

## ТЕКСТ И КУЛЬТУРНО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ (ПРЕДИСЛОВИЕ)

*Вячеслав Вс. Иванов*

В предлагаемом вниманию читателей сборнике соединены доклады, прочитанные на двух конференциях, устроенных университетом Бергамо: „Литература и территория” (сентябрь 1998г.) и „Литературный текст и соседние культурные ряды” (декабрь 1996г.). Внимание к соотношению литературного ряда с другими (например, изобразительным, на который особое внимание было обращено на первой по времени конференции) было поставлено на повестку дня уже самим развитием литературоведческих исследований минувшего столетия. Когда начал осуществляться переход от имманентного изучения литературных текстов (в раннем формализме) к более широкому структурному подходу, на первый план выдвинулось соотношение литературного ряда с рядами, ему параллельными, как это было намечено уже в тезисах Р. Якобсона и Ю. Тынянова, сформулировавших программу будущих исследований этого направления (Тынянов, Якобсон 1928: 35-37). Сам Якобсон много позднее изучит соотношение поэтических текстов с изобразительным искусством на примере Анри Руссо и Клее, более известных как художники, но сочинявших и стихи, и Уильяма Блейка, для которого (как и для восприятия его следующими поколениями) оба эти вида творчества были одинаково значимы (Jakobson 1981: 322-344). Русская литература даёт для подобных изысканий богатый материал, как это видно из вошедших в настоящий том трудов, таких как А. д'Амелия об альбомах Ремизова и Т. Николеску о рисунках Андрея Белого. Начало систематического изучения рисунков писателя было положено замечательными исследованиями Абрама Эфроса о Пушкине (Эфрос 1933, 1945). Он показал, как можно проследить развитие одной и той же пластической темы (например, лаврового венца и связанного с ним отношения к славе) в пушкинских стихах и рисунках. В сходном направлении шли исследования Т.Г. Цявловской. Она, в частности, открыла, как много можно извлечь из рисунков Пушкина для рекон-

струкции его неосуществлённого замысла прозаического сочинения о *Влюблённом бесе* (Цявловская 1960: 101-130). Замеченный ею ангел с крыльями и с пламенным мечом на черновике Пушкина (Цявловская 1980: 53-55) помогает понять едва ли не самые тёмные строки („И оба с крыльями и с пламенным мечом“) его элегии *Воспоминание*. Точно так же рисунки Лермонтова проясняют образность не только его оригинальных сочинений, но и переводов: из карандашного рисунка, который сопровождал черновик стихотворения *Сосна и пальма* („На севере диком стоит одиноко...“) в альбоме Лермонтова, видно, что в оригинале Гейне его занимало именно противопоставление сосны на вершине и пальмы на утёсе. Оттого и в тексте он (в отличие от Тютчева) сохранил оба названия деревьев без изменения. Наряду с немецким текстом и его лермонтовским русским переложением нужно иметь в виду и лермонтовский рисунок, переводящий замысел Гейне без слов. Не принимая во внимание рисунок, филологи давали чисто лингвистическое объяснение грамматическому отличию лермонтовского стихотворения от немецкого подлинника (Фёдоров 1940, Фёдоров 1967, Щерба 1957).

В русском искусстве рядом с писателями, обнаруживающими (как Пушкин, Лермонтов, Волошин<sup>1</sup>, Ремизов<sup>2</sup>) незаурядные художественные способности, есть и художники, которые показали себя как мастера слова. В только что завершившемся веке это относилось прежде всего к автобиографическим или мемуарным книгам, написанным крупными художниками: Петровым-Водкиным, Валентиной Ходасевич. Последняя применяла в своих воспоминаниях о современниках технику, на-

---

1 О Волошине-художнике см.: сб. *Волошин-художник* 1976; Волошин 1991; Wallraffen 1982; Marsh 1983; Scherr 1991: IV: 518-536.

