

**Пространство в науке и поэзии**

**Клуб «Урания»**



**Пространство  
в науке и поэзии**

**Материалы научной  
конференции  
17 апреля 2022 года**

**Семь искусств**

**Пространство в  
науке и поэзии**

**Материалы научной  
конференции 17 апреля 2022**

Пространство в науке и поэзии  
Материалы научной конференции 17 апреля 2022 года — Ганновер:  
*Семь искусств, 2022* — 225 с., 10,4 а.л.  
ISBN 978-1-4716-7022-0

Редакционная коллегия: акад. Владимир Захаров (председатель),  
проф. Григорий Яблонский, проф. Евгений Беркович



Семь искусств  
Ганновер 2022

## Оглавление

Предисловие.....	5
Владимир Захаров	
Пространство как тема поэзии и науки.....	7
Эмиль Авербух	
Поэзия, преодолевающая пространство.....	45
Ольга Балла-Гергман	
Искусство существования.....	63
Евгений Беркович	
«Ясноглазая богиня математики» в произведениях Томаса Манна.....	75
Александр Денисенко	
Доминанта как динамический хронотоп.....	87
Александр Мелихов	
Пространство художественное и физическое.....	106
Павел Полян	
Вениамин Петрович Семенов-Тянь-Шанский, география и искусство.....	107
Ян Пробштейн	
Время-пространство, бытие, история, миф и язык в поэзии.....	130
Лев Сойфер	
Соотношение пространства и времени в человеческом восприятии.....	166
Юрий Шейман	
Топология текста.....	169
Михаил Эпштейн	
К семиотике пространства. Новые термины и конфигурации.....	183
Григорий Яблонский	
Художественное пространство и скорость (об одной эстетической возможности).....	202

## Предисловие

Настоящий сборник содержит материалы первой конференции, организованной по инициативе клуба «Урания». Конференция состоялась в режиме онлайн 17 апреля 2022 года (видеозапись конференции:

<https://www.youtube.com/watch?v=jdFixZjyh4>).

Манифест «Урании» представлен в «Мастерской» <https://club.berkovich-zametki.com/?p=65258> и на сайте группы <https://urania.7iskusstv.com/manifest/>

Зачином конференции стал доклад академика Владимира Захарова «Пространство в науке и поэзии»

<https://7i.7iskusstv.com/y2021/nomer11/vzaharov/>

Условно можно выделить три группы докладов:

### **I. О человеческом восприятии окружающего пространства**

Ольга Балла. «Смысловой потенциал пространства и работа с ним в книге Дмитрия Бавильского «Желание быть городом»»

Павел Нерлер. «Вениамин Петрович Семенов-Тян-Шанский о пространстве и поэзии»

Григорий Яблонский. «Художественное пространство и скорость»

### **II. О пространстве текста**

Эмиль Авербух. «Модель пространства языков искусств и опыты ее приложения к анализу поэтических текстов»

Евгений Беркович. «Ясноглазая богиня математики в произведениях Томаса Манна»

Александр Мелихов. «Пространство художественное и физическое»

Ян Пробштейн. «Время-пространство, бытие, история, миф и язык в поэзии»

Юрий Шейман. «Топология текста»

### **III. О новом теоретическом и экспериментальном арсенале**

Александр Денисенко. «Концепции Хронотопа и Доминанты как возможный мостик между гуманитарными науками и естествознанием»

Лев Сойфер. «Соотношение пространства и времени в человеческом восприятии»

Михаил Эпштейн. «К семиотике пространства. Новые термины и понятия»

При всём разноречии докладов усматривается и возможность конструктивного диалога/«полилога». Пространство представляется как некое целое, вместилище «частей».

«Плотные части», определяемые в разных системах по-разному, объединяются в образ целого Пространства. Ключевую роль в этом процессе играет Язык, динамичный, меняющийся в зависимости от структуры (контекста, окружения).

В итоге возникает Образ Пространства, то научно-рациональный, то индивидуально-эмоциональный, порой антропоморфный, порой выходящий за пределы человеческого опыта, вызывая трепет и благоговение.

Мы предполагаем продолжить обсуждение этой и других проблем «Урании».

