итальянского текстового пространства.

С методологической точки зрения подразумевается использование системного подхода к исследованию вопросов рецепции неаполитанского и венецианского локусов сквозь призму концепта четырех основных стихий. При этом особое внимание обращено на общность мотивов, переходящих из текста в текст, а также на недопустимость однозначной интерпретации смыслопорождающих мотивов, возникающих в сознании русских реципиентов относительно четырех основных стихий, формирующих концептосферу неаполитанского и венецианского текстовых пространств. Важным является сопоставление документальных образов Неаполя и Венеции, как репрезентирующих итальянский текст русской литературы, в сознании реципиентов, а также воссоздание русского фона итальянского травелога, по материалам путевых заметок и статистических очерков периода с XVII по XX вв. (путевые дневники, письма, очерки С.И. Аллера, И.Ф. Анненского, А.П. Башуцкого, В.Г. Белинского, А.А. Блока, И.А. Бродского, В.Б. Броневского, В.Н. Веригиной, Л. Вернон, Ф.Ф. Вигеля, П.Ф. Вистенгофа, Н.С. Всеволожского, Ф. Гагерна, А.И. Герцена, Н.В. Гоголя, Т. Готье, Н.И. Греча, Ш.М. Дюпати, Ж.Ф. Жоржеля, Г. Зиммеля, В.Р. Зотова, В.И. Иванова, Н.И. Костомарова, Э. Кравен, В.Б. Лихачева, Н.А. Лухмановой, Г. Де ла Мессельера, П.П. Муратова, А.П. Остроумовой-Лебедевой, П.П. Перцова, М.П. Погодина, В.В. Розанова, Г.Г.

Северцева-Полилова, А.С. Суворина, П.А. Толстого, Д.И. Фонвизина, А.А. Шаховского, Б.П. Шереметьева, В.Д. Яковлева и др.)

Поставленные в данной работе цели предполагают постановку и решение следующих исследовательских **задач**:

1) рассмотрение отзывов русских путешественников как репрезентативного источника представлений о главных особенностях неаполитанского и венецианского локусов;

2) исследование субъектно-объектной организации итальянского текста русской литературы, выявление доминантных объектов описания;

3) выявление наиболее общих мотивов, моделирующих концептосферу итальянского травелога русской литературы и таким образом составляющую основу миромоделирования в текстовом пространстве Неаполя и Венеции;

4) определение парадигмы семантико-символических значений с точки зрения четырех основных стихий для каждого из текстовых пространств, обусловленных метафорическим потенциалом итальянского текста русской литературы;

5) выявление русского фона итальянского травелога как определяющего выбор доминантных объектов описания для русского реципиента.

Основные **положения, выносимые на защиту**, представлены следующим образом:

1. Итальянский травелог - одно из значительных явлений литературного процесса XVII - XX вв. Его вхождение в историко-литературный процесс русской культуры подтверждается большим количеством публикаций, литературно-критических отзывов, рецензий.

2. Субъектно-объектная структура русско-итальянского травелога определяется доминантой интроспективного или экстравертного типа восприятия реальности в зависимости от исторически обусловленного культурного типа личности путешественника, доминирующего в разные эпохи русско-итальянских культурных контактов.

3. Генезис и динамика развития топологических образов Венеции и

Неаполя выявляют общие мотивы концепта четырех стихий, маркирующие типологическое родство образно-семантического поля и венецианского, и неаполитанского текста русской литературы в рецепции русских путешественников.

4. Реалии документально-художественных текстов итальянского травелога имеют «русский фон». Миромоделирующая структура «своего» является одной из определяющих топологический образ «чужого».

5. Развитие жанра итальянского травелога в русской литературе XVII - XX вв свидетельствует о том, что структурно-поэтологические особенности данного жанра позволяют реконструировать интертекст документального образа Италии, складывающийся из доминантных элементов дескрипции, универсально актуальных для любой эпохи русско-итальянских культурных контактов.

Результаты исследования, с точки зрения его **теоретической значимости**, позволяют, во-первых, конкретизировать жанровую типологию русско-итальянского травелога и жанра путешествия как такового посредством выявления миромоделирующих структур локальной дескрипции: таковыми представляются субъект описания (типология культурной личности путешественника), объект описания (специфика топоса в его природно-климатических и урбанистических реалиях), наконец, контакт субъекта и объекта, актуализирующий оппозицию «свое-чужое»; во-вторых, выявить специфику субъектно-объектной организации русско-итальянского травелога и ее влияние на структуру текста в литературе путешествий, а также прояснить некоторые особенности формирования документального образа Италии в русской словесности.

С практической точки зрения полученные результаты могут быть использованы при подготовке курсов по истории русской литературы, компаративистике, имагологии, при изучении русско-итальянских связей, а также в контексте общих культурологических вопросов.

Основные результаты исследования **апробированы** на семинарах кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета и

научных конференциях различного уровня:

- Всероссийская конференция молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (г. Томск, 2005 - 2010 гг.);
- XX Молодежная международная научно-практическая конференция «Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания» (г. Новосибирск, 2012);
- X Международная научно-практическая конференция «Язык и культура» (г. Новосибирск, 2014);
- II Международная научная конференции «Социальное развитие и общественные науки» (Москва, 2013-2014 гг.)

По теме диссертации было опубликовано 7 статей, в том числе 4 в журналах Перечня ВАК.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, приложения и списка использованных источников и литературы, включающего 129 наименований. Введение содержит краткую историю вопроса изучения данной темы, а так же определение ее актуальности, научной новизны, теоретической и практической значимости, методологию. Во введении обозначен объект, цели и задачи данного исследования, а так же положения, выносимые на защиту. Первая глава «Образ русского путешественника XVII - XIX веков» посвящена субъектно-объектной организации русско-итальянского травелога. Во второй главе «Концепт четырех стихий в текстовых свидетельствах русско-итальянского травелога» представлены наблюдения относительно реализации концепта четырех основных стихий в текстах путешествий как определяющие их концептосферу. Третья глава «Русский фон итальянского травелога» посвящена изучению фона восприятия итальянской действительности в ситуации нахождения в иноментальном пространстве. В заключении представлены краткие выводы предпринятого исследования и намечены перспективы развития данной научной проблемы.

ГЛАВА 1. Образ русского путешественника XVII - XX веков

1.1. СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ТРАВЕЛОГА В ЛИТЕРАТУРЕ XVI-XVII ВВ.

СУБЪЕКТИВНОЕ НАЧАЛО В «СТАТЕЙНЫХ СПИСКАХ» Д. ЛИХАЧЕВА

Принято считать, что в России традиция заграничных путешествий берет свое начало со времен правления Петра I. Однако посылать учиться за границу и вступать в торговые и дипломатические контакты с Западной Европой пробовали уже в XVII веке: известно, что еще Борис Годунов посылал молодых людей учиться в Европу. Регулярные контакты начались с эпохи Петра I. Великое посольство явилось первым демонстративным столкновением большого числа русских людей с Европой. С этого момента начинается борьба с изоляцией России, что разрушало представления о враждебности западноевропейского мира. Необходимо было отрешиться от представления о том, что человек, который иначе мыслит, иначе сидит за столом, говорит на иностранном языке и живет в другой стране - враг, и что от него следует ожидать только неприятностей, подвоха или чего-то очень опасного. Средневековая мысль о том, что сосед - враг, и что человек иного облика, иной веры, иных мыслей - это опасность, от которой следует или убегать, или которой следует активно противостоять, должна была перемениться на готовность идти на контакты¹.

В связи с тем, что новые для различного рода освоения пространства распространились далеко за пределы Российской Империи и возможность посещения одних и тех же заграничных земель появилась сразу у многих людей, интерпретации того или иного топоса стали множественными. Так, одним из самых привлекательных для путешественников, а следовательно, продуктивным для формирования жанра травелога стал образ Италии, играющий важную роль

¹ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Взаимоотношения людей и развитие культур // Воспитание души. СПб., 2005. С. 414-435.

для русской культуры и литературы в частности.

В течение двух столетий возникает и развивается целый ряд различных интерпретаций этого образа; при этом исходным пунктом его поэтической интерпретации, как правило, становится травелог¹, т.е. описание путешествий, начиная с точных и пространных впечатлений дневников и кончая лирической метафористикой. Как показал Николай Трубецкой в своих «Лекциях по древнерусской литературе»², где он предложил теорию этого жанра, травелог в форме рассказа о паломничестве христианина к «святым местам» был очень распространен в Древней Руси и Московии³, имея также свой светский извод («Хождение за три моря» Афанасия Никитина)⁴. Искомым объектом паломничеств являлись христианские святыни. Следовательно, они же становились объектом описания в появляющихся во время или после путешествия текстах «Хождений...». Помимо описания увиденных святынь в «Хождениях» отражалась некоторая информация этнографического или географического порядка. Но уже в XVI - XVII вв., в связи с участвовавшими дипломатическими миссиями в европейские страны, происходит смена доминантного объекта описания, в результате чего появляются «статейные списки» - официальные и подробные донесения послов, содержащие пространные описания официальных приемов и встреч, а также личные впечатления от увиденного, описание бытовой жизни «чужих» городов. Благодаря этим личным замечаниям, нашедшим отражение в некоторых текстах статейных списков, последние становились

¹ Травелог (англ. travelogue - повествование или лекция о путешествии, зачастую сопровождаемые иллюстрациями и географическими картами; от travel - путешествие, описание путешествия) есть уходящий своими корнями в античность и крайне популярный в средние века жанр повествований о путешествиях или паломничествах.

² Трубецкой Н.С. Лекции по древнерусской литературе // Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. М., 1995. С. 544-616.

³ Хождение игумена Даниила / Подг. текста, перевод и комм Г. М. Прохорова // ПЛДР. XII век.- М., 1978.-С 24-115, 627- 645, Прокофьев Н. И Хождение Игнатия Смольнянина // Литература Древней Руси: Сб. научных статей.-М., 1978.-Вып. 2.- С 123-149, «Хождение» Стефана Новгородца / Подг текста, перевод и комм. Л. А. Дмитриева // ПЛДР: XIV - середина XV века.- М., 1981.-С 28-41, 529-531; Книга хождений. Записки русских путешественников XI-XV вв. / Сост., подг. текста, перевод, вступит ст и комм. Н.И. Прокофьева.- М., 1984; Записки русских путешественников XVI-XVII вв / Сост., подг. текстов, комм. Н.И. Прокофьева, и Т. И. Алехиной.- М., 1988 (обе книги в серии «Сокровища древнерусской литературы»).

⁴ http://exlibris.ng.ru/koncept/2005-06-23/7_blood.html

настоящими литературными произведениями - своеобразными предшественниками того литературного жанра путешествий, который будет формироваться и активно развиваться в течение всего XVIII в. и обретет свою классическую форму в начале XIX в.¹.

Повести русских послов, представляющие собой обширные письменные отчеты о выполнении ими своих поручений, обо всем виденном и слышанном за границей, известные в исторической литературе под названием «статейных списков», названных так потому, что послы в них обязаны были отвечать на «статьи» даваемых им наказов - отнюдь не принадлежат к памятникам художественной литературы. Важной функцией их стало обновление языка и преодоление выработавшихся в письменной речи условностей.

Особенно важную роль деловая письменность играла в XVI и XVII вв. XVI век - то время, когда в публицистике под эгидой поднимающегося служилого сословия развиваются новые темы, вызванные новыми потребностями действительности. Публицистика черпает новые формы отовсюду, в том числе из жанров деловой письменности, с которыми вступает в тесные взаимоотношения. Из этого соприкосновения двух традиций письменной речи рождается необычайное разнообразие форм и жанров: челобитные, окружные и увещательные послания, повести и пространные исторические сочинения, частные письма и дипломатические послания. Но, несмотря на строгие рамки, в эти документы попадали и личные впечатления от увиденного.

Как отмечает Д.С. Лихачев, «эти личные впечатления, проникающие в статейные списки посольств, свидетельствуют не только об изменившемся отношении русских послов к иноземным порядкам, но и о новом типе самих русских дипломатов. Религиозная терпимость, умение объективно оценить европейский быт, отсутствие презрительного отношения к иностранцам, вместе с тем забота о том, чтобы не уронить честь Русского государства, здоровое

¹ Лихачев Д.С. Путешествия на Запад [в русской литературе второй половины XVII в.] // История русской литературы: В 10 т. Т. II. Ч. 2. Литература 1590х - 1690х гг. М., 1941-1956. 1948. С. 420.

критическое отношение к иноземным порядкам отличают русских послов второй половины XVII в. Вкусы и интересы москвичей этого времени оставили значительные следы в содержании статейных списков.

Многое из того, что задумывалось на Москве, - разведение красивых садов, устройство театра, заведение органной музыки или новой обстановки, открытие больниц, устройство каменных мостовых, фонарного освещения и т. д., - сказывалось в особенно пристальном внимании послов именно к этим сторонам европейского быта»¹.

Дипломатическое взаимодействие России и Италии, имеющее очень интенсивный характер во второй половине XV - начале XVI в., прервалось в конце XVI в и не возобновлялось в течение полувека. Инициатива в возрождении сотрудничества принадлежала Венеции: 1647 г. венецианский посол в Варшаве написал царю Алексею Михайловичу письмо, в котором, поздравив его с победой над турками и татарами, просил оказать помощь венецианцам в войне с Турцией. В 1655 -1656 гг. в Москве побывал посол Венеции Альберто Вимина да Ченеда, обратившийся к царю с просьбой двинуть против султана донских казаков, а также разрешить венецианцам торговлю в Архангельске. Вторую просьбу царь удовлетворил, а на первую дал уклончивый ответ, сказав, что вопрос требует обдумывания, а в Венецию будет отправлено специальное посольство. Обещанное посольство во главе с посланниками - стольником и наместником Переяславским И. И. Чемодановым и дьяком А. Посниковым - выехало из Москвы летом 1656 г.²

Посольство Чемоданова и Посникова не прошло бесследно для развития русской литературы путешествий. Они оставили два документа: статейный

¹ Лихачев Д.С. Путешествия на Запад [в русской литературе второй половины XVII в.] // История русской литературы: В 10 т. М., 1941-1956. Т. II. Ч. 2. Литература 1590-х - 1690-х гг. - 1948. С. 420-421.

² Предполагалось, что из Архангельска в Венецию посланники отправятся на венецианских «икряных» судах. Но таковых в Архангельске не оказалось, и поэтому посланники отплыли на английских кораблях, направлявшихся в Ливорно, где они должны были пересесть на корабли, идущие в Венецию. Однако когда посольство прибыло в Ливорно, то выяснилось, что морское сообщение между Ливорно и Венецией прервано из-за действий турецких кораблей, и посланникам пришлось ехать в Венецию сухим путем. (Казакова Н.А. Статейные списки русских послов в Италию как памятники литературы путешествий (середина XVII в.) // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1988. Т. XLI. С. 269.)

список и «Роспись», полное название которой звучит так: «Роспись в которых месяцах и числах, по указу великого государя царя и великого князя Алексея Михайловича всеа Великия и Малыя и Белья Росии самодержца, его царского величества посланники, стольник Иван Иванович Чемоданов да дьяк Алексей Посников, на его государеву службу в Винецею от Архангелского города на кораблях пошли и морем шли, и к которому городу к карабельной пристани пришли, и какими месты от города до города шли, и что в котором государстве городов и всякого строенья видели»¹.

Статейные списки также включали описание маршрута послов и их путевые впечатления, но там они были лишь составными частями памятника, в «Росписи» же исчерпывали его содержание. В силу этого текст «Росписи дороге» Чемоданова и Посникова значительно меньше текста их статейного списка. Сопоставление текстов обоих памятников показывает, что некоторые их отрывки совпадали дословно, но это не дает основания считать «Роспись» извлечением из статейного списка: в ней имеются дополнительные, в статейном списке отсутствующие сведения, характер которых не позволяет думать, что они были добавлены по памяти к извлечению из статейного списка, сделанному после окончания путешествия. Скорее всего статейный список и «Роспись» велись параллельно во время поездки посольства; при этом статейный список представлял собой официальный документ - отчет посланников правительству, «Роспись» же имела полуофициальный или даже неофициальный характер и, вероятно, предназначалась для Посольского приказа в качестве справочного материала.

«Роспись» Чемоданова и Посникова имеет предшественницу в виде «Росписи дороге» (таково название памятника), составленной И. Шевригиным, совершившим путешествие в Рим в 1580 - 1581 гг. в качестве гонца к папе Григорию XIII². Но «Роспись дороге» Шевригина содержит почти исключительно

¹ Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. СПб., 1871. Т. 10. Стб. 1131-1132.

² Там же. С. 30-35.

перечень населенных пунктов и указания расстояний между ними. Отметим также, что «Роспись» Шевригина входит в состав его статейного списка, «Роспись» же Чемоданова и Посникова оформлена как самостоятельный памятник. Все это дает основание рассматривать последнюю как более высокую ступень развития того типа документации, к которому относится и «Роспись дороге» Шевригина¹.

В «Росписи дороге» особый интерес представляет описание Венеции, достопримечательности которой всегда загадочным образом привлекали русских путешественников:

<... И Вениция стоит на той же морской губе, кругом ея и по всем улицам вода, ездят в мелких судах, но их называют гундулы; <...> а стен городовых в Вениции ни башен нет...>².

<... В Вениции ж сделан мост каменной великой, а на нем устроены лавки многие, крыты свинцом, и сидят в них со всякими товары. И под тот мост ходят невеликие корабли и болшие барки. А иных мелких мостов по улицам добре много, и под те мосты ездят в гундулах...>³

В «статейных списках» начинает складываться образ Италии, для структуры которого становится принципиальным разграничение категорий «свое» - «чужое», «свое» - «другое». В процессе путешествия совершается акт познания иноментальной действительности путем ее присвоения посредством внутренней рефлексии. Топос, относящийся к иной культуре, адаптируется в сознании реципиента для родной культурной традиции. Познание происходит на этом этапе с позиции внешнего, и в этом смысле следует отметить один из наиболее ранних статейных списков, отражающих впечатление об Италии, посольства В. Лихачева⁴ в 1659 г. В составе группы из 28 человек на английском корабле В. Лихачев отправился из Архангельска в очень длительное и непривычное для москвичей

¹ Казакова Н.А. Статейные списки русских послов в Италию как памятники литературы путешествий (середина XVII в.) // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1988. Т. XLI. С. 270.

² Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. СПб., 1871. Т. 10. Стб. 1165.

³ Там же. Стб. 1165-1166.

⁴ Чертков А.Д. Описание посольства, отправленного в 1659 г. от царя Алексея Михайловича к Фердинанду II, вел. герцогу тосканскому. М., 1840. С. 66.

путешествие. Посольство, обогнув Европу без остановок, прибыло в Ливорно. По дороге во время сильного шторма погиб один из путешественников - переводчик с итальянского Тимофей Топорковский, которого снесло волной за борт; помимо штормов немалую угрозу представляли турецкие корсары. Сильнейшая буря застала их корабль уже в виду Ливорно.

Довольно скупо в статейном списке отражаются впечатления от Ливорно. Упоминается, что этот город «безчисленно строен и люди тщательны». Присутствует подробное описание гавани, в которой послы провели довольно долгое время. Многочисленными подробностями снабжено описание пребывания послов во Флоренции. Центральное место здесь занимает ход парадного обеда у флорентийского «князя», на котором «яства были все деланы с вымыслом мастерским», «пили государское многолетнее здравие, и про царицино, и про царевичев, и про царевен», а «прежде питья титулы говорили полные», следовательно не было нанесено урону чести Русского государства¹.

Подробные дескрипции сопровождают все, что могло быть полезным для жизни двора Алексея Михайловича: театральные представления, сады, зверинец и другие культурологические артефакты. Путешествие при этом имеет пространственную структуру, подробно фиксируя знаки внешнего мира, а повествование в данном случае обладает описательным, перечислительным характером:

<... А в садах красота и благоухание ароматное, древа все кедровые и кипарисные. В феврале месяце плоды зреют: яблока предивныя и лимоны двои: одни величеством по шапке, и виноград двойной: белый да вишневый, и анис...>²

Такой тип повествования свидетельствует о номинативном восприятии мира, при котором явления природно-витального характера лишь называются, в данном случае слово тождественно объекту, а словесное взаимоотношение между субъектом и объектом отсутствует. Показательно, что пейзаж эксплицируется в

¹ Лихачев Д.С. Повести русских послов как памятники литературы // Путешествия русских послов XVI-XVII вв. Статейные списки. М., Л., 1954. С. 318-333.

² Там же. С. 421.

сознании реципиента XVII в. в своем искусственном варианте, воплощенном в мотиве сада, относящегося не столько к миру дикой природы (хтоническому миру), сколько к сфере «одомашненной» природы, о чем свидетельствует мотив «построения» сада подобно памятнику архитектуры. Таким образом, природно-тварная сфера бытия начинает функционировать как эстетический объект и наделяется артефактными свойствами:

Например: <... Потом пошел я в сад, в котором много изрядных деревьев плодовых и цветов, и построен тот сад предивно...>¹

Формирование топологического образа Италии в «статейных списках» имеет чисто внешний, экфрастически-описательный характер, что во многом мотивируется недостатком фоновых знаний путешественников-авторов травелогов об исследуемом топосе. Таким образом, путешественник XVII века описывает то, что увидел собственными глазами, по типу повествования являясь номинатором. Как отмечает Д.С. Лихачев, «дневники путешествий на Запад во многом предваряют литературу нового времени. В старые формы литературного языка и в традиционные нормы литературных жанров не укладывались новые жизненные впечатления, обильно нахлынувшие на авторов во время их странствий. Впечатления эти не были подготовлены у себя дома ни усидчивыми школьными занятиями географией, ни чтением литературы путешествий <...> В записках этих уже мало специфически «древнерусского». В них, может быть ярче, чем где бы то ни было, отразился переход от старого к новому»².

¹ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 28.

² Лихачев Д.С. Путешествия на Запад [в русской литературе второй половины XVII в.] // История русской литературы: В 10 т. М., 1941-1956. Т. II. Ч. 2. Литература 1590-х - 1690-х гг. - 1948. С. 426 - 427.

1.2. ДНЕВНИКИ ПУТЕШЕСТВИЙ XVII-XVIII ВВ. КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НАИВНОГО СОЗНАНИЯ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА

В период царствования Петра I многие его подчиненные с различными целями побывали на Западе, что стало причиной резкого увеличения количества травелогов. Наиболее заметными стали отчеты о путешествиях, написанные П.А. Толстым и Б.П. Шереметьевым - представителями образованной аристократии, что для того времени было редкостью среди авторов травелогов. За редкими исключениями путешественники обладали минимальными познаниями: в абсолютном большинстве они не владели иностранным языком, в связи с чем получали крайне поверхностные познания в процессе освоения иноментального пространства.

Путешествие знатного московского боярина Бориса Петровича Шереметьева¹ относится к самому концу XVII в. Описание этой поездки составлено одним из участников, который с подобострастием подчиненного следил за всеми действиями и передвижениями своего господина, отмечал места, которые посещал и т.д. Это уже не статейный список, но произведение еще очень близкое к этому типу литературы. Как и статейные списки, описание путешествия Шереметьева содержит фиксацию расходов, церемоний проводов и «визитаций» к влиятельным особам, подробное описание официальных приемов у папы римского и его кардиналов, у мальтийского «гранмистра». Автор внимательно фиксирует количество карет, на которых приехали к боярину, где его встретили, в какую конкретно палату его проводили, кто справлялся о его здоровье и соблюдал ли все правила этикета при этом, не была ли чем-нибудь задета царская честь, а

¹ Описание его путешествия напечатано в «Древней российской вивлиофике». Ч. V. 1774.

также чем и насколько роскошно угощали на приемах¹.

Что касается итальянской части путешествия, то, пребывая в Неаполе, Шереметьев стал свидетелем извержения Везувия.

По-видимому, официальная обстановка, в которой проходило путешествие, пышность приемов Шереметьева не позволила его участникам акцентировать свое внимание на некоторых бытовых особенностях итальянской жизни. Сам Шереметьев инкогнито прибыл Венецию с целью посещения знаменитого венецианского карнавала. Но так как автор описания путешествия не сопровождал его, то впечатления Шереметьева остаются загадкой. Заканчивается описание путешествия Шереметьева подробным титулом последнего, в котором полученное им звание мальтийского «кавалера» заняло почетное место².

Но даже в этом случае путешествие выступает как акт самопознания, определения своего положения в действительности. В царствование Петра официальные статейные списки дают начало новому жанру - частным дневникам путешествий. Эти дневники путешествий своею обстоятельностью, точностью и наблюдательностью во многом обязаны литературной традиции статейных списков. Отсюда они заимствуют умение вести повествование, стремление запечатлеть все новое, свой патриотизм, порой критическое отношение к иноземным обычаям. Вначале эти дневники путешествий еще наивны и грубоваты в отборе впечатлений, но уже в конце XVII в. перед нами умное и деловитое произведение литературы нового времени³.

В этом смысле, одним из наиболее примечательных событий русской литературы конца XVII в. является дневник путешествия по Италии стольника П. Толстого⁴, при жизни автора не опубликованный.

¹ Лихачев Д.С. Повести русских послов как памятники литературы // Путешествия русских послов XVI-XVII вв. Статейные списки. М., Л., 1954. С. 336.

² Лихачев Д.С. Повести русских послов как памятники литературы // Путешествия русских послов XVI-XVII вв. Статейные списки. М., Л., 1954. С. 337.

³ Там же. С. 337-338.

⁴ «Путешествие» стольника Петра Андреевича Толстого (1645-1728), посланного Петром I в Европу для знакомства с зарубежными странами, было опубликовано в журнале «РА» за 1888 г. по беловому списку. Тогда же был сделан и отдельный оттиск. Эти публикации стали основой для дальнейших перепечаток - преимущественно фрагментарных. Новый этап научного

Будучи человеком немолодым (52 года), типичным представителем московских порядков середины XVII в., Толстой в добровольном порядке отправляется за границу с целью обучения морской науке.

Благодаря знанию итальянского языка, Толстому удастся составить более точное представление об устройстве итальянской жизни, общественно-политических структурах, культурных особенностях. Изучая итальянскую действительность, он проявляет себя крайне наблюдательным, образованным и патриотично настроенным реципиентом.

Там, где его предшественники видели лишь те или иные факты действительности, Толстой мог определить уже некоторые причинно-следственные связи. Так, например, он отмечает, связь неаполитанской жары с географическим положением города, мотивируя высокую температуру близостью к экватору: «всего высоты на сорока трех градусах». Обращает внимание на библиотеки, книгохранилища. Его довольно сильно интересуют книги. Известно, что в неаполитанской библиотеке он просматривал книгу о Москве и Московском государстве на итальянском языке, а так же в своих венецианских наблюдениях ссылается на печатное издание «Венецкой истории». Восхищение вызывает огромная библиотека (15000 томов), расположенная в одном из монастырей Венеции, книгохранилище в Милане. Интересуется образовательными учреждениями, особенно отмечая падуанскую «дохтурскую академию», «зело много» ученых людей в Венеции, обилие художников и живописцев во Флоренции, при этом высоко отзываясь об интеллектуальных способностях итальянцев в целом.

Толстого интересует практически все, от содержания церковных проповедей до архитектурных наблюдений. Он подробно описывает увиденные здания, выступая внимательным наблюдателем. Так, например, отмечая некоторое детальное сходство между Миланским замком и Грановитой палатой,

освоения записок начался в 1984 г., когда в сборнике «Политические и культурные отношения России с юго-славянскими землями» были опубликованы записки П.А. Толстого о городах Адриатического побережья Истрии и Далмации, причем - по Московскому списку (РГАДА), впервые введенному в научный оборот.

указывает на одновременность этих построек. В своих точных архитектурных замечаниях особое место Толстой уделяет отличительным чертам архитектуры в Неаполе от других итальянских городов, которая «в иных местах подобится много московскому палатному строению»¹.

Таким образом, как отмечают Л.А. Ольшевская и С.Н. Травников, появление на рубеже веков дневника путешествий П.А. Толстого представляет собой «итоговое явление в литературе древнерусских «хождений», но в большей степени произведение, принадлежащее светской путевой литературе XVIII века»². XVIII век вводит человека в новое пространство, которое перестает быть сказочным, но которое вместе с тем оставалось незнакомым, интересным и манящим. Толстой, как автор этого, безусловно, выдающегося для своего времени дневника путешествий, посетил множество городов и земель Италии, но особое внимание путешественника привлекли Неаполь и Венеция. Венеция стала отправным и конечным пунктами его итальянского путешествия. В общей сложности П. А. Толстой провел там чуть менее девяти месяцев.

Венеция сразу произвела неизгладимое впечатление на него. «Венеция - место зело великое и предивное, цесарскаго столишнаго города Вены многим вдвое больши. Около Венеции стен городовых и башен, проезжих и глухих, нет. Домовое строение все каменное, преудивительное и зело великое, каких богатых в строении и стройных домов мало где на свете обретается»³. Исключительность Венеции подчеркивается замечаниями типа «мало где на свете обретается», «нигде на свете не сыщешь», которые регулярно повторяются в венецианских главах его путешествия.

Безусловно, описание Венеции во многом определяется целью путешествия и государевым поручением, но, несмотря на это, Толстой как весьма внимательный наблюдатель, не лишенный литературного дара, подробно

¹ Лихачев Д.С. Путешествия на Запад [в русской литературе второй половины XVII в.] // История русской литературы: В 10 т. М., 1941-1956. Т. II. Ч. 2. Литература 1590-х - 1690-х гг. - 1948. С. 424-425.

² Путешествие стольника П.А. Толстого по Европе, 1697 - 1699. М., 1992. С. 290.

³ Толстой П.А. Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе, 1697 - 1699 // РА, 1888, кн. 1, №3. С. 340.

описывает те факты венецианской действительности, которые другие, оказавшись на его месте, просто не могли заметить. П. А. Толстой интересуется практически всем: едой, культурными обычаями, церковной жизнью, торговыми отношениями, людьми, одеждой. При этом он фиксирует не только общие черты, но сосредоточивает свое внимание на незначительных для большинства путешественников деталях, не упуская ни малейшей мелочи. Так, например, уделяя особое внимание деталям, путешественник подробно описывает мужской костюм венецианских нобилей:

<... Венециане мужеской пол одежды носят черныя, также и женской пол любят убиратца в черное ж платье. А строй венецаго мужскаго платья особой: которые первые люди, называются прокуратори и шляхта, то есть дворяне, носят под исподом кафтаны черныя, самыя короткыя, только до пояса, камчатые, и тафтяныя, и из иных парчей; и около подолу пришивают листы черныя многыя, а штаны носят узкыя и чулки и башмаки черныя; а верхныя одежды черныя ж, долгыя, до самыя земли, и широкыя, и рукава зело долгыя и широкыя, подобно тому как прежде сего на Москве нашывал женскый пол летники; а правую полу у тех верхних одежд опушивают черевами белыми вершка на три шириною, вверх шерстью; и на левом плече носят черныя суконныя мешки, мерою в длину по аршину с лишком, а попереk поларшина или мало уже. Головы, и бороды, и усы бреют и носят волосы накладныя, великыя и зело изрядныя; а вместо шляп носят шапки черныя ж, суконныя, опушены овчинами черными, и никогда их на головы не надевают, только носят в руках...>¹

П.А. Толстой дает весьма подробное описание центра города и его периферии, обращает внимание на состав населения, поликультурность, отмечает такие типично венецианские культурные события как театр и карнавал, однако все наблюдения носят эмпирический характер. В этом случае путешественник всегда сохраняет позицию объективного наблюдателя, стремящегося засвидетельствовать те или иные факты действительности. По этой причине созданный им образ Венеции представляет собой разрозненные, но весьма точные наблюдения, не преендующих на целостность видения и понимания данного

¹ Толстой П.А. Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе, 1697 - 1699 // РА, 1888, кн. 1, №3. С. 315.

топоса¹.

Что касается неаполитанской части, дневниковые записи П.А. Толстого заметно отличаются от записок предшественников присутствием концептуально-образного единства в организации текста: раздел путешествия стольника Толстого о Неаполе представляет собой не только объективное фиксирование фактов о городе, полученных сторонним наблюдателем эмпирическим путем, но функционирует как локальный текст, представляющий образ города, созданный с определенной точки зрения как рецептивно-ментальный концепт с очевидно выраженной миромоделирующей структурной семой, находящей свое выражение в образно-тематических лейтмотивах дескрипции в словоупотреблении². Особый интерес вызывает тот факт, что неаполитанский топос за счет элементов природоописания выходит за пределы самого города, в состав топонима «Неаполь» в сознании русского путешественника включаются и все близлежащие территории, не ограничиваясь фактическими пределами города.

На первый взгляд, композиционно-типологическая модель повествования в неаполитанском разделе путешествия ничем не отличается от его описаний других городов Италии. Подобная модель повествования складывается из повседневных записей, носящих регулярный характер, в которых фиксируются сиюминутные впечатления о том или ином факте итальянской действительности, отраженных в подлинном тексте дневниковых записей русского стольника, которые он вел во время своего путешествия и опыта систематического описания Неаполя в его культурно-историческом, демографическом, этнографически-бытовом, пейзажном, архитектурно-строительном, статистическом и социокультурном проявлении. Вероятнее всего последнее было написано позже, когда автор обрабатывал свои дневники³.

На уровне повседневных записок акт познания иноментальной

¹ Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 147-148.

² Лебедева О.Б. Образ Неаполя в «путешествии стольника П.А. Толстого: «... и описать о том подлинно невозможно...» // Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв. Томск, 2009. С. 47.

³ Там же. С. 46-47.

действительности происходит в первую очередь с позиции внешнего, более точные наблюдения появляются посредством внутренней рефлексии, при этом путешественник видит исключительно уже известные ему факты действительности. Идет постоянная отсылка к привычным московским реалиям при описании итальянского топоса:

<... Обычность в Неаполе по праздникам подобна Московской. У той церкви, где праздник, торговые люди поделают лавки и продают сахара, и всякие конфекты, и фрукты, и лимонады, и шербеты...>¹

<... В тех палатах поделаны столы и сидят многолюдно подобно тому, как бывает в Московских приказах много подъячих...>²

<... В тех приказах безмерно многолюдно всегда бывает, и теснота непомерная подобно тому, как в Московских приказах; а столы судейские и подъяческие сделаны властно так как в Московских приказах, и сторожи у дверей стоят всякаго приказу подобно Московским...>³

<... да и все Неаполитанские жители честные люди живут не безлюдно, и за каретами их, когда сами и жены их ездят, ходит пеших людей довольно подобно Московскому обыкновению...>⁴

Подобные примеры свидетельствуют об архаичности сознания Толстого, происходит акт познания иноментальной действительности путем ее присвоения посредством внутренней рефлексии, т.е. топос, относящийся к иной культуре, адаптируется в сознании реципиента для родной культурной традиции, оперируя при этом понятиями, относящимися к привычной знаковой системе. В этом смысле путевые заметки предстают как двойная знаковая система, где в задачи путешественника - автора путевых заметок входит прочтение миромоделирующего кода иноментальной культуры, который может быть не понят реципиентом без расшифровки. В качестве ключа к данному коду автор проводит множество параллелей с реалиями московской жизни:

<... Из той церкви пришел в библиотеку, где видел в трех палатах множество книг, между которыми показали мне книгу великую - гиштория

¹ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888, кн. 2, №5. С. 46.

² Там же. С. 27.

³ Там же. С. 35.

⁴ Там же. С. 51-52.

Московская печатная на Латинском языке. В той книге в лицах напечатано город Москва, Кремль и Китай и Белый город, и подписаны башни и реки, и улицы Славянским языком, и литеры Славянские ж. В той книге описано все Московское государство...>¹

<... Неаполитанцы мужеска полу к форестирам, т.е. к иноземцам ласковы и приветн, а женский пол и девицы имеют нравы зазорные и скрываются подобно Московским обычаем...>²

Из этого следует, что путевые заметки представляют зарубежный топос, восприятие которого обуславливается определенной национальной социокультурной ситуацией, как миромоделирующий код одной культуры, данный через экспликацию миромоделирующего кода реципиента. При этом итальянская действительность фиксируется не только в манере нейтральной номинации, перечисления тех или иных реалий, появляется и субъективные экспрессивно-окрашенные описания, отсутствующие у предшествующих авторов травелогов:

<... Рядов и лавок в Неаполе зело много, и в них всяких товаров довольно, и харчу всякого в Неаполе много, мяса и рыбы, и всякой живности, а рыбы вся морская, а речных рыб нет; а паче много в Неаполе всяких изрядных фруктов, и зело дешевы, а лимоны в Неаполе зело велики, каких величеством во всей Италии нигде нет, и зело дешевы...>³

Неизгладимое впечатление на Толстого в Италии произвели остатки античности в окрестностях Неаполя. Больше всего его поразили остатки фресок в развалинах божницы Каприссория. Удивление и восхищение Толстого вызывают фонтаны, разнообразие итальянской флоры, безмерное количество сортов деревьев, внимательно перечисленные им («лимоны, померанцы, миндали, оливы, каштаны, персики, сливы, разных родов дули, груши, яблоки; орехи грецкие, черешни, вишни и иные всякие овощи»), сады, занимающее особое место в его путешествии. и т.д.⁴

Такой тип повествования также свидетельствует об экфразистическом восприятии мира, когда явления природно-витального характера выражаются

¹ Там же. С. 45.

² Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888, кн. 2, №5. С. 50.

³ Там же. С. 51.

⁴ Лихачев Д.С. Повести русских послов как памятники литературы // Путешествия русских послов XVI-XVII вв. Статейные списки. М., Л., 1954. С. 342-345.

теми же средствами, что и явления эстетического порядка (архитектура, изобразительное искусство, театральные представления).

Путешественник XVII века описывает то, что увидел, при этом горизонт его зрения узок. Видит то, что знает. Незнакомое не поддается вербальному выражению:

<... В том месте видел я божницу поганского бога Каприссория, сделанну из каменью в земле. В той божнице свод каменный, на том своде множество напечатано поганских богов; а на левкасе, или на извести, что напечатано, того за множеством лет совершенно познать не можно, однако ж предивной и удивления достойной работы было то дело, и какую живностию изображены те поганские боги, о том подлинно описать не могу...>¹

<... в той палате 4 человека изрядных молодцов и честных отцов дети скакали через деревянную <...> лошадь, какими дивными штуками и какою легкостию, того описать подлинно невозможно...>²

<... В том монастыре в приделе видел я образ Рождества Христова вырезан на алебастре величеством в высоту и в ширину аршина по два, такую работой сделан, какой работы на всем свете мало где обретается, и описать о том подлинно невозможно, и уму человеческому непостижно какая та работа...>³

Невозможность описания незнакомого для русского реципиента того или иного факта действительности ассоциируется в авторском сознании с концептом ирреального, что порождает продуктивную сему «чудесного», «дивного»:

<... тот проезд сделан зело чудно и удивительно...>⁴

<... В том доме зело много изрядных веселых палат с предивными уборами, между которыми в середине палата сделана осьмигранная, и в ней зело изрядные уборы, картины чудных Итальянских мастеров...>⁵

Способность воспринимать вымышленный, чудесный мир как действительность является обязательным условием восприятия иного топоса. Лейтмотив «чуда» соединяет отдельные наблюдения, полученные опытным путем и эмоционально-психические реакции на итальянскую действительность,

¹ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888, кн. 2, №5. С.32.