2 Проблема соединения у Ремизова графического образа, письменного знака и словесного текста, изучаемая в настоящем сборнике в работе А. д'Амелиа, была поставлена ещё Д. Чижевским в его предисловии к немецкому переводу каталога пражской выставки 1933г. рисунков русских писателей: Zaretsky 1960. Ср. также Koulbine 1979, Slobin 1985: 13-23. Из интересных примеров в других традициях особого внимания заслужил Гюнтер Грасс, внимание к творчеству которого (не только прозаическому, но и графическому) стимулировано вновь полученной им в 1999 г. Нобелевской премией по литературе.

поминающую живописную. Недаром она говорила о „портретах словами”<sup>3</sup>.

Ещё Державин (вслед за своими западноевропейскими предшественниками) называл поэзию „говорящей живописью”. Следуя подобным аналогиям, можно изучать соответствие живописным жанрам – натюрморту и пейзажу – в поэзии, как это делает в настоящем томе С. Бурины (ср. также здесь и статью М.Л. Гаспарова о *Людах в пейзаже* Бенедикта Лифшица).

С большим проникновением писал о корнях, объединяющих словесное и изобразительное искусство с живописью, Ремизов. По его формулировке, писатель или „писец” (искусство и письмо для него переплетены друг с другом) испытывает „рисовальный соблазн” или „зуд к рисованию” и оттого может стать (как сам Ремизов) „рисовальщиком”.

Для изучения знаковой природы искусства увлекательные перспективы открывает изучение таких многосторонних гениев, как кинорежиссёр Сергей Эйзенштейн, пользовавшийся средствами словесного искусства в своих сценариях (непоставленный гротескный „МММ” написан вольным стихом), в пока не полностью напечатанных дневниках и в недавно полностью изданных по-русски мемуарах, и делавший наиболее откровенную запись пронесившихся перед ним образов – в рисунках. Помимо прежде изданных в России 4-х альбомов и книги мексиканских рисунков, а также отдельных российских публикаций (преимущественно журнальных или малотиражных) последних лет, огромный интерес для изучающих соотношение этих разных рядов в искусстве одного мастера могут иметь вышедший в Париже в 1999г. целый том эротических „заветных” рисунков Сергея Эйзенштейна. В 30-е и 40-е годы многие из друзей великого кинорежиссёра боялись держать их у себя и даже уничтожали, не только в сталинской России, но и в тогдашней Америке, опасаясь обвинений в поощрении порнографии. И всё же большая их часть уцелела и теперь становится доступной ценителям и исследователям творчества Эйзенштейна. Они поймут, что суть их не столько в повторяющихся картинах фантастических или необычных совокуплений, фаллических символах и других знаках Пола, где можно

---

3 О её искусстве ср. в моём предисловии: Иванов 1987: 3-14.

было бы отыскать ключ к довольно загадочной личности гения, сколько в вольном – как у Матисса – беге линии рисунка и в полной свободе жизнерадостной импровизации, которой даже в лучших его фильмах мешали ограничения государственной цензуры. Графика Эйзенштейна становится рядом с его кинокартинами и ещё не полностью изданными увлекательными исследованиями психологии искусства<sup>4</sup>. Приведу один только пример, из которого видно, как эти новые материалы позволяют подойти к взаимосвязи зрительных (графических) и словесных образов в искусстве кинорежиссёра. В парижском издании опубликован рисунок, изображающий попавшую в естественную западню из двух берёз лису и зайца, воспользовавшегося её несчастьем (Eisenstein 1999: n.15). Эта сцена взята из любимой сказки Эйзенштейна из того озорного собрания Афанасьева, которое было издано анонимно в Женеве в 60-е годы XIX в.: „Заяц в лесок, лиса за ним. Тогда заяц между двух березок сигани. Лиса следом, да и застрянь. Заклинь меж березок-то, трык-брык, трык-брык, трык-брык, ни с места. То-то ей беда, а заяц стоит рядом и сурьезно говорит ей: – хочешь, говорит, я всю твою девичью честь сейчас нарушу...”. В фильме *Александр Невский* Эйзенштейн вложил этот отрывок из заветной сказки в уста воину Игнату, который у костра рассказывает её главному герою, а у того родится в голове план будущего Ледового побоища, где войско рыцарей будет так же зажато с двух сторон. В главе *Сказка про Лису и Зайца* в своих мемуарах Эйзенштейн рассказывает, как он пришёл к мысли использовать этот афанасьевский