Периодичность обсуждения — раз в квартал.

Оргкомитет конференции:

Е. Беркович

В. Захаров

Г. Яблонский

# Владимир Захаров<sup>1</sup>

## Пространство как тема поэзии и науки

Особое место ученым  
Из редкой породы зануд,  
Которые черное черным,  
А белое белым зовут.

А. Цветков

### I.

Пространство — крайне многозначное слово, если употреблять его с определением или дополнением. Откройте любую газету, и вы найдете там многочисленные «пространства». На первых страницах будет «экономическое пространство» или «таможенное пространство». Слава Богу, «жизненное пространство» сегодня не в моде. На последних страницах, где об искусстве, вы встретите «сценическое пространство» или «пространство рисунка». Можно найти и более утонченные примеры. Скажем, у Германа Гессе есть «духовные пространства Аквината». Или «пространство меж душой и спящим телом». Это строчка из стихотворения Бродского «Большая элегия Джону Донну».

И все же то многообразие смыслов, которое может вложить в слово «пространство» гуманитарно образованный человек, — просто ничто по сравнению с тем количеством «пространств», которыми оперирует математика. Здесь их многие десятки. И новые открываются постоянно. Я вспоминаю конец пятидесятых годов, ранние студенческие годы. Тогда вышла в свет монография Гельфанда и Шилова «Пространства основных и обобщенных функций». «Загляните в нее, — говорил мне один из моих учителей, скромный доцент математики Ф.В. Широков<sup>2</sup>, — и вы найдете в ней целый зоопарк интереснейших пространств!»

Большинство математических пространств имеет узкоспециальные названия. И все же, многие математики мечтают,

---

<sup>1</sup> Академик РАН, профессор Аризонского университета (США) и Сколковского технологического университета (Москва), физик-теоретик, поэт.

<sup>2</sup> Феликс Владимирович Широков был весьма замечательным человеком, и не только потому, что был одним из мужей Светланы Аллилуевой, дочери Сталина. Он был необычайно образован, знал многие языки, в том числе японский, был одним из главных переводчиков математической литературы. Был также большим знатоком английской поэзии.

чтобы какое-нибудь из вновь появившихся на свет пространств было названо их именем<sup>3</sup>. Потому что главнейшие пространства, изучаемые в математике, названы именами великих. Таково, прежде всего, «пространство Евклида». Таковы «пространство Гильберта» и «пространство Банаха» (первое является частным случаем второго). Таковы же и «пространство Римана», «пространство Лобачевского», «пространство Эйнштейна». Эти последние нам еще понадобятся, потому что они имеют прямое отношение к основному предмету настоящей статьи — к пространству без определений и дополнений, к «просто пространству», к «Пространству» с большой буквы.

Давайте не будем углубляться в философскую схоластику, а примем точку зрения «наивного реализма». То есть, признаем безоговорочно, что это пространство существует, что мы в нем живем, и что оно, наряду со временем, является первейшей из данных нам данностей. Относительно него мы можем ставить чисто естественно-научные вопросы. Как это пространство устроено? Что мы о нем знаем? К какому классу пространств, используемых в математике, оно принадлежит?

Существуют и другие вопросы, относящиеся к сфере гуманитарной культуры — почему слово «пространство» занимает такое исключительное место в нашем языке, во всех языках, почему оно столь широко используется в абсолютно разных сферах человеческой деятельности, почти не имеющих между собой пересечений? Почему мы его так часто употребляем? Попробуем ответить сначала на второй вопрос. Ответ кажется довольно очевидным и состоит в следующем. Мы относимся к пространству весьма эмоционально. Иначе невозможна была бы ни скульптура, ни архитектура, ни живопись. Пространство интимно близко нам. Каждую минуту это ощущают только люди с психическими отклонениями, для которых пространство является источником беспокойства и страха. Существует «клаустрофобия» — боязнь замкнутого пространства, существует и «агорофобия» — боязнь открытого пространства. Здесь показывает свою вершину необъятный айсберг эмоционального отношения к пространству, скрытый в нашем подсознании. Именно этот эмоциональный айсберг и заставляет нас постоянно обращаться к слову

---

<sup>3</sup> Это мало кому удастся. Впрочем, сегодня довольно популярны «пространства Бесова». Их изобретатель, член-корреспондент РАН Олег Владимирович Бесов, живет и здравствует в Москве.