² Там же. С.47.

³ Там же. С. 36-37.

⁴ Там же. С. 34

⁵ Там же. С. 34

определяет точку зрения и рецептивный аффект, выстраивая образ города как концептуально-целостное единство¹. Понятийное значение концепта «ирреальность» - некое образование, противоположное реальности, действительности, тесно связанное с фантастикой и фантазией, воображением. В объем понятия «ирреальность» правомерно включается все, что не относится к узнаваемой реальности или действительности. Таким образом, семантическое поле ирреальности включает в себя такие элементы как чудо, диво. Следует отметить, что среди наиболее частотно употребительных эпитетов при описании Неаполя становятся прилагательные «дивный», «чудный», «изрядный», «удивления достойный», временами усиливающимися до превосходной степени: «предивный», «преудивительный», «пречудный»²:

<... В той церкви алтарь сделан из разных аспидов пречудным мастерством <...> и все в той церкви украшение дивное <...> В той церкви алтарь сделан из разных мраморов преудивительной работы <...> и весь убор той церкви преудивительный и зело богатый, письма в той церкви святых икон зело чудны...>³

Таким образом, в неаполитанских главах концентрация слов с семантикой «дивного», «чудесного» очень велика, а «...особенности словоупотребления в контексте повествования свидетельствуют о том, что свойственное этим эпитетам в обиходной русской речи XVIII в. значение превосходной степени качества, а также и их преимущественная предназначенность для выражения сильных эмоциональных аффектов периодически уступают место их прямому изначальному денотативному смыслу: «чудо чудное» и «диво дивное» предстает глазам русского путешественника в двух своих ипостасях - это и верх возможного совершенства, и запредельное явление, то, чего в обыкновенной повседневной

¹ Лебедева О.Б. Образ Неаполя в «путешествии стольника П.А. Толстого: «... и описать о том подлинно невозможно...» // Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв. Томск, 2009. С. 47.

² Лебедева О.Б. Образ Неаполя в «путешествии стольника П.А. Толстого: «... и описать о том подлинно невозможно...» // Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв. Томск, 2009. С. 48.

³ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888, кн. 2, №5. С. 26.

реальности быть не может»¹.

Интерес к чудесному, к вымыслу выступает как проявление наивного сознания русского путешественника - автора путевых заметок. Идея чуда является объединяющей при описании неаполитанского топоса. То есть чудесными становятся все те элементы итальянкой действительности, которые не имеют адекватного эквивалента в сознании путешественника. Чудесное распространяется как и на элементы природно-тварного характера, так и на культурные артефакты:

<... И приехали прежде в Кармитанский монастырь, пришли в костел <...> В том костеле есть образ Пресвятыя Богородицы чудотворный, и сказывают, что от того святого образа было чудо такое, что пришла одна жена и хотела поцеловать ногу Предвечного Младенца Господа нашего Иисуса Христа, написанного на той святой иконе <...>, и пресвятая Его нога поднялась вверх и донныне есть так всеми видима <...> В том же костеле стоит высоко над алтарем крест, и на нем сделано тело Христа Господа, с наклоненною головою, а причина того наклонения есть та: в древние лета, во времена в Неаполе бывшего междоусобия, от пушечной стрельбы прилетело одно ядро пущенное на главу тела Христова, сделанное на помяненном кресте, и пречистая Его глава уклонилась, а то ядро скатилось <...> к церковным дверям, и в котором месте осталось, на том месте в помосте церковном сделан круг каменный...>²

<... приехал я ко озеру, в котором озере называют Неаполитанцы воду живую <...> Как <...> какое ни есть животное умрет <...> и за час будет вынято <...> и положено в то вышеописанное озеро будет, тогда также в малую минуту часа паки оживет и будет здорово, как и прежде...>³

Следовательно, эпитеты «чудный», «дивный», а так же производные от них, достаточно явно концентрируются в пределах двух основных тематических разделов неаполитанской части путешествия: их появление соответствует моментам созерцания поражающих воображение природных явлений и

¹ Лебедева О.Б. Образ Неаполя в «путешествии стольника П.А. Толстого: «... и описать о том подлинно невозможно...» // Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв. С. 48.

² Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888, кн. 2, №5. С. 25 - 26.

³ Там же. С. 30.

рассматриванию выдающихся творений человеческих рук¹. Чудесное, удивительное становится эмоциональной доминантой описания неаполитанского топоса, что проявится и в последующих травелогах.

¹ Лебедева О.Б. Образ Неаполя в «путешествии стольника П.А. Толстого: «... и описать о том подлинно невозможно...» // Образы Италии в русской словесности XVIII-XX вв. Томск, 2009. С. 48.

1.3. ТРАВЕЛОГ КАК ИНСТРУМЕНТ ДУХОВНОГО ВОЗВЫШЕНИЯ ПУТЕШЕСТВЕННИКА НАЧАЛА XIX В. ЛАНДШАФТ ИТАЛИИ И ПЕЙЗАЖ ДУШИ РУССКОГО ПУТЕШЕСТВЕННИКА

Период с конца XVIII - начала XIX вв. в русской культурной традиции тесно связан с идеей путешествия, под которым понималось не только путешествие как поездка или передвижение от своего постоянного местопребывания, но и описание данной поездки. Следует отметить, что заметный рост числа реальных путешествий в начале XIX в. сопровождался столь же существенным подъемом соответствующего литературного жанра. Литературные путешествия на Западе развились во второй половине XVIII века; русские переводы их, как в отрывках, так и в целом виде, начали появляться с 70х годов. Жанр травелога в XVIII в. и особенно в начале XIX в. разовьется в виде многочисленных путевых заметок, дневников путешествий, путевых записок и т.д. К подобному эпистолярному стилю близок стиль мемуарный. Путешествие в этом смысле является разновидностью мемуаров, «дневник записок» по старинной терминологии.

Форма дневника, описывающего мелочи жизни изо дня в день, форма писем к друзьям, с намеками на какие-то известные адресату происшествия и лица, - все это создает иллюзию особой интимности, которая должна была сильно ощущаться на фоне риторической прозы журналов XVIII века. Подобная смена стиля травелога являлась результатом смены доминантного объекта описания. Таким образом, в сентиментальном путешествии объектом изображения была не столько действительность, сколько душа путешественника. Это было более путешествие «по карте сердца», нежели чем по карте мира. При этом не следует, конечно, забывать о реалистических элементах в сентиментальных очерках. Сентиментальное путешествие соотносится с собственно-стерновской традицией,

где настоящего описания путешествия, в сущности, нет; тревелог предстает как путешествие воображения (воспоминания, рассуждения и т.д.)¹. В «Сентиментальном путешествии» мы видим идиосинкразического и эксцентричного путешественника с завышенными амбициями, преднамеренно небрежного в своем повествовании. Даже само название не соответствует содержанию - текст внезапно обрывается на прибытии героя в Италию, обманывая читателя, ожидающего описания итальянской жизни и итальянского искусства. Йорик, рассказчик в «Путешествии», оживленно беседует с самим собой, разматывая бесконечные ассоциативные нити и мало заботясь о внешней реальности. Непостоянство воображения выдвигается на первый план².

В путешествии чисто-стерновского типа официальное путешествие пристегнуто к вещам, вовсе не имеющим с ним необходимой связи; в «Сентиментальном Путешествии» самого Стерна географические названия поэтому пишутся в подзаголовке. Заглавие: «У каретного сарая» - подзаголовок: «Париж», заглавие: «Паспорт», подзаголовок: «Версаль»... Одна из глав («Шпага») географически отнесена к Ренну только потому, что там происходило действие новеллы, в ней рассказываемой, хотя, судя по предыдущей главе и по ходу основного повествования, «путешественник» должен быть в Версале, куда следующая глава его возвращает³.

Романтический путешественник, в свою очередь, был чужд пассивной созерцательности сентиментального. Он являл собой фигуру деятельную, активную, с сильными движениями души, страстными порывами сердца. В романтическом путешествии велика роль субъектного начала. Изображение объективной действительности сопрягается с романтической фантазией, что соответствует западному гибриднему типу путешествий⁴. Ярким примером последнего служат «Письма» Ш.М. Дюпати⁵. В противоположность Стерну, у

¹ Роболи Т. Литература «путешествий» // Русская проза. Л., 1926. С. 42-73.

² Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790-1840. СПб., 2004. С. 8.

³ Роболи Т. Литература «путешествий» // Русская проза. С. 45.

⁴ Там же. С. 42-66.

⁵ Д

Дюпати встречаются обильные описания природы и рассуждения о культурной жизни и шедеврах искусства. Возможно, именно подобный эклектизм и способствовал его успеху¹.

Таким образом, на Западе в данном жанре дифференцировались два основных типа: один собственно-стерновский, где настоящего описания путешествия, в сущности, нет; и другой - типа Дюпати, представляющий гибридную форму, где этнографический, исторический и географический материал перемешан со сценками, рассуждениями, лирическими отступлениями и проч. Оба типа строятся как бы на двух параллелях: 1) путешествие воображения (воспоминания, рассуждения и т.д.); 2) реальное путешествие, с относящимся к нему вводным материалом анекдотов, вставных новелл, новостей о происшествиях и проч. Последний тип путешествия (типа Дюпати) получил широкое распространение среди читающей аудитории². XIX век ознаменован появлением «литературных путешествий», авторы которых не ставили перед собой конкретных научных целей. Таким образом, происходит не столько смена доминантного объекта описания, сколько его переориентация с внешнего плана на внутренний. В этом смысле показательны «Lettres sur l'Italie» Ш. Дюпати (1788; русский перев. И. И. Мартынова, 1-ое изд. 1800, 3-е изд. 1817, СПб.)³. В данном тексте представлена не просто фактическая фиксация тех или иных миромоделирующих концептов, а уже их органичное приятие путешественником-автором травелога. Акцент переносится на внутренний мир самого путешественника, итальянская действительность дается через субъективное видение автора. Показательно, что эта традиция перенимается и другими последователями этого жанра, для которых текст путешествия Дюпати являлся образцом для подражания:

<... D'autres rapporteront des marbes, des médailles, des productions d'Histoire

¹ Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790-1840. СПб., 2004. С. 8.

² Роболи Т. Литература «путешествий» // Русская проза. Л., 1926. С.42

³ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг.

Naturelle: moi j'en rapporterai des sensations, des sentiments et des idées...>¹

Очевидно, что конкретные особенности описываемой страны представлены через идеи и чувства автора, а подобные интертекстуальные связи между текстами, которые, как правило, возникают в основном в начале повествования, указывают на осознание подражательности, замещающей непосредственное описание внешней реальности². Таким образом появляется такой особый тип путешествия как описание с книгой в руках. Вероятно, что многие русские путешественники, отправляясь в Италию, либо знакомились с текстом Дюпати перед тем, как отправиться в путешествие, либо даже брали с собой его книгу в дорогу. В этом смысле, особый интерес представляет письмо К.Н. Батюшкова от мая 1819г к Н.И. Гнедичу, отправленное из Неаполя. В этом письме содержится важное свидетельство относительно роли книги Ш. Дюпати в русской литературе. Батюшков упоминает последнего как автора, с которым он не решается соперничать в описании достопримечательностей Неаполя и его окрестностей:

<... И вся Италия, мой друг, столь же похожа на Европу, как Россия на Японию. Неаполь - истинно очаровательный по местоположению своему и совершенно отличный от городов верхней Италии. Весь город на улице, шум ужасный, волны народа. Не буду описывать тебе, где я был, но готов сказать, где не был. Не видал гробницы Вергилиевой, недостойн! <...> я не Дюпати...>³

Французский оригинал писем Дюпати сопровождал Ф.П. Лубяновского в заграничной поездке 1800 -1803 гг. Ее маршрут проходил сушей до Триеста через Германию и Австрию (первая глава посвящена Дрездену), а оттуда морем до Неаполя и вновь сушей на север Италии⁴. Интертекстуальность в путевых заметках Ф.П. Лубяновского, в первую очередь, проявляется в выборе маршрута

¹ «Другие взяли бы мраморы, медали, произведения натуральной истории: но я привез ощущения, чувства и идеи». Из эпиграфа к «Путешествию в полуденную Россию» В.В. Измайлова. М., 1805.

² Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790-1840. СПб., 2004. С. 12.

³ Батюшков К.Н. Сочинения в 2 т. М, 1989. Т. 2. С. 537.

⁴ Лаппо-Данилевский К. Ю. К истории русских переводов «Писем об Италии в 1785 году» Ш. М. Дюпати // XVIII век. СПб., 2004. Сб. 23. С. 267.

путешествия¹. Как у Дюпати, так и у Лубяновского неаполитанские главы включают в себя описание Везувия, посещения гроба Вергилия, церкви Св. Януария, Помпеи, панорамы Неаполя с высоты Сант-Эльмо, монастыря Картезианского ордена и др. окрестные топосы. А в главе, посвященной Геркулесу Фарнезскому и Венере Медичи, Лубяновский вводит описания данных скульптур, цитируя «Письма» Дюпати в собственном переводе:

<... Прежде всего встречается Геркулес, отдыхающий после своих подвигов. «Он представлен стоящим; все его жилы, все члены в покое: грудь почти не зыблется <...> на челе его веселие; величество во всех его чертах; опущенные брови знак мира его души и всей вселенной; задумчивость в его глазах, улыбка на устах его.» Так один примечательный и чувствительный Путешественник описывает сего Геркулеса...>²

При этом показательно, что интертекстуальные связи прослеживаются не только на уровне прямой цитации при описании различных культурных артефактов, но и при описании экзистенциально-психического состояния, которое тот или иной объект итальянской действительности должен вызвать. Показательным является пример с посещением могилы Вергилия, где вслед за Дюпати Лубяновский начинает испытывать сходные эстетические переживания:

<... Я вошел в гробницу, сел на цветах, проговорил наизусть Еклогу: Галл, начало четвертой книги из Енеиды, произнес имена Дидоны и Ликорисы; отрезал сучек от лавра, по том вышел, исполнен чувствований, каковые место сие должно развить во всех душах, чувствительных к природе, любви и Вергилию...>³

<... Прежде всего по тропинке между висящих утесов сошел я ко гробу Вергилиеву. Никогда не читал я с таким удовольствием четвертой песни его Энеиды, как сегодня на его гробе...>⁴

Это объясняется возросшей доступностью произведений искусства в образовании и развитием средств массовой коммуникации, распространенных в массовой культуре, где итальянский топос - «чужое» - переживается и

¹ Лубяновский Ф.П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802, 1803 годах. СПб., 1805.

² Там же. С. 43-45.

³ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. С. 156.

⁴ Лубяновский Ф.П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802, 1803 годах. С. 79.

присваивается путешественником, природный ландшафт мыслится как созданное в ментально-чувственном пространстве человека эстетическое событие, заставляющее погрузиться в себя, что приводит к пониманию и прозрению данного топоса. Так, например, в неаполитанском текстовом пространстве мотив прозрения связывается с топологическими концептами, прежде всего, с концептом горы. Везувий предстает точкой некоего визионерского обзора, с которой путешественник-автор травелога уже фиксирует не просто объекты реальной действительности, а эстетически переживает их. То есть категория иноментальности стирается, топос мыслится как «свое», эксплицируясь в мотиве красоты и восхищения. Это связано, прежде всего, с концептом огня, доминирующим в неаполитанском текстовом пространстве:

<... Впереди меня ночные мраки и облака густели от дыма, стремящегося из жерла, и взвивались вокруг горы; а позади, солнце закатывающееся за горы, умирающими своими лучами, покрывало скат Павсилиппы, Неаполь и море; между тем, на острове Капри луна восходила на небосклон, так что в сие мгновение морския волны сверкали от совокупного сияния солнечного, лунного и Везувиева. Какая прекрасная картина!...>¹.

Таким образом, Италия как объект описания мыслится уже не внешне, а внутренне. Ландшафтный пейзаж предстает как пейзаж души, где важен не факт описания природного итальянского топоса как таковой, сколько его значение в рецепции путешественника чувствующего:

<... Но в шесть часов по утру проснулся я, нашел вершину Везувия, его Кратер, пожар и лаву пред моим воображением. Душа моя содрогалась еще ото всех потрясений, каковыя чувствовала она на кануне...>²

<... Тут я остановился; сел на камне, и при лунном сиянии, слушал шум волн, у ног моих умирающих. Не могу изобразить вам, какая глубокая и сладостная меланхолия тогда мною овладела <...> из очей моих полились слезы...>³

Акцент теперь ставится на способностях того или иного пространства влиять на экзистенциально-психические качества реципиента. Путешественник

¹ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. С. 183-184.

² Там же. С. 187.

³ Там же. С. 244.

переживает в себе географическое пространство, наделяя его особым символическим значением. Природный топос мыслится как культурный артефакт. Акт подобной дескрипции итальянского топоса носит экфрастический характер, так как при включении в художественный текст, который по типу восприятия является линейно-векторным текстом экфрастического описания, оперирующего пространственными категориями, происходит перевод последних во временные. Как следствие этого, сменяется тип повествования, возникают ретардация и остановка действия, актуализируется модальность, реальный пейзаж застывает наподобие живописного полотна. Это подчеркивается часто повторяющимся мотивом картины, зрелища, спектакля:

<... Извержение Везувия есть такое зрелище, котораго ни кисть, ни слова выразить не в состоянии, и которое природа сберегла себе, кажется, для того, чтобы представить оное единственным к удивлению человека, - как восхождение солнца, как неизмерность морей...>¹

<... Не нахожу слов, кои бы живо могли изобразить всю красоту сего великолепного вида, достойнаго искуснейшей кисти. Какое величество! Какая разнообразность! Сколько прелестных и вместе с тем страшных предметов! Взоры от одной прекрасной части несравненной картины переходят к другой еще прекраснейшей, не зная, на которой из них остановиться...>²

<... Предо мною Везувий. Он теперь выбрасывает пламя и дым. Спектакль удивительный!...>³

Экфрастические описания природы, эксплицируемые в мотиве «зрелища», «картины», меняют местами такие категории как живое и неживое. Витальный неаполитанский пейзаж с позиции визионера, который по своей природе является движущимся, растущим, предстает как неподвижное, застывшее. В свою очередь статические элементы наделяются витальными функциями. Особый интерес в этом смысле представляет собой мотив оживления скульптуры:

<... Сия изящность и искусство не меньше удивительны <...> в треножнике, составленном из трех сатиров, держащих на головах своих

¹ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. С. 187-188.

² Лубяновский Ф.П. Путешествие по Саксонии, Австрии и Италии в 1801, 1802, 1803 годах. СПб., 1805. Ч.2. С. 18-19.

³ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т 11. Письма 1836-1841. М., 1952. С. 154.

большой сосуд; они дышат; это жизнь влита в бронзу...>¹

И в противовес этому, неприятие неживых картин:

<... Для чего столько превозносить эту Солименесову картину, которая представляет изгоняемого из храма Гелиодора? Она безмерной величины; ибо занимает всю середину церкви Giesu nuovo: но как расположение в этой картине смешано! В ней нет никакого выбора, никакого действия; она нимало не трогает: это одне фигуры и краски...>²

В этом смысле, экфрасис понимается неоднозначно³.

Таким образом, переход от внешнего описания к внутреннему акцентируется сменой позиции зрителя на визионера. Пересекая границы, переживая итальянский топос - «чужое», автор становится своего рода средним звеном между двумя символическими системами и поэтому может перемещаться и вперед и назад, играть роль и переводчика и посредника, он повисает в воздухе между двумя системами ценностей⁴. Особый интерес в этом смысле представляет мотив путешествия по вертикали, когда путешественник меняет направление своего движения с горизонтального на вертикальное, движение вверх, ввысь. В контексте неаполитанского текстового пространства этот мотив эксплицируется в топологическом концепте горы. При этом гора как объект созерцания снизу предполагает познание с позиции внешнего, тогда как гора, предстающая как исходная точка некоего визионерского обзора, предполагает познание

¹ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. С. 163.

² Там же. С. 231.

³ Л. Геллер считает, что экфрасис, помимо кажущегося отступления в виде «украшенного описания» внутри повествования, может быть представлен и словесным описанием одного произведения искусства средствами другого путём раскодирования его информации, толкования его знаковости с учётом авторского восприятия. Иного понимания придерживается Ж. Хетени, расшифровывая «экфразу» как «использование изображения в тексте, т.е. словесное изображение образа». Обязательные условия для существования экфрасиса как «изображения второй степени» выделены Р. Бобрыком, это: наличие определённого описываемого произведения изобразительного искусства, присутствие «входа» и «выхода» из экфрасиса путём «упоминания предмета с неким изображением», а также способность трансформации словесного текста в самостоятельную реальность с воспроизведением «экспрессии и эмоциональной нагрузки» переводимого изображения. Подробнее см. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.

⁴ Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790-1840. СПб., 2004. С. 24.

действительности путешественником посредством своей внутренней рефлексии. В путешествии рассказчик предпринимает восхождение не с целью новых географических открытий, но с целью познания, поднимающего его над земным¹. Показательно, что при вертикальном путешествии географическое пространство Неаполя расширяется в сознании автора путевых заметок до модели мира, вселенной в целом:

<... Рассмотрев сию мрачность и сию ясность; сию ужасную, бесплодную, оставленную природу, и сию улыбающуюся, одушевленную, плодovitую природу; владычество смерти и владычество жизни, я бросился сквозь облака, и продолжал взбираться. - Наконец дошел до Кратера...>²

Неаполитанское текстовое пространство начинает функционировать как миромоделирующая структура, где пространственно-временные характеристики стираются, время и пространство теряют свои привычные границы и в авторском сознании предстают как модель вселенной, что проявляется в попытке объединить в небольшом локусе многообразие антиномичных явлений экзистенциально-психического порядка. При этом сам локус «Неаполь» понимается как нечто естественное, природное, неприкрашенное:

<... В Неаполе ничего еще не очистили, ничего не испортили, ничего не усовершенствовали. Пороки, добродетели, все это еще грубо, и вдруг, так сказать, выходит из сердца человеческого...>³

Таким образом, несмотря на естественность неаполитанского топоса, элементы природоописания мыслятся как культурные артефакты. Тот же пейзаж, что вызывал искреннее изумление у Толстого, теперь наделяется иными свойствами и начинает функционировать посредством косвенного психологизма: в нем прежде всего важно отражение характера и настроения путешественника, а не изображение лика природы. При этом природоописание уже не является номинативной фиксацией тех или иных удивительных фактов, но отражает чувства и переживания путешественника и предстает как пейзаж души.

¹ Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790-1840. СПб., 2004. С. 28.

² Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. С. 184.

³ Там же. С. 204.

1.4. РАЗВИТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ПУТЕШЕСТВИЙ В 1840-Е - 1850-Е ГГ. XIX ВЕКА

В 1840-1850-е годы жанр «путешествий» также продолжает свое интенсивное развитие, о чем свидетельствует постоянное внимание к нему критики. Так, например, А.М. Скабичевский отмечает, что «никогда не процветали у нас в такой степени путевые очерки, письма и впечатления, как в сороковые и пятидесятые годы»¹ Следует отметить, что жанр «путешествия» в данный период развивается по трем основным направлениям: 1. Путевые заметки, дневники путешествий, письма, не несущие в себе научных целей, «чувствительные» описания; 2. Отчеты о поездках, научно-популярные записи; 3. Путевые новеллы, путевые рассказы, путевые романы, в которых реальные или фиктивные путешествия составляют сюжет и являются центральным мотивом этих произведений.

Что касается первых двух направлений развития жанра «путешествия» следует отметить ведущую роль автора-путешественника, так как от его наблюдательности, научной осведомленности и личных качеств во многом зависит содержательная ценность произведения. Таким образом, травелог 1840-1850 гг. развивается в русле проблемы соотношения субъективного и объективного начал. В связи с отдалением литературы от эстетики сентиментализма жанр травелога так же претерпевает некоторые изменения: наблюдается стремление к объективной фиксации реальной действительности², отказ от описаний «чувствований души». Но, несмотря на это, литературная традиция конца XVIII - начала XIX вв., когда «путешествие» становится «чувствительным» в соответствии с ведущими литературными тенденциями развития, благодаря новой форме открывает возможности для свободного

¹ Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы. СПб., 1909. С. 207.

² К травелогам этого типа следует отнести «Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии» Н. Греча (1843г.), дорожный дневник М. Погодина «Год в чужих краях» (1839г.)

излияния авторских чувств¹, так же продолжает свое развитие.

Примером последнего служит путешествие В.Д. Яковлева², типологически восходящее к «путешествиям» типа Дюпати, которые «представляют соединение элемента «сентиментального» с элементами: «историческим», «политическим», «эстетическим»³. Следует отметить, что для этих авторов был характерен весьма обширный круг интересов, в состав которого были включены реалии общественно-политической жизни посещаемых стран, их история, экономическое положение и тип правления, культурная жизнь, искусство, интерес к выдающимся людям, природописание и т.д. В этом смысле, близость интересов обуславливает внутреннее тождество произведений этих путешественников, а благодаря влиянию стиля Ш. Дюпати на литературу путешествий в целом, сближает данные травелоги и с внешней стороны⁴. Подобно путешествию Дюпати, письма Яковлева изобилуют живописными описаниями, имеющими яркую эмоционально-насыщенную окраску:

<... ночью, когда море исчезало под темною синевою сумрака, и у подножия горы, вдоль берега засвечивались огоньки, вулкан по временам выкатывал из своего жерла багровую звезду пламени, которая, блеснув на вершине, быстро потухала. Эти грозные огненные вздохи под небесами, и эти мирные вечерние огоньки внизу; сонный залив, и шумный, суetyщийся, осыпанный газовыми огнями Неаполь - все это сливалось в магическую картину, от которой невозможно отвести глаз сожаления...>⁵

Попадая в неаполитанское пространство, способное влиять на экзистенциально-психические качества воспринимаемого, реципиент сливается «с

¹ Путешествие типа Дюпати.

² Яковлев (Владимир Дмитриевич, 1817 - 1884) - писатель. Воспитывался в Академии Художеств и главном педагогическом институте; был преподавателем уездного училища. В конце 40-х годов путешествовал по Италии и свои путевые впечатления описал в ряде очерков, помещенных в «Отечественных Записках» и «Библиотеке для чтения», «Современнике», позднее в «Русском Слове», «Светоче», «Сыне Отечества» и прочих, и частью вошедших в его книгу: «Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя» (СПб., 1855). Кроме того, по разным изданиям рассеяны его повести и очерки из жизни художников («Натурщица»), стихотворения оригинальные и переводные, критические заметки и воспоминания о жизни за границей (по материалам http://www.evoc.ru/index.php?voc_id=5&letter=%DF&word_id=146727)

³ Сиповский В.В. К литературной истории «Писем русского путешественника» Н.М. Карамзина. Вып. I-3. СПб., 1897-1898.

⁴ Там же. С. 382

⁵ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима, Неаполя. 1847. СПб., 1855. С. 64.

миром объектов ради того, чтобы быть самим собой - вот лучшая характеристика той разновидности само моделирования, к которой автор прибегает во время своего путешествия. Он путешествует в поисках тех моментов, когда сможет выйти за пределы своей личности и подняться к иному, более истинному и свободному самопознанию»¹. Характерно, что подобное самораскрытие раскалывает границы самопознания и погружает в возвышенное.

Особое внимание следует уделить мотиву «картины», который в данном случае презентует неаполитанское пространство как миромоделирующую структуру, где пространственно-временные характеристики стираются, а сам топоним «Неаполь» предстает вне времени и пространства.

Мотив «картины», «живописного полотна» встречается и в других травелогах данного периода, которые типологически соотносятся с прикладным характером произведений петровской эпохи. Но горизонт зрения путешественников 40 - 50 х гг. намного шире, нежели чем у путешественника XVII - XVIII вв., так как они обладают гораздо большими фоновыми знаниями. Но принцип объективно-перечислительной фиксации фактов итальянской действительности остается неизменным:

<... В самом деле, отсюда представляется несравненная картина. Весь Неаполь виден, как на блюдечке. Длинная улица Толедо тянется прямою линией пред нашими глазами...>²

<... По левую сторону, как великолепная декорация, виден был Везувий, по правую Капель-Ово, и разрушающийся, живописный дворец королевы Иоанны...>³.

Мотив картины здесь эксплицируется как фиксация действительности. Называние не передает красоту данного топонима, поскольку при этом явления четко разграничиваются и оказываются изолированными в их заданных объективных качествах, вместо того, чтобы изображать погружение человеческой

¹ Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840. СПб., 2004. С. 105.

² Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 172.

³ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 9.

души в полноту созерцания¹.

Путешественник описывает то, что знает, что не соотносится с тем, что он видит. В этом смысле особый интерес представляют путешествия Н. Греча, М. Погодина и Н. Всеволожского. Для данных путешествий характерно, что авторы стремятся подчеркнуть бесцельность своих наблюдений, мотивированную незаинтересованность в литературной обработке материала:

<... Я не исправлял, не украшал, не распространял. Как было замечено в записных книжках на ночлеге, в дилижансе, в письмах к родным и приятелям, так и осталось. Мне не хотелось сглаживать следов живого впечатления...>²

<... Путешествие мое - не ученое, не литературное <...> Я ездил для отдохновения и развлечения...>³

Подобная позиция путешественника ориентирует на чисто-визуальное восприятие действительности. Показательно, что в данных травелогах практически отсутствует эстетическая реакция на описываемое топологическое пространство. Путешественника намного больше интересует сиюминутная информация о жизни, подробно описываются цены, нравы:

<... В Неаполь въехали мы среди дня. Погода разгулялась <...> Дилижанс остановился на Largo del castello. Мы бросились тотчас искать квартиры <...> Мы наняли комнату по пиастру за три дня...>⁴

<... Гостиница, где я остановился, называлась Россия. Она в улице Святые Лукии <...> Две чистенькие, хорошо убранные комнаты составляли мою квартиру; слуге моему была особенная, и за все платил я не более четырех рублей в сутки. Я тотчас нанял, за такую же цену, лон-лакея, под ответственностью за него хозяина гостиницы. За обед, очень хороший, да тоже лакомый, брали два рубля...>⁵

Повествование в данных текстах путешествий загружено мелочами, которые «в отличие от «мелочности» в гоголевской школе не таят в себе никакого

¹ Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840. СПб., 2004. С. 105.

² Погодин М.Н. Год в чужих краях. 1839. Ч.1. М., 1844. С. 8.

³ Греч Н.И. Путевые письма из Англии, Германии и Франции. Ч.1. СПб., 1839. С. 315.

⁴ Погодин М.Н. Год в чужих краях. 1839. Ч.1. М., 1844. С. 161

⁵ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 9.

смысла. Это всевозможные квартирные, кухонные и бытовые подробности»¹. Даже при описании культурных артефактов эстетическая реакция очень скупа и связывается с отрицательной коннотацией образа. Показательным в этом смысле является описание могилы Вергилия:

<... В продолжении этих двух дней мы сходили еще посмотреть гробницу Вергилия, с лавровым деревом Петрарки. Какие звучные слова - с нетерпением спешили мы на возвышение над гротом Павзилиппе, который играет такую блистательную роль на картинках. Идем, идем - дорога круче и круче. Мостовая пребезпокойная. Повороты на всяких десяти шагах. Солнце печет. Ну что-то будет? Наконец калитка в огород, пред которой стояли очень долго, дожидаясь ключей. Огородишко преплохой. Мы поколесили еще несколько минут, и очутились в каком-то полуоткрытом погребке... вот и вся история. Лавра нигде и следов нет. Разорван давно по кусочкам <...> Воображение могло б доставить приятную минуту, - но ему помешало ожидание увидеть чудо <...> Нет, на картинках могила Вергилия лучше; в молодости меня одна особенно услаждала...>²

<... Мы ехали к городу; шоссе как скатерть, с правой стороны море, прямо город и Везувий, с лева утес, у которого подол унизан, как жемчугом, белыми прекрасными домами, а волнистая высота красуется дачами вельмож, садами, беседками, террасами, и все это роскошно и в изящном вкусе. Вот дорога, которая вела к могиле знаменитого певца. Коляска остановилась. Где-ж могила Вергилия? «Надобно взбираться на крутизну пешком, отвечал извозчик; туда в большой коляске не въезжают» Досадно! Я чувствовал себя нездоровым, но, делать нечего, пошли угловатыми всходами; силы мне изменяли, однакож любопытство превозмогло, и я достиг с товарищами высоты. Калитка перед нами отворилась; нас впустили в какой-то сад или просто огород, усаженный деревьями между гряд. Гдеж могила Вергилия? Женщина, отворившая нам калитку, отвечала: «Надобно спускаться вниз» Пошли. Тропинка вертелась, попадались лесенки, потом опять спуски, мы находились в раселине утеса; вдруг предстал взору нашему шалаш не шалаш, избушка не избушка, что-то каменное со сводом и отверстиями, поросшее травой и кустами. «Вот могила Вергилия!» - Только-то! воскликнули мои товарищи...>³

Путешественник 1840-х гг. уже не способен эстетически реагировать на такой культурный артефакт, как могила Вергилия, чем и мотивируется подобная

¹ Михельсон В.А. «Путешествие» в русской литературе. Ростов, 1974. С.68.

² Погодин М.Н. Год в чужих краях. 1839. Ч.1. М., 1844. С. 167-168.

³ Неаполь. Из записок русскаго путешественника // Москвитянин.1841. Ч. II. №3. С. 81.

негативная коннотация¹ данного образа. Путешественник ожидает испытать катарсическое воспламенение души, подробно описанное в путевых заметках предшественников, вместо чего он сталкивается с объективной реальностью, не несущей никакой смысловой нагрузки вне фоновых знаний. Повествование носит объективный характер, ориентированный на внешнее восприятие действительности. Субъективность повествования у путешественников проявляется только на вещно-бытовом, номинативно-материальном уровне. Рефлексия, которую можно встретить в тексте, подменена на фактическую информацию, относящуюся к фоновым знаниям путешественника. Происходит диссонанс между тем, что путешественник действительно знает и тем, что он видит, что влечет за собой негативную реакцию.

Таким образом, объекты итальянской действительности осмысляются сами по себе, совсем отсутствует эстетическая реакция, которая в текстах травелогов данного периода подменяется максимально эквивалентным словесным образом. Субъективность проявляется лишь в выборе описываемых элементов итальянского топоса, которая во многом объясняется уже сложившейся традицией литературы путешествий.

¹ Ср. воодушевленные описания могилы Вергилия путешественников первой половины XIX в.

1.5. ИТАЛЬЯНСКИЙ ТОПОС КАК АРТЕФАКТ В ПРОЕКЦИИ ВНУТРЕННЕГО МИРА ПУТЕШЕСТВЕННИКА XX ВЕКА

В начале XX в. возрастает интерес к проблемам пространственной организации в целом. Таким образом, авторы, чьим творческим объектом являлась Италия, в частности Венеция, намеренно расширяют их пространственные горизонты, но в совершенно ином ключе, чем ранее. Так, например, П. Муратов уделяет особое внимание особенностям культурно-исторической общности, в которой Венеция является ядром некоей атомарной структуры, притягивающей к себе периферийные образования. Он обращает внимание на то, что Венеция начинает расширяться за счет включения в свое топологическое пространство других городов, таких как Верона, Виченца и т.д., по принципу их принадлежности в прошлом к Венецианской республике и отражающих влияние особой венецианской культурной традиции. Примыкающие города, как и Венеция, сохраняют свою внутреннюю целостность и в XX в., несмотря на деструктивное влияние внешних факторов¹.

В этом смысле соотношение венецианского текстового пространства с остальным итальянским топом в литературе XX в. осложняется. Продолжает свое развитие «тенденция представления Венеции в итальянском географическом и культурно-психологическом контексте»². Венецианский текст в XX в. приобретает несколько иные характеристики, связанные с переориентацией внутреннего плана на внешний. Таким образом, итальянский тоpos как артефакт сосредотачивается в сфере проекции внутреннего мира человека. Путешественник-автор травелога, оказавшись в пространстве, влияющем на экзистенциально-психические качества реципиента, осознает данное

¹ Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 13.

² Там же. С. 13.

пространство через эстетические явления, связанные с ним. Ярким примером подобного восприятия пространства являются «Образы Италии» П. Муратова, где венецианский топос предстает в тексте как описание картины Беллини:

<... В картине Беллини запечатлено какое-то единственное мгновение равновесия между жизнью и смертью <...> Воображение Беллини облекло их в краски и формы, напоминающие нам какие-то места, где воды были так же зеркальны, облака так же светлы и тонки, далекие горы так же волшебны и мрамор так же бел и прозрачен. Все это было, все это видно, хочется сказать при взгляде на картину Беллини, и мысль о Венеции неизменно овладевает душой. Ибо Венеция сквозит из нее всюду: Венеция в разноцветных плитах террасы и в мраморе ограды и трона, Венеция в улыбке успокоенных вод, в этом прозрачном небе и в этом полете взгляда к линиям гор, Венеция в черном платке на плечах молодой и стройной женщины. И эта женщина, внимающая таинству душ, покинувших мир, и созерцающая мир в его прощальном очаровании, не есть ли она сама олицетворенная Венеция?...>¹

Происходит узнавание топоса посредством эстетического события - картины. Описываемая картина приобретает витальные свойства, воспринимается как реальный топос. В данном случае путешественник описывает то, что знает, в отличие от путешественников XVII века, описывающих фактически увиденное.

В контексте восприятия венецианской действительности посредством культурных артефактов следует обратить внимание на мотив картины, порождающем продуктивную сему «зеркальности». Зеркало является самым естественным и неотъемлемым атрибутом венецианской жизни. В этом городе зеркало приобретает особую значимость. Это обусловлено, прежде всего, исторически: знаменитые венецианские зеркала, произведенные на острове Мурано, украшали лучшие дворцы Европы, их ценность была значительно выше остальных. Их неповторимые украшения из фарфора, драгоценных камней, непередаваемая гладкость самого стекла, изготовленного с применением редких природных ископаемых, которые добывались в лагуне, особая амальгама с характерным светлым оттенком, узорные рамы делали венецианские зеркала абсолютно уникальными и неповторимыми. Рассуждая об образах Венеции в творчестве И. Бродского Л. Лосев упоминает, что «Венеция - особое место на

¹ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 11.

земле, потому что это город, славящийся производством зеркал, город зеркальных поверхностей, город-зеркало в метафорическом и метафизическом плане. Зеркальность Венеции проявляется в ее отражающей способности, в выявлении разного рода симметрий и, наконец, в возможности посещения «пространства наоборот», неподвластного ходу времени и другим рациональным ограничениям»¹. Зеркало становится знаком Венеции, без которого общий вид города, так же как и ее литературный образ, совершенно немислимы. Зеркало, его блеск часто выступает как фактор, организующий восприятие, и в этом качестве закрепляется в литературе². Венецианское пространство Муратова насыщено отражениями, разнообразных по своей природе:

<... На каком-нибудь мостике через узкий канал, на Понте дель Парадизо, например, можно забыться, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно слабо колеблемых отражений...>³

<... Прекрасно старое муранское стекло и старое венецианское зеркало! Их хрупкая красота, - тонкий звон хрустальных подвесок люстры, матовый блеск зеркал, игра бриллиантовых искр в окаймляющих их стеклянных украшениях, - так шла к Венеции XVIII века, к ее искусству, к ее ненастоящей почти что только нарисованной жизни. Маска, свеча и зеркало - вот образ Венеции XVIII века...>⁴

Прослеживается неразрывная связь мотива зеркала и картины установленная очень давно⁵. Венеция предстает как картина, которая по

¹ Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 234.

² Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 78.

³ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 9.

⁴ Там же. С. 25.

⁵ В системе мышления, основанной на принципах аналогий, любой рисунок воспринимался как отражение изображаемого объекта, имеющее символический смысл. Этим объясняются магические манипуляции с восковыми подобиями человека, а в более поздний период - с его фотографиями. Здесь отыскиваются корни поверья, что разбитое зеркало означает грядущее несчастье или даже смерть человека, который им пользовался. Всякое отражение, по поверьям древних, есть прямой аналог того, что отражено, и воздействие на отраженное эквивалентно воздействию на отражаемое. Из этого следует, что граница между объектом и его отражением не является абсолютной и при определенных условиях может быть пересечена. Однако момент пересечения границы становится событием очень большой важности, по каковой причине в магии отношение к любым границам отличается крайней почтительностью и осторожностью. В искусстве, особенно изобразительном, граница также оказывается очень значимым фактором, и любая попытка ее пересечения требует серьезной эстетической мотивировки и проработки в

зеркальному принципу удваивает действительность. Изображаемое стремится выйти за пределы живописного изображения:

<... На том берегу скалистые горы, в которых много пещер, поселение, дальше замок, - немного странный пейзаж, - над всем этим небо с нежными облаками, отражающимися в темнеющем зеркале вод. На террасе несколько фигур <...> и еще одна малопонятная мужская фигура в широкой одежде и белом восточном тюрбане видна на том же берегу, где терраса и группы святых, - она находится за перилами и, удаляясь от Мадонны, как бы уходит из поля картины...>¹

Мотив выхода из картины связывается с невозможностью обрести объем в живописи как жизнеподобному и при этом плоскостному изображению, а следовательно - невозможностью обрести жизнеподобие. При рассмотрении венецианского пространства через культурные артефакты, важным является стремление этих артефактов приобрести одухотворенность, что в данном контексте обозначает витальное начало. Этот мотив связан с преодолением данной невозможности в рамках художественного текста.

Рассуждая о венецианской живописи XVIII века, П.П. Перцов отмечает, что «эта живопись сама чувствовала свою несостоятельность. В ней замечается

системе целого. Живописное полотно, подобно зеркалу, ограничено рамой. Оно представляет собой вырезанный фрагмент бытия, отделенный от мира воспринимающего. Всякое нарушение границы в этом случае ощущается зрителем как вторжение в его собственный мир и, одновременно, как включение созерцающего в мир живописного изображения. Четко рассчитанный технический прием нарушения границы может создать психологический эффект, в чем-то подобный эффекту медитации. Это точно и подробно описано М.Фуко при анализе картины Веласкеса «Менины», где художник, вглядывающийся во время работы в объект изображения, реально смотрит на зрителя, ибо то, что он рисует на полотне, повернутом к зрителю тыльной стороной, в картине Веласкеса не представлено на том месте, где ему следует быть, а отражено лишь в зеркале за спиной живописца. «От глаз художника к объекту его созерцания, - пишет М. Фуко, - властно прочерчена линия, которой мы не можем избежать, рассматривая картину: она пересекает реальную картину и достигает перед ее поверхностью той точки, с которой мы видим художника, смотрящего на нас; эта пунктирная линия неминуемо наступает нас, связывая нас с тем, что представлено на картине» (Фуко М. Слова и вещи. С. 42.) . Далее М. Фуко делает еще одно очень важное замечание: «Останавливаясь на зрителе, глаза художника схватывают его и заставляют войти в картину, назначают ему особое, а вместе с тем неизбежное место, отнимают у него его светлый и зримый облик и переносят его на недостижимую поверхность перевернутого полотна» (Там же. С. 43) Искушенный зритель непременно почувствует эту особую магию данной картины, которая восхищает и одновременно вызывает тревогу, как всякое пребывание на пороге миров.(Меднис Н.Е. Картина и зеркало // Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.)

¹ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 10.

иногда характерное и роковое стремление выйти за свои собственные пределы, пополнить недостающее впечатление посторонними средствами. Опять, как в самом начале искусства, неожиданно встречаем мы на полотне золотые венчики, металлические украшения и добавления: в церкви святого Пантелеймона (San Pantaleone), на плафоне одного из предшественников Тьеполо, Фумиани (1700), нарисованные фигуры переходят в своем продолжении в манекены. Половина ангела нарисована, а его ноги внизу сфабрикованы из картона. В другом месте приставлена рука; в третьем торчит хвост птицы, которая тоже участвует в церемонии»¹. Создается впечатление, что образ как будто не помещается в границах плоскостного изображения и делает шаг навстречу зрителю².

Выход за рамки плоскостного изображения картины или чье-либо вхождение в полотно семантически приравнивается к появлению зеркального двойника или входу в бездну Зазеркалья. Неудивительно, что выход зеркального двойника сопровождается предчувствием ужасного, а погружение в Зазеркалье сопряжено с мотивом смерти и физического исчезновения³.

В монографии Н. Е. Меднис зафиксировано многообразие эстетических форм выражения мотива смерти в венецианском тексте, что наводит на мысль о порождаемой и поддерживаемой Венецией любви к смерти⁴. Мортальный характер венецианского текстового пространства эксплицирует ряд мотивов, обусловленных водной стихией, порождающей продуктивные семы покоя, безмолвия, пустоты⁵:

<...>Неподвижность этих мелких вод, безлюдье, огромные заброшенные здания на берегу, - все здесь внушает чувство покоя, какого не бывает в жизни<...>⁶

С мотивом смерти, умирания при описании водного города часто употребляются слова с семантикой «забвения». Так, одним из центральных

¹ Перцов П. Венеция. СПб, 1905. С. 81 - 82.

² Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С 59.

³ Там же. С. 62.

⁴ Там же. С. 73 - 99.

⁵ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1994. С. 769.

⁶ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 36.

мотивов «Образов Италии» Муратова является мотив летейских вод (в греческой мифологии Лета - богиня забвения, дочь богини раздора Эриды. Именем Леты названа река в царстве Аида, один из притоков реки Стикс. Направляющиеся в это царство души смертных должны были испить из Леты, чтобы забыть свою былую жизнь¹). Таким образом воды в Венеции ассимилируются с водами Леты. Мифическая река забвенья соединяет символику безвременья (т.е. потери времени жизни) с символикой забвенья, в свою очередь связанной с умиранием, с самозабвеньем²:

<...>Летейские воды, - так вот что эти воды, в которых отражаются золотистые облака! И нам вдруг понятен медленный ритм видений Беллини. Нам понятны глубокое созерцательное раздумье, в которое погружены его святые, и бесплотная тонкость младенческих игр с золотыми яблоками темнолиственного мистического дерева. В той стране, которая открывается за уснувшими зеркальными водами Леты, мы узнаем нашу страну молитв и очарований. Там бродят в уединении скал наши души, когда их освобождает сон<...>³

<...>Для нас, северных людей, вступающих в Италию через золотые ворота Венеции, воды лагуны становятся в самом деле летейскими водами<...>⁴

Венецианская школа живописи является не только одной из главных итальянских живописных школ, но заслуженно признается одной из лучших в мировом искусстве. Многие знаменитые художники являются представителями этой школы, среди них стоит выделить имена Тинторетто, Беллини, Тициана, Карпаччо, Веронезе, Джордоне, Тьеполо и многих других. Однако для изучения образа Венеции важным является не только профессионализм и одаренность венецианских художников, но и некоторые особенности бытования живописи в Венеции. Рассуждая об итальянском искусстве, П.П. Перцов замечает следующее: «в Италии XIII-XVIII столетий живопись была искусством народным. Этими двумя словами объясняется весь ее интерес. Как скульптура в древнем мире, так в

¹ Кто есть кто в классической мифологии: Энциклопедический словарь. М., 2002. С. 335.

² Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 71.

³ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 55.

⁴ Там же. С. 57.

Италии Возрождения живопись явилась именно той формой эстетического творчества, в которой искал и в которой определил себя сам дух народа»¹. Таким образом, мы наблюдаем взаимопроникновение живописи в Венеции в каждодневную жизнь, а жизни - в живопись в сознании путешественника XX века:

<... Венеция жива лишь в дошедших до нас произведениях ее художников...>²

Таким образом, жанр травелога в контексте формирования топологического образа Италии в XX в. предстает как экспликация посредством артефактов внутреннего мира человека, пейзажа души.

¹ Перцов П. Венеция. СПб, 1905. С. 26-27.

² Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 9.

ГЛАВА 2. Концепт четырех стихий в текстовых свидетельствах русско-итальянского травелога

2.1. КОНЦЕПТОСФЕРА ВЕНЕЦИАНСКОГО ТЕКСТОВОГО ПРОСТРАНСТВА В РЕЦЕПЦИИ РУССКИХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ. СТИХИЯ ВОДЫ

Стихия воды¹ играет главенствующую роль в восприятии Венеции в сознании русских реципиентов², что обусловлено и географически, и культурно-мифологически. Как отмечает Кристиан Бек, автор книги «История Венеции», город Венеция является подлинным шедевром, созданным человеческими руками наперекор природе, с самого начала противившейся урбанизации этого уголка на побережье Адриатического моря <...> Относительная недоступность этой местности - передвигаться можно было только по протокам на лодке - надежно гарантировала ее безопасность. Но сильно властвующие в венецианской лагуне приливы и отливы постоянно угрожают ей затоплением, загрязнением

¹ Вода выступает в качестве универсального символа во всех мировых традициях, при этом наделяется многообразными функциями. Определенные качества воды обусловили ее одушевление. Вода всегда находится в движении, она изменяет цвет под светом звезд, под действием тепла превращается в пар, способна отражать предметы и живые существа, в шуме ее потока слышится речь, она возрождает к жизни иссушенную растительность, утоляет жажду людей и животных, дает исцеление и отдохновение утомленным и больным. Будучи используемой для омовения, она также наделяется способностью очищения души (например, после осквернения или совершения греха). Вода также может выступать и в разрушительной своей ипостаси (цунами, наводнения, штормы). Представление о водной стихии как первоначале, из которого все возникло, особенно распространено среди народов, живущих близ морского побережья либо у берегов крупных рек. Согласно архаическим космогоническим представлениям, из первичных вод тем или иным способом появляется земля. Вода, выступая в качестве первоосновы мира, символизирует полноту возможностей, смешение элементов, предшествующее всем формам и всему творению. Возможно, подобная фундаментальная роль воды в мироздании связывалась с приписываемой ей способностью трансформации, изменения (в силу ее «превращения» в пар, град, снег, лед). Вода в целом выступает как амбивалентный образ: она воплощает и начало, и конец мира (в форме мирового потопа); наряду с «огненными» космологиями существуют и «водные». Вода рассматривается и как поддерживающая жизнь (и рождающая ее), и как нечто опасное, враждебная стихия. (Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997. С. 37.)

² См приложение 1 на стр. 169.

окружающей среды и демографической катастрофой¹, что не соотносится с привычным литературным мифом о Венеции - Венере, рожденной из окровавленной морской пены (см. теогонический миф о Кроносе и Уране²) и связанный с этим мотив ее гибели. Но это не согласовывается с собственно венецианской легендой, по которой Св. Марк, возвращаясь из Аквилеи, где проповедовал Евангелие, пристал к одному из островов лагуны. Там к нему во сне является ангел, который сообщает Св. Марку, что в этом месте он обретет вечный покой. Именно в этом месте, спустя века, возникает город, в который после и перевозят мощи святого³. В первой четверти XIX в., по мнению Н.Е. Меднис, в языковом пространстве мирового венецианского текста закрепляется образ Венеции, возникающей, подобно Венере (Афродите) из волн морских. С этим неразрывно связано представление о Венеции как о городе Красоты. Но этот образ не соответствует русскому видению Венеции, т.е. в текстах травелогов выделяются иные качества венецианского топоса. Нередко путешественниками отмечается ее мистическое, необъяснимое происхождение:

<... и чародейский город, как будто вызванный с морского дна, уже выдвигал из волн свои башни и куполы. Навстречу нам неслись желтые и алые паруса <...> Пароход наш вошел в зеленоватые воды лагун. Дворцы и храмы посреди моря <...> Колонны, аркады, встающие из волн <...> Море, наполнившее улицы, волнующееся под балконами, у подножия перистилей <...> Мне казалось, что я очутился в центре совершенно новой, своеобразной цивилизации...>⁴

Инакость венецианского пространства, связанная с доминированием водной стихии над остальными, не всегда в сознании русского реципиента воспринимается однозначно. Так например в своих «Итальянских письмах» Д.И. Фонвизин в письме от 17/28 мая 1785г. дает следующее описание водного города:

<... Первый вид Венеции, подъезжая к ней морем, нас очень удивил, но скоро почувствовали мы, что из доброй воли жить здесь нельзя. Вообрази себе людей, которые живут и движутся на единой воде, для которых вся красота

¹ Бек К. История Венеции. М., 2002. С. 190.

² Мифы народов мира. Энциклопедия в 2т. Т.1. М., 1987. С. 229.

³ Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 73 - 99.

⁴ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 2.

природы совершенно погибла и которые, чтоб сделать два шага, должны их переплыть. Сверх же того город сам собою печален. Здания старинные и черные; многие тысячи гондол выкрашены черным, ибо другая краска запрещена. Разъезжая по Венеции, представляешь погребение, тем наипаче, что сии гондолы на гроб походят и итальянцы ездят в них лежа. Жары, соединяясь с престрашною вонью из каналов, так несносны, что мы более двух дней здесь не пробудем...>¹

Здесь очевиден образ города-гробницы, мертвого города на пути в потусторонний мир, который появляется здесь не случайно, т. к. само понятие «потусторонний мир» изначально обозначало принадлежность к воде, «потусторонний мир» приравнивался к «относящемуся к воде» или «находящемуся за водой или рекой» (согласно представлениям древних, души умерших переправлялись в загробный мир в лодке по воде)² (ср. гондолы похожи на гроб и итальянцы ездят в них лежа). Подобное представление поддерживается на протяжении всей русской венецианы, в том числе и в XX веке:

<... теперь нет венецианской республики, а есть только мертвый, нездоровый, сырой город, медленно подвигающийся к своему падению...>³

<... Не тень ли это, не тень ли гондолы, без шума, без усилия увозящая нас к Венеции? И сами эти воды - не воды ли смерти, забвения?..>⁴

Мортальный характер венецианского текстового пространства эксплицирует ряд мотивов, обусловленных водной стихией, порождающей продуктивные семы покоя, безмолвия, пустоты⁵.

<... На пустынной водяной улице темно и тихо. Изредка блуждает по ней огонек... и по фосфорическим искрам, брызжущим из-под весла, я узнаю гондолу; но гребец молчит, как будто боится нарушить аристократический сон мрачных палаццов...>⁶

В этом смысле особое место занимают акустические мотивы, среди которых

¹ Фонвизин Д.И. Сочинения, письма и избранные переводы Дениса Ивановича Фонвизина. СПб., 1866. С. 495.

² Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 76 - 79.

³ Философов Д. Слова и жизнь. СПб., 1909. С. 267.

⁴ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 45.

⁵ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1994. С. 769.

⁶ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 27.

наиболее распространен мотив тишины, как проявление категории звука, вернее, отсутствие этого проявления:

<... Волшебна эта водяная улица, убранная мраморными дворцами <...> Пышность столицы и тишина пустыни...>¹

<... Тишина Венеции, по мне, одна из главнейших ее прелестей...>²

<... А вода! Вода странно приковывает и поглощает все мысли, так же, как она поглощает здесь все звуки, и глубочайшая тишина ложится на сердце...>³

<... там, за тихими водами, за туманными равнинами, где течет Brenta, с особенной силой пробуждается всякий раз при наступлении вечера в Венеции. Среди огней и движения на Пьяцце она приходит внезапно и уносит далеко, так далеко, что говор и смех праздной толпы звучит в ушах, как слабый шум отдаленного моря...>⁴

<... Было очень тихо. Время от времени тускло освещенные моторки проползали в ту или другую сторону, дробя винтами отражение огромного неоновое Cinzano, пытавшегося снова расположиться на черной клеенке воды. Тишина возвращалась гораздо раньше, чем ему это удавалось...>⁵

Тишина здесь служит знаком, говорящим о стирании памяти, о ее распаде⁶ в результате соприкосновения, сопряжения с венецианским пространством. Символика языка тишины имеет диаволическую природу.

Мортальная семантика водного пространства эксплицируется также и иными мифологическими аллегориями. В этом смысле показательным является отрывок из итальянских писем В. Д. Яковлева, описывающий похоронную процессию в Венеции:

<... Длинная цепь гондол плывет к нам навстречу. Что за унылое пение? Что это? Зажженные свечи! бледные лица монахов! Черный гроб посреди барки, обитой трауром... Грустная встреча... Но картина, бесспорно, оригинальная. Эта мрачная сцена была бы еще новее, если бы фигура угрюмого кормчего, работающего своим веслом над группой бледных

¹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 22.

² Там же. С. 43

³ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 60.

⁴ Там же. С. 56.

⁵ Бродский И.А. Набережная неизлечимых: Тринадцать эссе. М., 1992. С. 17.

⁶ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 410.

пассажиров, не напоминала фигуры Харона...>¹

С мотивом летейских вод неразрывна идея пограничности мира, нереальности, призрачности существования венецианского топоса в посюстороннем мире.

<... Небесное зарево чудно отразилось в бездыханной лагуне. Я спрашивал себя - на яву ли плыву к этому городу-призраку, висящему в ослепительной атмосфере, между морем и небом...>²

<... Здесь сказалась глубокая задумчивость, то рассеяние мысли и чувств, которое бывает на границе между бодрствованием и сном, жизнью и смертью...>³

В этом смысле Венеция выступает как своего рода Чистилище⁴, где по религиозным представлениям души умерших посредством разных испытаний очищаются от грехов, чтобы затем попасть в рай.

Таким образом, концепт стихии воды, изначально амбивалентный в своем значении, приобретает в русской венециане ярко выраженную смертную семантику, порождающую характерные элементы (могила, гроб), постоянно используемые в изображении венецианского топоса:

<... Когда же моя лодка углубляется в лабиринт тесных водяных закоулков, где потревоженные воды издают запах разрытой могилы, сердце мое сжимается как - то болезненно...>⁵

<... Группы этих плавучих гробов теснились у мраморных ступеней пристани...>⁶

Таким образом, само пространство венецианского текста в сознании русских реципиентов преподносится как элегическое, грустно-мечтательное, меланхолическое:

<... Глубокая грусть, наперекор восторгу, неожиданно нападает на сердце,

¹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 45.

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 47.

³ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 59.

⁴ Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 85 - 90.

⁵ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 45.

⁶ Там же. С. 4.

когда увидишь этот великолепный, но мрачный, меланхолический город...>¹

<... куда девалась эта беззаботная, неисчерпаемая веселость Венеции, ее блестящие церемонии, частые регаты, беги гондол, ночные серенады?.. теперь едва ли найдется столица печальнее...>²

В венецианском текстовом пространстве ярко выражено аполлоническое начало³, «упорядочивающее», организующее, гармонизирующее⁴ на уровне бытового существования, так как сама история Венеции связана с постоянным противостоянием природно-стихийному, хтонически-дионисийскому:

<... Прежде всего, приходилось бороться с природой. Тростниковые хижины, построенные по топким, низменным берегам протока Brentы, названного Большим Каналом, были часто сносимы волнами прилива. Неимоверные труды употреблены на укрепление зыбучей почвы венецианского архипелага. Целые леса зарыты здесь в землю <...> Венеция должна была создавать саму почву...>⁵

Любопытно, что витальность Венеции аполлинична по своей природе, так как представлена в изобразительном искусстве, покровителем которого является Аполлон:

<... Венецианская кисть любила земную жизнь в полном ее блеске, во всей ее красоте. Уносясь в небо, эти художники самый рай населяли чувственно-прекрасными формами...>⁶

¹ Там же. С. 3.

² Там же. С. 61.

³ Аполлоническое и дионисийское - категории культуры, получившие филос. истолкование в работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». Истоком этих категорий являются два божества искусств в Др. Греции - Аполлон и Дионис. Противоположность между ними обусловлена противоположностью между пластическим искусством образов и непластическим искусством музыки. Аполлон и Дионис - это разные миры: мир сновидения и мир опьянения. Аполлоническое начало - это чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога - творца образов; дионисийское - первобытный хаос, вакхический восторг, трепет опьянения и экстаза. Если Аполлон - это разумное начало, то Дионис - начало инстинктивное. Любая культура - это органический синтез аполлонического и дионисийского. Но в любой культуре эти два начала не находятся в гармоническом единстве, всегда превалирует либо одно, либо другое. Современная культура страдает, по Ницше, ослаблением дионисийского начала, человек руководствуется только знаниями, он вынужден всюду таскать с собой невероятное количество камней знаний, которые при случае, как пишут в сказке, могут «изрядно стучать в желудке». Но в то же время дионисийское начало, не обузданное разумом, может в будущем вырваться на поверхность культуры, неся с собой хаос и разрушения

⁴ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб., 2003. С. 133.

⁵ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 32 - 33.

⁶ Там же. С. 37.

Таким образом, посредством искусства Венеция делает попытку к гармонизации, но эта попытка изначально несет в себе эсхатологические мотивы, так как неорганичность венецианского существования, конфликтность с природно-тварным ведет к неминуемой гибели:

<... Не раз Адриатика поглощала острова, уже застроенные, заселенные. У северной Италии есть свой Геркулан, своя Помпея, но залитые не лавой, а волнами морскими...>¹

Водная стихия, выступающая как основополагающая для венецианского топоса, также организует и хронотоп венецианского текстового пространства. Таким образом одним из основных концептов венецианского текста является временной концепт, поначалу связанный с разговорной идиомой текучего, т.е. уходящего времени². В этом смысле особый интерес представляют наблюдения И. Бродского о Венеции. Здесь мы видим четкую парадигму «вода» - «божественное» - «время» и, следуя из этого, «вода» - «время»:

<... раз Дух Божий носился над водою, вода должна была его отражать. Отсюда моя слабость к воде, к ее складкам, морщинам, ряби и - раз я с Севера - к ее серости. Я просто считаю, что вода есть образ времени, и под всякий Новый год, в несколько языческом духе, стараюсь оказаться у воды, предпочтительно у моря или у океана, чтобы застать всплытие новой порции, нового стакана времени...>³

<... я жду облака или гребня волны, бьющей в берег в полночь. Для меня это и есть время, выходящее из воды, и я гляжу на кружевной рисунок, оставленный на берегу...>⁴

Вода с этой точки зрения обретает свойства вечного. На уровне мотивов возникает образ реки времени, который с одной стороны, принадлежит (как и вся символика воды) к сфере теллурической-природной, а с другой - вследствие своей текучести и нескончаемости выводит из земного времени в «безвременье», в «вечность». Появляется мотив «времени, выходящего из воды».

Погружение в реку времени представляет собой забвение, умирание, но с

¹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 32.

² Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 70.

³ Бродский И.А. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе. М., 1992. С. 33.

⁴ Там же. С. 21.

точки зрения космической, путешествие по реке времени предстает как путешествие в сферу бытия и выход из нее, т.е. направление движения меняется с горизонтального на вертикальное, т.е. вверх, в сферу божественного¹:

<... Вода ставит под сомнение принцип горизонтальности, особенно ночью, когда ее поверхность похожа на мостовую...>²

В этом смысле некоторая смертная символика Венеции делает прорыв в сферу бесконечного и вневременного. Таким образом, тема Венеции как мертвого города нивелируется по причине временного концепта, который приобретает качества космогонического времени, сверхвремени³, которому соответствует вечность, бесконечность:

<... Медленное движение лодки сквозь ночь напоминало проход связной мысли сквозь бессознательное <...> я попал в ту бесконечность, которую воображал на ступенях Стаццоне...>⁴

Вечность принадлежит к сфере абсолютного потустороннего, где нет ни начала, ни конца и выступает как время сакральное, которое, в противоположность времени историческому, является обратимым, так как в мир сакральное время привнес демиург⁵, имеющий водное воплощение в венецианском текстовом пространстве:

<... Века стерли с этих пышных фасадов тициановские и безыменные фрески, но, взамен их, наложили на мрамор свой глубоко-поэтический колорит. Посмотрите, как время довершает создания художника <...> Но что это за цветные пятна на закопченном фасаде? Это фрески Тициана и Джиорджионе, картины, смытые дождями и влажным дыханием лагун...>⁶

Таким образом, водная стихия ассимилируется с концептом времени в венецианском тексте. По этой причине пространственный концепт,

¹ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. С. 69 - 71.

² Бродский И.А. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе. М., 1992. С. 34.

³ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 70.

⁴ Бродский И. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе. С. 29.

⁵ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. С. 247.

⁶ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 22 - 24.

представленный исключительно водной стихией, а «вода есть образ времени»¹, преобразуется во временной.

Водная стихия распространяется и на сферу человеческого существования:

<... Надо только видеть движение человеческих волн утром на мосту делла Палья...>²

<... толпа журчит, журчит рекой по каменным плитам...>³

Следует отметить, что реализация концепта «вода» в венецианском текстовом пространстве происходит с доминантной позиции. Водная стихия является миромоделирующей для данного топоса.

¹ Бродский И. А. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе. С. 27.

² Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 25.

³ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 26.

2.2. БУКОЛИЧЕСКАЯ ИДЕЯ НЕАПОЛИТАНСКОГО ТОПОСА В РУССКОЙ РЕЦЕПЦИИ.

СТИХИЯ ОГНЯ

Совершенно иное проявление водной стихии мы встречаем в неаполитанском текстовом пространстве¹. Сама легенда о появлении Неаполя связана с водной стихией. Согласно мифам об Одиссее, этот город образуется на утесах, в которые были превращены Парфенопея (Парфенопея), бросившаяся со своими сестрами-сиренами в море после того, как Одиссей отверг их, не поддавшись чарам их голоса (будучи греческим полисом, Неаполь носил название «Парфенопея»²). Но, в отличие от Венеции, Неаполь характеризуется как город необычайно живой, витальный, в котором «река жизни текла всегда так стремительно, что на ее природных берегах не осталось исторических отложений³», где «вокруг стен музея, укрывших остатки тонкой античной цивилизации, бурлит народная жизнь, способная, кажется, похоронить их глубже, чем лава и пепел Везувия»⁴, и «кипит с утра до ночи толпа народная, шум, гам и стрекотанье разно»⁵. Стихия воды неразрывно связана с огненной⁶ животворящей

¹ См. приложение 1 на стр. 170.

² Мифологический словарь. М., 1991. С. 430.

³ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 278.

⁴ Там же. С. 279.

⁵ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 111.

⁶ Огонь символизирует трансформацию, очищение, дающую жизнь производящую силу Солнца, обновление жизни, оплодотворение, силу, мощь, энергию, невидимую энергию в процессе осуществления, сексуальную силу, защиту, оборону, видимость, разрушение, слияние, страсть, мольбы, перемену одного состояния на другое, либо переход в него, способ передачи сообщений или приношений Небесам. Пламя олицетворяет духовную силу, трансцендентность и озарение, свидетельствует о наличии божества или души, пневмы, вдоха жизни; воодушевление и просвещение. Пламя покидает тело в момент смерти. Огонь и пламя - типичные символы сердца. Оба они амбивалентны: с одной стороны, они божественные и творческие, с другой - демонические и разрушительные: огонь пожирает все созданное и возвращает его к первоначальному единству. Огонь и пламя олицетворяют истину и знание, поглощающие ложь, невежество, иллюзии и смерть и выжигающие нечистоту. Пламя можно

стихией, доминирующей в неаполитанском текстовом пространстве. Здесь огонь имеет свойство текучести, возникают ассоциации с рекой огня, жидким огнем:

<... Какой свет вокруг сего Кратера! Какая горящая печь внутри оного! Вдруг, сия пламенная пучина шумит; уже изрыгает она воздух, с ужасным треском, сквозь густой дождь пепла, безмерный огнемет; между тем лава поднимается на края кратера; вздувается, кипит, течет - и длинными огненными потоками браздит черную горы утробу...>¹

<... Она навела страх на весь город Неаполь. Но по минутном угрожении, тут остановилась. Однако ж, хотя она остановилась и уже потухла, но и теперь наводит ужас и угрожает. Берега сей лавы, подобно берегам Сены, усеяны дерном и цветами, и по обеим сторонам осеняются молодыми кустарниками, которые плодотворною золою всегда, так сказать, орошаются и питаются...>²

<... За мостовую начинается остывшая черная и бурая лава, поток на потоке. Провожатые рассказывали, к которому году принадлежали те или другие. Последняя еще горяча...>³

Таким образом, огонь вбирает в себя качественно-функциональные признаки водной стихии, приобретая свойства текучести, что приводит к особой синестетичности текста и появлению синтезированных огненно-водных образов, несмотря на полярную противоположность данных стихий друг другу. В этом случае можно говорить о союзе стихий огня и воды, где огонь выступает как активное начало, а вода - пассивное:

<... Волны под каждым ударом весел рассыпались фосфорическими блестками<...>В глубоком мраке италийской ночи, Везувий от времени до времени зажигал багровый сноп вулканического огня и служил кормчему маяком...>⁴

<... выходим из-под тени скал - солнце рассыпает по морю свои

разделить на два взаимодополняющих аспекта: свет и жар, изображаемые, соответственно прямыми и волнистыми линиями. Свет и жар могут означать интеллект и эмоции, блеск несущей благодатный дождь молнии, тепло очага, то есть либо огонь уютный, либо внушающий почтительный страх. Огонь и вода являются двумя великими, активным и пассивным, принципами вселенной; они - Отец Небо и Мать Земля, все противоположности в мире элементов. Огонь и вода находятся в постоянном конфликте, но в виде жара и влаги они необходимы для всякой жизни (Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997. С. 241.)

¹ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. С. 164.

² Там же. С. 152.

³ Погодин М.П. Год в чужих краях. 1839. Ч. 1. М., 1844. С. 182.

⁴ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 116.

ослепительные, прыгающие искры...>¹

<... Красные лучи заходящего солнца, падающие как пламя на блестящее море, и покрывающие скалы золотыми брызгами, придавали волшебное освещение всей картине...>²

Огненный элемент, формирующий концептосферу неаполитанского текстового пространства, эксплицируется в символике солярного и лунарного³. При этом солнечные и лунные мотивы присутствуют в описании морских, горных и других топосов Неаполя, порождая продуктивные семы блеска, свечения:

<... Солнце тихо всходило из-за горы в ризе светозарного облака...>⁴

<... солнце показалось, и облило своим светом весь берег...>⁵

<... Солнце, опускавшееся в волны, воспетые Virgiliem, освещало красноватым бенгальским огнем и скалы, нагроможденные над морем, и зеленеющую долину, в которой прячется этот полувосточный городок, непохожий ни на один итальянский город...>⁶

<... Августовское солнце раскалило небо добела <...> Если вы обличите орлиную дерзость поглядеть на это солнце, вы не увидите ни солнца, ни небесной синевы; вас ослепит невыносимо-сияющий, раскаленный добела купол...>⁷

¹ Там же. С. 99.

² Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 27.

³ Солнце - древнейший космический символ, означающий жизнь, источник жизни, свет. С солярной символикой связываются такие характеристики, как верховенство, жизнестроительство, активность, героическое начало, всеведение. Солнце часто выступает в качестве первоначального символа верховного божества либо отождествляется с ним. Солнце - даритель света и жизни, правитель верхнего и нижнего мира, которые он обходит во время своего суточного обращения: «Хотя ты находишься далеко, твои лучи падают на землю; хотя ты пребываешь на лицах людей, твои следы невидимы»; «Мир существует через тебя», - гласят гимны Эхнатона. Образ солнца может быть рассмотрен в соотношении с луной, в ряде мифологий выступающей в качестве его божественной супруги. Солнце несокрушимо и бессмертно, в отличие от луны, непостоянной и ущербной, умирающей и вновь рождающейся. Подчиненный характер луны проявляется и в том, что она лишь отражает излучаемый солнцем свет. В целом с солнцем связываются мужской, активный и положительный принцип, а с луной - женский, пассивный и негативный. Ночное исчезновение солнца может рассматриваться как смерть (Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997. С. 302.)

⁴ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 95.

⁵ Там же. С. 95.

⁶ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 95.

⁷ Там же. С. 136.

<... Под ярким блеском итальянской луны, море сверкало, и ясно обозначалось белеющее зданием полукружие берегов Неаполя...>¹

<... Когда приближаешься ко входу пещеры, то глаза, ослепленные ярким блеском неаполитанского солнца, как - бы с удивлением видят этот длинный и темный коридор, где слышен смешанный и странный шум; потом начинаешь в нем различать массы, движущиеся в потемках, и наконец, свет снова является как огромная звезда...>²

Показательно, что лунная и подлунная символика характеризуется гораздо меньшим распространением и вариантностью, чем вездесущие солнечные мотивы и производная от них символика света. При этом лунная символика не выступает в качестве антагонистичной солнечной³ и порождает тот же ряд продуктивных сем блеска, свечения, что и солнечная символика (ср. выражения типа «под ярким блеском итальянской луны» - «при блеске звезд» - «ярким блеском неаполитанского солнца» и т.п.), то есть луна и солнце предстают прежде всего как световое явление, несущее в себе семантику огненного, не возникает привычных динамичных, конфликтных отношений между обоими полюсами-символами.

Любопытно, что под знаком луны разворачивается символика огненно-водного (водная поверхность, отражающая свет). Часто луна выступает как часть морского топоса:

<... Неполная луна, выплывшая из моря, возле темных громадных скал острова Иския, рассыпала по сонным водам сноп бледно-золотистых лучей, и почти не поднимаясь от горизонта; а звезды заволокло легким ночным паром<...> а под каждым ударом весла волны мерцали мириадами фосфорических искр, рассыпались огненными брызгами; золотые струйки зажигались и потухали по сторонам лодки; за рулем остался один сноп влажного пламени. Я зачерпнул горсть воды, и просыпал ее искрами...>⁴

<... Прибавьте к тому теплую ночь, благорастворенный воздух здешнего

¹ Там же. С. 79.

² Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 20.

³ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 154.

⁴ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 230.

климата, луну, которая серебрит струи моря и освещает верхи Везувия - это очаровательно...>¹

Солнечные мотивы также выступают как неотемлемый элемент характеристики внешнего и внутреннего, экзистенциально-психического состояния неаполитанца:

<... Здесь климат имеет все свое влияние; здесь, по всей справедливости, царствует законодательство солнца, то есть всеобщее расслабление во всех отношениях и во всех частях жизни гражданской, политической и естественной...>²

<... и этот южный колорит лица, где кармин румянца пробивается сквозь золотистую тень, наложенную солнцем...>³

Однозначно предпочитается витальный аспект огня, солнечная природа которого соответствует надземной, космической красоте⁴:

<... Предо мною Везувий <...> Давно уже он не выбрасывал столько огня и дыма. Ожидают извержения. Громы, выстрелы и летящие из глубины его раскаленные красные камни, всё это - прелесть!...>⁵

<... ночью, когда море исчезало под темною синевою сумрака, и у подножия горы, вдоль берега, засвечивались огоньки, вулкан по временам выкатывал из своего жерла багровую звезду пламени, которая, блеснув на вершине, быстро потухала. Эти грозные огненные вздохи под небесами, и эти мирные вечерние огоньки внизу; сонный залив, и шумный, суетящийся, осыпанный газовыми огнями Неаполь - все это сливалось в магическую картину, от которой невозможно отвести глаза без сожаления...>⁶

Этот своеобразный хаос первокрасоты в культурной традиции соотносится с дионисийским принципом становления и исчезновения. Дионисийскому свойственна первичная витальная ценность, активное существование, хаос первокрасоты. Дионис, как бог умирающий и возрождающийся, символизирует

¹ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. С. 13.

² Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб., 1800 - 1801гг. С. 146.

³ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 229.

⁴ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 149 - 198.

⁵ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т 11. Письма 1836-1841. М., 1952. С. 154.

⁶ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 64.

стихийно-витальное начало, проявление которого очевидно в неаполитанском текстовом пространстве. Дионису противопоставлен Аполлон. «Искусства пластические - Аполлон, не пластические (музыка) - Дионис. Два мира - сон и опьянение»¹.

Следует обратить внимание на соотношение значений «огонь» - «вода» - «жизнь»², связанные с дионисийским хаотически-стихийным началом. В этом смысле интересны словосочетания типа «огненные вина Везувия»³, дающие жизнь.

Система восприятия огня, как отмечает Ханзен-Леве, построена так, что воспламенение осуществляется в первую очередь на природно-тварном, физически-витальном уровне (т.е. другие стихии приобретают свойства огненного), и с него перекидывается на психически-экзистенциальную сферу⁴ (огонь глаз, сердец и т.д.). Огонь в своем солярном проявлении выступает как «творящий» праогонь (Солнца, Творца), как своеобразный «царь» города (см. словоупотребление):

<... Ум в Неаполе не редок: ему благоприятствует климат, и физическое положение. Сие море, сие земля, сие солнце, взор Августа, и чтение Омира произвели Энеиду...>⁵

<... В Неаполе солнце требует короля, и может быть, даже деспота...>⁶

<... Неаполитанец любит только свой климат, свои берега, свое море, свое солнце: они никогда не переменялись, не изменяли ему, всегда его лелеяли, и он живет беспечно...>⁷

Огонь, безусловно, выступает как созидающее начало, естественное в своей

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2000. С. 56.

² Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 76 - 79.

³ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 286.

⁴ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 149 - 198.

⁵ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. С. 139.

⁶ Там же. С. 126.

⁷ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 90.

стихийно-витальной функции¹, что подчеркивается чрезмерной оживленностью интенсивной неаполитанской жизни, находящейся под его покровительством:

<... Итак, здесь-то она страшная сопка, которая горит несколько веков, которая потопила столько городов, которая погубила целые народы, которая всечасно угрожает сей обширной стране, сему Неаполю, в коем, в сие самое время смеются, поют, пляшут, и даже не думают о ней...>²

Нередко огонь приобретает свойство сосредоточенности, персонифицированности, подобно древним богам. Это и «солнце-законодатель» и «питающая Неаполь гора». В этом смысле показательно письмо Ш. Дю Пати «с вершины Везувия во время его извержения», когда автор обращается к стихии, обитающей здесь, чтобы попрощаться:

<... Прощай Везувий, прощай лава, прощай пламя, которым сияет и венчается сия глубокая пропасть! Прощай, наконец, гора, столь опасная, но которой столь мало опасаются! Если ты должна в пепле своем погрузить или сии замки, или сии деревни, либо сей город: то по крайней мере да не будет это тогда, когда дети мои будут в оных!...>³

Витальный характер неаполитанского текстового пространства эксплицирует ряд мотивов, обусловленных стихией огня, в свою очередь порождающей продуктивные семы шума, движения:

<... пошли вокруг широкой енды кратера <...> ко дну, я последовал как вдруг в двух местах вспыхнул огонек, с шумом поднялся дым, обсыпались камни...>⁴

<... В этой хляби паров слышен был только свист ветра, приносившего издалека шум морских волн, разбивающихся у берегов Геркулана <...> у подошвы вулкана, среди шумящей бури...>⁵

В отличие от венецианского текста (одним из ведущих мотивов которого является мотив тишины), в неаполитанском текстовом пространстве характерно иное проявление категории звука.