---

4 Отрывки из предсмертных его рукописей я включил в свою книгу об эстетике Эйзенштейна, недавно вышедшую в Москве в первом томе моих избранных сочинений (Иванов 1998: 141-378), но тогда я ещё не знал, как много из тем его раздумий – мистических, кошунственно-богоборческих, натурфилософских, – воплощено и в его заветных озорных рисунках, почти всегда несущих печать трагической иронии. Любопытно, что в подписях к двум из наиболее откровенных рисунков, сделанных 6-8 января 1933г., содержатся ссылки на Ремизова (имя которого как эмигранта в Москве, где эти рисунки сделаны, было в то время не менее запрещено, чем эротическая тематика этих вдвойне опасных произведений): Eisenstein 1999, pp. 61-62. Из других великих кинорежиссёров прошлого рисунки, заслуживающие параллельного изучения рядом с другими областями их эстетической деятельности, оставили Кокто и Феллини.

текст в своём фильме. При этом он подчёркивает, что в кинокартине для пластического прообраза боя используется этот словесный, звуковой текст – „наводящий материал другого измерения – сказка, рассказ. Вероятно, под этим есть известная закономерная правда. «Наводить» на замысел должна динамическая схема под фактом или предметом, а не сами детали. И если факт или предмет принадлежит к другому ряду – например, не пластическому, а звуковому, то ощущение этой динамической схемы острее” (Эйзенштейн 1997: 267). В фильме выступает сказка как таковая, а пластическое её воплощение было дано Эйзенштейном в рисунке, а не в кино.

Ю.М. Лотман в своих теоретических работах настаивал на том, что в любом обществе культура всегда полиглотична и включает не меньше двух семиотических систем, из которых одна (как фольклор и литература) ориентирована на естественный язык, другая (как рисунок и вообще изобразительное искусство) связана с моделированием пространства (Лотман 1992: I: 142-147). С этой точки зрения он пробовал понять и стремление к соединению разных художественных рядов у отдельного человека<sup>5</sup>, чем можно объяснить и упомянутые выше примеры совмещения писательского искусства с изобразительным. Из тех конкретных работ, которые определялись этой общей установкой, обращает на себя внимание предпринятый им опыт реконструкции замысла пушкинского стихотворения о последнем дне Помпеи (Лотман 1992: II: 445-451). Его занимало, что именно и по каким культурно-историческим причинам увидел или домыслил себе Пушкин на полотне Брюллова. Здесь Лотманом открыта часть той общей картины, которая описана в работе М. Бемиг, публикуемой в настоящем томе.

Лотману же принадлежат и пионерские исследования в той области пространственных моделей в искусстве, которым посвящена значительная часть докладов, прочитанных на второй из конференций, отражённых в данном сборнике. Из непосредственных предшественников, на которых Лотман опирался в своих поздних исследованиях этого цикла, особое влия-

---

5 Лотман 1993: 317. Нейросемиотический аспект той же проблемы, затрагиваемый во многих статьях Лотмана, вызывал в нём особый интерес к функциональной асимметрии мозга (ср. Иванов 1998: I: 381-604).