«пространство» в нашей речи, именно его существование делает пространство предметом искусства.

Чтобы ответить на первый вопрос и продвинуться дальше, мы должны сделать одно утверждение, избежать которого не удастся. С любой точки зрения — и с рациональной, и с эмоциональной, — основным атрибутом пространства является протяженность, длина. И мы сознательно или бессознательно сопоставляем ее с размерами нашего тела. Отсюда идут все старинные меры длины. Фут — это просто foot, нога (в данном случае — ступня), а миля — тысяча двойных шагов римского легионера. Конечно, метр — по замыслу его изобретателей — одна десяти тысячная доля четверти земного меридиана. Здесь дышит совсем иной дух — дух Просвещения, дух энциклопедистов. Но, в конце концов, это ведь тоже около трех футов.

Такой выбор мер длины определился удобством и практическими нуждами. Но соотношение размеров пространства с нашими обыденными длинами имеет и концептуальное значение. Эмоционально мы совершенно по-разному воспринимаем пространство размером с чайную чашку и пространство размером с Тихий океан. С точки зрения физики тоже совершенно не очевидно, что пространство размером с атомное ядро имеет те же свойства, что пространство масштаба звездных расстояний. Между этими масштабами разница, как минимум, в тридцать порядков величины. И, тем не менее, оказывается (это эмпирический факт), что свойства пространства столь разных масштабов вполне тождественны. Всюду это — одно из простейших с точки зрения математики пространств — трехмерное ортогональное вещественное пространство Евклида. В нем выполняется теорема Пифагора и справедлив пятый постулат — через данную точку можно провести только одну прямую, параллельную данной прямой. Иначе говоря, в нем справедлива та геометрия, которую мы учили в школе.

В сущности, школьная геометрия — это физика нашего пространства. Вместе со временем оно составляет несколько более сложный объект — пространство Минковского или четырехмерное псевдоевклидово пространство сигнатуры «один-три». Геометрией этого пространства является специальная теория относительности. Некоторые люди, даже имеющие достаточное образование, до сих пор ее опровергают, хотя эта теория подтверждена огромным количеством фактов, в том числе неопровержимым феноменом существования работающих ускорителей элементарных частиц.

Итак, мы ответили на вопросы «первого уровня». Теперь возникают вопросы «второго уровня». Почему все обстоит именно

так, как оно обстоит? Почему наше пространство — это пространство Евклида, а не, скажем, пространство Лобачевского, то есть, Риманово пространство постоянной отрицательной кривизны? Или, наоборот, Риманово пространство постоянной положительной кривизны (трехмерная сфера)? Почему оно, вообще, трехмерно? Сколько фантастики написано о четвертом пространственном измерении! А, может быть, оно действительно существует?

Все это — трудные вопросы, из числа тех вопросов «о началах и концах», которые так не любил герой Фазиля Искандера мальчик Чик. Проще всего сказать, что это метафизические вопросы, и что наука на них дать ответа не может. «Так установил Господь!» — сказал бы уже упомянутый Фома Аквинский. И все-таки наука, отнюдь не возражая этому тезису, никогда на этом уровне не остановится. Она всегда будет стараться понять «вторичную причину» (по выражению того же Фомы Аквинского), то есть механизм, при помощи которого оказалось, что мы живем именно в этом пространстве, а не в каком-нибудь другом. Всегда найдется два-три знающих предмет профессора, и вокруг каждого стайка пытливых мальчиков, постарше Чика. И эти мальчики за несколько лет выучат все, что знает их учитель, а затем употребят весь свой талант и молодой пыл для того, чтобы придумать нечто новое, и если не решить, то, по крайней мере, отодвинуть эти метафизические вопросы, подняв их на новый уровень и поставив совсем по-другому. Сегодня этим мальчикам совсем неуютно в России. Им не платят денег и не особенно считают за людей. Но они знают, куда поехать. Можно в Принстон, к Виттену, Вильчеку<sup>4</sup> или Саше Полякову. Можно в Бонн, к Юрию Ивановичу Манину<sup>5</sup>, можно в Кембридж — к Пенроузу или даже к самому Хокингу<sup>6</sup>. Есть в мире и другие места. Но, хватит об этом.