¹ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. С. 149 - 198.

² Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. С. 149.

³ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. С. 151.

⁴ Погодин М. П. Год в чужих краях 1839. Ч. 1. М., 1844. С. 183.

⁵ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 180.

Вообще неаполитанский текст очень звучен, музыкален, здесь присутствует некая природно-хаотическая музыка стихий, предстающая аналогом космогонического акта творения¹. «Музыка творит мир <...> Она есть духовное тело мира - мысль (текучая) мира»². Мифологема гармонии сфер как выражение соответствия внутри космического устройства наделяет «звук» такой же жизнетворящей энергией, как и огонь. В этом смысле интересно звуковое проявление стихий. Например, словосочетания типа «пламенная пучина шумит», «лава поднимается на края кратера; вздувается, кипит, течет». Неаполитанский текст чрезвычайно вербоцентричен, огненная стихия проявляет себя очень активно (например: «в двух местах вспыхнул огонек, с шумом поднялся дым, обсыпались камни», «лава поднимается на края кратера»; «вздувается, кипит, течет», «огненными потоками браздит, страшная сопка потопила» и др.) Это подчеркивает витальную семантику неаполитанского текстового пространства.

Но с огненной стихией также связан и эсхатологический неаполитанский миф, заключающийся в идее уничтожения Неаполя Везувием, подобно Помпее и Геркулану, постоянно напоминающими о себе. Появляются апокалипсические мотивы, связанные с мотивом извержения вулкана. В целом вулкан представляет собой хтонический символ, в своем негативном аспекте, связанный со смертью:

<... потемнело, не так как в мрачную, облачную ночь, а как в комнате, где погашены все свечи. Слышны были только стенания женщин, плач детей, вопли мужчин; один звал отца, другой сына, иной жену; узнавали друг друга только по голосу. Один страшился за себя, другой за своих. Некоторые, боясь смерти, звали ее же на помощь. Здесь поднимали руки к небу; там вопили, что нет уже богов, и что наступила последняя ночь существования вселенной...>³

<... Море, казалось, пожрало само себя, и было как бы отодвинуто землетрясением. Достоверно то, что берег расширился, и многие морские животные остались на суше. С другой стороны, ужасная черная туча, раздираемая извилистыми огнями, извергала из недр своих длинные огненные

¹ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 93.

² Блок А. А. Записные книжки 1901 - 1920. М., 1965. С. 150.

³ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 200.

струи, подобные молниям, но гораздо их больше...>¹

Таким образом, мотив извержения Везувия приобретает апокалипсические масштабы, преобразующие остальные первоэлементы вселенной в огненный, хтонически-деструктивный. Исходя из вышперечисленного, огненный элемент, амбивалентный по своей природе, реализуется как и деструктивное, так и витально-созидательное начало в неаполитанском текстовом пространстве, но смысловой доминантой несмотря на это остается стихийно-витальное проявление огненного элемента.

Как было упомянуто выше, воспламенение осуществляется в первую очередь на природно-тварном, физически-витальном уровне, и с него перекидывается на психически-экзистенциальную сферу², порождающую продуктивные семы огня глаз, сердец:

<... у добрых Итальянцев обыкновение употреблять недозревшие плоды - для легонького укрощения своей пылкой крови...>³

<... Ребятишки здесь бледные и худые; глаза у них блещут лихорадочным огнем...>⁴

<... Любовь народа к законному наследнику вспыхнула ужасным образом...>⁵

На эмоционально-инстинктивной основе происходит катарсическое воспламенение человека (вызванное огнем божественным) слияние с сотворенным миром или с пра-огнем⁶. Неаполитанец не мыслится как персоналия, лишь как часть народной толпы, которая ассимилируется с огненно-природным топосом. Таким образом, народная толпа являет собой пример экзистенциально-психического воспламенения:

¹ Там же. С. 198.

² Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 149 - 198.

³ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 93.

⁴ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 24.

⁵ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 123.

⁶ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. С. 268.

<... Но куда ни поглядишь, - жизнь здесь кипит, как будто эта земля никогда не знала ни единой могилы...>¹

<... вокруг стен музея, укрывших остатки тонкой античной цивилизации, бурлит народная жизнь, способная, кажется, похоронить их глубже, чем лава и пепел Везувия...>²

Таким образом, огненное, выступающее преимущественно как созидающее начало, располагает к некоторому буколическому существованию, что проявляется в образе ладзароне:

<... ладзароне <...> отходит в сторону и ложится на гладкие плиты лавы, нагретые на всю ночь солнцем, и, обратив лицо к звездам, сладко засыпает, в твердом убеждении, что прохожие с должным пониманием перешагнут через спящего...>³

Огненный элемент, организующий концептосферу Неаполя, акцентирует идиллическое, беззаботное существование. Как представляется, Неаполь живет в согласии с природой и Творцом:

<... Число народа в Неаполитанском королевстве, в обитаемых местах, чрезвычайно велико; это от того, что климат, подошва земли, море и нравы в нем от природы весьма плодоносны. Апеннинские горы утоляют жажду неаполитанца снегом; море питает его своими рыбами и раковинами; Везувиева зола, плодами и хлебом: а вместо одежды служит ему климат...>⁴

<... здесь климат благоприятствует лени, и природа так богата, что Неаполитанец может, почти круглый год, прожить на улице, без крыши и почти без одеяния...>⁵

В неаполитанском текстовом пространстве следует отметить его «буколическую» природу. Реализация стихии огня происходит именно в этом ключе, подчеркивая идиллическое, природно - витальное начало.

Таким образом стихия огня реализуется в неаполитанском пространстве чрезвычайно разнообразно в сознании русских реципиентов. Подобное

¹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 75.

² Муратов П.П. Образы Италии. М., 1996. С. 279.

³ Муратов П.П. Образы Италии. М., 1996. С. 127.

⁴ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. С. 146.

⁵ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 34.

утверждение огненного во всех сферах жизни присутствует предположительно по причине естественности, натуральности самого топоса. Отмечается нерукотворность, натуральность неаполитанского пространства. В этом случае человек не вступает в противоборство с природным началом, не берет на себя функции демиурга, Творца, так как стихия огня выступает как надличностное, как «творящий» пра-огонь.

2.3. ЗЕМНОЙ МИР НЕАПОЛИТАНСКОГО И ВЕНЕЦИАНСКОГО ТЕКСТОВОГО ПРОСТРАНСТВА В ВОСПРИЯТИИ РУССКИХ РЕЦИПИЕНТОВ

По сравнению с огненно-космическим или водным миром, земной представлен несколько скромнее в текстах травелогов¹, в отличие от литературно - мифологических, где земля довольно часто ассоциируется с греческим божеством Гея².

Стихия земли в неаполитанском текстовом пространстве реализуется в нескольких смысловых сферах. Прежде всего земля как край, географически обусловленное пространство:

<... Влево, в утреннем сумраке, высился берег твердой земли...>³

<... В начале сотворил Бог небо и землю. Ничто не может сравниться с неаполитанским небом; ничто не может быть прекрасней тамошней земли...>⁴

Земля также выступает в значении материя, почва. В этом смысле концепт земли реализуется прежде всего в образах горы, скалы, вулкана, которые несут в себе семантику высоты:

¹ См. приложение 1 на стр. 169-172.

² Женская, в отличие от Неба, первоэманация в мифологическом космогенезе. Творение мира часто преподносится в виде брака Неба и Земли. Как первоэлемент земля характеризуется женскими и пассивными качествами. Является амбивалентным символом, связанный как с идеей рождения - плодородием, так и смерти - могилой. С мотивом плодородия связано характерное наделение земли аспектами материнства, например, «мать - сыра Земля» у древних славян. Из земли был сотворен Адам, о чем свидетельствует происхождение его имени. Вследствие совершения им первородного греха Бог обрек его и потомство на обращение после смерти вновь в земной прах.

Во многих мифах при описании сотворения мира упоминается в качестве одного из родителей - Земля. Земля является символом плодovitости и богатства у многих народов. Но Земля также является и символом жизни после смерти - ведь все живое возвращается в землю. Во многих религиях мир мертвых расположен именно под землей, в ее толще. Земля может, как дать, так и забрать жизнь (Энциклопедия символов, знаков, эмблеМ.М., 1999. С. 62)

³ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 95.

⁴ Там же. С. 99.

<... Не доезжая Неаполя за две мили Ит.[итальянские] ¹ на левой стороне есть гора zelo высока...>²

<... Везувий, с двойною свой вершиной, высоты, окружающая город...>³

Часто Везувий наделяется антропоморфическими свойствами, также несущими в себе семантику высоты, величины:

<... Перспектива многих улиц Неаполя замыкается этим вечно-дымящимся исполином...>⁴

Автором отмечается чрезвычайная высота горы несущая семантику возвышенной сферы земного мира. В этом смысле следует обратить внимание на паронимическое переплетение слов «вершина» - «высокий». При этом гора выступает либо как объект созерцания (снизу, с земной позиции), либо точкой некоего визионерского обзора, поднимающего смотрящего над земным, как зрелище чего-то возвышенного, позволяющее осмыслять земное⁵.

<... В самом деле отсюда представляется несравненная картина. Весь Неаполь виден, как на блюдечке. Длинная улица Толедо тянется прямою линией пред нашими глазами: люди копошатся внизу, как муравьи...>⁶

<... Наконец мы взобрались на самую вершину <...> По приглашению сторожа, вышел один молодой монах, и повел нас в сад, где, на краю горы, представилась нам панорама, едва ли имеющая что-нибудь подобное себе в мире. С этого места видны не только Неаполь, со всеми его заливами, окружающие его острова, берег Сорренто, мыс Мизенский, но и вся прелестная страна, по восточному скату горы Вомеро. <...> Шум города <...> исчез совершенно: видно только суетное движение существ, бесконечно малых. - Несколько минут стояли мы в безмолвном изумлении!..>⁷

Также Везувий непосредственно связан со стихией огня. Здесь Земля (гора) заключает своеобразный союз с Огнем, основу для которого составляет

¹ Расшифровка в квадратных скобках моя.

² Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 24.

³ Путешествие через Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 6.

⁴ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 64.

⁵ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 579.

⁶ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 172

⁷ Там же. С. 173.

паронимическое переплетение слов «гора» и «гореть»:

<...гора <...>, которая непрестанно от сотворения света горит, и в день от той горы великий курится дым, а ночью бывает виден и огонь...>¹

Таким образом, концепт «земля», выраженный мотивом горы, имеет «огненные» характеристики, выраженные словами с семантикой горения, огня (дым, огонь, пепел и т.д.).

Как отмечает М. М. Маковский, значение «гора» соотносится со значением «огонь, гореть». В связи с этим существовал миф о так называемой «Мировой горе»², символизировавшей Вселенную. В этом смысле значение «гора» проявляет себя как символ Вселенной - божественного первотворения³. Везувий реализуется именно как Мировая гора, мировая ось, моделирующей окружающее его пространство. Окружающий мир замыкается Везувием. Таким образом, присутствие Везувия в неаполитанской жизни постоянно, неизменно всеохватно и принадлежит к области наивысшей, пугающей отдаленности от мира⁴:

<... Везувию дана самая видная роль во всех здешних пейзажах. Перспектива многих улиц Неаполя замыкается этим вечно-дымящимся исполином; плыву ли я в алой барке по заливу, или брожу по мертвым улицам Помпеи; люблюсь ли тарантеллой на террасе дома, или отдыхаю под пальмой на Капо-ди-Монте, - глаза мои не расстаются с Везувием. Всюду - и между разрозненными колоннами разрушенных храмов, и в глубине аллей, обвитых виноградными гирляндами, - на голубом фоне неба рисуется он, с своим дымом, как грозный дух тьмы, посреди светлого, улыбающегося эдема...>⁵

Нередко в мотиве «вулкана» топосы возвышенности, присущие горному миру, сочетаются с топосами моря, озера:

¹ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 24.

² Самый важный аспект образа горы связан с тем, что она может выступать в качестве структуры, соединяющей различные сферы бытия (небо, землю и подземный мир). Мировая гора - это место, где сходятся небо и земля. У восточных христиан Голгофа считается расположенной в центре мира. Гора, постепенно расширяющаяся книзу, может быть сопоставлена с перевернутым деревом мифологической космологии, корни которого растут с неба, а ветви тянутся вниз; подобно ему, она символизирует эманацию Единого в мир, инволюцию, нисхождение (Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997. С. 63.)

³ Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 28.

⁴ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 584.

⁵ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 64.

<... Первого августа подземные огни работали деятельнее, чем обыкновенно. Густые клубы серого дыма вырывались из жерла и длинной цепью стлались над «кратером». Неаполитанцы так называют свой залив. Вечером, когда солнце готово было опуститься за величественные скалы Иския, над заливом, с вершины Везувия на лиловые холмы Сорренто, перекинута была гигантская арка дыма, золотимого вечерним светом...>¹

Вулкан, рассматриваемый как источник земного огня, противопоставляется огню небесному. Вулкан - это территория хаоса, понимаемого как смешение стихий; в его недрах смешиваются и преобразуются первоэлементы: воздух, огонь, вода и земля. Он символизирует первозданные силы природы. В целом, вулкан является хтоническим символом, в своем негативном аспекте, связанным со смертью, а в позитивном, связанным с плодородием².

Символика вулкана амбивалентна. Во-первых, он связывается с катастрофическим проявлением природных сил, предстает как стихия разрушения, зла; во-вторых, ему приписывается созидательная способность, поскольку вулканические почвы отличаются особым плодородием. Вокруг образа вулкана сложились различные представления. В этом смысле Везувий воспринимается как врата подземного мира:

<... В глубочайшей древности здесь была колыбель языческих суеверий: здесь полагали вход в подземное царство Плутона, здесь витийствовала таинственная Сибилла...>³

<... Мы оставались в жерле до утра, и пили вино Везувия, во здравие Плутона и всех богов Тартара...>⁴

<... Сии страны достопамятны тем, что в них, по преданию народному, освященному творениями великих поэтов, находилось преддверие преисподней, Ада и Полей Елисейских...>⁵

Мотив извержения Везувия, как составляющая природного концепта в неаполитанском тексте, имеет божественную мотивированность. Этот союз земли и огня сопровождается мотивами неземной, космической красоты:

¹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 65.

² Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997. С. 46.

³ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 152.

⁴ Там же. С. 187.

⁵ Там же. С. 165.

<... Извержение Везувия есть такое зрелище, которого ни кисть, ни слова выразить не в состоянии, и которое природа сберегла себе, кажется для того, чтобы представить оное единственным к удивлению человека...>¹

<... Но колоссальный фейерверк Везувия, эти вихри подземных огней, вызывающиеся из пропасти с громом и землетрясением, поражают своим страшным величием не одни глаза; нет, эта картина потрясает восторгом и ужасом самую твердую душу: наслаждение чисто-юпитеровское...>²

Космическое происхождение этого явления (извержение Везувия), его божественная, надземная природа подчеркиваются невозможностью объяснить его как вербальными средствами, так и невербальными. В этом смысле особый интерес представляют суждения о природе и ее связи с божественным Гермеса Трисмегиста, который утверждал, что поскольку божественное - это вечно-обновляющаяся Космическая смесь природы, то сама Природа, тем самым, в равной мере представлена в этом божественном³. Отмечается «чисто-юпитеровская» природа подобной красоты, которая сопоставляется божественной, надземно-олимпийской сферой.

Образ горы, представляющий божественное в земном мире, тесно связан с мотивами вечности, нескончаемости:

<... Не доезжая Неаполя за две мили Ит. [итальянские]⁴ на левой стороне есть гора зело высока, которая непрестанно от сотворения света горит, и в день от той горы великий курится дым, а ночью бывает виден и огонь; и так, сказывают, всегда беспрестанно горит и не угасает никогда, ни на малое время...>⁵

<... Вообразите себе огромнейший фейерверк, который не перестает ни на минуту...>⁶

<... Передо мной вправо, над мертвой Помпеей, подымается Везувий, с своим спокойным, но вечным дымом...>⁷

<...Везувию дана самая видная роль во всех здешних пейзажах.

¹ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. С. 180.

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 78.

³ Мид Дж. Р.С. Трижды величайший Гермес. М., 2000. С. 62.

⁴ Расшифровка в квадратных скобках моя.

⁵ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 24.

⁶ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т 11. Письма 1836-1841. М., 1952. С. 154.

⁷ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 192.

Перспектива многих улиц Неаполя замыкается этим вечно-дымящимся исполином...>¹

В неаполитанской картине мира процесс горения горы характеризуется нескончаемостью, бессрочностью, что свойственно верхнему миру, но в «среднем» мире, т.е. на земле, проявляется как конечное и прерывное и приравнивается ко всему земному, тленному. Сам процесс горения горы существует во временных параметрах, точкой отсчета в этом смысле является начало существования мира, земли, сотворения света. Но совершается прорыв в сферу вечного, что подчеркивается словами с семантикой бесконечности, постоянства (непрестанно, всегда, беспрестанно, никогда не угасает, ни на малое время). Исходя из этого, категория времени выступает как «мифологическое», т.е. отражающее архаическую модель некой циклической вечности. «Мифологическое» время, в отличие от эмпирического, не проходит, а движется по кругу, циклично.

Как отмечает М.М. Маковский, время, как и Вселенная, отождествлялось с горой (следует обратить внимание на соотношение понятий «гора» - «высокий» - «время»), огнем. Также значение «время» соотносилось со значением «земля». Мифологическое время - Хронос - символ божественного сотворения Мироздания². Таким образом, мифологическое время, проявляющее себя через ряд мотивов, связанных с горой, Везувием (например, мотив горения горы), представляется как вечное, нескончаемое. В этом смысле интерес представляет связанный с срединным миром мотив смерти, который несет в себе семантику конечного, прерывного:

<... Но в этом лучезарном, вечно-смеющемся Неаполе - смерть кажется мигом. В Толедской улице хочется жить... до безумия...>³

<... А справа дымится Везувий. Спокойствие этой улыбающейся сцены и серебристое облачко дыма, беспрестанно напоминающее катастрофу, которая

¹ Там же. С. 64.

² Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 20.

³ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 82.

может возобновиться каждую минуту...>¹

Но, как отмечает Ханзен-Леве, вечность вырастает из мига и вместе с тем обнаруживает кругообразное строение - ведь она снова возвращается в миг. По Гераклиту, конец и начало времени расположены вместе, на периферии круга².

Везувий, воплощающий собой союз стихии огня и земли, приобретает свойство сосредоточенности, приобретая антропоморфические характеристики. В этом смысле мы можем говорить о персонифицированности образа Везувия и самого Неаполя, который воспринимается как «живое существо», что мотивируется «телесными», антропоморфическими свойствами и качествами горы:

<... Пока не ступишь на вершину, или точнее, на плечо горы: это обширная площадь...>³

<... Посреди ее, в сотне шагов от меня, поднимается конический холм: это кратер, это голова вулкана с вечно-открытою чудовищною пастью, из которой поднимается черный дым...>⁴

<... Кажется, ни с какого другого места в Неаполе нельзя так хорошо обозреть положения города и его окрестностей. Неаполь, как сидящий великан, обнимает море огромными своими руками, составляющими прелестный его залив: город можно назвать тогда туловищем его, берега Портичи, Помпеи и Сорренто левою рукою, а правую берег Паузилиппо и Мизенский мыс. Сент-Эльмская крепость и Картезиянский монастырь голова этого великана...>⁵

Везувий в этом смысле наделяется «языческими» характеристиками архаико-хтонических существ⁶, имеющих неземную мотивированность. И мыслится как «Бог-Начало», от которого исходит творение. Но, есть и случаи, когда Везувий выступает как губительное начало:

¹ Там же. С. 166.

² Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 114.

³ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 76.

⁴ Там же. С. 78.

⁵ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 76.

⁶ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. С. 270.

<... Везувий губит, но он же и сохраняет. Он знал, что от великих царств не останется ничего, кроме пыли да нескольких имен... Везувий знал эту прискорбную истину, и вот он залил своей смолой, закупорил впрок два - три из древних городов роскошной Кампании, на удивление и в назидание потомству...>¹

<... Удивительная судьба Помпеи! Засыпав ее землю, золою, лавою, судьба сохранила в ней для нас образ древнего города, которого мы никак не могли бы воссоздать в такой полноте и ясности по описаниям...>²

Однозначно предпочитается немортальная семантика Везувия. Акт погребения города мыслится как попытка сохранения культурных ценностей и традиций прошлого во имя будущих поколений. Возникает образ жертвы, посвященной торжеству дальнейшей жизни.

Везувий как бог наделяется сознанием (Везувий знал и именно поэтому поступил так) и даже некоторыми экзистенциально-психическими характеристиками человеческого сознания:

<... Лава втекла в него медленно, дав жителям время удалиться: скелетов найдено здесь весьма немного. Жаль только, что вулкан слишком милостиво допустил жителям унести почти все драгоценные вещи...>³

Стихия земли, поддерживаемая огненным элементом, выступает как находящаяся в постоянном движении, динамике. В этом смысле показательным является мотив появления из недр земли новых гор:

<... землетрясением <...> взгромозило так называемую Новую Гору (Monte Nuovo) на бывшей равнине...>⁴

<... куда ни кинешь взор - всюду следы огня. Где вчера было озеро, там сегодня зола и пустыня, и на месте воды вышла из земли гора, выросшая в одну ночь...>⁵

В неаполитанском текстовом пространстве стихия земли нередко соотносится с водным элементом:

¹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 68.

² Погодин М. П. Год в чужих краях. 1839. Ч. 1. М., 1844. С 173.

³ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 71.

⁴ Греч Н. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 161.

⁵ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 24.

<... куда ни кинешь взор - всюду следы огня. Где вчера было озеро, там сегодня зола и пустыня, и на месте воды вышла из земли гора, выросшая в одну ночь. Бог движет эту землю как морскими волнами; на ней возрастают бури, как на океане...>¹

Такое представление стихии земли схоже с венецианской реализацией данного элемента, где земля как материя представлена в ее «каменном» варианте, который ассимилируется с доминирующим водным элементом:

<... Одна прелестная Венецианка, часто блуждавшая со мной по этим неподвижным мозаичным зыбям, премило истолковала мне их аллегорическое значение. Она говорила: «Вы в храме моряков. Этот волнообразный помост - изображение любимой стихии Венециан. Это каменное море, взволнованное веками». Прелестная Венецианка умеет опозитивировать... даже неровно-осевший фундамент...>²

Таким образом, в венецианском текстовом пространстве стихия земли практически отсутствует, можем говорить лишь о камне как реализации земного (в смысле относящегося к проявлению стихии земли), которое ассимилируется с водным началом, доминирующим в венецианском топосе. Поэтому даже растительный мир, относящийся к символике элемента земли, представлен в своем водном варианте:

<... отлив обнажает зеленеющие отмели, влажные островки, покрытые тростниками и снопами разнообразных цветущих водорослей: это приют морских птиц, звездчатых кораллов и красивых раковин, которыми нынче промышляет обнищавшая царица Адриатики...>³

В этом случае растительный мир представляет собой союз земного и водного элементов, что отличается от неаполитанской идеи растительного мира, представляющую собой союз огня и земли, несущий жизнетворческое начало.

¹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 24

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 12.

³ Там же. С. 47.

2.4. К ПРОБЛЕМЕ СИНГАРМОНИЧНОСТИ ПЕРВОЭЛЕМЕНТОВ В НЕАПОЛИТАНСКОМ ТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: МОТИВ САДА КАК ПРООБРАЗ ЭДЕМА

Стихия земли, вступая в союз с огненным элементом, начинает функционировать как «материя», «изначальная субстанция» и выступает как одушевленное, способное порождать новое животворящее начало. В этом смысле основной формой проявления стихии огня становится космическая, божественная первоэнергия, т.е. огонь является источником жизни, чья творческая сила способна одушевлять и другие элементы Вселенной.

Таким образом, союз огня и земли можно рассматривать как творческий акт, акт одухотворения стихии земли. Сам процесс одухотворения земли можно соотнести с актом первотворения Богом человека¹:

<... И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою...>²

Огонь, как божественная стихия, наделяет креативной энергией землю, которая несет в себе архетипическое материнское начало, чему соответствует органическое произрастание, расцвет вложенного в недра земли семени. С этим

¹ Адам - в Библии первый человек, созданный Богом, основатель человечества. Выступает в качестве символа всего человеческого рода. Таким образом, в образе Адама содержится идея тесной связи микрокосма и макрокосма. Имя происходит от *adama* (др. евр. - в женском роде: красная земля, или глина) или *adom* (красный.) Аналогично латинское *homo* (человек) связано с *humus* (земля): «И создал Господь Бог человека из праха земного и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт. 2, 7). На санскрите «первый» означает *adim*. Содержит ключ к идее человека и человеческой истории: 1) человек имеет Божественного создателя, 2) был не рожден, а создан «из праха земного». Душа человека двусоставна: состоит из праха земного и дыхания Бога. По апокрифическим преданиям, кровь Адама была сотворена из красной земли, внутренности - из черной, кости - из белой, туловище - из зеленой. По мусульманской легенде для сотворения человека Бог приказал архангелу Гавриилу принести по горсти каждого слоя земли. Но тот не смог. Бог послал архангелов Михаила и Исафила, но и они не справились с поручением. И только четвертый посланный - ангел Азраил, невзирая на ропот земли, взял от нее семь пригоршней и принес в Мекку, где, согласно этой легенде, и был сотворен первый человек. (Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997. С. 12.).

² Быт. 2, 7

связан мотив плодородия:

<... Берега сей лавы, подобно берегам Сены, усеяны дерном и цветами, и по обеим сторонам осеняются молодыми кустарниками, которые плодотворною золою всегда, так сказать, орошаются и питаются...>¹

Подобный акт творения есть не однократный, а непрерывный «мимесис», т.е. уподобление мира, космоса божественному и внесения в него образа божественного². В этом смысле особый интерес представляет собой мотив сада³, который неразрывно связан с мотивом горы:

<... По той горе по всей Неаполитанских жителей дома и сады изрядные...>⁴

<... На голубом фоне неба рисуется он, с своим дымом, как грозный дух тьмы, посреди светлого, улыбающегося эдема...>⁵

Как отмечает Д.С. Лихачев, каждый сад - это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом. И вместе с тем сад - это подобие Вселенной, «книга», по которой можно прочесть Вселенную. Но в неаполитанском текстовом пространстве сад относится не столько к миру дикой природы, хтоническому миру, сколько к сфере «одомашненной» природы.

Сад имеет не только декоративные растения, но и плодовые, ибо рай - это место, где нет труда, где обилие всего, где поют птицы и цветы не только

¹ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801. С. 234.

² Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 100.

³ Сад - это пространство искусственного в сфере естественного, место подчинения, окультуривания природы, антитеза леса как вместилища хаотических природных сил. В то же время это образ гармонии космоса, что в особенности подчеркивается в традиции Востока. Сад - огражденное пространство, и в этом плане он сближается с образом города; подобно последнему, может связываться с женским началом. Сад может выступать в качестве одного из образов рая (например, библейский Эдем), что особенно характерно для ближневосточных традиций и связано с природными условиями региона, где оазис в пустыне наделяется сакральным статусом. В фольклоре сад также предстает как источник чудесных плодов (молодильных яблок и т. п.) и связывается с символикой плодородия, изобилия и бессмертия (Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997.С. 274.).

⁴ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 49.

⁵ Лихачев Д.С. Поэзия садов. М., 1982. С. 6 - 19

украшают, но и распространяют благовоние¹:

<... До меня долетал шепот пробуждавшихся селений, вместе с утренним ароматом лимонных садов. Морской ветерок заколыхал фестоны виноградных лоз, сплетенные с ветвями тополей, казавшихся отсюда легкими тирсами...>²

Сад в неаполитанском текстовом пространстве представляется в сознании русских реципиентов как рай, Эдем:

<... Большая часть путешественников восхищаются <...> без меры и пределов: это - де рай земной, это храм всего изящного и великого...>³

<... особенно несравненный Капри: над ним светло-голубое, безоблачное небо; внизу синие волны морские с серебряным отливом. Райская картина!...>⁴

<... Campagna Felice, озаренная розовым и золотым блеском вечера растиралась подо мной, как эдем, охраняемый со всех сторон...>⁵

Неотъемлемой частью реализации Неаполя как райского пространства является идея существования ада, как антитеза райскому существованию. Следует обратить внимание на паронимическое переплетение слов «сАД» - «АД». Возникает парадигма рай - ад, причем адское пространство является одним из составляющих образа Везувия:

<... Теперь облака в некоторых местах расходятся: в глазах у меня мелькают Портичи, Капри Иския, Позилиппа, море, усеянное белыми парусами рыбачьих лодок, берег Неаполитанского Залива, окаймленный померанцевыми деревьями - это рай, а я гляжу на него из аду...>⁶

<... Иногда делались вдруг подле нас небольшие трещины в тонкой коре, и сквозь них видели мы огненное море под нашими ногами <...> Мне показалось бы, что я в аду, если б с нами не было двух красавиц, которые разве в чистилище могли бы нас помучить...>⁷

В этом смысле Везувий - ад в сознании русских реципиентов предстает как реализация неаполитанского эсхатологического мифа, эксплицированного идеей его извержения:

¹ Там же. С. 47.

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 80.

³ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 98.

⁴ Там же. С. 103.

⁵ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 73-74.

⁶ Там же. С. 182.

⁷ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. С.187.

<... здесь поднимали руки к небу; там вопили, что нет уже богов, и что наступила последняя ночь существования вселенной...>¹

Таким образом, интенсивность мотива Неаполя как рая подчеркивается антитезой рай - ад.

Поскольку в раю были плодовые деревья (яблоком или виноградом соблазнил «змей искуситель» первых насельников рая - Адама и Еву), - плодовые деревья являются неотъемлемым составляющим каждого сада, как атрибут райской символики (райское древо, древо познания):

<... По той дороге по обе стороны сады, в которых много дерев всяких плодовых, а паче много виноградов, которыми оплетены великие деревья...>²

<... слева холмы, покрытые гранатовыми, персиковыми деревьями, виллы, потопленные в зеленом море лимонных садов и виноградников...>³

Как отмечает М.М. Маковский, дерево считалось существом женского пола, и в этом смысле соотносится со значениями «рожать, производить на свет»⁴. С этим можно сопоставить мотив плода, древесного плода. В этом смысле дерево, как проявление взаимодействия стихий земли и огня в неаполитанском тексте, несет в себе креативную идею, идущую от огня.

Так же как и в древней мифопоэтической традиции, дерево олицетворяет связь «нижнего» и «верхнего» миров (корни дерева - ствол - крона: ср. миф о «Мировом древе»)⁵:

<... Издали нельзя было разглядеть, из которой горы поднимается облако; потом узнали, что из Везувия. Видом своим походило оно на дерево, особенно на пинию: поднимаясь к небу высоким стволом, оно раскидывало ветви на верхушке...>⁶

Некоторые исследователи свидетельствует в пользу того, что под «древом познания» из ветхозаветного рассказа о земном рае следует понимать именно

¹ Там же. С. 192

² Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 25.

³ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 172.

⁴ Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 138.

⁵ Там же. С. 138.

⁶ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 193.

виноградную лозу¹, а под запретным плодом - виноград, перебродивший сок которого - вино² - в древности отождествлялся с плодородием. В этом смысле интерес представляет мотив вина, в котором представлено взаимодействие четырех основных стихий:

<... На столе стояла бутылка *Lacryma Christi*. Но я уже в Неаполе познакомился с этим вином: огонь неаполитанского неба и вулканическая почва, на которой зреет виноград, придают этой золотистой влаге какое - то одуряющее свойство...>³

Сам процесс появления вина на свет требует взаимопроникновения всех четырех стихий. На основе этого можно выстроить парадигму, отражающую этот процесс: «огонь - небо» - «огонь - земля» - «огонь - земля - вода». Вино как водный мотив, на основе которого объединяются четыре первоэлемента, несет в себе ярко выраженную огненную семантику, проявляющую себя в идее вулканического происхождения вина:

<... выпить несколько бутылок вулканического вина, которого запасы <...> на Везувии не переводятся...>⁴

<... на ребрах конуса блещут два широких потока, яркие как растопленное золото: это раскаленная лава. Поэты вакхической школы то и дело сравнивают свое воображаемое шампанское с потоками лавы, плещущей будто бы через край жерла...>⁵

Отмечается такое качество вина как «золотистость» (золотистая влага). В

¹ Лихачев Д.С. Поэзия садов. М., 1982. С. 47.

² Символика вина амбивалентна. С одной стороны, вино, в особенности красное, символизирует кровь и жертвоприношение; с другой стороны, оно дарует радость и божественный экстаз, тем самым уподобляя человека вечно юным и блаженным богам. Оно может выступать как символ освобождения человека от житейских забот; греческий бог вина Дионис имел эпитет Лизей (Освобождающий). Оно также наделяется пророческим даром, властью наполнять душу истиной (ср. знаменитое «истина в вине»). Это свидетельствует о его символической функции посредничества между человеческим и божественным мирами. Исходя из общей символики вина, можно рассмотреть более частные аспекты данного образа. В качестве ассоциируемого с кровью вино выступает как жидкость, несущая жизнь, и в этом качестве во многих религиях используется для жертвоприношений, становясь символом жертвы.

³ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 73.

⁴ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 44.

⁵ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 77.

этом смысле золото как качество прямо символизирует солнечное начало¹. И в рамках неаполитанского космоса золото является соединением всех четырех стихий.

Наряду с деревом, плодовыми растениями одним из центральных символов рая является фонтан (или, как вариант, колодец, водоем), который представляет собой прообраз райского источника² - символа вечной жизни. С фонтаном в неаполитанском тексте также связан мотив вина:

<... во время <...> праздника из <...> фонтан вместо воды будут истекать вина разные виноградные, красные и белые, и разбираемы будут те вина неимушими и кто хочет безвозбранно...>³

В этом смысле вино становится символом райского источника, источника вечной жизни. Следует обратить внимание на соотношение понятий «огонь» - «земля» - «вода» - «жизнь»⁴.

В неаполитанском саду следует отметить такое качество воды как ее чрезвычайная чистота:

<... Садов в Неаполе множество изрядных с плодовитыми деревьями и цветами, в которых множество фонтан изрядных с чистыми водами. По улицам и по домам фонтан в Неаполе множество, которые поделаны изрядными штучными работами...>⁵

Чистота воды тесно связана со стихией земли, т.к. исходит из глубины земли, из ее недр. В этом случае вода выступает как текучая, струящаяся, подобно четырем райским рекам, приобретает значение вечного течения или, как палиндром, текучей вечности. В этом смысле вода фонтана, вечно бьющая из недр земли, символизирует реку времени и, вследствие своей нескончаемости

¹ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 180.

² Из Едема выходила река для орошения рая; и потом разделялась на четыре реки. Имя одной Фисон (Пишон): она обтекает всю землю Хавила, ту, где золото; и золото той земли хорошее; там бдолах и камень оникс. Имя второй реки Гихон [Геон]: она обтекает всю землю Куш. Имя третьей реки Хиддекель [Тигр]: она протекает пред Ассириею. Четвёртая река Евфрат (Прат). (Быт.2:10-14)

³ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 42.

⁴ Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 76 - 79.

⁵ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого. С. 51.

выводит из земного времени в безвременье, в вечность.

Мотив вечности в неаполитанском текстовом пространстве является общим для всех четырех первоэлементов.

В неаполитанском текстовом пространстве образ фонтана реализуется не только как один из структурных элементов конкретного сада, но и вне него:

<... Не доезжая до Неаполя за милю или за две, поделаны по обе стороны дороги и на середине дороги многие фонтаны изрядным мастерством, из которых вытекают чистые изрядные воды для потреб всяким проезжим людям...>¹

Это позволяет нам говорить о Неаполе как о саде в целом. Таким образом, Неаполь как сад будет включать в себя все сады, архитектурные постройки, фонтаны, находящиеся в нем, как части целого.

Наличие фонтанов, как прообраза райских источников, является не единственным атрибутом Неаполя как сада. Одним из важнейших признаков рая является присутствие ограды. Как отмечает Д.С. Лихачев, необходимость ограды подчеркивается в одном из названий сада - «вертоград»². В образах райского сада часто говорится о саде «огражденном». Особый интерес в этом смысле представляют случаи словоупотребления, когда сад именуется огородом:

<... Обедали где-то в огороде, но на прекрасном месте, откуда видно и море, и Неаполь, и поле!..>³

Идея огражденности объясняется тем, что ограда ассоциировалась со спасением, изолированностью. Впрочем, неаполитанские сады, расположенные внутри монастырей, госпиталей, домов, имеют в качестве ограждения стены самого строения⁴.

Возникает вопрос об отгороженности Неаполя как сада. В этом смысле Везувий, с одной стороны, и море, с другой - выступают как естественное ограждение, возведенное самой природой, что еще раз подчеркивает космическую природу неаполитанского сада:

¹ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 44.

² Лихачев Д.С. Поэзия садов. М., 1982. С. 24.

³ Погодин М. П. Год в чужих краях 1839. Ч. 1. М., 1844. С. 171.

⁴ Лихачев Д.С. Поэзия садов. С. 49.

<... Передо мной была великолепная картина. Везувий, с двойною своею вершиной, высоты, окружающей город...>¹

<... Campagna Felice, озаренная розовым и золотым блеском вечера, расстилалась подо мной, как эдем, охраняемый со всех сторон горами...>²

Неаполитанский природный мир - это мир космический, организованный божественным и, как следствие, одушевленный. В этой перспективе особый интерес представляет собой суждения о духе и его связи с природой у Плотина, который отмечает, что Природа - чистый образ и не складывается из материи и духа³. Для Плотина вся природа одушевлена и даже идентична душе. Но подобные суждения не совсем отражают истинный характер неаполитанской природы, так как огонь, несомненно, выступает как жизнетворческое начало, разжигающее жизнь в земле (горе).

¹ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 6

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 74.

³ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 590.

2.5. ВОДА КАК СТИХИЯ НЕАПОЛИТАНСКОГО ТЕКСТА. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ: ВОДА КАК СИМВОЛ КРУГООБРАЗНОГО

Как уже было упомянуто выше, сама легенда о появлении Неаполя связана с водной стихией¹. Будучи греческим полисом Неаполь носил название Партенопа. Из легенд Древней Греции известно так же, что Партенопой звалась сирена, дочь Ахелая и Мельпомены (музы пения). Вместе с сестрами она жила на острове Капри. Волшебным пением красавицы околдовывали плывущих мимо моряков, и те устремляли свои корабли к острову, где они разбивались о камни. Хитроумный Одиссей, зная об этом, приказал своим матросам залепить уши воском, а его самого привязать к мачте, так как ему хотелось услышать пение сирен. Когда корабль Одиссея благополучно миновал остров, в отчаянии оттого, что жертвы ускользнули, сирены бросились со скалы в море².

Из всех стихий именно стихию воды отличает мифическое и герметическое качество молодости³, так как она способна к метаморфозе и вечна в своем изменении. С этим мотив живой воды:

<... Ехал я от Неаполя 4 мили Итальянских и приехал ко озеру, в котором озере называют Неаполитанцы воду живою...>⁴

В этом случае живая вода не являет собой полярную противоположность космическому пра-огню, который представлен как животворящая стихия в неаполитанском текстовом пространстве. Также с понятием живой воды тесно связан мотив смерти и последующего возрождения:

<... Как <...> какое ни есть животное умрет <...> и за час будет вынято <...> и положено в то вышеописанное озеро будет, тогда также в малую минуту

¹ См. приложение на стр. 170.