ние на него оказал священник П.А. Флоренский. Последний в своей книге *Мнимости в геометрии* поставил проблему особенностей структуры пространства у Данте. По догадке Флоренского (Флоренский 1992, Силард 1987), согласующейся с выводами других математиков (Callahan 1976, Иванов 1998: I: 731), Данте в *Божественной комедии* описывает мир, устроенный согласно геометрии Римана. Помимо значительного интереса, который эта точка зрения представляет для исследования творчества Данте, исследование Флоренского открывает новые возможности использования свидетельств о пространстве, как оно было воспринято автором. Эту сторону работы Флоренского развил и оценил Лотман, который, продолжая свои исследования пространства как семиотической категории, в последние годы жизни много занимался индивидуальными особенностями пространства у разных писателей: Данте, Лермонтова, Гоголя, Булгакова (Лотман 1992: I: 386-463).

Как и в современных точных и естественных науках, исследование пространства оказывается неотделимым от временного измерения. Недаром Бахтин заимствовал для своих исследований романа термин „хронотоп“, передававший в биологических трудах физиолога Ухтомского тот же смысл, что и эйнштейновское *Raum-Zeit* или *time-space* Эддингтона в трудах по теории относительности.

В исследованиях пространственных, главным образом географических, особенностей текста, которые составляют вторую часть настоящего издания, можно отметить черты, обусловленные исторически. Прежде всего внимание исследователей (Р. Дуббини, Т.В. Цивьян, А.Ф. Белоусова и других) привлекает городское пространство – Петербурга, Москвы, Двинска. Город предстаёт таким, каким он видится в одном произведении (Петербург в *Пиковой даме*), у одного писателя (Москва у Пастернака) или у многих писателей (Двинск в русской литературе). Значимость города как основного социально-географического явления нового времени в последние годы изучается с разных точек зрения. Взгляд на город с точки зрения пространственной характеристики текста дополняет семиотическую картину роли города.

Динамический аспект понимания пространства в новом искусстве вызван и новыми средствами сообщения. В этом пла-

не значительный интерес представляет публикуемая в настоящем томе статья А. Флакера об освоении пространства поездом в железнодорожной прозе Пастернака. Сам Пастернак, начиная с первых своих стихов (таких, как *Вокзал*) отдававший дань железнодорожной теме или роли взгляда поэта из окна вагона (в *Сестре моей жизни*), видел в этой необычной точке зрения разгадку особенностей новой поэзии с её, как по этому именно поводу в романе говорит Живаго, „беспорядочным перечислением слов и понятий”<sup>6</sup>.

В *Докторе Живаго*, в частности, в сценах поездки героя и его семьи на Урал, был предпринят опыт расширения привычного географического диапазона классической русской прозы. Этот географический ракурс в историко-литературном плане исследуется в статье Р. Казари о геопозэзисе применительно к Мельникову-Печерскому. Другие части территории России в их семиотической значимости на разных этапах истории рассмотрены в докладах Дж.П. Пиретто и М. Карамитти.

Начинающееся оживление российских регионов стимулирует начало изучения их литературной истории. По отношению к богатейшей (и оттого не поддающейся охвату даже в первом приближении) литературе Сибири такой первый обзор намечен в публикации Р. Платоне.

Из публикуемых экскурсов в историю культуры отметим оригинальное исследование М.К. Пезенти. В нём вводятся в оборот тексты (духовные листы), которые, несмотря на их бесспорную семиотическую значимость, почти не были замечены в новейших трудах по русской культуре. Т.М. Николаева продолжает в терминах пространственных различий свои изыскания о мире *Слова о полку Игореве*.

В исследовании Л. Бернардини показано, какие проблемы возникают при оценке того, как одна часть славянства воспринимала другую.

Разумеется, ограничения во времени конференции и в объёме сборника не позволяют охватить все возможные стороны изучаемой проблемы. Но и публикуемых работ достаточно, чтобы увидеть перспективность предлагаемого подхода

---

6 Ср. об этой мысли Живаго в зворыкинских его записях: Иванов 1998: I: 54.

и наметить возможное продолжение исследований в этом направлении.