Следующие вопросы «второго уровня» относятся к гуманитарной сфере. В чем причины нашего эмоционального

---

<sup>4</sup> Виттен и Вильчек — ведущие фигуры в области теории элементарных частиц и космологии. Оба — сотрудники Института высших исследований в Принстоне.

<sup>5</sup> Александр Маркович Поляков, член-корреспондент РАН, профессор Принстонского университета. Юрий Иванович Манин, член-корреспондент РАН, директор Института математики имени Макса Планка в Бонне. Оба, будучи в России, были лидерами научной молодёжи.

<sup>6</sup> Стивен Хокинг — крупнейшая фигура в современной космологии, профессор в Кембридже. Ведет активную научную деятельность, будучи полностью парализованным вследствие рассеянного склероза. Пенроуз также профессор в Кембридже.

отношения к пространству? Можем ли мы дать какое-нибудь «топографическое описание» мира эмоций, который связан с переживанием человеческим индивидуумом феномена пространства? Второй из этих вопросов целиком относится к области искусствоведения. Ему, собственно, и посвящен весь предлагаемый читателю том. Об этом и данная статья, в которой главным образом обсуждается тема пространства в поэзии.

От уважаемых мною людей (Константин Мамаев, чья статья представлена в настоящем сборнике) мне приходилось слышать мнение, что пространство не является темой поэзии вообще. Я должен сказать, что совершенно с этим не согласен. Пространство есть естественный предмет поэзии, желанный гость в лаборатории активно работающего поэта. Оно может быть дружелюбно или нести в себе вызов, но его присутствие всегда возвышает. В текстах, напечатанных параллельно с этой статьей, читатель найдет написанные мною стихотворения, в которых так или иначе звучит тема пространства. Я не стал включать фрагменты из них в текст статьи.

Но вместе с тем надо признать, что тема о взаимодействии пространства и поэзии — это очень непростая, хотя и значительная тема. Несомненно, она заслуживает отдельной книги. Представленный ниже текст не полон и схематичен. Он был бы лучше, если бы я писал его в России, имея доступ хотя бы к собственной домашней библиотеке.

## II.

Нужно побыть еще в мантии ученого-естественника, чтобы обсудить вопрос о происхождении нашей эмоциональности при отношении к пространству. Этот вопрос относится к психологии и тесно связан с психофизикой зрения. Наш (да и многих других животных) зрительный аппарат — одно из чудес природы. Внешний мир, проецируясь на сетчатки двух глаз, создает две двумерные, перевернутые вверх ногами и весьма искаженные картины. Затем существующий в мозгу — не только людей, но и каких-нибудь осьминогов — компьютер перерабатывает всю эту информацию во вполне адекватную картину трехмерного мира, позволяющую всем нам (не говоря уж про хищных птиц) в этом мире существовать.

Сегодняшняя наука весьма далека от понимания механизмов переработки зрительной информации в мозгу и способов формирования в нем трехмерных образов. По оценкам специалистов, в этом процессе участвует до сорока процентов нервных клеток нашего мозга. То есть, переработка нашей зрительной информации является одной из важнейших функций

нашего мыслительного аппарата. Неудивительно поэтому, что ощущение и переживание пространства занимает такую огромную роль в нашем подсознании, делая возможным существование изобразительных искусств.

Еще на рубеже шестидесятых годов, когда появилась кибернетика и компьютеры стали интенсивно внедряться во все области жизни, была сформулирована амбициозная программа создания искусственного интеллекта. Как программа-максимум, она предполагала и рациональное постижение эмоций. С точки зрения чистой науки здесь ничего невозможного нет. Но если это произойдет, весь стиль нашей культурной жизни изменится совершенно кардинально. Уже сегодня имеются компьютеры, играющие в шахматы лучше среднего гроссмейстера. Почему бы не появиться компьютерам, которые пишут картины, сочиняют стихи или музыку лучше художников, поэтов и композиторов? Это всем надоевший вопрос, но я сознательно касаюсь его, хотя и предвижу бурю возражений и прямо-таки вижу выражение физического отвращения на лицах некоторых моих друзей.