² URL: <http://www.laitalia.ru/dos/dos/dos41>

³ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 663.

⁴ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 30.

часа паки оживет и будет здорово, как и прежде...>¹

В этом смысле утверждается витальная функция проявления водного элемента, который антиномичен по своей природе:

<... Потом пришел я к воде, которая называется Мертвое море. Та вода округла, величеством поперек будет сажень 1000, от великого моря отделилась землею, а вода в том Мертвом море соленая ж, как и в великом море...>²

Мортальная семантика воды подчеркивается не только самим названием «Мертвое море», но и окружающим его «земным» миром (миром, который относится к стихии земли):

<... Подле того Мертвого моря луг великий, по которому поросло много лесов. На том лугу в древние лета поганский народ сжигал мертвых тела и пепел тех сожженных тел относил в гору и клал в каменные гробы...>³

Но, несмотря на немалое количество слов с мортальной семантикой, осуществляется прорыв в сферу витального посредством стихии огня, так как мотив сжигания тел на берегу мертвого моря и перенесение праха к Везувию принимает языческие черты дионисийско-хтонического начала⁴, которое соединяет в себе и могилу, и рождение. В этом смысле прах сожженных тел, подобно праху земли, из которого Бог создал первого человека, воссоединится с горой, ее плодотворною золою, которая в союзе с огнем порождает новую жизнь.

Вода, подобно стихии огня, имеет двойственную природу, в которой возможны гибель и утопание⁵ - и вместе с тем восстановление, жизнеутверждение. Мотив гибели и утопания порождает семантический ряд «зловония», «гниения», что более характерно для венецианского текстового пространства (например «престрашная вонь из каналов» из писем Д.И.

¹ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 30.

² Там же. С. 30 - 31.

³ Там же. С. 38.

⁴ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 271.

⁵ Там же. С. 662.

Фонвизина)¹:

<... ручьи благодетельной воды остановились глубокими лужами, и превратились в зловонные водоемы, из которых поднимаются пары удушливые и отвратительные. Часть берега поглощена морем...>²

<... помост и пол его покрыт водою <...> огромные куски мрамора, лежащие в гниющей воде, жертвенники, усеянные прилипшими к ним раковинами, покрытые зеленоватым, сырым мохом...>³

Показательно то, что несмотря на свои деструктивные свойства, вода притягивает к себе. Отмечается неукротимое стремление жить в воде в буквальном смысле данного словосочетания.

<... Гораций предпочитает это место всем другим странам мира, и упоминает о богачах, которые, не думая о скоротечности жизни, жалуются на тесноту границы домов своих на суше, и переселяются в царство Нептуна...>⁴

<... Я взошел на пригорок и увидел на песке, у моря, кучу нагих, загорелых, почти черных ладзарони: они с восторгом бросались в море. <...> Надобно было видеть это, чтобы понять, как они любят море. Море их жизнь, их божество, их страсть! Как скоро ладзарони добыл грош, на день с него довольно: он бежит купаться, и остается в воде часов восемь, или десять, ест, спит в ней, живет!...>⁵

Водная стихия предстает как дающая жизнь, питающая. В этом смысле следует обратить внимание на гастрономические мотивы, связанные с морем:

<... Море доставляет ему в изобилии раковины и мелкую рыбу, которую он либо сам ловит, либо покупает, за самую низкую цену. На грош, а много на два, достаточно рыбы, или фрутти ди маре...>⁶

<... Вдоль морского берега идет здесь морской ряд: на косых ларях, защищенных от солнца парусинными навесами, продаются свежая рыба, устрицы и так называемые плоды морские (frutti di mare), т.е. разные улитки

¹ Фонвизин Д. И. Сочинения, письма и избранные переводы Дениса Ивановича Фонвизина. СПб., 1866. С. 495.

² Там же. С. 164.

³ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 21.

⁴ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 163.

⁵ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. С. 79.

⁶ Там же. С. 34.

(морские каштаны, ancone; ножевые черни, cannolichi; мелкие раковинки, vongole; морские пауки, pulpo, и проч.). Здешние устрицы очень вкусны; их держат в морской воде, и от того они долго сохраняют свежесть...>¹

Показательно, что в венецианском текстовом пространстве символика водного не связывается с мотивом пищи, так как стихия воды в данном случае относится к категории смертельного, в отличие от стихийно-вitalного Неаполя.

Символика водного активно распространяется и на другие первоэлементы. Вода наделяется качественными характеристиками стихии огня:

<... Это море лавы, некогда бушевавшее. Конь мой шагал по старинным руслам огненных потоков...>²

<... я представлял себе тут Везувий, огненные реки, молнии, потрясающие здания...>³

<... в первый год царствования Тита, в часть по полудни, разверзлись хляби Везувия: гора расщелилась во многих местах, стала с ужасною силою извергать реки огня и громадные камни на близлежащие поля...>⁴

Исходя из этого, мы также можем говорить о своеобразном союзе стихий огонь и вода, где огонь выступает как мужское начало, а вода, подобно стихии земли, как женское.

Водная стихия нередко используется в описании стихии земли, в разных формах ее проявления. Таким образом, растительные концепты несут в себе символику водного:

<... слева холмы, покрытые гранатовыми, персиковыми деревьями, виллы, потопленные в зеленом море лимонных садов и виноградников...>⁵

<... городок Капри белеется высоко над морем, окруженный горными пиками и купающийся в роскошной зелени виноградников, гранатовых и померанцевых деревьев...>⁶

¹ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 110.

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 73

³ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 47.

⁴ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. С. 192.

⁵ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 65.

⁶ Там же. С. 84.

Земля как географически обусловленное пространство, суша, берег, материк, как противоположность воде, морю¹ ассимилируется с водной стихией:

<... Бог движет эту землю как морскими волнами; на ней возрастают бури, как на океане...>²

Также водная стихия соотносится с воздушной, когда морской топос описывается через символику воздуха, вернее неба как формы ее проявления:

<... Передо мною море, голубое как небо...>³

<... На воде ни малейшей зыби, в воздухе ни малейшего дыхания, кругом тишина глубокая, торжественная, как в безднах неба...>⁴

Таким образом, стихия воды распространяется и на остальные первоэлементы и подобно огню является объединяющим и гармонизирующим для всех остальных.

Символика стихии воды и форм ее проявления («вода», «море», «озеро») разворачивается через ряд амбивалентных мотивов, подчеркивающих двойственную природу водного элемента⁵. В этом смысле следует обратить внимание на мотив движения - покоя и неразрывно связанный с ним мотив шумности - тишины:

<... из-под тонких ветвей и померанцевых деревьев открывается перед вами дивная панорама залива, которого волны с вечным шумом ударяются о балюстрады этого миниатюрного элизима...>⁶

<... Не помню ничего обворожительней этой мелодии молодого голоса, которому, посреди глубокого молчания ночи, аккомпанировало только море, мерно и торжественно ударявшее о скалы своими звучными волнами...>⁷

<... Море было тихо <...> Весло не действовало в руках нашего перевозчика, и лодка тихо скользила по недвижной воде: ни струй, ни качки,

¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. С. 678.

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 24.

³ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 11. Письма 1836-1841. М., 1952. С. 154.

⁴ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 109.

⁵ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 661 - 689.

⁶ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 66.

⁷ Там же. С. 224.

ни следу волны; глубокое молчание...>¹

Мотив покоя водной глади эксплицируется через семантику прозрачности, несущей в себе идею чистоты²:

<... мы увидели озерко, тихое, недвижимое, имеющее с полверсты окружности: вода в нем прозрачна, но все предметы кажутся ярко-лазуревых цвета <...> Вода в озерке так чиста, что кажется, рукой можно достать раковинки на дне ее...>³

Мотив покоя, представленный семами прозрачности, неподвижности, глади несет в себе идею зеркальности, доступной лишь с точки зрения некоего визионерского наблюдения:

<... Озеро Аньянское было, по-видимому, в полуверсте: оно лежало в берегах своих, как зеркало в зеленой рамке...>⁴

Что касается хронотопа, то вода играет очень важную роль в пространственном формировании неаполитанского текста. Здесь вода нередко несет в себе семантику «округлости», что является одной из самых распространенных фигур в неаполитанском топосе (наряду с фигурой конуса, треугольника, связанного с обозначением стихии огня - конус вулкана, горы, конусообразная вершина. Треугольник или конус являются по представлениям древних обозначением мужского начала, тогда как круг - женского. Таким образом, противопоставление стихии воды и огня выражается и на пространственном уровне):

<... То озеро округло и немало, промеж великих гор...>⁵

<... Густые клубы серого дыма вырывались из жерла и длинной цепью стлались над «кратером». Неаполитанцы так называют свой залив...>⁶

¹ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 28 - 29.

² Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1994. С. 1348.

³ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 28.

⁴ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 173.

⁵ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888. Вып. 7. С. 30.

⁶ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 65.

<... Берег залива огибает море плоскою дугою...>¹

В этом смысле сема круга выступает общей как для стихии воды, так и для огненного элемента (солнце, луна как его проявление). Это подчеркивается также способностью воды к отражению солнца, луны последствием чего являются многочисленные блики, блеск воды:

<... Неполная луна, выплывшая из моря, возле темных громадных скал острова Иския, рассыпала по сонным водам сноп бледно-золотистых лучей, и почти не поднимаясь от горизонта; а звезды заволкло легким ночным паром <...> а под каждым ударом весла, волны мерцали мириадами фосфорических искр, рассыпались огненными брызгами; золотые струйки зажигались и потухали по сторонам лодки; за рулем остался один сноп влажного пламени. Я зачерпнул горсть воды, и просыпал ее искрами...>²

Таким образом, в водной стихии широко распространена символика огненного. Вода сопоставляется и соизмеряется с мотивами стихии огня и его носителей, которые проявляются в образе горящей горы, солнца, луны, искры и т.д.

Вообще огненный и водный элемент необычайно схожи в своих проявлениях. В этом смысле идея космической красоты, распространенная в символике огненного, также распространяется и на водный элемент, являясь одним из объединяющих мотивов огненно-водного неаполитанского мира:

<... на берегу прелестного моря, - да, именно здесь прелестно море, особенно вечером, озаренное солнцем, которое тихо колеблется в его спокойных волнах, и плещется с журчаньем о берег Виллы-Реале...>³

<... меня окружала лучезарнейшая из картин Италии. Далеко внизу под мной простерта роскошно-голубая пелена Средиземного моря...>⁴

Стихия воды в неаполитанском текстовом пространстве играет чрезвычайно большую роль. Водная символика распространяется на все первоэлементы вселенной. Это показательно в отношении огненной стихии, так как союз огня и воды, конфликтных по своей природе, приобретает совершенно иные качества в

¹ Путевые заметки по Южной Франции и Италии. Соч. М. Л. М., 1868. С. 52.

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 230.

³ Погодин М. П. Год в чужих краях 1839. Ч. 1. М., 1844. С. 162.

⁴ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 85.

неаполитанском текстовом пространстве, что порождает целый ряд огненно-водных символов, как в стихийно-витальной, так и в экзистенциально-психической сферах.

2.6. АТМОСФЕРА И ВОЗДУШНЫЙ МИР НЕАПОЛЯ И ВЕНЕЦИИ.

СФЕРА НЕБЕСНОГО

В неаполитанском и венецианском текстовом пространстве воздушный элемент¹ представлен намного скромнее, нежели, например, в римском тексте русской литературы. Но, несмотря на это, стихия воздуха имеет довольно обширную сферу ее проявления, включающую в себя образы неба, облака, ветра и т.д.² С воздушным элементом также связывается мотив бури, непогоды.

Кроме того, небесный шатер в вертикалях подлунного творенья являет собой полюс, противоположный полюсу хтонической природы («земли»)³.

Сам неаполитанский топос ассимилируется со сферой небесного. В этом случае любопытны примеры, когда вертикальная полярность неба и земли нивелируется, что обусловлено идеей божественно-космического происхождения неаполитанского края, поддерживаемой поэтической аллегорией, данной

¹ Воздух - это тонкая материальная реальность между земным и духовным планами. Один из четырех (огонь, вода, воздух и земля) элементов. В некоторых космогониях считается первичным элементом. Конденсация воздуха создает воду - источник жизни, при его компрессии возникает огонь - условие возникновения всех форм жизни. Символика воздуха связывается со светом, полетом, легкостью, высотой. Наряду с огнем воздух соотносится с активным, мужским, легким, духовным началом, тогда как вода и земля рассматриваются как пассивные, женские, тяжелые, материальные. В ряде космогонических традиций воздух определяется как первоэлемент. Так, например, греческий философ Анаксимен считал воздух материальным первоначалом мира, Сгущаясь и разрежаясь, воздух образует различные типы материи. Когда воздух «равномерно распределен», он представляет собой обычный невидимый воздух атмосферы. При сгущении он становится видимым, как туман или облако, затем, как вода и, в конце концов, приобретает вид твердой материи, такой, как земля или камни. Становясь менее плотным, воздух превращается в огонь. Воздух воспринимается в качестве ветра, дыхания, что, в свою очередь, позволяет наделить его дополнительной символикой, во-первых, в качестве дающего жизнь элемента, а во-вторых, как олицетворения духовного начала. Так, например, в еврейском языке руах - одновременно ветер, дыхание, дух; согласно библейскому повествованию, Яхве «вдохнул» в глиняную фигурку Адама жизнь. В русском языке слова «воздух», «дух», «душа», «дыхание» являются этимологически родственными (Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997. С. 42).

² См. приложение 1 на стр. 169-171.

³ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 392.

Санназаром¹ о Неаполе как о *pezzo del' ciel, caduto in terra*:

<... чрез несколько часов мы увидим Неаполь, Неаполь, о котором говорят, что это частичка неба, упавшая на землю...>²

<... Неаполь, покоящийся на скате зеленых холмов, - это ленивая нимфа, опускающая свои белые ноги в ярко-синие волны. Санназар прав, это - частичка неба, упавшая на землю. *Un pezzo di cielo caduto in terra...*>³

<... Между горою и морским берегом идет дорога, с которой представляются восхитительные виды, и это место поэт Санназар назвал частичкою неба, упавшею на землю (*pezzo del ciel, caduto in terra*)...>⁴

В мифопоэтическом мире небо⁵, небосвод оказывается сценой для космических процессов - таких, как игра красок солнца и луны, золота и лазури, зарева утренней и вечерней зари⁶:

<... Солнце тихо всходило из-за горы в ризе светозарного облака...>⁷

Небо выступает в качестве сферы прозрачности, разделяющей посюстороннее и потустороннее, поэтому небо (метонимически) приобретает и те качества, которые оно одновременно воплощает метафорически или символически, например неземную синеву (или лазурь)⁸. В этом смысле особый

¹ Джакомо Санназар (1458-1530) - итальянский поэт.

² Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 94.

³ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 74.

⁴ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. С. 150.

⁵ Небо - воплощение космического верха. Восприятие неба приобщает к сфере трансцендентального и величественного; все возвышенное, духовное, божественное приписывается небесному. Воздушная стихия неба обуславливает тот факт, что оно мыслится в качестве души, дыхания мира. Обладая свойствами недоступности, огромности, в мифологическом сознании оно наделяется непостижимостью, всеведением, величием. В космогонических представлениях многих народов находят отражение мотивы отделения неба от земли и брачного союза неба и земли. Всякое божественное существо представляется как небесное. Небеса выступают как образ рая, непреходящего, неизменного, истинного, превосходящего все мыслимые оппозиции абсолюта. (Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М., 1997..)

⁶ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 392.

⁷ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. С. 95.

⁸ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. С. 392

интерес представляет небесная цветопись¹, широко представленная текстами как неаполитанских, так и венецианских травелогов:

<... Венецианское небо не нежит густой и мягкой синевою небес Сицилии; но продолжительная ясность и истинно-южная прозрачность здешнего неба наполняют самую меланхолическую душу веселостью. Надо смешать колер незабудки с колером сирени, чтоб представить себе степень голубизны этого неба...>²

<... Храм Марка мерцает цветными отблесками, и небо над головой, - синее небо итальянского вечера...>³

О неаполитанском небе:

<... Небо здесь ясно и светло-голубого цвета, но такого яркого, что нельзя найти краски, чтобы нарисовать его. Всё светло...>⁴

<... но матовую лазурь этого неба я вижу во всей ее красоте только между зубцами гор, или сквозь полуразрушенную арку, чернеющую на утесе, или между двумя темными кипарисами, потому что солнечные лучи превращают все небо в ослепительный белесоватый купол...>⁵

В противоположность неземной «лазурности» и солярному блистанию⁶ синий и голубой цвет небес отсылает к сфере дневного мира и земной обращенности «неба», символика «синего» и «голубого» развертывается скорее в сфере атмосферно-земного, нежели возвышенно-божественного. Но в данном случае синева обладает мистически-визионерскими качествами⁷, о чем свидетельствует недоступность синевы подобного рода для мимесиса, как творческого акта подражания природе (например: «нельзя найти краски, чтобы

¹ К цветам неба традиционно относятся лазоревый, все оттенки голубого и синего, белый, золотистый (связывается с солярной символикой), фиалковый, сиреневый, красный, розовый (связывается с явлениями рассвета и заката) и черный (сумрачное небо)

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 42.

³ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 37.

⁴ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т 11. Письма 1836-1841. М., 1952. С. 154.

⁵ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 173.

⁶ Цветовая символика «лазури» происходит из космических и небесных сфер - так же как космическое и солнечное золото, с которым лазурь часто вступает в союз. В противоположность конкретным цветам - «синему» и «голубому» - «лазурь» причастна к энергитическим и символическим потенциям излучения «прозрачности» космических или небесных источников света. (Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 425.)

⁷ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. С. 397 - 437.

нарисовать его»), как и сама попытка передать свойства небесного через творческий акт («смешать колер незабудки с колером сирени, чтоб представить себе степень голубизны этого неба» и т.д.).

Одним из свойств небесного в неаполитанском и венецианском пространствах является мотив прозрачности, эксплицируемый семами чистоты, ясности. Причем степень прозрачности неаполитанского и венецианского небес различна в своем семантическом значении:

<... Обезображенный остров, брошенный под небом, самым чистым, подле берега моря...>¹

<... Римлянам нужен был город греческий с вечно-ясным небом, с лавровыми рощами...>²

Как и все мифопоэтические символы, «прозрачность» означает метафизическое качество просвечивания, проницаемости визионерского видения³:

<... Место, где я живу, в сорока верстах от него в расстоянии. Но он совершенно кажется близок, и, кажется, к нему нет и двух верст. Это происходит от воздуха, который так здесь чист и тонок, что всё совершенно видно вдали...>⁴

Что касается венецианского текстового пространства, то здесь следует отметить паронимическое варьирование «прозрачности» и «призрачности». Сам венецианский топос поддерживает в себе идею призрачности, нереальности, которая распространяется и на стихию воздуха. Таким образом, мотив призрачности, характерный для стихии воды, начинает функционировать как водно-воздушный синтезированный образ:

<... Небесное зарево чудно отразилось в бездыханной лагуне. Я спрашивал себя - на яву ли я плыву к этому городу-призраку, висящему в ослепительной атмосфере, между морем и небом...>⁵

¹ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 24.

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 71.

³ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 413.

⁴ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т 11. Письма 1836-1841. М., 1952. С. 154

⁵ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 47.

<... Нынешняя Венеция - только призрак былой жизни...>¹

<... Венеция в разноцветных плитах террасы и в мраморе ограды и трона, Венеция в улыбке успокоенных вод, в этом прозрачном небе и в этом полете взгляда к линиям гор...>²

Сфера небесного в венецианском текстовом пространстве ассимилируется с водной, что подтверждает доминирующее начало водного первоэлемента:

<... Кресты, лестницы, немногочисленные фигуры на переднем плане, целый лес копий и на фоне - небо безмерное, как океан...>³

Воздух также принадлежит к сфере небесного. «Воздушность» соотносится с возвышенным состоянием прозрачности, несущем в себе идею чистоты, свежести, которая в неаполитанском текстовом пространстве начинает функционировать как дающая жизнь, бессмертие. Возможно проследить переход от идеи чистоты воздуха к его витальным характеристикам. В этом смысле воздушная стихия тождественна стихии огня в ее витальном проявлении:

<... Этот воздух сущий бальзам для истомленного тела...>⁴

<... Отец Тасса, тоже поэт, говорит, будто здешний воздух наделяет бессмертием. Я полагал, что гипербола дозволена только поэтам; но моя хозяйка, в свою очередь, тоже стала уверять меня, что <...> о недугах знают только понаслышке...>⁵

Таким образом, возможен переход от космической воздушности к экзистенциальной. Следует обратить внимание на палиндром «возДУХ» - «ДУХ», и производные от него («душа», «дыхание», «вздох», «издыхать» и т.д.) так как в символическом плане воздух выступает хранилищем жизненной энергии тела⁶:

<... Животные, вдохнув в себя этого чаду, лишаются чувств, и издыхают, если их скоро не вынесут оттуда. <...> У сторожа <...> есть в запасе собака; он схватит ее, положит на землю и подержит в чаду; она задрожит, выворотит глаза и вскоре лишится движения, но лишь только вынесут ее на чистый

¹ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1996. С. 71.

² Муратов П. П. Образы Италии. М., 1996. С. 43.

³ Там же. С. 84.

⁴ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 88.

⁵ Там же. С. 94.

⁶ Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999. С. 41.

воздух, оживет...>¹

С воздушной стихией связан лейтмотив благоухания, распространенного в атмосфере. Любопытно, что сама сема благоухания предполагает наличие растительных концептов, которые с точки зрения идеи согласования четырех стихий связываются с мотивом сада как прообраза Эдема:

<... День был безоблачный; слабый ветерок изнемогал под бременем благоуханий, которые приносил из померанцевых садов Сорренто...>²

<... Все окна, все двери настежь до поздней ночи. В благоуханном воздухе непрерывное, упоительно-освежающее движение...>³

Сфера небесного в данном топосе имеет неземное, божественное происхождение⁴, отмечается его дохристианско-мифологическая природа. Таким образом, происходит соединение мифологических элементов, связанных со стихией воздуха и сферами ее проявления (небо, облака, гроза, буря и т.д.):

<... Но живим комментарием Вергилия остался весь этот роскошный берег, от Помпеи до Сорренто, где земля, море и небо поныне сохранили красоту мифологическую...>⁵

<... Здесь, под этим олимпийским небом нельзя не сделаться по крайней мере таким же страстным поклонником природы, как Вергилий...>⁶

<... Раскаты грома над кряжами Апеннин - доселе грозны, как перуны Юпитера...>⁷

Небо в неаполитанском текстовом пространстве нередко уподобляется своду⁸:

<... Я с каким-то страхом входил в эти святилища и боялся застучать в них;

¹ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 170.

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 98.

³ Там же. С. 84.

⁴ Как правило, божество небес является верховным богом, В индоевропейской традиции верховное божество выражается основой *deiuo*, означающей «ясное дневное небо»; отсюда древнеиндийский Дьяус, греческий Зевс, римский Юпитер как Дьяус Питар, Небо-отец, и т. п. Идея верховного правителя восходит к символике неба. Всякое божественное существо представляется как небесное.

⁵ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 88.

⁶ Там же. С. 82.

⁷ Там же. С. 96.

⁸ Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996. С.230.

блуждал молча по пространным залам, которые покрывает теперь свод небесный...>¹

Таким образом, сфера небесного выступает в пространственном отношении как вертикальная противоположность земному миру. Верхняя полусфера противостоит нижней как возвышенное - материнско-материальному, мужское (небо как даритель воды и жизни) - женскому, аполлоническое - дионисийскому². Однако эта вертикальная полярность неба и земли предстает как попытка соединения противоположных начал:

<... Между тем сумрак густеет, но какой сумрак! Это голубое небо, опускающееся на землю...>³

<... Небо, по-видимому, понижается; облака носятся по земле, как сероватый дым, или как пепел, гонимый ветром...>⁴

Следует принять во внимание способность небесной стихии ассимилироваться, растворяться в других первоэлементах. Как уже было упомянуто, небо отождествляется с землей («частичка неба, упавшая на землю»⁵), водной стихией («небо безмерное, как океан»⁶). Что касается огненного элемента, то в контексте неаполитанского топоса возникает лейтмотив «пламенеющих небес»:

<... На Капри надо читать Светония. Колоссальные сумасбродства его героев становятся немножко понятнее под этим пламенным небом...>⁷

В связи с проявлением огненного вертикальная полярность неба, земли и моря (как проявление водного первоэлемента) символизирует архетипическое объединение противоположностей⁸, где посредником между обеими полусферами

¹ Путешествие чрез Южную Россию, Крым и Одессу, в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах Н.С. Всеволожского. М., 1839. Т. 2. С. 57.

² Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 392.

³ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 76.

⁴ Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии. Т. 2. СПб., 1843. С. 180.

⁵ Там же. С. 94.

⁶ Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 84.

⁷ Там же. С. 88.

⁸ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. С. 392 - 412.

выступает «небесный огонь» неаполитанского неба:

<... Море далеко осветилось молниями. Я остался один на террасе. Потoki белого атмосферического огня лились с неба беспрерывно, и море, как будто встречая молнию, ежеминутно загоралось чудным фосфорическим блеском...>¹

В этом случае мы можем говорить о соединении четырех первоэлементов. Возникает мотив борьбы стихий:

<... Но борьба стихий была так величественна, что поглощала всякую мысль об опасности...>²

На символике непогоды сказывается отпечаток хаоса стихийной динамики, визионер становится свидетелем неких хтонических процессов, борьба четырех первоэлементов вызывает катарсический эффект, проявляемый в мотиве полного слияния четырех первоэлементов, куда входит и дух как проявление стихии воздуха:

<... Грандиозность сцены убивала эгоизм. С непостижимым наслаждением ожидал я минуты, когда скала рухнет в блистающее море, и мой дух соединится с таинственными деятелями природы...>³

В итальянском тексте русской литературы все четыре стихии представлены как в венецианском, так и в неаполитанском текстовых пространствах. И, несмотря на выраженную доминанту водного в Венеции и огненного в Неаполе, первоэлементы легко переходят из одного в другое, подменяют и наделяются свойствами друг друга. Огонь приобретает свойства текучести, вода уподобляется тверди, а небо - морю. Таким образом, русско-итальянский травелог является наиболее сингармоничным, что объясняется, прежде всего, точкой видения реципиента относительно описываемых объектов. Значительная часть путевых заметок путешественникова посвящена природоописанию. Последнее свидетельствует в пользу концепта четырех стихий как важнейшей составляющей миромоделирующей структуры русско-итальянского травелога.

¹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. С. 95 - 96.

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 96.

³ Там же. С. 96.

ГЛАВА 3. Русский фон итальянского травелога

3.1. ПЕТЕРБУРГ И ВЕНЕЦИЯ КАК ПРИРОДНО-КУЛЬТУРНЫЙ СИНТЕЗ

Восприятие Венеции носит характер сравнения с Петербургом или Россией в целом, что является отличительной чертой венецианского текста русской литературы¹.

Но, несмотря на сходное количество таких градообразующих элементов как острова, каналы и мосты, это города внешне крайне несходны друг с другом. Исключение составляет небольшой квартал - Новая Голландия. Кроме него, в Петербурге отсутствуют здания, прямо омываемые водой, что является одной из отличительных черт Венеции; так же несопоставимы масштабы огромного, широкого Петербурга и компактной Венеции, различны и доминирующие архитектурные стили. Сходство между Венецией и Петербургом не градостроительно-архитектурного², а экзистенциально-психического порядка. Внешне Петербург и Венеция сильно разделены в пространстве, даже противопоставлены как образы двух крайностей (север-юг, «суровый Петербург» и «нежная Венеция»); внутренне же они «сродственны» так близко, что итальянское в Петербурге не может быть сведено к сумме внешних фактов, вещей, событий: оно некая стихия-дух, выявляющая общее для Петербурга и Венеции. Таким образом, схожесть способов описаний, своеобразный петербургско-венецианский код, относится не только к тому, что объективно и реально присутствует в данных топосах, но и, что важнее в данном случае, к

¹ Кунусова А.Н. Формирование венецианского текста в русской литературе // Гуманитарные исследования. Проблемы художественного слова. Астрахань, 2010. №1 (33). С. 180.

² Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 234.

субъективному выбору узреваемых объектов¹. Каждый путешественник отмечает, что в данных городах происходит столкновение гармонизирующего человеческого творчества и стихийного хаоса. К Венеции очень подходят слова, сказанные о Петербурге Ф.М. Достоевским: «Самый умышленный город в мире».

В статье «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» Ю. М. Лотман вводит понятия города концентрического и эксцентрического типов: «Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца - это «вечный город». Эксцентрический город расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза «земля/небо», а оппозиция «естественное/искусственное». Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии. Как правило, это потоп, погружение на дно моря»². К типичным представителям города эксцентрического типа можно отнести Венецию и Петербург. Особенности создания данных городов и их положения (крайняя пространственная периферия, строго говоря, не своя, пока еще «чужая» земля) определяют их ориентацию на космополитичность как умение и желание пользоваться разными общекультурными кодами и соотносить их со «своим»³.

В связи с переносом столицы Московского царства на берега Невы, Петр,

¹ Топоров В.Н. Италия в Петербурге // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto. М., 1990. С. 49.

² Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избранные статьи : в 3-х т. Т. 2. Таллин, 1992. С. 10.

³ Топоров В.Н. Италия в Петербурге // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto. М., 1990. С. 50.

желая быть правителем новой морской державы, решил строить новую столицу вне сложившегося городка, посадки которого напоминали ему города старой Руси. По образу Венеции закладывается на острове Котлин посреди «Финского синуса», который тем самым уподобляется венецианской Лагуне. Не исключено, что уже существовавший Петербург должен был стать подобием Местре, форштадта Венеции на континенте, на *terra ferma*. Данный проект, как известно, не удался, но сеть каналов, доки и Итальянский дворец хранят память о венецианской мечте царя¹. Несмотря на провалившуюся идею воссоздать Венецию в Петербурге, эксцентричность данных городов определяет их сущность: оба возникают вопреки природе, «противоестественно», в местах, совсем непригодных для обитания, очевидна «человеческая» природа данных топосов, их рукотворное начало. В данных текстах появляется создатель города - демиург. Таким образом, важной чертой этих текстов русской литературы является наличие персонифицированной фигуры творца, восходящей к креативному мифу данных топосов.

Венецианский космогонический миф восходит к идее творения мира, и связывается с легендой о Св. Марке, потерпевшем кораблекрушение в районе одного из островов лагуны. Согласно легенде, там во сне ему является ангел с сообщением о том, что он найдет покой здесь, на месте еще не существующего города. Посланник с небес присутствует и в петербургском космогоническом мифе. Согласно легенде, 16 мая 1703 года Петр I осматривал отвоёванные у шведов в ходе Северной войны земли. На острове Ени-саари (Заячий остров) Петр вдруг остановился, вырезал два куска дерна (взял ветки), положил их крестом и сказал: «Здесь быть городу!» На этом месте была установлена каменная плита с надписью: «От воплощения Иисуса Христа 1703 года мая 16 основан царствующий град Санкт-Петербург великим государем царем и великим князем Петром Алексеевичем». В это время в небе появился орел и начал парить над царем, он следовал за Петром повсюду, а затем исчез. После закладки города Петр

¹ Каганов Г.З. «Северная Венеция»: шесть смыслов псевдонима // Петербургские чтения - 95. СПб., 1995. С. 58.

I приказал установить деревянные ворота, которые должны были служить въездом в крепость. Когда ворота были возведены, орел появился вновь и опустился на перекладину ворот. Когда Петр в первый раз прошел под воротами, вошел в еще не существующий город, орел сел на его плечо, и с тех пор постоянно был рядом с императором¹. Обладая небесной природой, петербургский орел, согласно мифу, - единственная птица, способная незащищенным взглядом смотреть на солнце и даже приблизиться к нему и не сгореть, поэтому он владеет даром «прозрачности» и «прозрения»². Венецианский ангел, так же несущий прозрение людям, вместе с орлом становятся посредниками, медиаторами между мирами, проводниками высшей воли в человеческий мир. Символизируя силы невидимого обывательскому взору мира, несут озарение и просветление. И, в свою очередь, связанные со стихией воздуха, представлены как посланники божественного, соединяющие земную и небесную сферы через фигуру демиургической личности. Поэтому в данных текстовых пространствах огромную роль играет образ творца, демиурга. В петербургской литературе он эксплицирован прежде всего в образе Петра I.

Нередко образ Петербурга приравнивается к его создателю:

<... С.-Петербург построен на шестидесятом градусе, почти у устья Невы, впадающей в Кронштадский залив, который сообщается с Финским заливом, а через него с Балтийским морем и океаном. Желая быть правдивым и точным, я буду излагать только личные впечатления, вынесенные мной. От наблюдения красот и недостатков этой величественной столицы. Она отражает своим внутренним и внешним видом, если так можно выразиться, характер Петра Великого...>³

<... все это удивляет, останавливает взор, и невольно уносит мысль в минувшее, к священной памяти безсмертного Основателя, оставившего на всем печать своего гения; - все это дышит величием и силою, напоминающими безпредельную его волю и дух могущественной предприимчивости; - все это исключительно и нераздельно принадлежит

¹ Синдаловский Н.А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга. СПб., 1995. С. 52.

² Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 530.

³ Жоржель Ж.Ф. Путешествие в Петербург аббата Жоржеля в царствование императора Павла I. М., 1913. С. 88.

творению Петра Великого!...>¹

Таким образом, причина, вызвавшая появление самого города, в текстах зарубежных травелогов обуславливается сильной волей его творца и его непреодолимым желанием идти наперекор стихии:

<... к 1 августа мы отправились в Петербург и остановились в новом Зимнем дворце, вновь выстроенном после пожара в невероятно короткое время, почти в том же самом виде, как прежде; фасады не из красивейших, и здесь главным было желание идти наперекор стихии, отважившейся разрушить императорский дворец...>²

<... люди <...> - были первыми обитателями пустынного места, на коем столь быстро и столь великолепно, по мановению твердой воли безсмертного Петра, долженствовала возникнуть чудесная Пальмира Севера...>³

<... Тогда у царя зародился план создания большого города, пересеченного Невой. Оба берега этой величественной реки были на большом расстоянии неприступны по причине болот. На этой зыбкой почве Пётр I решил построить город, который мог бы по своей величине и красоте соперничать с самыми знаменитыми городами Европы.. <...> По его приказанию были намечены большие и широкие улицы, прямые, как стрелы, и он заставил русских вельмож возводить там постройки. <...> велел вырыть четыре больших канала, пригодных для доставления воды во все кварталы нового города и раздвинул его границы, намеченные широким рвом, наполненным водой, предвидя, что это обширное пространство застроится в будущем домами его подданных или иностранцев. <...> Таково происхождение С.-Петербурга, таковы причины, вызвавшие его возникновение на этом месте...>⁴

Что касается венецианского текста русской литературы, то демиургическое начало менее персонифицировано. Св. Марк и его пророческие сны не возводятся в текстах венецианских травелогов в абсолют, как то происходит с образом Петра I. В Венеции внимание привлекает не столько фигура творца, сколько результаты его творческой деятельности, его работа. Рукотворная природа данного топоса

¹ Башуцкий А.П. Статистическая записка о Петербурге // Панорама Санктпетербурга. Кн. 2. СПб., 1834. С. 35-36.

² [Гагерн Ф.] Дневник путешествия по России в 1839г. // Русская старина 1886. Т. 51. №7. С. 31.

³ Башуцкий А.П. Статистическая записка о Петербурге // Панорама Санктпетербурга. Кн. 2. СПб., 1834. С. 68.

⁴ Жоржель Ж.Ф. Путешествие в Петербург аббата Жоржеля в царствование императора Павла I. М., 1913. С. 92-93.

подчеркивается желанием запечатлеть его в статике, когда реальный топос описывается через произведения искусства, изображающие данную местность, что обуславливает экфрастичность данных описаний Венеции, носящих мортальный характер:

<... Прежняя Венеция жива лишь в дошедших до нас произведениях ее художников...>¹

Петербург, в свою очередь, стремится к жизни, но и она определяется волей, желанием или нежеланием всемогущего демиурга:

<... Во время моего пребывания в С.-Петербурге Павел I велел разбить на этом великолепном проспекте (Невском), во время сильнейших морозов, две аллеи для пешеходов, причем каждая состояла из двух рядом деревьев. <...> Деревья, посаженные со всеми своими ветвями, <...> вырваны и пересажены с корнями и землей, из которой они извлечены, в смерзшийся снег. Для них вырыты ямы, <...> причем обледенелую землю разбивали ударами затупа; когда яма была вырыта на один или два дюйма, то туда клали кучу дров, которую зажигали, чтобы земля могла оттаять. Понадобилась власть императора, чтобы приказать, осуществить и довести до конца подобная работа...>²

<... Деревья были вырваны с корнями и пересажены; аллеи усыпаны песком и окружены газоном, добытым из-под снега; ограды из камня были поставлены...>³

Возникает антитеза природы и культуры. Под природой понимается мир, не созданный человеком, естественный, настоящий в противовес искусственной культуре. Несмотря на то, что соотношение природы и культуры типологически разнообразно, в петербургском и венецианском текстовых пространствах оно часто имеет полярную структуру. Из этого соотношения противопоставляемых частей внутри природы и культуры и возникают типичные для данных текстовых пространств ситуации: с одной стороны, темно-призрачный хаос, в котором ничего с определенностью не видно, кроме мороков и размытости, предательского двоения, где сущее и не-сущее меняются местами, притворяются

¹ Муратов П.П. Образы Италии. М., 1996. С. 9.

² Жоржель Ж.Ф. Путешествие в Петербург аббата Жоржеля в царствование императора Павла I. М., 1913. С. 119.

³ Там же. С. 120.

одно другим, смешиваются, сливаются, подразнивают наблюдателя (мираж, сновидение, призрак, тень, двойник, отражения в зеркалах и под.), с другой стороны, светло-прозрачный космос как идеальное единство природы и культуры, характеризующийся логичностью, гармоничностью, предельной видимостью (ясностью)¹. Здесь все свидетельствует о противостоянии города и природы, в которой нет «ничего устойчивого, ясно очерченного, гордого, указывающего на небо, и все снизилось и словно ждет смиренно, что воды зальют печальный край. И город создается как антитеза окружающей природе, как вызов ей»².

Природное противодействует культурному, имеющему рукотворный характер. Появляется «природа», существующая вопреки законам Природы. Зарубежными путешественниками нередко отмечаются тщетные попытки «озеленить» этот полностью рукотворный город:

<... печальная растительность, состоящая из берез и елей, елей и берез, вовсе не такого свойства, чтобы вызвать восхищение. При этом климате садоводство не удастся, несмотря ни на какие старания...>³

Природа представлена как первобытное, докультурное, враждебное человеку пространство. Природное является низшим, неполноценным, должным быть подчиненным воле демиургической личности. Из этого противопоставления происходит и мотив преобразования природы посредством культуры, искусства.