## ЛИТЕРАТУРА

- Волошин...  
1976 *Волошин-художник*, Москва 1976.
- Волошин, М.  
1991 *Автобиографическая проза. Дневники*, Москва 1991.
- Иванов, Вяч. Вс.  
1987 *Праздник*, в: *Ходасевич В.М., Портреты словами*, Москва 1987: 3-14 (перепечатано в кн.: Иванов 2000: II).  
1998-2000 *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, Москва 1998-2000: I-II, (см. в I-ом томе: *Разыскания о поэтике Пастернака. От Бури к Бабочке; Нечёт и чёт; Очерки по предыстории и истории семиотики*).
- Лотман, Ю. М.  
1992 *Текст и полиглотизм культуры*, в: *Избранные статьи в трёх томах*, Таллинн 1992: I: 142-147.  
*Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи*, в: *Избранные статьи в трёх томах*, Таллинн 1992: II: 445-451.  
1993 *Статьи*, Таллинн 1993: III.
- Силард, Л.  
1987 *Андрей Белый и Флоренский (Мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством)*, „Studia Slavica Hungarica”, Budapest 1987: XXXIV: 227-238.
- Тынянов, Ю. Н.; Якобсон, Р. О.  
1928 *Проблемы изучения литературы и языка*, „Новый Леф”, декабрь 1928: XII: 35-37.



- Федоров, А. В.  
1940 *Лермонтов и Гейне*, „Учёные записки Первого Ленинградского Государственного Педагогического Института иностранных языков”, 1940: I.
- 1967 *Лермонтов и литература его времени*, Ленинград 1967.
- Флоренский, П. А.  
1991 *Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии, Опыт нового истолкования мнимостей*, Москва 1922 (новое изд.: Москва 1991).
- Цявловская, Т. Г.  
1960 *Влюблённый бес. (Неосуществлённый замысел Пушкина)*, в: *Пушкин. Исследования и материалы*, Москва – Ленинград 1960: III: 101-130.
- 1980 *Рисунки Пушкина*, Москва 1980: 53-55.
- Щерба, Л. В.  
1957 *Опыты лингвистического толкования стихотворений, II, Сосна Лермонтова в сравнении с её немецким прототипом*, в: *Избранные работы по русскому языку*, Москва 1957: II (переиздание статьи, впервые напечатанной: Ленинград, 1936: II: 129-142).
- Эфрос, А. М.  
1945 *Автопортреты Пушкина*, Серия „Рисунки писателей”, Государственный Литературный Музей, Москва 1945, (переиздано: Эфрос А.М., *Мастера разных эпох*, Москва 1979: 110-143).
- Рисунки поэта  
1933 *Рисунки поэта*, Москва – Ленинград 1933 (1-е изд.: Москва, 1930).
- Эйзенштейн, С. М.  
1997 *Мемуары, Истинные пути изобретения, Профили*, Москва 1997: II.

- Callahan, J. J.  
1972 *The Curvature of Space in a Finite Universe*, Scientific American, 1976: CCXXXV: II.
- Eisenstein, S. M.  
1999 *Desseins secrets*, Paris 1999: nn. 61-62; n. 15.
- Koulbine, N.  
1979 *Introduction au catalogue. Art et poésie russe*, Paris 1979.
- Jakobson, R.  
1981 *On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters. Selected Writings*, Berlin – New York 1981: III: 322-344.
- Marsh, C.  
1983 *M.A. Voloshin: Artist-poet. A Study of the synaesthetic Aspect of his Poetry*, "Birmingham Slavic Monographs", Birmingham 1983: XIV.
- Scherr, B.  
1991 *Maksimilian Vološin and the Search for form(s)*, "Slavic and East European Journal", 1991: 35: IV: 518-536.
- Slobin, G.  
1985 *The Writer as Artist. Images of Aleksei Remizov*, Amherst College, 1985: 13-23.
- Wallraffen, C.  
1982 *Maksimilian Woloshin als Künstler und Kritiker*, Slavistische Beiträge, Bd. 153, Muenchen 1982.
- Zaretsky, N. V.  
1960 *Russische Dichter als Maler und Zeichner*, 1960.