Что делать! Позиция страуса, прячущего голову в песок, недостойна человека. Человек, живущий в мире иллюзий и отказывающийся смотреть правде в глаза, подобен гуляке, который после бессонной ночи в кабаке боится заглянуть в собственный кошелек и пересчитать оставшиеся там деньги. Следует задавать себе любые вопросы, в том числе и «всем надоевшие», и идти, по выражению Бертрانا Рассела, туда, куда ведет тебя аргумент.

Для нашей отечественной культурной традиции характерна фигура «учителя жизни», человека больших амбиций, дающего всем «смелые советы». Например, отменить точные науки вообще. Такие люди в России иногда добиваются значительного влияния. Без всякой эмоциональной оценки, просто в виде констатации факта, я должен сказать, что сегодня очень мало шансов для того, чтобы это влияние распространилось за пределы России и оказало какое-то воздействие на ход развития мировой цивилизации. Надежда на это есть рецидив имперского мышления. Мы составляем сегодня два с половиной процента от населения планеты, а наш вклад в мировое производство — и того меньше. И оба эти вклада продолжают уменьшаться. В западных университетах еще функционируют по инерции множество Russian departments, основанных во время холодной войны. Но им дают все меньше денег, и они хиреют. А Билл Гейтс, владелец компании «Микрософт», тратит три миллиарда долларов в год на программу

создания искусственного интеллекта, и будет продолжать это делать, не слушая ничьих советов, а паче того — советов из России.

И все-таки я должен успокоить — и современных луддитов, и самого себя. До создания искусственного интеллекта еще далеко. Конечно, процесс усовершенствования компьютеров происходит очень быстро. Их общая мощность удваивается каждый год, и лет через десять компьютер, равный по мощности знаменитому «Крею», будет стоять на столе у каждого студента. Но одного прогресса компьютеров недостаточно. Нужно еще понять, как работает человеческий мозг. А это — крепкий орешек. Физиологи до сих пор не знают, как хранится и обрабатывается информация в мозгу живых существ. Пока еще невозможно скопировать нервную систему мухи, не то что мозг человека. Можно идти по другому пути и, не копируя живую природу, попытаться по собственному разумению построить роботов, выполняющих отдельные функции людей. Так, собственно, и поступают, и на этом пути есть некоторые успехи. Но они ограничены. Компьютеры уже очень хорошо играют в шахматы, но еще не создана компьютерная программа, способная обыграть даже средней руки игрока в го — японский аналог шашек. Хороший игрок в го легко побеждает самый совершенный компьютер. Это связано с тем, что го — стратегическая игра, цель которой состоит в овладении пространством противника, а компьютеры пока взаимодействуют с пространством плохо. Одной из первой задач, стоящих перед конструкторами искусственного интеллекта, является создание робота, умеющего свободно ориентироваться в пространстве и реагировать на происходящие в нем изменения со скоростью человека. Например, автомобиля без водителя, способного ехать по городу в час пик. Это имело бы огромное гуманистическое значение. Такой автомобиль изменил бы жизнь всех слепых в мире. Особенно в Америке, где без автомобиля жить невозможно. Кроме того, за такого робота отдали бы большие деньги американские военные. Для них жизнь их солдат действительно «дороже любой машины» (в устах Сталина эта фраза была чистой демагогией). И они были бы счастливы иметь танки, самолеты и вертолеты, полностью лишённые экипажей. Можно представить с какой интенсивностью соответствующие исследования ведутся! Робот, вооруженный двумя телевизионными камерами, уже может вести автомобиль по шоссе. Но ситуация в городе несравненно сложнее. И метко стреляющий робот-полицейский — это пока только персонаж фантастических боевиков.