<... Невежество и суеверие неистовыми воплями своими не могли поколебать намерений Царя: они подавлены были крепкою его волею, втоптаны его пятою в болота, из коих возникла для России жизнь новая - жизнь, согретая небесным лучем просвещения!...>⁴

Искусство дополняет природу в тех случаях, когда природа не создает желаемые для человека условия:

<... Природа, обильно наделившая С.-Петербург роскошными водами, отказала столице в лучшем украшении оных: растительность вообще слаба и безцветна. Болота поросли мелким кустарником; ивняк, изредка березовая

¹ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 294.

² Анциферов Н.П. Душа Петербурга. СПб., 1991. С. 102.

³ [Гагерн Ф.] Дневник путешествия по России в 1839г. // Русская старина 1886. Т. 51. №7. С. 33.

⁴ Башуцкий А.П. Статистическая записка о Петербурге // Панорама Санктпетербурга. Кн. 2. СПб., 1834. С. 80.

или еловыея рощи, местами одинокая ольха, печальная осина, и красиволиственный клен, возвышаясь над сырою или песчаною плоскостью земли, осеняют ее скудную и редкою зеленью - там, где первобытные недостатки Природы не побеждены еще усилиями Искусства...>¹

<... взор падал тогда на обширное болото: теперь он с восторгом останавливается на чудесных памятниках Искусств, стыдящих памятники Древности...>²

Несмотря на взаимное отрицание, природа и культура, как правило, противопоставленные между собой, не могут существовать одна без другой. Они едины, неразрывны и взаимно обогащают и дополняют друг друга. Поэтому создавая культуру в венецианском и петербургском текстовых пространствах, демиург не только претворяет в жизнь «вторую природу», но и меняет облик первой, преображая и перестраивая природное. Таким образом, изображение природы несет в себе некоторую архитектурность, представляя собой градостроительный элемент описания:

<... Впоследствии мы узнали, что эти дома принадлежал русским вельможам, которые создали великолепные сады на той почве, где могут расти только сосны, березы и ольхи, и построили прелестные дома...>³

<... Ныне болота сии, большею частью осушенные, частью еще осушаемые, почти повсеместно превращены в чистые луга и цветущие сады; и на возделанной земле живописных окрестностей города деревья красивы, зелень свежа и роскошна; огородные овощи растут весьма хорошо...>⁴

Природа, противопоставленная культуре, в то же время равноценна ей. Таким образом, Петербург как великий город оказывается не результатом победы, полного торжества культуры над природой, а местом, где воплощается, разыгрывается, реализуется двоевластие природы и культуры⁵. Подобное наблюдается и в Венеции, где культурное мимикрирует под природное:

¹ Башуцкий А.П. Статистическая записка о Петербурге // Панорама Санктпетербурга. Кн. 2. СПб., 1834. С 13.

² Там же. С. 38.

³ Жоржель Ж.Ф. Путешествие в Петербург аббата Жоржеля в царствование императора Павла I. М., 1913. С. 62.

⁴ Башуцкий А.П. Статистическая записка о Петербурге. С. 13.

⁵ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Петербургский текст русской литературы. СПб. 2003. С. 36.

<... На мраморное крыльцо, опускающееся в волны, прилив бросает пучки морских растений...>¹

Типология отношений природы и культуры в русско-итальянском травелоге предельно разнообразна. В Петербурге, например, один полюс образуют описания, построенные на противопоставлении природы, болота, дождя, ветра, тумана, мути, сырости, мглы, мрака, ночи, тьмы и т.п. (природа) и шпиля, шпица, иглы, креста, купола (обычно освещенных или - более энергично - зажженных лучом, ударом луча солнца), линии, проспекта, площади, набережной, дворца, крепости и т.п. (культура). Природа тяготеет к горизонтальной плоскости, к связи с низом (земля и вода), культура - к вертикали, устремленности вверх (к небу, солнцу)². В этом смысле важным является мотив возвышения путешественника над происходящим посредством природы (наблюдение с горы), где он устанавливает зрительный контакт с культурными артефактами (купола, шпили), т.е. природа и культура находятся на одном уровне с реципиентом. Согласно исследованиям В.Н. Топорова, сюжет Петербургского текста - сюжет символической гибели как пути к искуплению и воскресению, обновлению и вечной жизни, а переход от природы к культуре выступает как один из вариантов спасения и становится возможным тогда, когда удастся установить зрительную связь со шпилем или куполом³:

<... С вершины горы сей глаз объемлет огромную панораму города. С южной стороны онаго, стройный верх золоченаго Адмиралтейскаго спица, как летящая в верх стрела, первый поражает взоры; правее горит смелый спиц Крепостнаго Собора с своим огромным Ангелом; местами белеются длинные здания, колоннады и величественные куполы храмов, с их блестящими крестами...>⁴

Шпиль или купол выступают как объект созерцания с земной позиции, либо на уровне шпиля, купола, которые предстают для реципиента точкой

¹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 22.

² Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Петербургский текст русской литературы. СПб. 2003. С. 36.

³ Там же. С. 36.

⁴ Башуцкий А.П. Статистическая записка о Петербурге // Панорама Санктпетербурга. Кн. 2. СПб., 1834. С. 55.

визионерского обзора. Архитектурные «возвышенности» Петербурга поднимают смотрящего над земным, являя собой зрелище чего-то возвышенного. Сфера вершин как топос возвышенности соотносится с изолированностью и вознесенностью смотрящего¹. Любопытно, что в цветовом решении описаний шпилей и куполов доминируют золотой и белый как цвета солярной сакрализации, выдающие свою принадлежность у потустороннему миру, что выражает божественное присутствие в тварном мире (золотой, переходящий в белый), представляя переходную зону между земным и небесным.

Что касается Венеции, то «уже в первые десятилетия XIX века возник и даже успел стать клишированным образ «золотой Венеции», генетически восходящий к образу золотой Италии и в целом к эпитету «золотой», ясно отмеченному ассоциациями с солнечным светом и блеском»². Подобные ассоциации подкреплялись и архитектурными наблюдениями:

<... Прощайте, золотистые дворцы, прощайте, золотистые дворцы». По сторонам смотрели они, эти дворцы, в самом деле в черных позолотах. До чего это красиво, - золото по мрамору, по металлу, по стеклу, в наружных украшениях дома. Вся Венеция точно осыпана золотистой пылью...>³

Таким образом, природно-культурный синтез петербургского и венецианского текстовых пространств повлек за собой появление мотива чуда, волшебства, присутствия магического:

<... Когда знаешь, что местность этого города нет и пятидесяти лет как была непроходимым болотом, то при первом взгляде на него можно поверить, что она создана волшебством. Великолепные здания, широкие улицы, золоченые колокольни и кровли многих дворцов, представляют картину достойную восхищения...>⁴ (о Петербурге)

<... Волшебна эта водяная улица, убранная мраморными дворцами. Мрачны, печальны почерневшие их фасады, но поэтически-своенравная архитектура этих зданий, выдвинутых из воды, легкие мавританские аркады,

¹ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 579.

² Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 52.

³ Розанов В.В. Итальянские впечатления. СПб., 1909. С. 232.

⁴ Мессельер. Записки Г. Де ла Мессельера о пребывании его в России с мая 1757 по март 1759 года // РА. 1874. Кн. 1. Вып. 4. Стб. 967-968.

узорчатые, случается даже - обвитые виноградной лозой, балконы, под которыми без шума плывет ваша гондола - все это создает эффекты магические...>¹ (о Венеции)

Волшебство и чудо - потому что города возникает «вдруг», в совершенно не предназначенном для градостроительства гибельном месте. Но чудесное обусловлено человеком, который выступает как создатель, внимательно контролирующий любое проявление стихийного хаоса:

<... Огромный шаг вперед сделал город с устройством скверов и садов. В годы моего раннего детства еще существовал бульвар на Невском проспекте, но уже с конца двадцатых годов началось в Петербурге беспощадное истребление всякой зелени. Надо было видеть, с каким всепревозмогающим усердием моментально уничтожалась в николаевское время всякая травка, позволившая себе выглянуть на свет Божий не только на пустынных площадях столицы, но даже на дворе здания, особенно если это здание было казенное...>²

Таким образом, посредством искусства Венеция и Петербург делают попытку к гармонизации, но эта попытка изначально несет в себе эсхатологические мотивы, так как неорганичность венецианского и петербургского существования, конфликтность с природно - тварным ведет к неминуемой гибели.

¹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 22.

² Зотов В.Р. Петербург в сороковых годах // Исторический вестник. 1890. Т. 39. №2. С. 326.

3.2. ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ПЕТЕРБУРГСКО-ВЕНЕЦИАНСКОГО ТЕКСТА.

СООТНЕСЕНИЕ ПЕТЕРБУРГА И ВЕНЕЦИИ

В истории Петербурга и Венеции одно из часто повторяющихся явлений природы приобрело особое значение, придавшее городским мифам исключительный интерес. Как отмечает Н.П. Анциферов, «периодически повторяющиеся наводнения, напор гневного моря на дерзновенно возникший город, возвещаемый населению в жуткие осенние ночи пушечной пальбой, вызывал образы древних мифов. Хаос стремится поглотить мир»¹. Эсхатологический миф Петербурга и Венеции заключается в растворении космоса в хаосе. Таким образом, организованное человеком, упорядоченное пространство поглощается одним из первоэлементов природы, водной стихией. Обреченность этих городов на гибель изначально предполагается его эксцентричным положением: города, расположенные в пространственном и метафизическом смысле на краю света:

<... Не раз Адриатика поглощала острова, уже застроенные, заселенные. У северной Италии есть свой Геркулан, своя Помпея, но залитые не лавой, а волнами морскими...>² (О Венеции)

<... Вдруг в улицы со всех сторон <...> хлынула вода, которая заливала экипажи, потопляла нижняя жилая домов, ломала заборы, разрушала мостки, крыльца, фонарные столбы и несущимися обломками выбивала не только стекла, но даже самые рамы, двери, перилы, ограды и проч. - Тогда все общее смятение и ужас объяли жителей...>³ (О Петербурге)

Согласно определению эсхатологических мифов, они «содержат

¹ Анциферов Н.П. Быль и миф Петербурга. СПб., 1924. С. 57.

² Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 32.

³ Аллер С. Описание наводнения, бывшего в Санктпетербурге 7 ноября 1824 года. СПб., 1826. С. 3.

пророчества о будущем конце света»¹. В эсхатологию при этом включается всё, что противоположно космогонии и связано с действием сил, несущих разрушение и гибель, независимо от прошедшего или будущего времени этих событий, их локального или глобального масштаба, включённости в цикл обновления мира, или носящих окончательный характер, как в христианской апокалиптике. Иными словами, понятие эсхатологии должно охватывать широкий круг явлений с общим смысловым ядром, которым становится их деструктивный характер².

Эсхатологический миф Петербурга неразрывно связан с креативным. Представление о Петербурге как городе без истории, возникшем как бы «вдруг» по волевого, рациональному замыслу и вопреки национальной общественной и культурной традиции порождает предположение о вероятности столь же внезапной, как и рождение, смерти города³. Смерть представлена как проявление стихийного хаоса, который поглотит город за ритуальные грехи, противодействие природе, искусственность и неестественность жизни. Петербургский эсхатологический миф, как и венецианский, связаны с идеей потопа. Вода в петербургско-венецианской космогонии образует сферу архаического первоначала, откуда появляется жизнь и в которое она вновь возвращается. Поэтому символика воды включает в себя как возрождение, так и смерть⁴. Природная стихия, многочисленные наводнения стали основаниями для развития данной разновидности эсхатологического мифа. В этом смысле особый интерес представляет «Описание наводнения, бывшего в Санктпетербурге 7 ноября 1824 года» С. Аллера, где страшные картины петербургского наводнения сравниваются с венецианскими впечатлениями:

<... По 28 Ноября 1802 года в Венеции дождь продолжался непрерывно 36

¹ Мифы народов мира: энциклопедия: в 2-х т. М.: Советская энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 670.

² Повх Ю.А. Идея обреченности в романе Д. Вересова «Третья тетрадь» как составная часть эсхатологического мифа Петербурга // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2011. - № 1 (8). С. 126.

³ Акиндинова Т.А., Голик Н.В., Тишунина Н.В. Феномен Петербурга как тематизация исторического самоопределения России // Петербург как социокультурная целостность. СПб., 2004. С. 27.

⁴ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. СПб., 2003. С. 695.

дней. <...> твердая земля уподоблялась большому озеру. <...> Ежедневно свирепствовали бури с моря в разных направлениях ветра, при сопровождении ужасной грозы, как будто среди лета...>¹ (О Венеции)

<... Еще 6 числа ноября, особенно к вечеру, сильный югозападный ветер, воздымавший ужасными порывами своими воду в реках и каналах Петербурга до самых берегов, казалось, предвещал Столице грозное бедствие. <...> 7 числа рано по утру ветер начал сильно увеличиваться, а в 10 часу превратился в ужасную бурю, которая не токмо срывала крыши с домов и вырывала большия деревья с корнями, но даже обратила естественное течение самой Невы в противную сторону...>² (О Петербурге)

Схожесть данных описаний обусловлена наличием одного и того же эсхатологического мифа в сознании реципиентов относительно данных топосов. Нередко типично венецианские мотивы читаются и в петербургском тексте русской литературы. Так, например, очень распространенный в венецианском текстовом пространстве мотив нереальности существования города в посястороннем мире активно используется и авторами петербургского текста:

<... Небесное зарево чудно отразилось в бездыханной лагуне. Я спрашивал себя - на яву ли плыву к этому городу-призраку, висящему в ослепительной атмосфере, между морем и небом...>³ (О Венеции)

<... Только в Петербурге с его ненастоящими людьми и ненастоящей жизнью я мог так запутаться раньше. <...> На этой земле я хочу с тобой встретиться, чтобы здесь навсегда заклясть все темные призраки петербургской жизни...>⁴

Призрачность, как экспликация мотива смерти, порождает характерные элементы потустороннего, загробного мира, такие как «могила», «гроб», постоянно используемые в изображении венецианского топоса:

<... Безчисленное множество гондол, которые похожи на плавучие гробы, еще более придают гнусности сему виду...>⁵

¹ Аллер С. Описание наводнения, бывшаго в Санктпетербурге 7 ноября 1824 года. СПб., 1826. С. 123.

² Там же. С. 1-2.

³ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 47.

⁴ Иванов В.И. Собр. соч. II. Брюссель, 1974. С. 809.

⁵ Кравен Э. Путешествие в Крым и в Константинополь в 1786 году милади Кравен, в котором она описывает часть Франции, Италии, Германи, Польши, России, Турции, бытность свою в С. Петербурге и Москве, описывает те народы, которых она видела, делает историческое и

Показательно, что и сам по себе гроб, как и похороны, могила и кладбище, равно обязанные своим происхождением и природе, и культуре¹, постоянно появляются в призрачном Петербурге:

<... [Санкт-Петербург] призрачен, страшен и обречен. <...> Он есть и словно его нет. <...> Из русской земли Москва выросла и окружена русской землей, а не болотным кладбищем с кочками вместо могил и могилами вместо кочек...>²

Популярность смертных мотивов в петербургском городском тексте следует искать в его истории. Согласно исследованиям В.Н. Топорова, Петербург по смертности в его «первые два века не знал себе соперников ни в России, ни за ее пределами (разумеется, речь идет о крупных городах, сопоставимых, хотя бы относительно, с Петербургом, для которых к тому же есть статистические данные), несмотря на то, что подлинная смертность населения города была сильно затушевана тем фактом, что масса приезжих, живших в Петербурге, умирать уезжали к себе на родину, будучи уже, как правило, неизлечимо больными людьми. «Ротация» населения этого Некрополя, собственно, заполнение одной и той же кладбищенской площади, происходила быстрее, чем, например, в Москве, чему способствовали почвенно-климатические условия в Петербурге (процесс разложения, гниения и полного распада совершался в более короткий период времени, и «оборачиваемость» в использовании одного могилы-места была тоже существенно большей)»³.

Мотив смерти чрезвычайно распространен в текстах травелогов как

географическое описание Крыма, от начала его основания до покорения под Российскую Державу; описывает часть Европейской и Азиатской Турции, некоторые острова Архипелага и остатки славного в древности города Афин; делает верное и любопытное описание славной Антипаросской пещеры, о которой мы еще не имеем описаний на русском языке, и окончает свое путешествие, возвращаясь чрез Булгарию, Валохи. И Трансильванию в Вену. М., 1795. С. 142.

¹ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Петербургский текст русской литературы. СПб. 2003. С. 113. Читай далее: «Один из мотивов, идущих от позднего Пушкина, - тесная и сырая (заполненная водою могила, о чем см. также у Достоевского, Некрасова и др.) могила; ср. также могилу в мерзлой земле: Вместо грязи, покрыто кладбище / Белым снегом; сурово-пышна / Обстановка; гроб бросят не в лужу, / Червь не скоро в него заползет / [...] / Бедняки пускай осенью мрут (Некрасов)» (Там же).

² Мережковский Д. Зимние радуги // Большая Россия Л., 1991 (1910). С. 115-117.

³ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». С. 30-31.

зарубежных, так и русских путешественников. Но неизменным остаются причины его появления: столь высокая степень вымираемости в Петербурге обуславливается, прежде всего, климатически:

<... В общем климат Петербурга нельзя назвать благоприятным для здоровья, он повышает процент заболеваемости и смертности, сокращает продолжительность жизни и несомненно отрицательно отражается на характере петербуржцев <...> Столица и Санкт-Петербургская губерния принадлежат к тем немногим местностям России, где, благодаря главным образом климатическим условиям, число умирающих превышает число рождающихся, и будь оно изолировано, население ее вместо какого-либо прироста должно бы постепенно вымирать, хотя, конечно, число умирающих потому так велико, что велик наплыв населения пришлого, трудно акклиматизирующегося, а коренное население более жизненно...>¹

<... Вымираемость в Петербурге была всегда сильнее рождаемости, что вовсе неудивительно в городе, где сносных всего три, так называемых, летних месяца, а остальные так перемешиваются между собою, что трудно отличить май от сентября, апрель от октября, март от ноября...>²

Как отмечает В.Н. Топоров, «роль климатических условий в изживании жизни человека в Петербурге была очень значительной: многие приезжавшие в город так и не смогли адаптироваться к погодно-климатическим условиям и погибали от простудных заболеваний, воспаления легких, чахотки, а то и от обморожения³, о чем свидетельствуют петербургские описания:

<... Климат в высшей степени нездоровый, к этому присоединяется возможность наводнения, против которого нет никаких средств защиты...>⁴

<... хитрых названий болезням не давали, и умирали от них так же основательно, как и теперь, только приписывая причины их - Божьей воле, а не размножению в воде и воздухе бактерий и микробов, и не занимались ловлею их во всех закоулках человеческого тела...>⁵

Что касается венецианских описаний, то смертность здесь имеет несколько иное значение. Здесь важным является историческая трансформация

¹ Дороватовский Н.С. Географический и климатический очерк Петербурга. СПб., 1914. С. 15.

² Зотов В.Р. Петербург в сороковых годах // Исторический вестник. 1890. Т. 39. №1. С. 328.

³ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Петербургский текст русской литературы. СПб. 2003. С. 31.

⁴ [Гагерн Ф.] Дневник путешествия по России в 1839г. // Русская старина 1886. Т. 51. №7. С. 33.

⁵ Зотов В.Р. Петербург в сороковых годах. С. 328.

венецианского мифа. Если до XVIII в. Венеция представлялась «совершенным обществом, реализованной утопией, сравнимой с современными утопиями, придуманными в спекулятивных философиях континентальных обществ, сопоставимых с Венецией, которая, однако, превосходила их в практическом выражении. Венеция <...> была совершенна, потому что первые поселенцы с лагун усвоили рациональную структуру созидания и инкорпорировали эти правила в свои институции»¹, что поддерживалось креативным мифом об избранности города надличностными силами посредством Св. Марка, где была реализована победа разума над стихией, то после падения Венецианской республики, что совпало с расцветом романтической чувствительности, и обнаружением французскими инженерами того факта, что Венеция уходит под воду, венецианский миф трансформировался в пользу идеи о городе, пришедшем в упадок², что спровоцировало появление смертельных эсхатологических мотивов в рецепции русских путешественников. Таким образом, к концу XIX в. связь Венеции со смертью стала одним из репрезентативных образов венецианского текстового пространства, а умирание Венеции³ одним из основных свойств города:

<... Умирание или как бы тонкое таяние жизни здесь разлито во всем. Лица работниц на стеклянных фабриках бледны, как воск, и кажутся еще бледнее от черных платков...>⁴

Связь Венеции и Петербурга со смертью обуславливается «предчувствием собственной обреченности, заката, «катакличности» - смерти»⁵. В конце XIX в. в русско-итальянском тревелогге венецианская смертность усиливается и за счет типично петербургских описаний, эти города начинают ассимилироваться в сознании русских реципиентов:

<... Я в пятый раз в Венеции, в 4-й весною или в конце марта, или в начале

¹ Cosgrove Dennis. The Myth and the Stones of Venice: An Historical Geography of a Symbolic Landscape // Journal of Historical Geography. Vol. 8. № 2. 1982. P. 147.

² URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8.html>

³ Топоров В.Н. Италия в Петербурге // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto. М., 1990. С. 71.

⁴ Муратов П.П. Образы Италии. М., 1994. С. 9.

⁵ Топоров В.Н. Италия в Петербурге. С. 70.

апреля и всегда одно и то же: скверная погода; но прежде были дожди, а теперь холодно...>¹

<... Давно уже все статистики и климатологи подтвердили, что в Петербурге собственно два времени года: сероснежная зима и зеленодождливая зима; первая бывает по временам белоснежной и очень холодной, вторая - сухозеленой и не очень холодной, - вот и вся разница между ними. Первая устанавливается обыкновенно в январе - и длится месяца четыре, вторая - в мае тоже на четыре месяца; остальные четыре месяца в году представляют собою смесь этих двух времен, в которой количество снежных осадков равняется количеству дождевых. С этой несложной метеорологией можно было бы уже давно свыкнуться, а между тем житель столицы продолжает по привычке роптать то на дождь, то на снег, то на бездождье, то на ветер, одинаково дующий во все дни, месяцы и годы...>²

Иногда ассимиляция настолько сильна, что происходит подмена одного города другим. Русский путешественник, отправляясь в Венецию, видит ее в образе Петербурга, несмотря на то, что это совершенно расходится с реальными фактами:

<... Был июль. Солнце немилосердно накаляло камни мостовой и зданий, - пишет А. П. Остроумова-Лебедева. - Небо каждый день было одно и то же - ярко-синего цвета. Ни облачка, ни туманностей. Я мечтала о прохладе, о сереньких днях, о блестящем перламутром Петербурге. Представляла себе Венецию на фоне нашей северной природы, когда все овеяно ласковой, нежной дымкой, контуры смягчены и не режут глаза. И вот я изобразила Венецию не такой, какой она была в те дни, а такой, какой мне хотелось ее видеть - серебристо-серой. И, должно быть, сделала я это довольно убедительно, потому что год спустя Бенуа мне писал из Венеции, как он завидует мне - я видела перламутровую Венецию, а ему приходилось принимать ее яркой, освещенной беспощадным солнцем. Он поверил моим изображениям Венеции...>³

Любопытно, что Венеция ни в одной литературной традиции не описывается через Петербург. Исключение составляют русские путешественники, для которых наличие особого русско-итальянского кода, связанного с общностью, прежде всего, эсхатологических мотивов в данных текстовых пространствах

¹ Суворин А.С. Дневник А.С. Суворина. М., Петроград. 1923. С. 33.

² Зотов В.Р. Петербург в сороковых годах // Исторический вестник. 1890. Т. 39. №2. С. 328.

³ Остроумова - Лебедева А. П. Автобиографические записки: В 3т. Т.1. М., 1974. С. 441.

является очевидным и даже желаемым в случае его отсутствия. Таким образом, мы можем наблюдать как в сознании русского реципиента из петербургского топоса внезапно проявляется венецианский:

<... Представьте себе большой петербургский каменный дом, представьте небольшой в Петербурге дворец с семью только окнами по линии. Какой невообразимый план! Но вот когда поэт кончил о жаворонке, получилась лучшая песня за всю его жизнь. Когда дворец дождей был кончен, со всех концов мира потянулись и до сих пор тянутся на него смотреть...>¹

Как отмечает В.Н. Топоров в статье «Италия в Петербурге, существует множество примеров соотнесения Петербурга с Венецией, что «дает основания говорить о том, что это соотнесение-сопоставление стало в начале XX в. своего рода «культурным» клише, определенным ориентиром в историософском пространстве «Петербургского текста», по которому пытались понять судьбу Петербурга <...> Венеция напоминает чудный град Петра и своим сочетанием воды и суши, и соединением роскоши и нищеты, замеченным применительно к Петербургу рубежа 40-50-х гг. и Достоевским, и «физиологическим очерком»². Стоит отметить, что в XVIII в. по городским каналам ходили венецианские гондолы, венецианские композиторы, музыканты и театральные декораторы создавали в столичных театрах превосходные спектакли. Первый альбом гравированных видов Петербурга, приуроченный к 50-летию юбилею города в 1753г., был выполнен под руководством Джузеппе Валериани, учителя знаменитого Пиранези³.

Зарубежные путешественники отмечают чрезмерную тесноту городской застройки, что являлось общим показателем для Венеции и Петербурга. Некоторая интимность, тесные внутренние проезды и узкие городские речки⁴ создавали зрительное сходство с Венецией в Петербурге XIX в.:

¹ Розанов В.В. Итальянские впечатления. СПб., 1909. С. 232.

² Топоров В.Н. Италия в Петербурге // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto. М., 1990. С. 66.

³ Каганов Г.З. Санктпетербург как образ всемирной истории // Город как социокультурное явление исторического процесса. М., 1995. С. 308.

⁴ Каганов Г.З. «Северная Венеция»: шесть смыслов псевдонима // Петербургские чтения - 95. СПб., 1995. С. 59.

<... Многочисленные каналы бороздят город, выстроенный, словно северная Венеция, на многих островах...>¹

<... Сани пересекли по диагонали большую белую простыню, по которой тянулась тень от Александровской колонны, и затерялись на темной, отделяющей Зимний дворец от Эрмитажа улице, которой ее воздушный переход придает некоторое сходство с Соломенным мостом в Венеции...>²

Безусловно, узкие кривые каналы и тесные полутемные переулки, перекинутые над проездом воздушные переходы напоминали мостики над венецианскими каналами. Такая версия «Северной Венеции» никак не соответствовала классическому образу Петербурга, но зато она делала его похожим на старинные европейские города с их тесными средневековыми улицами и плотной каменной застройкой, что было крайне важно, так как позволяло видеть в Петербурге город с долгой и богатой историей - ведь Венеция считалась самым полным и блестящим воплощением целого тысячелетия³.

Русскими путешественниками отмечена последовательность оснований для сопоставления Петербурга и Венеции. Так, вслед за В.Н. Топоровым, мы можем выявить некоторые общие аспекты мифологизированной генеалогии и эсхатологии, так как возникновение и гибель обоих городов связаны с водной стихией. Схожая ландшафтность, включающая в себя и «природное» (характер невской дельты и венецианской лагуны) и «культурное», архитектурный антураж, особые природные условия, доминирование водного первоэлемента над другими не могли остаться незамеченными даже самым неопытным путешественником. А «космичность» данных топосов⁴, их открытость стихиям, служит источником для появления характерных для данных текстовых пространств мотивов призрачности, иллюзорности существования. Общий колорит фантастичности этих городов нередко становился объектом внимания наблюдательного путешественника:

¹ Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1990. С. 41.

² Готье Т. Путешествие в Россию. М., 1990. С. 115.

³ Каганов Г.З. Санктпетербург как образ всемирной истории // Город как социокультурное явление исторического процесса. М., 1995. С. 308.

⁴ Топоров В.Н. Италия в Петербурге // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto. М., 1990. С. 68.

<... В воздухе фантастическое смешение красок. <...> Глаз едва верит своим впечатлениям, наблюдая и ловя это волшебное зрелище, эту невиданную роскошь...>¹ (о Венеции)

<... Петербург дореволюционного времени был, вероятно, самым фантастическим городом в мире, напоминая, пожалуй, Венецию XVIII века...>² (О Петербурге)

Фантастичность довольно часто превращается в штамп петербургского и венецианского описаний, активно поддерживаемым доминированием чувства декоративности в петербургско-венецианских описаний, что соотносит эти топонимы с карнавалльно-маскарадным, театральным началом.

¹ Перцов П.П. Венеция. СПб., 1905. С. 25

² Алданов М.А. Рецензия на «Петербургские зимы» Г. Иванова // Современные записки. Париж. 1928. № 37. С. 526.

3.3. ГОРОД КАК СПЕКТАКЛЬ

Петербург и Венеция, предстающие как репрезентативные тексты для русско-итальянского травелога, имеют ряд общих особенностей пространственного миромоделирования, отличительной чертой которого является идея театральности.

Театральность Петербурга исторически связывалась с Италией: «итальянские актеры еще в XVIII в. на углу Марсова поля разыгрывали комедии масок; неподалеку, в шереметьевском фонтанном доме устраивались знаменитые «машкерады» <...> маскарады процветали в 30-40-е годы XIX в. <...> В начале XX в. «карнавально-масочное» актуализировалось необыкновенно»¹, отмечает В.Н. Топоров.

Помимо физического наличия представителей театральной жизни Италии в Петербурге сходство между городами усиливается и за счет описательной установки на декоративность. Нередко городские пейзажи Петербурга и Венеции описываются как фантастические декорации; не реальный мир, а театральная сцена:

<... В мире нет города более красивого, фантастического, более декоративного. Декорации везде и прежде всего красота, оригинальность фантастические. <...> Святой Марк - чистая фантазмагория. Фантазия декоратора не могла бы создать ничего более изумительного...>² (О Венеции)

<... Я изумлялся на каждом шагу, видя непрекращающееся смешение двух столь различных искусств: архитектуры и декорации: Петр Великий и его преемники воспринимали свою столицу как театр...>³ (О Петербурге)

¹ Топоров В.Н. Италия в Петербурге // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум in honorem Professore Ettore Lo Gatto. М., 1990. С. 69.

² Суворин А.С. Дневник А.С. Суворина. М., Петроград. 1923. С. 33.

³ La Russie en 1839 par marquis de Custine. Seconde éd., revue, corrigé et augmentée. Paris, 1843. T.1. P. 262.

Ю.М. Лотман в работах, посвященных исследованию символики Петербурга отмечает, что одной из особенностей петербургской пространственности является «ее театральность. Уже природа петербургской архитектуры - уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, - создает ощущение декорации»¹. Таким образом, город нередко распознается реципиентом как театральная сцена, чему способствует петербургская оптическая иллюзия открытости места. Собранность архитектурных сооружений, вызывающая ощущение колоссального, незанятого пространства, создает необходимость воспринимать петербургский ландшафт как всеобъемлющую декорацию, где город предстает как сцена, перспектива разделяет задний и передний планы, а архитектурные артефакты являют собой занавес и кулисы. Следовательно, находясь в Петербурге-театре, путешественник начинает бессознательно воспринимать петербургское пространство, репрезентативной чертой которого является «зрелищность», проявляющая себя в повседневной бытовой поведенческой культуре людей, их образе жизни:

<... Главные петербургские улицы представляют <...> оригинальное зрелище: на одной стороне их, пригреваемой солнцем, катятся неуклюжия дрожки и снуют франты в летних костюмах; по другой прыгают по жидкому грязнеснегу сани и шагают флегматически меховые пальто и еноты...>²

Таким образом, путешественник, бессознательно отождествляет город с театральной сценой, что проявляется в словоупотреблении. Мотив зрелища или наблюдения со стороны обращает на себя особое внимание. Таким образом, путешественник - автор травелога, выступает как зритель, наблюдающий за разворачивающимися на сцене действиями актеров:

<... В те дни, когда можно наблюдать это зрелище, Нева покрыта, как я сам был тому свидетель, безчисленной толпой; одни являются актерами, другие -

¹ Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 216.

² Зотов В.Р. Петербург в сороковых годах // Исторический вестник. 1890. Т. 39. №2. С. 329.

зрителями; толпа эта ежеминутно обновляется...>¹

Петербургское пространство, в свою очередь, разделяется на «сценическую» и «закулисную» части. Путешественник, наблюдая за «актерами» и «зрителями», генерирует закулисное пространство, исключительно откуда подобное созерцание становится возможным. «Зритель постоянно присутствует, но для участников сценического действия «как бы не существует» - замечать его присутствие означает нарушать правила игры. Также все закулисное пространство не существует, с точки зрения сценического. С точки зрения сценического пространства реально лишь сценическое бытие, с точки зрения закулисного — оно игра и условность. <...> Постоянное колебание между реальностью зрителя и реальностью сцены, причем каждая из этих реальностей, с точки зрения другой, представляется иллюзорной, и порождает петербургский эффект театральности»², отмечает Ю.М. Лотман.

Нередко истоки петербургской театральности усматривают в интерпретации венецианского мифа, важным элементом которого является мотив карнавала. В начале XX в. Россию охватило страстное увлечение Венецией. В Петербурге культ Венеции исповедовала значительная часть художественной интеллигенции³:

<... Мы шли по призрачному городу, через каналы, по фантастическим мостам Северной Венеции и, верно, сами казались призраками, походили на венецианских баутт прошлого. <...> После «Балаганчика» <...> часто блуждали мы по улицам снежного города, новые северные баутты...>⁴

Антураж карнавала, безусловно, нашел отзвук в петербургской действительности и более раннего периода. Так, например, типичные для

¹ Жоржель Ж.Ф. Путешествие в Петербург аббата Жоржеля в царствование императора Павла I. М., 1913. С. 117.

² Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 217.

³ Каганов Г.З. «Северная Венеция»: шесть смыслов псевдонима // Петербургские чтения - 95. СПб., 1995. С. 59.

⁴ Веригина В. Н. Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 437.

венецианского карнавала описательные элементы как зеркала, блеск, свечи¹ нашли применение в многочисленных маскарадах и других празднествах XIX в.:

<... Вчера я снова ездил в Петергоф, так как там были маскарад и иллюминация в садах <...> Иллюминация превосходила все, которая я до сих пор видывал. В устройстве иллюминаций, как и фейерверков всевозможных родов, русские перещеголяли все европейские народы. Две чудесные огненные арки расширялись перед фасадом дворца; канал, впадающий в финский залив, был иллюминирован по обеим сторонам, и перспектива его окончивалась скалой, освещенною с внутренней стороны, что производило необыкновенный эффект. С каждой стороны канала шли длинные крытые иллюминированные аллеи, а за ними по деревьям были развешаны фестонами разноцветные фонари. Все фонтаны были спущены. Искусственные каскады, в которых вода струилась с уступа на уступ, при чем под каждым из них был искусно расположен свет, в одно и то же время удивляли и увеселяли зрителя. Кроме того, там были огненные храмы и пирамиды, и ко всему этому еще появились на воде императорския яхты в каком-то блестящем и ослепительном убранстве. Ничто не могло скорее вызвать именно то ошеломляющее чувство смешанного с восторгом удивления, которое, не исходя ни из разума, ни от сердца, подчиняет однако-же и то, и другое, своему могущественному влиянию. Пленены лишь одни чувства, и нет ни времени, ни способности разсуждать о свойстве вкушаемого удовольствия, - словно мчишься куда-то с непреодолимой быстротой <...> чтобы не заразиться хотя немного веселостью и любезностью, нужно или быть через-чур мизантропом, или иметь крайне нечувствительное сердце...>²

Подобных размах, проявляющий себя в эмоциональной экспрессии описаний иностранного реципиента, свидетельствуют об общей склонности к театрализации действительности, с четким разделением на зрителей и актеров. Не случайно выбрана наиболее условная форма театрального спектакля - маскарад, ассимилирующийся с театрализованной действительностью, предполагающей наличие сценария, которому следуют актеры. Зрителем отмечается четкость, мгновенность его исполнения:

<... внезапно произведенная, одновременным падением всех стор, темнота сменилась в тоже мгновение светом 1200 свечей, которая со всех сторон

¹ Уварова И. П. Венецианский миф в культуре Петербурга // Анциферовские чтения. Л., 1989. С. 137.

² Е.М.Л. Английский турист в Петербурге в 1774 году // Исторический вестник. 1881. Т.6. №12. С. 827.

отражались в зеркалах...>¹

Инсценирование влечет за собой постановочность, которая демонстрирует приукрашенную, театрализованную действительность. Как отмечает Ю.М. Лотман, «театрализуется эпоха в целом. Специфические формы сценичности уходят с театральной площадки и подчиняют себе жизнь»². Присутствие постановочности просматривается тенденцией как бы неожиданного и случайного «выхватывания»³ какого-либо эпизода из жизни петербургского маскарада, наполненного ритуализованностью и чрезмерной пышностью:

<... Освещенные 4000 лампиров, с массою блестящих при огне, бьющих фонтанов, Петергофские сады казались каким-то волшебным царством. Безчисленная флотилия лодок на море расцветивалась тоже фонариками. Ступени каскада Золотой горы были освещаемы снизу разноцветными бенгальскими огнями. Веселая фарандола замаскированных появлялась из открытых дверей дворца в аллее сада и, промчавшись пестрым хороводом, скрывалась в залитых огнем залах. Ровно в час ночи выезжала царская фамилия на так называемых линиях, т.е. двухсторонних дрожках, кататься по освещенным аллеям сада. Чудная погода, восторженно настроенная многотысячная толпа, неумолкавшая музыка духовых и роговых хором, шум фонтанов, делали картину феерической. Только около четырех часов заканчивался праздник. Над заливом протягивалось розовое зарево зари. Масса публики оказывалась уснувшей около бассейнов, журчавших фонтанов; убаюкиваемая последними, она мирно спала...>⁴

Следует отметить экфрастичность подобных описаний. Праздничное действие предстает в статике, как застывший момент времени или постановочная картина. Здесь важным является видимая общность живописи и театра, проявляемая, «прежде всего, в отчетливой ориентации спектакля на чисто живописные средства художественного моделирования: тяготение сценического текста спектакля не к непрерывному (недискретному) течению, имитирующему

¹ Мессельер. Записки Г. Де ла Мессельера о пребывании его в России с мая 1757 по март 1759 года // РА. 1874. Кн. 1. Вып. 4. Стб. 970.

² Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Он же. Избранные статьи. Таллин, 1992. Т.1. С 274.

³ Тазетдинова Р.Р. Театральность как феномен в бытии культуры: Автореф. дис. д-ра фил. наук. Казань, 2013. С. 31.

⁴ Северцев-Полилов. Г.Г. С.-Петербург в начале XIX века // Исторический вестник. 1903. Т. 92. №5. С. 637-638.

временной поток во внехудожественном мире, а к отчетливому членению на отдельные синхронно организованные «срезы», каждый из которых заключен в сценическом обрамлении, как картина в раме, и внутри себя организован по строгим законам композиции фигур на живописном полотне»¹. Это достигается путем беспрекословного следования сценарию, что предполагает наличие пары актер - зритель и создает чувство присутствия на спектакле.