Один из основателей современной науки и философии Декарт ввел понятие о «врожденных идеях», в том числе о врожденной идее пространства. Врожденная идея пространства тесно связана со зрительным аппаратом, но не тождественна ему. Она существует и у слепых, способных различать пространственные формы посредством осязания. С точки зрения кибернетики «врожденная идея» — это нечто вроде «пакета программ», software, содержащего базисную информацию об одном единственном пространстве — трехмерном пространстве Евклида, в котором мы живем. Этот пакет программ включает в себя полное знание о «группе движений» нашего пространства. Иначе говоря, и зрячий, и слепой распознают, что куб — это куб, независимо от того, под каким углом к нам повернут. Правда, эта программа не лишена ошибок. Вспомните «оптические иллюзии».

Все это достаточно тривиально. Менее тривиально следующее — психологи давно установили, что основные программы, генетически заложенные в человека, заложены, так сказать, в потенции, в виде «архетипов», и для полной их реализации человек нуждается в обучении и упражнении, происходящем в раннем детском возрасте. Поэтому, если человеку, слепому от рождения, вернуть зрение в зрелые годы, то первое время он видит только игру цветных пятен, и потребуются большое время, прежде чем он научится видеть отчетливо.

В связи с этим я хотел бы поставить следующий вопрос. А что, если новорожденный человеческий ребенок попадет каким-то таинственным образом из нашего плоского в кривое трехмерное пространство? Например, в пространство Лобачевского, или внутрь трехмерной сферы? Оба эти пространства столь же симметричны и одинаковы во всех своих точках, как наше. В них есть характерная длина — радиус кривизны. Пусть она много больше размеров человека (иначе жить ему будет невозможно), но соизмерима с масштабом его сферы обитания, скажем, километр, или около того. Сможет ли этот ребенок через некоторое время так же свободно ориентироваться в своем пространстве, как мы в своем? Сможет ли он переделать свою «врожденную идею» трехмерного плоского пространства в идею трехмерного пространства постоянной кривизны? Да еще замкнутого, если мы говорим о трехмерной сфере.

Кстати, существует распространенное заблуждение, что в пространстве Лобачевского параллельные линии сходятся. Это заблуждение встречается и в литературе, у Генри Миллера, например. На самом деле, параллельные линии сходятся в

трехмерной сфере, а в пространстве Лобачевского все наоборот. Там несправедлив пятый постулат Евклида, и через каждую точку можно провести не одну, а множество прямых, параллельных данной. Знание этого факта есть простейший тест, отличающий человека, профессионально изучавшего математику. То, что данное заблуждение живуче и сохраняется в течение полутора столетий — интересный социологический феномен. Он показывает, насколько эзотерично сообщество математиков даже в такой традиционно ценящей образование и образованность стране, как Россия.

Еще более интересные мысленные эксперименты можно было бы представить себе, если бы наше трехмерное пространство было гиперплоскостью в четырехмерном, и мы могли бы «видеть» хотя бы ближайшие к нам гиперплоскости — другие трехмерные пространства. Но я не хочу превращать свою статью в научно-популярный текст. Я только замечу, что если бы удалось построить видящего робота, но не было бы большой проблемой дополнительно научить его ориентироваться в кривом пространстве. И даже в четырехмерном.

### III.

Вернемся к теме взаимоотношения пространства и поэзии. Лучше всего начать с примера. Вот одно из ранних стихотворений Пастернака:

Как бронзовой золой жаровень  
Жуками сыплет сонный сад,  
Со мной, с моей щекою вровень  
Миры расцветшие висят.

И как в неслыханную веру  
Я в этот сад перехожу,  
Где тополь, желтовато-серый,  
Завесил лунную межу,

Где пруд — как явленная тайна,  
Где плещет яблони прибой,  
Где сад стоит постройкой свайной  
И небо держит пред собой.

Это — классическое стихотворение о пространстве. Именно оно, а ни майские жуки, ни сад, ни пруд, ни тополь является здесь главным действующим лицом. Пространство, вмещающее все описанное, переживается Пастернаком как одушевленное, высшее

существо, настолько значительное, что его собственная внутренняя жизнь отходит на второй план.

Это — ключевой пример. В данном случае поэт испытывает к пространству благоговейное чувство и почти готов ему молиться. Это достаточно типично, но бывают совсем другие примеры. Например Бродский, мизантропический поэт, и к пространству относится без симпатии. За передвижение в пространстве надо платить, и Бродский сравнивает пространство со скрягой:

Пусть время взяток не берет,  
Пространство, брат, сребролюбиво.

В стихотворении Бродского «Осенний крик ястреба» пространство вообще выступает как внешняя, беспощадная, враждебная сила. Оно отвергает земное бытие героя стихотворения (птицы, ястреба) и неумолимо выбрасывает его за пределы Земли:

Но как стенка — мяч,  
Как падение грешника — снова в веру,  
Его выталкивает назад  
В черт-те что. Все выше. В ионосферу.  
В астрономически объективный ад...

Последняя строчка представляет собой достаточно адекватное описание реального космоса. Это — одна из замечательных интуиций Бродского. Об этом дальше, пока важно сравнить приведенные примеры. При всем их несходстве, их объединяет одно. Пространство в них — как минимум равноправно соотносится к «лирическому герою», если не превосходит его. Пространство в поэзии начинается там, где оно выходит за пределы личных проблем, где оно перестает быть сценой и декорацией, и становится действующим лицом. Для того, чтобы ввести пространство в поэзию, поэту необходимо выйти из круга своих внутренних переживаний, сколь бы значительны они ни были. Пространству нечего делать внутри внутреннего мира человека.

В прошлом веке было модно сравнивать Пушкина и Лермонтова — кто был более великий поэт? Давайте сравним сегодня, но только в одном аспекте — по отношению к пространству. Возьмем самые хрестоматийные стихи, знакомые каждому со школьной скамьи. У Лермонтова:

Белеет парус одинокий  
В тумане моря голубом,  
Что ищет он в стране далекой,  
Что бросил он в краю родном?

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой,  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой.

У Пушкина же выберем стихотворение, на первый взгляд, на сходную тему.

Погасло дневное светило,  
На море синее вечерний пал туман.  
Шумы, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, могучий океан.  
<...>

Лети, корабль, неси меня к пределам дальним,  
По прихоти таинственных морей,  
Но только не к брегам печальным  
Туманной родины моей.  
<...>

Я вас бежал, отчески края...  
И вы, наперсницы порочных заблуждений,  
Которым без любви я жертвовал собой,  
Покоем, славою, свободой и душой,  
И вы забыты мной, изменницы молодые,  
<...>

Подруги тайные моей весны златые...

Бессмысленно спорить, какое из стихотворений лучше. Оба пережили смену многих поколений и доказали свое право на существование. Дай Бог всем, пишущим и публикующим сегодня стихи, написать хоть одно такое стихотворение. Большая часть того, что пишется — это трава, судьба которой, отмерев, удобрить произрастание будущей травы. И это еще не худшая судьба. Многие из написанного в каждую данную эпоху, в том числе и стихи весьма ценимых поэтов, просто исчезнет без следа. К сегодняшнему времени, когда единая литературная среда отсутствует, и любители поэзии разбиты на непересекающиеся группочки, это относится более всего. Я восхищаюсь приведенным стихотворением

Пушкина. Написать с такой высотой о «наперсниках порочных заблуждений» мог еще разве только Блок. Недаром Тынянов использовал выражение «изменницы молодые» в своем романе о Пушкине. Но вот «могучий океан», да и вся морская тема — это фигуры речи, чистая условность, сцена и декорация на сцене, где действующие лица — сам автор и «изменницы молодые».

Напротив, в стихотворении Лермонтова автора как бы вовсе и нет. Его примысливали потом. На самом деле, главным героем стихотворения является море. Если прислушаться, можно буквально услышать шипение воды у бортов корабля, несущего «парус одинокий». Таков весь Лермонтов. Чего стоит одна строчка:

Люблю я цепи синих гор...