По мнению Ю.М. Лотмана, такой эффект мог возникнуть «именно потому, что театральная жизнь отличается от бытовой, взгляд на жизнь как на спектакль давал человеку новые возможности поведения. Бытовая жизнь по сравнению с театральной выступала как неподвижная: события, происшествия или не происходили совсем, или были редкими выпадениями из нормы <...> Театр предполагает действие»² которого человек был лишен в бытовой жизни. Из чего следует, что Петербург представляет собой спектакль для реципиента. Скованный строгими нормами культурного поведения он не участвует в ролевом действии, наблюдатель-путешественник становится зрителем.

Таким образом, в отличие от классической венецианской традиции, в Петербурге отсутствует универсальная, всеобъемлющая праздничность итальянского карнавала, где каждый является участником разворачивающегося действия:

<... Теперь в Венеции карнавал, первый карнавал на воле после семидесятилетнего пленения. Площадь превратилась в залу парижской оперы. Старый св.Марк весело участвует в празднике с своей иконописью и позолотой, с патриотическими знаменами и своими языческими лошадьми <...> Толпа все растет, le peuple s'amuse, дурачится от души, из всех сил, с большим комическим талантом в декламации и словах, в выговоре и жестах, но без кантаридности парижских Пьерро, без вульгарной шутки немца, без нашей родной грязи. Отсутствие всего неприличного удивляет, хотя смысл его ясен. Это шалость, отдых, забава целого народа, а не вахтпарад публичных домов, их сукурсаблей, жительницам которых, снимая многое другое, прибавляют маску, вроде бисмарковой иголки, чтоб усилить и сделать

¹ Лотман Ю.М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Он же. Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1. С. 287.

² Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Он же. Избранные статьи. Таллин, 1992. Т.1. С. 285.

неотразимее выстрелы. Здесь они были бы неуместны, здесь тешится народ, здесь тешится сестра, жена, дочь - и горе тому, кто оскорбит маску. Маска на время карнавала становится для женщины то, чем был Станислав в петлице для стационарного зрителя...>¹

Важным является наличие маски как знака праздника, перед которым все равны. Как отмечает Н.Е. Меднис, «в этом смысле венецианский карнавал с защищенными правами Маски, очень отличался от карнавала в других городах Европы и уж совсем расходился по своим законам с маскараром, столь характерным для русской светской жизни XVIII века»²:

<... в Венеции маска стала почти что государственным учреждением, одним из последних созданий этого утратившего всякий серьезный смысл государства. С первого воскресения в октябре и до Рождества, с 6 января и до первого дня поста, в день св. Марка, в праздник Вознесения, в день выборов дожа и других должностных лиц каждому из венецианцев было позволено носить маску. В эти дни открыты театры, это карнавал, и он длится таким образом полгода. <...> И пока он длится, все ходят в масках, начиная с дожа и кончая последней служанкой. В маске исполняют свои дела, защищают процессы, покупают рыбу, едят, делают визиты. В маске можно все сказать, на все осмелиться; разрешенная республикой маска находится под ее покровительством. Маскированным можно войти всюду: в салон, в канцелярию, в монастырь, на бал, во дворец, в Ридотто <...> Надо представить себе все это, - но как уйти от наших деловитых будней, как вообразить целый город <...> целый народ, охваченный таким прекрасным сумасбродством, какого никогда до тех пор не видел мир и какого, конечно, он больше никогда не увидит...>³

На петербургском маскараре «маской ее обладатель пользуется не только для того, чтобы отбросить свою официальную роль и получить взамен другую. Выразить себя, освободиться от всего искусственного, что в нормативной жизни сковывает человеческую личность - вот цель собственно маскарарного общения... На карнавале маска определяла свободу самовыражения. Маска могла быть, могла и не быть. В маскараре... маска скрывает человека и сообщает ему определенную игровую роль, через которую он только и может реализовать свободу

¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1957. Т. 6. С. 465.

² Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 93.

³ Муратов П.П. Образы Италии. М., 1994. С. 23-24

самораскрытия. Если происходит попытка выразить свое «я» минуя маску, маскарадный мир тотчас разрушается, оценка поведения возвращается к нормам официального мира»¹.

Ощущение театральности не покидало и авторов описаний венецианского городского пространства. Так, например, Венеция рассматривается как автономный культурный артефакт, создающий впечатление независимости от реальности, словно она возникает по своей собственной воле, выступая как сущностный объект, независимый от воспринимающего субъекта². Акцент ставится на искусственности и театральности данного топоса как основе пространственного миромоделирования:

<... Венеция <...> - это искусственный город <...> здесь <...> все веселое и светлое, легкое и свободное служило лишь фасадом для некой мрачной, жестокой, неумолимо целесообразной жизни, после ее ухода остается лишь бездушная декорация, лишь лживая красота маски. Все люди в Венеции словно ходят по сцене: в их деловитости, которая ничего не создает, или в их пустой мечтательности они то и дело появляются откуда-нибудь из-за угла, чтобы тотчас же исчезнуть за другим углом, всегда имея при этом в себе нечто от актеров, которые по ту сторону сцены суть ничто: игра идет лишь на сцене, не имея причины в предшествующей реальности и оставаясь без последствий в реальности последующей...>³

Искусственность данного топоса, нарочитая театральность дополняется его органичным сочетанием с элементами карнавала, соединение образов которого свойственно для венецианского текста, где «карнавал и театр легко перетекают через собственные границы и сливаются в пространстве площадей и улиц города»⁴:

<... Если мы вновь населим эту площадь толпой домино и масок, толпой нобилей в красных tabarro, греков и далматинцев в их падающих складками плащах и алых колпаках, скрипачей и певцов в кафе, актеров в масках, окружающих лотки разносчиков, продающих какой-нибудь alexipharmacum, уличных рассказчиков и импровизаторов под полуосвещенными арками

¹ Печерская Т. И. Историко-культурные истоки мотива маскарада // Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 33.

² URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8.html>

³ URL: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zimven.html>

⁴ Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 124.

дворца, - если мы сделаем все это, мы очутимся среди декораций комедии Карло Гоцци...¹

Любопытно, что карнавал, а вслед за ним и театральность, охватывают все сферы городского быта. Венеция предстает как театр, в отличие от Петербурга, являющего себя в качестве сцены для разворачивающихся событий. В Венеции отсутствует категория зрелищности, а каждый наблюдатель тут же становится участником театрального действия. Город создает особую установку на праздность и/или праздничность. Как отмечает Н.Е. Меднис, «ощущение праздничности в значительной степени поддерживается самим обликом города, нарядность которого постоянно отмечают писатели, часто звучащей музыкой, пением, наконец, самой природой, которая неизменно описывается как радостная и торжествующая»². Таким образом, отличительной чертой Венеции как театра является ее всеобщность и универсальность, чего нельзя сказать о петербургской театральности.

¹ Вернон Л. Италия. М., 1914. С. 178.

² Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 124.

3.4. МОСКВА И НЕАПОЛЬ В РУССКО-ИТАЛЬЯНСКОМ ТРАВЕЛОГЕ

В русско-итальянском травелоге, помимо Венеции и Петербурга, следует обратить внимание и на другую пару топонимов, имеющих важное значение для данных текстовых пространств. Речь пойдет о Неаполе и Москве.

Несмотря на то, что Неаполь представляется как самый «итальянский» город, а Москва для большинства путешественников - самый «русский», между этими городами много общего. Так, например, оба они не имеют специального креативного мифа. Мнения исследователей расходятся в вопросе основания этих городов. Отсутствие креативного мифа скрывается под множеством романтических легенд, не имеющих конкретной фактологической основы. Таким образом, относительно Москвы мы имеем первое письменное упоминание об этом городе, содержащееся в летописи 1147 г., который условно принято считать за дату ее основания, несмотря на то, что в то время Москва уже существовала и являлась довольно крупным и значительным поселением. К XVI в. значение Москвы для реципиентов существенно меняется, что было обусловлено активным распространением церковного влияния и ростом духовности, в связи с чем возникает потребность в соотнесении ее с двумя величайшими христианскими столицами - Константинополем и Римом. В это время начинает проявляться итальянский фон Москвы. Город называют «третьим Римом». Как отмечает Т. Муравьева, «на Руси были хорошо известны легенды о знамениях, бывших при основании Рима и Константинополя. При закладке городской стены Рима нашли человеческую голову, что предвещало ему быть головой многим городам. Когда начали строить Константинополь, то из горы выполз змей, а с неба слетел орел - и они стали сражаться. Это предвещало, что быть Константинополю царем среди

городов, как орел - царь среди птиц, и сражаться с врагами»¹. Таким образом, с нарастанием влияния Москвы, образованное население начинает заниматься изысканиями и обработкой бытовавших в народе легенд об ее основании. В результате чего в XVII в. появляются четыре текста, посвященных основанию Москвы, неизвестных авторов, что свидетельствует об отсутствии оригинального креативного мифа у данного топонима.

Что касается Неаполя, то его появление соотносят с событиями, описываемыми в «Одиссее» Гомера. Но конкретных отсылок к данной местности мы не встречаем. Отсутствие креативного мифа отмечается и самими неаполитанцами в наблюдениях русских путешественников:

<... Вот уже более десяти поколений неаполитанских ученых спорят о том, как возник город Неаполь. Все они стараются найти истину среди легенд и басен. Единственное сколько-нибудь достоверное предположение говорит, - что колония эллинов, основавшихся в Кумах после Троянской войны, расширилась и к юго-западу от этого города основала другой, назвав его Партенопе, по имени той сирены, которая бросилась со скалы в море вслед за Улиссом, не поддавшись ее чарам. Но с какой, собственно, скалы бросилась она, из какой бухты убегал корабль Улисса словом, иначе говоря, где был основан этот город Партенопе, никто не знает...>²

Создается ощущение, что эти города были всегда, их существование, в отличие от пары Венеция - Петербург, весьма органично и естественно. В текстах травелогов Неаполь приобретает характер сравнения с Москвой, но, в отличие от упомянутых выше Венеции и Петербурга, более опосредованно. Практически нет прямых сравнений данных городов типа «Москва как Неаполь» и «Неаполь как Москва». Исключение составляют одни из первых зафиксированных итальянских впечатлений - «статейные списки» Д. Лихачева, что объясняется личной заинтересованностью представителей Московского двора в некоторых итальянских реалиях (устройство садов, придворный быт, театральная жизнь и т.д.), а так же ограниченными описательными возможностями жанра «статейных списков». Наибольший интерес в этом смысле представляет более позднее

¹ Муравьева Т. 100 великих мифов и легенд. М., 2004. С. 290.

² Лухманова Н.А. В волшебной стране песен и нищеты : Очерк [неаполит. жизни]. СПб., 1899 С. 58.

путешествие стольника П.А. Толстого, где многие факты неаполитанской действительности описываются через московские реалии:

<... В тех приказах безмерно многолюдно всегда бывает, и теснота непомерная подобно тому, как в Московских приказах; а столы судейские и подъяческие сделаны властно так как в Московских приказах, и сторожи у дверей стоят всякаго приказу подобно Московским...>¹

<... да и все Неаполитанские жители честные люди живут не безлюдно, и за каретами их, когда сами и жены их ездят, ходит пеших людей довольно подобно Московскому обыкновению...>²

Причина присутствия насыщенного московского фона в путевых заметках П.А. Толстого, в первую очередь, объясняется его происхождением: он являлся воспитанником московских порядков середины XVII века. Так же следует обратить внимание на степень его обладания фоновыми знаниями о новой местности и уровень общей культурной эрудиции. Таким образом, для путешественника-обладателя наивного типа сознания, прямые сравнения Неаполя и Москвы являются очевидными и органичными. Ограниченное количество фоновых знаний позволили ясно уловить единство этих топосов, которое проявит себя и в более поздних травелогах.

Так, например, путешественник XIX века уже более опосредованно соотносит данные топосы. Общность городов проявляется, прежде всего, в схожести способа повествования и его характере:

<... Какие странные улицы приходится проезжать! узкие, длинные, грязные с высокими домами, унизанными балконами и кончающимися плоскими крышами. Муравейник лавок внизу. Мужчины и женщины покупают, продают, болтают <...> Иногда вдруг открывается лабиринт необыкновенно узких улиц...>³ (О Неаполе)

<... Тут вы услышите крики, визги, споры, объяснения в любви, проклятие ада и даже отчаянное - караул. Но все это живо, пестро, разнообразно; это веселый муравейник людей, в котором, если бы не было страшной суматохи,

¹ Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого // РА, 1888, кн. 2, №5. С. 35.

² Там же. С. 51-52.

³ Лухманова Н.А. В волшебной стране песен и нищеты : Очерк [неаполит. жизни]. СПб., 1899 С. 22.

не было бы никакого очарования...>¹ (О Москве)

<... Тщетно <...> искать главной или лучшей московской улицы. <...> Покажут Тверскую улицу, - и он с изумлением увидит себя посреди кривой и узкой, по горе тянущейся улицы, с небольшою площадкой с одной стороны <...> где один дом выбежал на несколько шагов на улицу, как будто для того, чтобы посмотреть, что делается на ней, а другой отбежал на несколько шагов назад, как будто из спеси или из скромности, - смотря по наружности; между двумя довольно большими каменными домами скромно и уютно поместился ветхий деревянный домишко и, прислонившись боковыми стенами, стоя к стенам соседних домов, - кажется, не нарадуется тому, что они не дают ему упасть и, сверх того, защищают его от холода и дождя; подле великолепного модного магазина лепится себе крохотная табачная лавочка, или грязная харчевня, или таковая же пивная...>² (О Москве)

Схожесть описательных приемов в дескрипции этих городов позволяет предположить наличие особого московско-неаполитанского кода, выявляющего общее для Неаполя и Москвы, который, подобно венецианско-петербургскому, влияет на выбор обозреваемых объектов и не всегда отражает реально-фактические представления о них. Важным становится то, что чувствует путешественник, оказываясь в «чужой» неаполитанской реальности. Так, например, повествуя о неаполитанской улице Кьяйе, путешественник - автор травелога, обращается к некоторым московским реалиям, позволяющим наиболее точно передать общее настроение и характер описываемого:

<... Кстати об этой Кьяйи, как о Москве говорят шутники, что в ней три достопримечательности: пушка, которая не палит, колокол, который не звонит и кузнецкий мост, где нет и признака моста, так и в Неаполе, иностранец, наслушавшийся о главной улице, о фешенебельном катаньи по ней, об обязательной выставке на Кьяйи роскошных туалетов и запряжек, поражен, видя узкий кривой переулок местами без тротуара...>³

Любопытно, что данный код начинает функционировать для путешественника в схожих бытовых ситуациях, регулярных для этих городов. К таким ситуациям относятся, прежде всего, различные сцены уличной жизни:

¹ Вистенгоф П.Ф. Очерки московской жизни. М., 2007. С. 37.

² Белинский В.Г. Петербург и Москва // Петербург в русском очерке XIX века. Л., 1984. С. 86.

³ Лухманова Н.А. В волшебной стране песен и нищеты : Очерк [неаполит. жизни]. СПб., 1899 С. 75.

вечернее катание, шум улиц, торговля, праздничное толкание на улицах, полиция, лавки, еда, переулки и т.п.:

<... В конце 12-го часа московская мостовая начинает стонать от больших экипажей, несутся парные фаэтоны, пролетки, дрожки, коляски, двухместные и четырехместные кареты; сенаторы едут в Сенат, щеголь и щеголиха едут с целью и без цели на Кузнецкий мост, праздный московский юноша, который почти живет в фаэтоне, рыскает по улицам без всякой надобности, высший и средний круги делают визиты, промотавшийся денди спешит к аферисту для сделок, военные в отпуску и женихи, рисуясь, показываются и перегоняют кареты, где мелькают шляпки...>¹ (О Москве)

<... В Неаполе почитается неприличным ходить пешком: там хороший экипаж для дворянина тоже, что в других местах шпага; ему надобно сверх того целый день ничего не делать, а вечер проводить в театре или академии...>²

Архитектурные наблюдения в московских и неаполитанских текстах выражены куда скромнее, нежели в венецианско-петербургском текстовом пространстве. Здесь путешественника интересует в первую очередь сама жизнь. Смешиваясь с народной толпой, он точно и внимательно фиксирует нравы и привычки всех слоев населения.

В противоположность эксцентрическим Петербургу и Венеции, где путешественника, прежде всего, привлекает зрешность, декоративность данных топосов, в семиотическом пространстве Москва и Неаполь занимают концентрическое положение, объясняющее интерес путешественников к витальным аспектам данных городов. Эти города притягивают жизнь, что отмечается бурным ростом населения:

<...>Население росло так быстро, что город беспрестанно менял свою физиономию, расширяясь по всем направлениям<...>³ (О Неаполе)

<...>В течение трех десятков лет <...> город усиленно развивался, как в смысле территории и населения, так равным образом и в промышленном отношении. <...> В 1840 году в Москве уже 35 тысяч жителей, 12 000 домов,

¹ Вистенгоф П.Ф. Очерки московской жизни. М., 2007. С. 34.

² Броневский В. Б. Письма морского офицера // Благонамеренный. СПб., 1824. Ч. 24., №7. С. 13.

³ Лухманова Н.А. В волшебной стране песен и нищеты : Очерк [неаполит. жизни]. СПб., 1899 С. 59.

около 400 церквей и монастырей, а между прочим, после пожара 1812 года в Москве <...> Быстрота, с которой воскресала спаленная пожаром Москва, как бы свидетельствует о жизнеспособности ее и лишний раз подчеркивает отношение к ней всех русских: она именно и есть то море, в котором сливаются ручьи всех чувств и стремлений русского народа - может быть, бессознательно, но все же мощно и неудержимо<...>¹ (О Москве)

Как отмечает Ю.М. Лотман, город «концентрического» типа «может быть не только изоморфен государству, но олицетворять его, быть им в некотором идеальном смысле <...> В случае, когда город относится к окружающему миру как храм, расположенный в центре города, к нему самому, т.е. когда он является идеализированной моделью вселенной, он, как правило, расположен в центре Земли. Вернее, где бы он ни был расположен, ему приписывается центральное положение, он считается центром. Иерусалим, Рим, Москва в разных текстах выступают именно как центры некоторых миров»².

Расположение Москвы внутри страны, частые олицетворения со всем государством и особый духовный статус «Третьего Рима» закрепляют позицию города «концентрического» типа. Неаполь, в свою очередь, по внешним признакам приближающийся к городам «эксцентрического» типа: в первую очередь, по причине своего физического положения: он расположен на краю страны, у моря; так же Неаполю постоянно угрожает уничтожение от природной стихии. С другой стороны, неаполитанский тревелог имеет явную атомарную структуру³. Неаполь, как ядро этой структуры, концентрирует вокруг себя весь объем текстов, связанных с данной местностью. В неаполитанское текстовое пространство входят топонимические описания его окрестностей, расположенных на побережье Неаполитанского залива и даже за его пределами. Таким образом, в неаполитанские главы тревелогов путешественниками

¹ Вистенгоф П.Ф. Очерки московской жизни. М., 2007. С. 48.

² Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города [Текст] / Ю.М. Лотман // Избранные статьи : в 3-х т. - Т. 2. - Таллин, 1992. С. 10-11.

³ Лебедева О.Б. Неаполитанский период в жизни и творчестве Н.В. Гоголя // Образы Италии в русской словесности. Томск, 2011. С. 151.

включаются Везувий, Помпея и Геркуланум, острова Иския и Капри, развалины Пестума, Сорренто, Кастелламаре и др. топосы, не входящие в состав географического определения этого города. Кроме того, в связи с переносом столицы Королевства Обеих Сицилий¹ в Неаполь, семиотические границы данного топоса расширяются. Неаполь не заканчивается морем и Неаполитанским заливом. За морем существуют земли, зависимые от Неаполя, продолжающие власть города, который, в этом смысле, становится центром целого королевства, нередко ассоциируется с ним, объединяет вокруг себя прилегающие территории, являясь их физическим и духовным центром.

Таким образом, в русско-итальянском травелоге Неаполь, как и Москва, является «концентрическим». Согласно исследованиям Ю.М. Лотмана, «концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом <...>он имеет начало, но не имеет конца - это «вечный город»².

В контексте «вечности» данных топосов следует отметить наличие общих эсхатологических традиций, связанных со стихией огня. В Неаполе частые

¹ Королевство Обеих Сицилий (Неаполитанское королевство) -европейское государство, существовавшее в период с 12 по 19 вв. (с перерывами), в состав которого входили о.Сицилия и континентальная южная часть Апеннинского полуострова. В период 1816-1861 гг. Королевство Обеих Сицилий являлось самым большим по объему занимаемой территории из государств Апеннинского полуострова, созданное при объединении Неаполитанского и Сицилийского королевств. Нередко объединённое Королевство Обеих Сицилий называлось «Неаполитанским королевством». Столицей данного государства был Неаполь. Долгое время правящей династией были Неаполитанские Бурбоны. В результате Рисорджименто вошло в состав Италии. После объединения Италии в конце XIX века территория бывшего Королевства Обеих Сицилий продолжала сохранять определённое своеобразие в экономических, социальных, культурных и языковых аспектах и получило общее название Южная Италия. Название «Две Сицилии» происходит от деления средневекового Сицилийского королевства, которому до 1285 года принадлежали Сицилия и Меццоджорно. В результате войны Сицилийской вечерни сицилийский король утратил сам остров Сицилию в пользу Арагона. Несмотря на то, что ему осталась только полуостровная часть, названная Неаполитанским королевством, он сохранил себе титул «короля Сицилии» и в обиходе продолжал называть королевство Сицилийским. Точно так же себя титуловали арагонские правители Сицилии, тоже называя островную часть Сицилийским королевством. Таким образом возникло «две Сицилии». Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. - 1890-1907.

² Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избранные статьи : в 3х т. Т. 2. Таллин, 1992. С. 10.

извержения Везувия, обжигающий Сирокко, «огненные» вина и горячие нравы, подогреваемые царствованием «законодательства солнца»¹ привели к двойственному толкованию стихии огня. Таким образом, помимо гармонизирующего начала, огненный элемент несет в себе разрушение и смерть. Сам эсхатологический неаполитанский миф заключается в идее погребения Неаполя под лавой и пеплом Везувия заживо, как то было с Помпеей и Геркуланом. Нередко описания извержений вулкана сопровождаются апокалиптическими картинами устрашающих и одновременно восхищающих своим масштабом знамений грядущей катастрофы:

<...>Какой свет вокруг сего Кратера! Какая горящая печь внутри оного! Вдруг, сия пламенная пучина шумит; уже изрыгает она воздух, с ужасным треском, сквозь густой дождь пепла, безмерный огнемет; между тем лава поднимается на края кратера; вздувается, кипит, течет - и длинными огненными потоками браздит черную горы утробу<...>²

Как отмечает О.Б. Лебедева, «Везувий и вызываемые зрелищем его дыма и лавы постоянные мысли о смерти (причем о смерти даже в сакральном смысле - апокалипсической, огненной, смерти после Страшного Суда), которая может настичь внезапно, как она настигла Помпею и Геркуланум»³ являлись важным аттрактивным моментом для путешественника, в сознании которого, благодаря частым и зрелищным извержениям вулкана, активно поддерживался эсхатологический неаполитанский миф.

Московский эсхатологический миф также основывается на чрезвычайно активном в данном текстовом пространстве огненном элементе. Несмотря на отсутствие прямой природной угрозы, как в Неаполе, Москва не менее часто подвергалась разрушению от многочисленных пожаров:

<...>Москва, как известно, славилась многими историческими пожарами, губившими не только жилища, но и тысячи людей. Стоит припомнить пожар 1493

¹ Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. Ч. 2. С. 192.

² Путешествие Г. Дю Пати в Италию в 1785г. СПб, 1800 - 1801гг. Ч. 2. С. 185.

³ Лебедева О.Б. Неаполитанский период в жизни и творчестве Н.В. Гоголя // Образы Италии в русской словесности. Томск, 2011. С. 151.

года, истребивший всю Москву и Кремль, славный пожар 1547 года, когда кроме строений, сгорело более двух тысяч народа; пожар 1591 года, доставивший Борису случай показать пред народом свою щедрость; пожары при Михаиле Федоровиче были так часты, что не обходилось без них ни одного месяца; иногда на них было такое плодородие, что они следовали один за другим каждую неделю и даже случалось, что в одну ночь Москва загоралась раза по два или по три. Некоторые из этих пожаров были так опустошительны, что истребляли в один раз третью часть столицы<...>¹

Таким образом, эсхатологический мотив последнего дня, активно проявляемый в неаполитанском текстовом пространстве, присутствует и в московском, где находит свое разрешение в образе пожара. Огонь, неоднократно уничтожавший большую часть города, начинает функционировать не только как историческая реалья, но и как символ очищения, освобождения:

<...>Пожар 1812 года - важнейшая эпоха в истории Москвы. Были люди, которые и тогда видели в нем небесную кару за отступничество высших слоев ее жителей. Для всех же вообще сделалась она драгоценнее прежнего, как искупительница целого царства, как камень преткновения для властителя Европы. Она названа градом чудес и для сердец руссолюбивых стала тоже что Мекка для мусульман, что Иерусалим для христианского мира. <...>²

Удивительная способность города быстро восстанавливаться после разрушительных пожаров повлекла за собой формирование мифа о Москве как вечном городе, который, подобно птице-фениксу сгорает и возрождается из пепла вновь:

<...>Москва, как феникс из пепла, воскресающая после целого ряда катастроф и злоключений, разражавшихся над нею, представляет чуть ли не единственный в этом отношении город в мире <...>³

Уничтожающий все на своем пути огонь приносит очищение и надежду на

¹ Костомаров Н.И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. СПб., 1860. С. 30.

² Вигель Ф.Ф. Письмо к приятелю в Симбирск // РА, 1893. Кн. 2. Вып. 8. С. 576.

³ Вистенгоф П.Ф. Очерки московской жизни. М., 2007. С. 21.

новую жизнь. Мотив вечно горящего, но не уничтожающего огня, является общей описательной доминантой также и для неаполитанского текстового пространства. В удивительной жизнеспособности этих городов путешественники отмечают «чудесную» природу огня, который не уничтожает, а лишь напоминает о смерти:

<...>Все, что окружает Неаполь, назначено рано или поздно к гибели; и если сия великолепная Партенопа имеет лучшее, красивейшее в свете положение, то, напротив, нет другого более опасного. Впрочем, Неаполитанцы о сем не думают, и только иностранцы о сем рассуждают<...>¹

Таким образом, витальные аспекты данных топосов свидетельствуют в пользу того, что жизнь здесь неподвластна уничтожению, и, следовательно, бессмертна, вечна, что является отличительной черной московско-неаполитанского хронотопа.

¹ Броневский В. Б. Письма морского офицера, служащие дополнением к запискам Морского офицера. М., 1825. Ч. 1. С. 152-153.

3.5. ИТАЛИЯ КАК «ДОМ» И ДРУГИЕ СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ РУССКО-ИТАЛЬЯНСКОГО ТРАВЕЛОГА

В русско-итальянском травелоге наличие одинаковых элементов в структуре городских текстов предполагается способностью данных топосов, как упоминалось ранее, влиять на эмоционально-психические качества реципиента. Вследствие этого элементы природоописания, культурных артефактов, общей модальности повествования крайне схожи.

Следует отметить, что в данном контексте итальянское пространство приобретает совершенно особый смысл, наиболее актуализировавшийся в XX в., когда травелог представляет собой проекцию внутреннего мира путешественника. Италия, а особенно Венеция и Неаполь, начинают функционировать как греза об утраченном доме. Этот смысл русско-итальянского травелога приобрел свою значимость в среде русской эмиграции.

Так, например, Петербург нередко воспринимался на венецианский лад. Эта тенденция проявлялась не только в литературе, но и других областях искусства. «Пример дает творчество М. Добужинского. Вообще, он никакого интереса к Венеции не проявлял. И только оказавшись в Париже, он в 1929 г. пишет по памяти серию ностальгических видов Петербурга (пишет на стекле, материале как бы бестелесном) - в них невская столица выглядит зачарованным царством узких каналов и горбатых мостиков, в котором сразу узнавалась Венеция»¹, - отмечает Г.З. Каганов.

Наиболее яркий пример эмоционально-психической ассимиляции России и Италии в сознании реципиента дает эссе И. Бродского «Набережная неисцелимых». Путешественник, в первый раз выйдя из вокзала Венеции сразу же

¹ Каганов Г.З. «Северная Венеция»: шесть смыслов псевдонима // Петербургские чтения - 95. СПб., 1995. С. 60.

признает данный топос за «свой», а венецианские описания довольно сильно напоминают петербургские:

<... Меня охватило ощущение полнейшего счастья: в ноздри ударило то, что всегда было для меня его синонимом - запах мерзлых водорослей...>¹ (О Венеции)

<... Пахнувший водорослями встречный ветер с моря исцелил здесь немало сердец...>² (О Петербурге)

Но, несмотря на схожесть описаний, «родственное чувство, испытываемое русским поэтом к Венеции, нельзя объяснять банальным сравнением ее с Петербургом. <...> Такому чуткому к образам чужой культуры художнику, как Бродский, уже аргіогі было понятно, как по существу непохожи Венеция и Петербург. Родным ощущается скорее некий кумулятивный образ Венеции, венецианский текст, воспринимаемый с детства в контексте родной культуры»³, отмечает Л. Лосев. Именно контекст родной культуры влияет на выбор доминантного объекта описания:

<... В Петербурге может измениться все, кроме его погоды. И его света. Это северный свет, бледный и рассеянный, в нем и память, и глаз приобретают необычайную резкость...>⁴ (О Петербурге)

<... Зимний свет в этом городе! У него есть необычайное свойство усиливать разрешающую способность глаза до микроскопической точности...>⁵ (О Венеции)

Русско-итальянский код определяет способы дескрипции, аналогичные для венецианского и петербургского текстовых пространств. «Чувство места»⁶, позиционируемое как общее для Венеции и Петербурга, проявляется в метафористике:

<... громады зданий, лишённые теней, с окаймленными золотом крышами,

¹ Бродский И.А. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе. М., 1992. С. 5.

² Бродский И. Путеводитель по переименованному городу // Бродский И. Соч.: В 7 т. Т. 5. СПб, 1999. С. 22.

³ Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 224 - 225.

⁴ Бродский И. Путеводитель по переименованному городу. С. 22.

⁵ Бродский И.А. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе. С. 29.

⁶ Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского. С. 224.

выглядят хрупким фарфоровым сервизом. Так тихо вокруг, что почти можно услышать, как звякнула ложка, упавшая в Финляндии...¹ (О Петербурге)

<... Зимой просыпаешься в этом городе, особенно по воскресеньям, под звон бесчисленных колоколов, как будто за тюлем твоих занавесок в жемчужно-сером небе дрожит на серебряном подносе громадный фарфоровый чайный сервиз...² (О Венеции)

Подобные сравнения объясняются тем фактом, что в русской литературной традиции Италия нередко соотносится с понятием «дом». Ощущение дома является лейтмотивом всего русско-итальянского травелога на протяжении VII-XXI вв. Так, например, А. Блок в письме от 7 мая (н.ст.) 1909 г. к своей матери отмечает:

<... Я здесь очень много воспринял, живу в Венеции уже совершенно как в своем городе, и почти все обычаи, галереи, церкви, море, каналы - для меня свои, как будто я здесь очень давно...³

В этом смысле мотив дома меняет свои пространственные характеристики и не соотносится только с одним конкретным местом. Свой город - Петербург - сливается с Венецией в этом сравнении. Границы «дома» расширяются за счет рецепции «чужого» пространства путешественником, принимающем в себя итальянскую действительность. Таким образом, дом представляет собой незамкнутое, открытое для внешнего мира пространство. Путешественник расширяет границы дома до бесконечности. Так, например, Н.В. Гоголь в письме А.С. Данилевскому от 23 апреля (н.ст.) 1838г из Рима (ср. палиндром «Рим» - «Мир») пишет следующее:

<... Я теперь сижу дома. Никаких мучительных желаний, влекущих вдаль, нет, разве проездиться в Семереньки, то есть в Неаполь, и в Толстое, то есть во Фраскати или в Альбани...⁴

Гоголь без труда переносит Семереньки и Толстое - имения Данилевских близ родной Васильевки - в Италию, размывая пределы конкретного географического пространства до всего мира, где итальянский топос приобретает

¹ Бродский И. Путеводитель по переименованному городу. С. 25-26.

² Бродский И.А. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе. М., 1992. С. 78.

³ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 282.

⁴ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т 11. Письма 1836-1841. М., 1952. С. 132.

свойства метафорического дома.

Не случайно и сравнение с Неаполем, где идея жилища эксплицируется на весь топос:

<... Улицы превращаются в проходы между высокими стенами, тупиками, дворами <...> здесь и не может быть никакой разницы между жильем и улицей. У неаполитанца нет домашней жизни, кроме той, которая открыта взору каждого прохожего в любом переулке налево от Толедо или в окрестностях университета...>¹

Таким образом, в Неаполе отсутствует разделение между публичной и интимной жизнью. Жизнь в своей квартире приравнивается к жизни города в целом. Все делается публично, что, по мнению многих путешественников, уподобляло неаполитанскую жизнь празднику. Сам город приравнивается к понятию «дом». Нередко вся Италия осмыслялась как «дом», не только конкретные города. Так, Н.В. Гоголь в письме от 30 октября (н.ст.) 1837г. к В.А. Жуковскому отмечает:

<... Если бы вы знали, с какою радостью я бросил Швейцарию и полетел в мою душеньку, в мою красавицу Италию! Она моя! Никто в мире ее не отнимет у меня. Я родился здесь. Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр, - все это мне снилось. Я проснулся опять на родине и пожалел только, что поэтическая часть этого сна, - вы, да три-четыре оставивших вечную радость воспоминания в душе моей, - не перешли в действительность. <...> Как будто с целью всемогущая рука промысла бросила меня под сверкающее небо Италии, чтобы я забыл о горе, о людях, о всем и весь впился в ее роскошные красоты. Она заменила мне все...>²

Ощущение «дома» еще более утверждается за счет «местных» ассоциаций, когда автор описывает Италию через реалии своего родного места. Подобные примеры весьма частотны в письмах Н.В. Гоголя. В письме от 15 апреля (н. ст.) 1837 г. к Данилевскому он описывает итальянский топос как усадьбу малороссийского помещика:

<... Что сказать тебе вообще об Италии? Мне кажется, что будто бы я заехал к старинным малороссийским помещикам. Такие же дряхлые двери у домов, со множеством бесполезных дыр, марающие платья мелом; старинные

¹ Муратов П.П. Образы Италии. М. 1994. С. 317.

² Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т 11. Письма 1836-1841. М., 1952. С. 111.

подсвечники и лампы в виде церковных. Блюда все особенные, все на старинный манер...¹

И после добавляет, «вся Европа для того, чтобы смотреть, а Италия для того, чтобы жить»².

Схожесть описаний итальянского пространства разных путешественников, близкие сравнения и ассоциации с родным топосом, позволяют предположить, что важным становится выявление сходных мотивов и образов-символов в формировании концептосферы русско-итальянского травелога. Что представляет возможность их постороения системе, которая объединяет ряд элементов, характерных для общих принципов пространственного миромоделирования русского и итальянского документальных топосов.

Так, например, вслед за В.Н. Топоровым мы можем выделить следующие смыслообразующие элементы русско-итальянского травелога:

Природные. Природные элементы могут иметь как положительную, так и отрицательную коннотацию. К природным элементам с негативной коннотацией относятся наводнение, туман, дождь, зыбь, пелена, сырость, холод, слякоть, духота, душный, ветер (резкий, пронизывающий, неприятный), мгла, мрак, глубина, жара, грязь, топь, вонь, заводь, духота, болото, муть, грязно-зеленый и т.д. Этот глоссарий соответствует большинству текстов травелогов о Венеции и Петербурге. В качестве природных элементов с положительной семантикой выступают солнце, луч, заря, закат; река, море, залив, острова, берег, побережье, зелень, прохлада, свежесть, воздух (чистый), простор, небо (чистое, голубое, высокое), ветер (освежающий, теплый), теплота и т.д. Данный глоссарий соответствует московским и неаполитанским главам русско-итальянского травелога.

Элементы культуры. К культурным компонентам с отрицательными значениями относятся теснота, каморка-гроб, лодка, гроб, замкнутость, лестница, ворота, переулок, улицы (грязные, узкие, душные, вонючие), каналы (зловонные,

¹ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т 11. Письма 1836-1841. М., 1952. С. 95.

² Там же. С. 95.

грязные), помои, вонь, грязь, крик, шум, страх, ругань, драка, узость, замкнутость, ужас, тоска, печаль. К положительным - город, дом, очаг, котел, набережная, библиотека, мост, площадь, сады, музей, дворцы, церкви, купол, шпиль, дорога, игла. Культурные элементы фигурируют во всех текстах русско-итальянского травелога как в положительном, так и в отрицательном их варианте.

Способы выражения предельности. Наиболее распространенный элемент, особенно часто фигурирует в травелогах XVII-XVIII вв. Сюда относятся слова с семантикой крайности, например: необъяснимый, неизъяснимый, описать невозможно, неопикуемый, необыкновенный, безмерный, чрезвычайный, бесконечный, неизмеримый, невыразимый, величайший. Способы выражения предельности характерны как для венецианско-петербургских, так и для неаполитанско-московских дискрипций.

Элементы метаописания. Составляют особую группу элементов русско-итальянского травелога, являясь его отличительной чертой. К элементам метаописания относятся театр, сцена, кулисы, декорация, зрелище, антракт, публика, зрители, роль, актер и т.д.

Таким образом, данный краткий глоссарий представляет собой составляющую особого художественного пространства, обозначаемого как русско-итальянский текст, в состав которого входят как общегеографические признаки с территориальными дескрипциями, так и внепространственные категории.

В русско-итальянском травелоге важным становится не обозначение конкретной историко-географической реалии, не указание на то или иное событие ради фиксации факта его существования в итальянском текстовом пространстве. Внимание путешественника сосредоточено на ощущениях, которые вызывает тот или иной природно-культурный артефакт, условно обозначающий «итальянское», что отражается в словоупотреблении. Как отмечает А. Шёнле, «философские, социальные и эстетические требования к подлинности были столь настоятельны, что жанр травелога пренебрег позицией незаинтересованного наблюдения. <...> При всем своем отрицании книжности путешественники видели по большей части

то, о чем читали или что сами хотели увидеть, словно неподготовленное наблюдение таило в себе какую-то опасность, побуждавшую их к особой осторожности и ответственности»¹. Итальянское пространство воспринимается через призму «родного» топоса, а воссоздание чужого городского пространства скорее напоминает город, неуловимо похожий на свой². Именно поэтому русский путешественник так часто видит Россию в Италии, вспоминая о типично «русских» реалиях, находясь вдали от них:

<... На вопрос, что лучше, Зимний дворец или Василий Блаженный, всякий, вероятно, скажет, что - Василий Блаженный. Таких, как Зимний дворец, зданий может быть много, и есть здания, к нему приближающиеся. Но к Василию Блаженному ничто не приближается. Он один. Каприз времени, чудачество эпохи возвел вещь, неповторимую ни в какие другие времена и непосильную ни Растрелли, ни Тону. Palazzo Ducale и св. Марк строились в эпоху столь архитектурно элементарную, во всех отношениях грубую, варварскую (как и готические соборы в такую же пору строились), что строителям едва ли и в голову приходило: «построить красиво» или: «вещь, которую мы строим, будет красива» <...> дикарь-архитектор строит дикарюгерцогу: вдруг выходит тепло, осмысленно, воздушно - выходит единственная вещь в свете!..>³

Для путешественника характерно восприятие простых фактов итальянской действительности в контексте более широких интересов, что объясняет наличие «русского» фона, требующего включения самого наблюдателя в видение окружающей реальности. Путешествие в русской культурной традиции всегда преследовало те или иные цели. В этом смысле ориентация на правдивость повествования присутствует в качестве своеобразного клише, не исключая путешественника из повествования. Последнее довольно часто ограничивало его возможность обращаться к собственной субъективности⁴, поэтому путешественник старается намеренно отречься от фоновых знаний в пользу

¹ Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840. СПб., 2004. С. 196.

² Булыгина Е.Ю., Трипольская Т.А. Образ своего и чужого города в пространственной картине мира европейцев // Россия-Италия-Германия: Литература путешествий. Томск., 2013. С. 486.

³ Розанов В.В. Итальянские впечатления. СПб., 1909. С. 221.

⁴ Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840. С. 201.

подлинности повествования:

<... Я, чтоб познакомиться с новыми для меня местами, вздумал перечитать забытые мною странствования метафизико-сентиментальных любовников, и чтож вышло? Я почти во все время читал о том, чего не видал, и видел совсем не то, что читал...>¹ (о Неаполе)

Следует отметить, что под подлинностью в русском травелоге подразумевается либо приверженность к природе, либо лояльность к обществу².

Реалии документальных текстов русско-итальянского травелога отчетливо указывают на строение миромоделирующей структуры, где сема «своего» является одной из определяющих топологического образа «чужого». «Русский фон» является обязательной составляющей итальянского путешествия.

¹ Шаховской А.А. Письма из Италии // Сын Отечества. 1817. Ч. 36, № 7. С. 10-11.

² Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840. СПб., 2004. С. 201.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В представленном исследовании предпринята попытка установить поэтологическое родство мотивов, моделирующих концептосферу неаполитанского и венецианского текстов русской литературы и таким образом составляющих основу миромоделирования для этих городов. Изучив отзывы русских путешественников как репрезентативный источник представлений о главных особенностях данных локусов, следует отметить три способа формирования топологического образа Италии: от простой номинации объекта через его рефлексию как эстетического объекта до экспликации посредством артефактов внутреннего мира человека, пейзажа души. При этом стихии воды и огня, являющиеся доминирующими элементами в венецианском и неаполитанском пространствах, реализуются совершенно противоположно в сознании русских путешественников разных веков. Мы можем противопоставить эти города по следующим основаниям: витальность - смертность; звук, музыкальность - тишина, безмолвие; движение - покой, застой и т.д. Это довольно четкое разделение в рецепции русских путешественников происходит предположительно по причине естественности - неестественности жизни и самого топоса. Венеция - неестественное, нередко отмечается ее человеческая, рукотворная природа. В этом случае человек выступает в противоборство с природным началом, берет на себя функции демиурга, Творца. Отсюда нередко возникает мотив затопления Венеции (ср. эсхатологические мифы о всемирном потопе¹), угроза ее уничтожения и погребения, что в сознании реципиента носит характер сравнения с Петербургом по причине их семантической общности. Чего нельзя сказать о Неаполе, который, как представляется, живет в согласии с

¹ Мифологический словарь. М., 1991. С. 672.

природой и ее стихийно-хтоническими божествами и проявляет себя крайне естественно, за что и приобретает характер соотнесения его с Москвой русскими путешественниками.

Проведенная исследовательская работа позволяет проследить природу и динамику развития структурно-типологических мотивов и образов-символов в венецианско-неаполитанском и петербургско-московском текстах русской литературы, выстроив их в систему, объединяющую три основных мотива, характерных для образного семантического поля этих городских текстов. Таким образом, наиболее специфичными являются:

- мотив мифологического пространства,
- мотив движения,
- мотив звука.

Функционирование данных мотивов в авторской концептосфере составляет основу миромоделирующей структуры в текстовом пространстве этих городов.

Динамика развития топологического образа Венеции связана со стихией воды. Остальные первоэлементы вселенной в данном пространстве приобретают свойства текучести, подменяются, а порой и вытесняются, водной стихией в метафорическом плане. Отсюда и возникают сквозные образы «каменного моря, взволнованного веками»¹, «неба безмерного, как океан»² и т.д. Огненная стихия в Венеции является лишь тенью водной, эксплицируемой в мотивах блеска, что несет в себе идею искусственности, отблеска, лишь отражения света, а не самого света.

Развитие топологических образов Неаполя связано со стихией огненного. Но в данном случае огонь не вытесняет остальные первоэлементы, а наделяет их своими свойствами, от чего появляются синтезированные образы огненных потоков, пламенных небес, вулканической земли и т.д.

Проведенное исследование позволило заключить, что стихия воздуха выявляет в себе общие мотивы и образы-символы, маркирующие типологическое

¹ Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. СПб., 1855. С. 12.

² Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 84.

родство образно-семантического поля и венецианского, и неаполитанского текста русской литературы.

В неаполитанском текстовом пространстве следует отметить его «буколическую» природу, в отличие от элегическо-меланхолической Венеции. Реализация четырех основных стихий происходит именно в этом ключе, подчеркивая идиллическое, природно-витальное начало Неаполя и сотворенное, неестественное и мортальное начало Венеции.

Таким образом, анализ текстов итальянского травелога в русской литературе XVII - XX вв. позволяет создать документальный образ Италии на примере Венеции и Неаполя.

Перспективным представляется и дальнейшее рассмотрение проблемы формирования концептосферы Италии. Таким образом, в дальнейшем предполагается изучение римского и флорентийского текстов русской литературы для создания полной картины реализации концепта четырех основных стихий в формировании топологических образов Италии, что представляет собой один из наиболее актуальных вопросов современного литературоведения в целом

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абашев В.В. Пермь как текст : Пермь в русской культуре и литературе XX века / В.В. Абашев. - Пермь : б. и., 2008. - 492 с.
2. Акиндинова Т.А. Феномен Петербурга как тематизация исторического самоопределения России / Т.А. Акиндинова, Н.В. Голик Н.В. Тишунина // Петербург как социокультурная целостность. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2004. - С. 26-43.
3. Алданов М.А. Рецензия на «Петербургские зимы» Г. Иванова / М.А. Алданов // Современные записки. - Париж. - 1928. - № 37. - С. 526.
4. Аллер С. Описание наводнения, бывшего в Санктпетербурге 7 ноября 1824 года / С. Аллер. - СПб.: тип. Департамента народного просвещения, 1826. - 239 с.
5. Английский турист в Петербурге в 1774 году // Исторический вестник. - 1881. - Т. VI. - № 12. - С. 822-835.
6. Анненский И.Ф. Письма: В 2-х т. / И.Ф. Анненский [Сост., предисловие, коммент. и указатели А. И. Червякова]. Т. I: 1879-1905. - СПб.: Издательский дом «Галина скрипсит»; Издательство им. Н.И. Новикова, 2007. - 480с.
7. Анциферов Н.П. Душа Петербурга; Петербург Достоевского; Быль и миф Петербурга. - [Репринт. воспроизведение изд. 1922, 1923, 1924 гг.] / Н.П. Анциферов. - М.: Книга Ред.-изд. центр № 2 «Канон», Б. г. (1991). - 227, 105, 88 с.
8. Анциферов Н.П. Книга о городе / Н.П. Анциферов. - Л.: Брокгауз-Ефрон, 1926-1927. - 3 т.
9. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества : Сб. избр. тр. / М.М. Бахтин; [прим. С.С. Аверинцева, С.Г. Бочарова]. - М.: Искусство, 1979. - 423 с.

10. Башуцкий А.П. Статистическая записка о Петербурге / А.П. Башуцкий // Панорама Санктпетербурга [Ч.1-3]. Ч. 2. Кн. 2. СПб.: тип. вдовы Плюшара с сыном, 1834. - 273с.
11. Бек К. История Венеции / К. Бек; [пер. с фр. Е.В. Морозовой]. - М.: Весь мир, 2002. - 190с.
12. Белинский В.Г. Петербург и Москва / В.Г. Белинский // Петербург в русском очерке XIX века; [Сост., авт. предисл., с. 5-24, и коммент. М.В. Отрадин]. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. - С. 81-106.
13. Блок А.А. Записные книжки 1901 - 1920 / А.А. Блок; [Ред. и прим. П. Н. Медведева]. - М.: ИХЛ, 1965. - 213с.
14. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. / А.А. Блок. - М. - Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. - Т. 8.
15. Большой толковый словарь русского языка / Рос. акад. наук, Ин-т лингв. исслед.; [сост., гл. ред. к.филол.н. С.А. Кузнецов]. - СПб.: Норинт, 1998. - 1535 с.
16. Бродский И.А. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе / И.А. Бродский. - М.: Ex libris - изд-во сов.-брит. совмест. предприятия «Слово», 1992. - 253с.
17. Бродский И.А. Путеводитель по переименованному городу / И.А. Бродский // Бродский И. Соч.: В 7 т. Т. 5. - СПб.: Пушкинский фонд, 1999. - С. 21-27.
18. Бройтман С.Н. Историческая поэтика : Хрестоматия-практикум. Учеб. пособие для студентов вузов по спец. 021700 - Филология / С.Н. Бройтман. - М.: Academia, 2004. - 341 с.
19. Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон; [под ред. И.Е. Андреевского] - СПб, 1890. - 86.
20. Броневский В.Б. Письма морского офицера / В.Б. Броневский // Благонамеренный. - 1824. - Ч. 24. - №7. - С. 7-18.
21. Броневский В.Б. Письма морского офицера / В.Б. Броневский - М.: Тип. С. Селивановского, 1825-1826. - Ч. 1. 1825. XIV, - 270с. Ч. 2. 1826., - 416 с.

22. Булыгина Е.Ю. Образ своего и чужого города в пространственной картине мира европейцев / Е.Ю. Булыгина, Т.А. Трипольская // Россия-Италия-Германия: Литература путешествий: коллективная монография по материалам Третьей Междунар. науч. конф. Междунар. науч.-исслед. центра «Russia-Italia» - «Россия-Италия». - Томск: Изд-во Томского ун-та, 2013. - С. 485-501.
23. Веригина В.Н. Воспоминания об Александре Блоке / В.Н. Веригина // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. - М.: Художественная литература, 1980. Т. 1. - С. 410-488.
24. Веселова И.С. Логика московской путаницы (на материале московской «несказочной» прозы конца XVIII - начала XX в.) / И.С. Веселова // Москва и «московский текст» русской культуры. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1998. - С. 98 -118.
25. Вигель Ф.Ф. Письмо к приятелю в Симбирск [сентябрь 1853 г.] / Ф.Ф. Вигель // Русский архив - 1893. - Кн. 2. - Вып. 8. С. 566-584.
26. Визель М. Гипертексты по ту и по эту сторону экрана / М. Визель // Иностранная литература. - 1999. - № 10. - С. 169-177.
27. Вистенгоф П.Ф. Очерки московской жизни / П.Ф. Вистенгоф. - М.: Издательский Дом Тончу, 2007. - 276 с.
28. Всеволожский Н.С. Путешествие через Южную Россию, Крым и Одессу в Константинополь, Малую Азию, Северную Африку, Мальту, Сицилию, Италию, Южную Францию и Париж в 1836 и 1837 годах / Н.С. Всеволожский. Т. 1-2. - М.: тип. А. Семена, при Имп. Мед.-хирург. акад., 1839. - 2 т.
29. [Гагерн Ф.] Дневник путешествия по России в 1839г. / Ф. Гагерн // Русская старина. - 1886. - Т. 51. - №7. С. 23-54.
30. Геродот. История : В 9 кн. Пер. с греч / Геродот; [пер. и коммент. Г.А. Стратановского; вступ. ст. к.ист.н. И.Е. Сурикова]. - М.: Олма-пресс, 2004. - 636с.
31. Герцен А.И. Собр. соч.: В 9 т. / А.И. Герцен. - М.: Гослитиздат, 1957. - бт.
32. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / Н.В. Гоголь; [ред. Н. Ф. Бельчиков, Н. И. Мордовченко, Б. В. Томашевский]. - М.: Изд-во АН СССР,

1952. - 11т.

33. Готье Т. Путешествие в Россию / Т. Готье; [пер. с фр., коммент. и подбор фотоиллюстраций Н.В. Шапошниковой; предисл. А.Д. Михайлова]. - М.: Мысль, 1990. - 396с.

34. Гребнева М.П. Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности / М.П. Гребнева. - Томск: Изд. Томского университета, 2009. – 182 с.

35. Греч Н.И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии / Н.И. Греч. - СПб.: тип. Н. Греча, 1843. - 3т.

36. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / [Вступ. статья А.М. Бабкина]. Т. 1-4. - М.: ГИС, 1955. - 4 т.

37. Дороватовский Н.С. Географический и климатический очерк Петербурга / Н.С. Дороватовский. - СПб.: тип. бр. В. и Н. Линник, 1914. - 16 с.

38. Дюпати Ш.М. Путешествие г. Дю Пати в Италию в 1785 году. / Ш.М. Дюпати; [перевод с французского Ивана Мартынова]. - СПб.: Имп. тип., 1800-1801. - 8°.

39. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение : Курс лекций / В.М. Жирмунский; [под ред. З.И. Плавскина, В.В. Жирмунской; предисл. З.И. Плавскина] С.-Петербур. гос. ун-т. - СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. - 438 с.

40. Жоржель Ж.Ф. Путешествие в Петербург аббата Жоржеля в царствование императора Павла I / Ж.Ф. Жоржель; [пер. Н. Соболевского; предисл.: А. Кизеветтер]. - М., 1913. - 231с.

41. Зиммель Г. Венеция [электронный ресурс] / Г. Зиммель // Логос. - 2002. - №№3,4. - Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zimven.html>

42. Зотов В.Р. Петербург в сороковых годах / В.Р. Зотов // Исторический вестник. - 1890. - Т. 39. - №2. С. 29-53.

43. Иванов В.И. Собрание сочинений: в 4т. / В.И. Иванов. - Брюссель, 1974. - 2т.

44. Италия и славянский мир : Советско-итальянский симпозиум in honorem professore Ettore Le Gatto сборник тезисов /Акад. наук СССР, Ин-т

славяноведения и балканистики; [редкол.: Н.М. Куренная и др.]. - М.: б.и., 1990. - 123 с.

45. Каганов Г.З. Санктпетербург как образ всемирной истории/ Г.З. Каганов // Город как социокультурное явление исторического процесса: сб. ст. - М.: Наука, 1995. - С. 303-314.

46. Каганов Г.З. «Северная Венеция»: шесть смыслов псевдонима/ Г.З. Каганов // Петербургские чтения - 95 : Материалы науч. конф., 22-26 мая 1995 года. - СПб.: Ассоц. исследователей Санкт-Петербурга, 1995. - С. 58-60.

47. Казакова Н. А. Статейные списки русских послов в Италию как памятники литературы путешествий (середина XVII в.) / Н.А. Казакова // Труды Отдела древнерусской литературы. - Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1988. - Т. XLI. - С. 268-288.

48. Канделоро Д. История современной Италии / Д. Канделор; [пер. с итал. Т.С. Злочевской [и др.]; ред. и предисл. акад. С.Д. Сказкина. [Т. 1]. - М.: Изд-во иностр. лит., 1958. -21.

49. Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Венеции / А.А. Кара-Мурза. - М.: Независимая газ., 2001. - 382 с.

50. Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Неаполе / А.А. Кара-Мурза. - М.: Независимая газ., 2002. - 511 с.

51. Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Риме / А.А. Кара-Мурза. - М.: Независимая газ., 2001. - 468 с.

52. Кара-Мурза А.А. Знаменитые русские о Флоренции / А.А. Кара-Мурза. - М.: Независимая газ., 2001. - 351 с.

53. Кожевникова Н.А. Улицы, переулки, кривули, дома в романе А. Белого «Москва»/ Н.А. Кожевникова // Москва и «Москва» А. Белого: Сб. ст. - М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1999. - С. 90-112.

54. Корниенко Н.В. Москва во времени [Электронный ресурс]/ Н.В. Корниенко // Октябрь. - 1997. - №9. - режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/1997/9/korn.html>.

55. Костомаров Н.И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского

народа в XVI и XVII столетиях / Н.И. Костомаров. - СПб : тип. К. Вульфа, 1860. - 214 с.

56. Кравен Э. Путешествие в Крым и Константинополь в 1786 году милади Кравен, : В котором она описывает часть Франции, Италии, Германии, Польши, России, Турции, бытность свою в С.Петербурге и Москве, описывает те народы, которых она видела, делает историческое и географическое описание Крыма, от начала его основания до покорения под Российскую державу; описывает часть Европейской и Азиатской Турции, некоторые острова Архипелага и остатки славного в древности греческого города Афин; делает верное и любопытное описание славной Антипароской пещеры, о которой мы еще не имеем описаний на русском языке, и окончат свое путешествие, возвращаясь чрез Булгарию, Валохию и Трансильванию в Вену / Э. Кравен [пер. с французского Д.Рунича]. - М.: Изданием переводившаго Унив. тип., у Ридигера и Клаудия, 1795. - VIII, 524 с.

57. Кто есть кто в классической мифологии : Энциклопедический словарь / А.П. Кондрашов. - М.: РИПОЛ классик, 2002. - 763 с.

58. Кунусова А.Н. Формирование венецианского текста в русской литературе // Гуманитарные исследования. Проблемы художественного слова. - Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2010. - №1 (33). - С. 177-184.

59. Купина Н.А., Битенская Г.В. Сверхтекст и его разновидности/ Г.В. Битенская, Н.А. Купина // Человек - Текст - Культура: коллективная. - Екатеринбург: ИРРО, 1994. - С. 214-233. Костомаров Н.И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях / Н.И. Костомаров. - СПб : тип. К. Вульфа, 1860. - 214 с.

60. Лаппо-Данилевский К. Ю. К истории русских переводов «Писем об Италии в 1785 году» Ш. М. Дюпати / К.Ю. Лаппо-Данилевский // XVIII век. - СПб.: Наука, 2004. - Сб. 23. - С. 255-272.

61. Лебедева О.Б. Неаполитанский период в жизни и творчестве Н.В. Гоголя/ О.Б. Лебедева // Образы Италии в русской словесности: по итогам Второй

международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia - Italia» - «Россия - Италия». - Томск: Изд-во Томского ун-та, 2011. - С. 139-159.

62. Лебедева О.Б. Образ Неаполя в «путешествии стольника П.А. Толстого: «... и описать о том подлинно невозможно...» / О.Б. Лебедева // Вестник Томского государственного университета. Филология. - 2007. - № 1. С. 45-57.

63. Легенды и мифы Древней Греции / Н.А. Кун. - Ростов на Дону : Феникс, 1996. - 476 с.

64. Линч К. Образ города /К. Линч [пер. с англ. В.Л. Глазычева; под ред. А.В. Иконникова]. - М.: Стройиздат, 1982. - 328 с.

65. Литературный энциклопедический словарь Е.И. Бонч-Бруевич и др.; [под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева]. - М.: Сов. энциклопедия, 1987. - 750 с.

66. Лихачев Д.С. Поэзия садов : К семантике садово-парковых стилей / Д.С. Лихачев. - Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. - 343 с.

67. Лихачев Д.С. Повести русских послов как памятники литературы / Д.С. Лихачев // Путешествия русских послов XVI-XVII вв. Статейные списки / [подгот. Я.С. Лурье и Р.Б. Мюллер; Отв. ред. чл.-кор. АН СССР Д.С. Лихачев] Акад. наук СССР. - М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. - С. 319-346.

68. Лихачев Д.С. Путешествия на Запад [в русской литературе второй половины XVII в.] / Д.С. Лихачев // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. - М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941-1956. Т. II. Ч. 2. Литература 1590-х - 1690-х гг. - 1948. - С. 420-427.

69. Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского / Л. Лосев // Иностранная литература. - 1996. - № 5. - С. 224-230.

70. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Взаимоотношения людей и развитие культур / Ю.М. Лотман // Воспитание души. - СПб.: «Искусство-СПБ», 2005. - С. 348-591.

71. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. О понятии географического

пространства в русских средневековых текстах / Ю.М. Лотман // Семиосфера. - СПб.: «Искусство-СПБ», 2004. - С. 297-303.

72. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: В 3 т. - Таллин: Александра, 1992. - Т. 2. - С. 9-21.

73. Лотман Ю.М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: В 3 т. - Таллин: Александра, 1992. - Т. 1. - С. 287-295.

74. Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: В 3 т. - Таллин: Александра, 1992. - Т.1. С. 269-286.

75. Лухманова Н.А. В волшебной стране песен и нищеты : Очерк [неаполит. жизни] / Н.А. Лухманова. - СПб : паровая типо-лит. М. Розеноер, 1899. - 117 с.

76. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках : Образ мира и миры образов. / М.М. Маковский. - М.: Гуманитар. изд. центр «ВЛАДОС», 1996. - 415 с.

77. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе / Н.Е. Меднис; [Отв. ред.: к. филол. н. Т.И. Печерская Рос. акад. наук. Сиб. отд-ние. Ин-т филологии, М-во образования Рос. Федерации, Новосиб. гос. пед. ун-т]. - Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1999. - 391 с.

78. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский; [Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького]. - 3-е изд., репр.. - М.: Вост. лит., 2000. - 406 с.

79. Мессельер де ла. Записки г. де ла Мессельера о пребывании его в России с мая 1757 по март 1759 года / Г. де ла Мессельер; [с предисловием, примечаниями и послесловием переводчика] // Русский архив, 1874. - Кн. 1. - Вып. 4. - Стб. 952-1031.

80. Мережковский Д.С. Большая Россия : Избранное / Д.С. Мережковский; [авт. предисл. и послесл., сост. С.Н. Савельев]. - Л.: ЛГУ, 1991. - 267 с.

81. Мид Д.Р.С. Трижды величайший Гермес / Д.Р.С. Мид; [пер. с англ. А.П. Хомик]. - М.: Алетея, 2000. - 287 с.
82. Минц З.Г. «Петербургский текст» и русский символизм / З.Г. Минц, М.В. Безродный, А.А. Данилевский // Ученые записки тартусского университета: Труды по знаковым системам. - Тарту. - 1984. Вып. 18. С. 78-92.
83. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. - М.: Сов. энциклопедия, 1991. - 736 с.
84. Мифы народов мира : энциклопедия: в 2т. / под ред. С.А. Токарева. - Репр. изд. 1988. - М.: Большая Российская энциклопедия Дрофа, 2008. - 2т.
85. Муравьева Т.В. Сто великих мифов и легенд / Т.В. Муравьева. - М.: Вече, 2004. - 478 с.
86. Муратов П.П. Образы Италии / П.П. Муратов. -М.: Республика, 1994. - 592 с.
87. Николина Н.А. Филологический анализ текста : Учеб. пособие для студентов пед. вузов, обучающихся по спец. 032900 - Рус. яз. и лит / Н.А. Николина; Народ. акад. наук пед. образования. - М.: Academia, 2003. - 254 с.
88. Ницше Ф.В. Рождение трагедии из духа музыки : Предисл. к Рихарду Вагнеру / Ф.В. Ницше; [пер. с нем. Г.А. Рачинского]. - СПб.: Азбука, 2000. - 230 с.
89. Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве / В.Ф. Одоевский; [вступит. статья, с. 5-22, и коммент. В.И. Сахарова]. - М.: Современник, 1982. - 223 с.
90. Ольшевская Л.А., Травников С.Н. «Умнейшая голова в России...» / Л.А. Ольшевская, С.Н. Травников // Путешествие стольника П.А. Толстого по Европе, 1697 - 1699. - М.: Наука, 1992. - С. 251-292.
91. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки / А.П. Остроумова-Лебедева; [сост., авт. вступ. статьи, с. 5-25, и примеч. Н.Л. Приймак. Т. 1-3]. - М.: Изобразит. искусство, 1974. - 1т.
92. Падже В. Италия : Избр. страницы / Вернон Ли; [пер. Е. Урениус под ред. и с предисл. П. Муратова]. - М.: М. и С. Сабашниковы, 1914-1915. - 362с.
93. Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. [ч. 1. Сношения с государствами европейскими]. - СПб.: изданные

II Отделением Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1851-1871. - 10 т.

94. Перцов П.П. ...Венеция / П.П. Перцов. - СПб.: типо-лит. «Герольд», 1905. - 90 с.
95. Печерская Т.И. Историко-культурные истоки мотива маскарада // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжет и мотив в контексте традиции. - Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998. - Вып. 2. - С. 25-37.
96. Повх Ю.А. Идея обреченности в романе Д. Вересова «Третья тетрадь» как составная часть эсхатологического мифа Петербурга / Ю.А. Повх // Филологические науки. Вопросы теории и практики. - Тамбов : Грамота, 2011. - № 1 (8). - С. 126-129.
97. Погодин М.П. Год в чужих краях. (1839) : Дорож. дневник / М.П. Погодин. Ч. 1-4. - М.: Унив. тип., 1844. - 1ч.
98. Путевые заметки в Южной Франции и Италии в 1868 году / М.Л.. - М.: тип. газ. «Русский», 1868. - 82 с.
99. Розанов В.В. Итальянские впечатления / В.В. Розанов. - СПб.: тип. А.С. Суворина, 1909. - 318с.
100. Северцев-Полилов. Г.Т. С.-Петербург в начале XIX века / Г.Т. Полилов // Исторический вестник. - 1903. - Т. 92. - №5. - С. 618-640.
101. Серкова В.А. Неописуемый Петербург (Выход в пространство лабиринта) / В.А. Серкова // Метафизика Петербурга: Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. - СПб. - 1993. - Вып. 1. - С. 95-112.
102. Синдаловский Н.А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга / Н.А. Синдаловский. - [Изд. 2-е, испр.]. - СПб.: Фонд «Ленинградская галерея», 1995. - 241 с.
103. Смирнов И.П. Петербургская утопия / И.П. Смирнов // Анциферовские чтения : Материалы и тезисы науч. конф.. - Л., 1989. - С. 92-100.
104. Справочники по истории дореволюционной России : библиографический указатель / Гос. б-ка СССР им. В.И. Ленина [и др.; сост.: Г.А. Главатских и др.] ред. и вступ. ст., проф. П.А. Зайончковского. - Изд. 2-е,

пересмотр. и доп.. - М.: Книга, 1978. - 638 с.

105. Страда В. Москва - Петербург - Москва / В. Страда // Лотмановский сборник. - М.: Гарант, 1995. - Вып.1. - С. 485-502.

106. Суворин А.С. Дневник А.С. Суворина. / А.С. Суворин; [ред., предисл. и прим. Мих. Кричевского]- М., Птр.: изд. Л. Д. Френкель, 1923. - 407 с.

107. Тазетдинова Р.Р. Театральность как феномен в бытии культуры [Текст] : автореферат дис. ... д-ра философ. наук : 24.00.01 / Р.Р. Тазетдинова ; Казан. гос. ун-т культуры и искусства. - Казань, 2013. - 45 с.

108. Толстой П.А. Путешествие стольника П.А. Толстого / П.А. Толстой [предисл. Д. А. Толстого] // Русский архив, 1888. - Кн. 1. - Вып. 2. - С. 161-204; Вып. 3. - С. 321-368; Вып. 4. - С. 505-552; Кн. 2. - Вып. 5. - С. 5-62; Вып. 6. - С. 113-156; Вып. 7. - С. 225-264; Вып. 8. - С. 369-400.

109. Топоров В.Н. Заметки по реконструкции текстов. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В.Н. Топоров // Исследования по структуре текста. - М.: Наука, 1987. - С. 121-132.

110. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) / В.Н. Топоров // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995 - С. 259 - 367.

111. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы : Избр. тр / В.Н. Топоров; [ред. Н.Г. Николаюк Федер.]. - СПб.: Искусство-СПБ, 2003. - 612 с.

112. Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык / Н.С. Трубецкой; [сост., подгот. текста и коммент. В.М. Живова; Вступ. статьи Н.И. Толстого, с. 5-28, Л.Н. Гумилева, с. 31-54 Австр. акад. наук]. - М.: Прогресс. Универс, Б. г. (1995). - 797 с.

113. Турома С. Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана: опыт переосмысления [Электронный ресурс] / С. Турома // НЛЮ. - 2009. - №98. - Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8.html>

114. Уварова И.П. Венецианский миф в культуре Петербурга / И.П. Уварова // Анциферовские чтения : мат-лы и тез. конф. - СПб., 1989. - С. 135-139.

115. Философов Д.В. Слова и жизнь : Лит. споры новейшего времени

(1901-1908 гг.) / Д.В. Философов. - СПб.: тип. АО тип. дела, 1909. - 324 с.

116. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов / Д. Фоли; [пер. с англ. А. Помогайбо. - 2-е изд., испр. и дораб.]. - М.: Вече, 1997. - 509 с.

117. Фонвизин Д.И. Сочинения, письма и избранные переводы Дениса Ивановича Фон-Визина / Д.И. Фонвизин; [ред. изд. П.А. Ефремова]. - СПб.: изд. П.И. Глазунова, 1866. - 691с.

118. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг; [сост., подгот. текста, коммент. и послесловия Н.В. Брагинской Отв. ред.: Е.М. Мелетинский] Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения и др. - 2-е изд., испр. и доп.. - М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 1998. - 800 с.

119. Ханзен-Лёве А.А. Русский символизм : Система поэт. мотивов Мифопоэт. символизм начала века. Косм. символика / А.А. Ханзен-Леве; [пер. с нем. М.Ю. Некрасова]. - СПб.: Акад. проект, 2003. - 813 с.

120. Чертков А.Д. Описание посольства, отправленного в 1659 году от царя Алексея Михайловича к Фердинанду II-му, великому герцогу Тосканскому : С прил. картинки, изображающей принятие этого посольства, и 2 снимков с подлинного статейного списка. - М.: тип. Августа Семена при Мед.-хирург. акад., 1840. - 66 с.

121. Шаховской А.А. Письма из Италии / А.А. Шаховской // Сын Отечества. - 1817. - Ч. 36, - № 7. - С. 3-20.

122. Шёнле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840 / А. Шёнле. - СПб.: Академический проект, 2004. - 272с.

123. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / В. Андреева и др.; [общ. ред. А. Егзаров]. - М.: Локид Миф, 1999. - 556 с.

124. Яковлев В.Д. Италия : Письма из Венеции, Рима и Неаполя Владимира [Д.] Яковлева / В.Д. Яковлев. 1. - СПб.: тип. Королева и К°, 1855. - 1 т.

125. Archivio italo-russo - 5 : Russi in Italia = Русские в Италии /a cura di Antonella d'Amelia e Cristiano Diddi. - 2009. - 428 с.

126. Beller M., Leerssen J. Imagology: The Cultural Construction and Literary

Representation of National Characters - A Critical Survey. Series: Studia Imagologica, vol. 13/ M. Beller, J. Leerssen. Amsterdam - New York: Rodopi, 2007. 477p.

127. Cosgrove D. The Myth and the Stones of Venice: An Historical Geography of a Symbolic Landscape / D. Cosgrove // Journal of Historical Geography. - 1982. - Vol. 8. - № 2. - P. 145-169.

128. La Russie en 1839 par marquis de Custine. Seconde éd., revue, corrigé et augmentée / Marquis de Custine. - Paris, 1843. - T.1.

129. Lo Gatto Ettore. Gli artisti italiani in Russia / Ettore Lo Gatto; A cura di Anna Lo Gatto Introd. di Carlo Bertelli [Finmeccanica]. - Milano : Libri Scheiwiller, 1991-1994. - 33 cm.

ПРИЛОЖЕНИЕ

КРАТКИЙ ГЛОССАРИЙ НЕАПОЛИТАНСКОГО И ВЕНЕЦИАНСКОГО ТЕКСТОВЫХ ПРОСТРАНСТВ

Венеция

ВОДА: подводный, водорослей, водоросли, под пеной, берегах, сирены, до моря, водной массы, воды, в глубине Адриатики, водорослей, водорослей, воде, в черной воде, по воде, вода, на воде, приливы, воды, река, воды, течет, на берегу, на воде, журчит, журчит рекой, наплыв чувств, вода, глубочайшая, зеленое лоно, мелких вод, водоросли, вода, на воде, на мокром, навигации, Канале Гранде, воде, лагуной, глубины, лагуны, волны, плескали, сырой, хрустальной воды, мутной, воды, волн, вода, узором волн, сырой, купаются, вода, водяного, в водорослях, водой, плескали, вода, волны, водяной, мокрый, влажный, водой, Летейские воды, забрызгали, нахлынули, водный мир, подводный, вода, волнами.

ОГОНЬ: луна, освещенные, блеске, звезд, ослепительной, сиянию, жару, солнцу, солнце, солнечный, на солнце, блеск, блестел, с блестящими, Гелиоса, блестящего, зажигаются огни, блестящие, отблесками, блестящими, освещение, блики, отблеском, тусклое солнце, бликами, загорались, солнце, блистательный.

ЗЕМЛЯ: водорослей, водоросли, камень, берегах, водорослей, камне, водорослей, на берегу, каменный, земля, земных, каменным плитам, горами, остров, прежних садах, скудная растительность, нет земли, садик, водоросли, каменные улицы.

ВОЗДУХ: ветреной, воздуха, небо, атмосфере, небеса, жемчужном небе, в воздухе, атмосфера, синева неба, небо, небе, голубое небо, темном небе, в воздухе, холодного воздуха, небо, синее небо, в прозрачной атмосфере, фиалковом небе, воздухом.

Неаполь

ВОДА: вдоль залива, подле самого берега, берег, в гавани, в гавань, в море, рыбы морские, помойной воды, лужами, ручьями, жидкостей, морского берега, Залив Неаполитанский, из моря, тонуло в красках, волны морские, серебряным отливом, на берегу, Неаполитанского залива, над сим берегом, подле самого моря, вдоль морского берега, в морской воде, от моря, кипит, темно-серые струи, следы жидкостей, от морского берега, выдается в море, на море, становится текучею, бьет фонтан, наполняют водою, вдоль морского берега, на берегу морском, побросал в море, смыть кровь, до самого моря, морским берегом, в море, залива, берегах, наводнения, водою, на море, возвышаются в море, от морского берега, море омывало, Лукринское Озеро, на берегу, Озеро Авернское, из озера, вокруг озера, озеро, с морем, ключи, пресною водою, огромный водоем, на берегу моря, минеральных вод, проезжалъ водою, мимо Байского Залива, вдоль берега, на берегу, насыпях в море, ручьи благодетельной воды, глубокими лужами, зловонные водоемы, поглощена морем, часть берега, на берегу моря, как вода, производит лед, озеро Аньяно, темно-зеленые воды, на берегу, озеро, вода, соленая, пресная вода, море, фрутти ди маре, струи моря, море омывает, фонтанами, стечение экипажей, вдоль моря, разлило воды, покрыт водою, в гниющей воде, раковины, сырой мох, из моря, водам, берега моря, озеро, воды, морскими волнами, бури, как на океане, волны заплескивались.

ОГОНЬ: блистательными, Везувий, солнце восходило, светозарный, покуривает, Везувий, дым поднимался, под пеплом Везувия, дымятся, горячие, жарятся, Везувий, серебряным отливом, пылким страстям, блистательная, блистательная, защищенных от солнца, кипит, боятся как огня, погрузили полсвета, любовь вспыхнула, сжечь, утушения мятежа, при тусклом свете, воспламенил все головы, сожгла их, воспламенил ее, в жаркое время, солнечного зноя, пеплом и угольями, подсвечники, лампы, фонари со слюдою, щипцы угольные, железные печки, солнечных часов, фонари горят, солнце, освещает, лучами, озаряет, жерлом, огнедышащей горы, закопчена свечами, факелами,

горячие, жара, летний жар, жерло, потухшего вулкана, извержение огня блистательное освещение, при свете факелов, блистательных игр, клокочут, из лавы, потухших, вулканов, от курящихся угольев, пламенный, Везувий, Везувий, поджаривали, на жаровнях, зажигают, свечи сальные, огни, теплую ночь, луна серебрит, освещает, верхи Везувия, солнечного заката, в жарком климате, дурно освещены, темнота, фонари, темноту, ослепленные глаза, ярким блеском, неаполитанского солнца, свет, огромная звезда, яркое солнце, лучи, Везувий, выгорела, горела, температура жарче, блестящим, кипящие, Везувий загорается, Сольфата, сжегшая, извержение Везувия, теплым, по лаве, пепельным буграм, следы огня, зола, глаза блещут лихорадочным огнем, красные лучи заходящего солнца, пламя, море блестящее, освещение, блестящие сталактиты, зажег факел, освещенная факелом, пеплом засыпан, лавой, растопленный свинец, застывшую лаву, из лавы, кратер волкана, извержение, пеплом, темнота, освещаемая факелами, огнями, зажженными, зола, пламя усилилось, работа вулкана, свет, солнце, лавою, засыпало золою, пеплом, огненные реки, молнии, знойное солнце, падающая зола, нагревала, нагревала, блеску, извержений, жареной, остывшей лавой, день жарок, из кратера, жерло волкана, извержения, из лавы, горячи, палка загорелась, горящую лампаду, освещение солнцем, свое солнце.

ЗЕМЛЯ: на землю, свою землю, берег, твердой земли, острова, Везувий, из-за горы, двойною горой, с двумя вершинами, по вершине, сад Вилла-Реале, рай земной, плодов земных, и землю, тамошней земли, сад, сад, берег Сорренто, Кастеламаре, Везувий, берег Позилиппа остров Капри, даров земных, на берегу, по скату гор, прекрасным садом, на утесе, придворный сад, сия земля, земных помыслах, не в освященной земле, обагрили землю, от запаху цветов, отрог горы Вомеро, между горою, упавшею на землю, гора, раздроблял горы, на краю горы, на половине горы, поперек горы, пещеры, подземное царство, берегах, плодоносную почву, счастливые земли, берег населен, пуццоланская земля, песком, усыпал землею, землетрясениями, засыпана землею, подземное здание, в саду погребен, на берегу, горы, Новую Гору, на бывшей равнине, по долинам, холмам, горам, садок, цветущей, плодоносной, места на земле, подземное

отверстие, пещерою Сибиллы, на вершине горы, камнями и землею, взобрались на гору, к вершине горы, внутренность горы, бездна отзовется, углубленная в горе, пустыни, высоких холмов, Песья Пещера, на землю, на гору Вомеро, в гору, холмы, пригорки, сады, остров Иския, Низида, Причида, Капрея, на земле, цветы, плоды, аллеи сада, душистою акацией, померанцевыми апельсиновыми миртовыми деревьями, сад, гора, пальмовых дерев, пещера, внутри горы.

ВОЗДУХ: частичка неба, облако, дым поднимался, от ветра, несравненное небо, небо, неаполитанским небом, птицы небесные, светлоголубое небо безоблачное небо, ясным небом, частичкою неба, удушливые испарения, с воздуха, самый воздух, удушливые пары, удушливый дым, пары, в чаду, в чаду, на чистый воздух, задыхаются в чаду, благорастворенный воздух, свод небесный, под небом, животворительный воздух, чистый воздух, голубом небе, ни облачка, воздухе, задохлось, воздух, открытое небо, задохлись, свод небесный, воздухе, дух первести, дышать, неаполитанским небом, смертоносный воздух.