Для одних поэтов пространство — это естественная тема, другие полностью погружены в мир, в котором пространстве делать нечего. Это лишь одной стороной связано с «уровнем» поэта. Оценивать стихи с точки зрения взгляда на пространство — интересный и независимый взгляд на поэзию. Плохой поэт о пространстве не может. В то же время даже очень крупный поэт может его не замечать. Таков был, например, Даниил Хармс. В то же время Александр Введенский, его ближайший друг и литературный соратник по «Обэриу» был поэтом пространства, начиная с первых опубликованных абсурдистских строчек:

Небо грозное бросает  
Птичьи взоры на Кронштадт,

До «Элегии», где автор предощущает пришествие времени, в котором пространству не будет места в поэзии:

Где лес глядит в поля просторы,  
В ночей неслышные узоры,  
И мы глядим в окно без шторы  
На свет звезды бездушной.  
В пустом сомненьи сердце прячем,  
А в ночь не спим, томимся, плачем,  
Мы ровно ничего не значим,  
Мы жизни ждем послушной.

Нам восхищенье неизвестно,  
Нам туго, сумрачно и тесно,

Мы друга предаем бесчестно  
И Бог нам не владыка.  
Цветок несчастья мы взрастили,  
Мы нас самим себе простили,  
Нам тем, кто как зола остыли,  
Милей орла гвоздика.

Это было написано перед войной, в 1940 году, но звучит в полную силу и сегодня. «Мы нас самим себе простили» — это про наше время, лучше не скажешь. Имморализм, ставший нормой, пустые надежды на приближение некоего лучшего будущего, которое неизвестно откуда возьмется.

Готовя эту статью, я перелистал антологию «Строфы века», подготовленную Евтушенко и Витковским. Это серьезный труд, достойный многих хвал. Но поразительно, как мало в данном огромном томе стихов, в которых звучала бы тема пространства! Зато ощущение той тесноты, о которой писал Введенский, присутствует повсеместно. В современной русской поэзии пространство — редкая тема. Из пишущих сегодня поэтов можно назвать немногих, которым она близка, — Ивана Жданова, Александра Кушнера. Зато в прежней русской поэзии тема пространства прямо-таки царствовала. Возьмите Державина, Фета, позднего Некрасова. Возьмите Тютчева, наконец.

Дайте Тютчеву стрекозу,  
Догадайтесь, почему.

(О. Мандельштам, Стихи о русской поэзии)

#### IV.

Вполне тривиально утверждение, что в эмоциональном отношении к пространству, как к предмету искусства, основную роль играет его размер по отношению к нам и к нашей среде обитания. Если эти размеры сравнимы, то пространство есть предмет для пластических искусств, для дизайна, для архитектуры. В поэзию пространство входит, когда оно достаточно велико, по крайней мере, — поле и город. Здесь с ней еще соревнуется живопись. Предметом исключительно поэзии является еще большее пространство — страна, планета, дальние страны. И, тем более, — звездное небо, космос, вселенная. Уместно вспомнить слова, этимологически родственные слову «пространство» в русском языке. Это, например, «простираание», «сторона», «странник». Непосредственно «пространство» происходит (см. Фасмер,

Этимологический словарь русского языка) от слова «простор». «Простор полей» — не только общее, и потому заезженное, место в традиционной русской поэзии. Оно может служить источником очень тонких переживаний. Возьмем опять самые хрестоматийные примеры:

Проселочным путем люблю скакать в телеге  
И, взором медленным пронзая ночи тень,  
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,  
Дрожащие огни печальных деревень.  
(Лермонтов)

Где бодрый серп гулял и падал колос,  
Теперь уж пусто все, простор везде,  
Лишь паутины тонкий волос  
Блестит на праздной борозде.  
(Тютчев)

Или, вот, лаконичный шедевр Юрия Иваска:

Поле, поле, поле,  
Пули, пули, пули,  
Пели, пели, пели,  
Пали, пали, пали.

Это стихи о гражданской войне, о совершенном напрасно подвиге самопожертвования. Но пространство, поле, присутствует здесь как самостоятельный субъект. Это, вообще, характерно для «военной поэзии». Со времен былин «чистое поле», в котором происходит сражение, никак не есть просто неодушевленное и безразличное место, а всегда молчаливый и грустный наблюдатель людского безумия.

Здесь мы все время говорим о пространстве, охватываемом нашим взором — так сказать, о пространстве до горизонта, или немного дальше. Такое пространство — одна из любимых тем поэзии Пастернака, звучащая во многих его стихах. Как всегда, у Пастернака пространство не просто одушевлено, оно, как минимум, эмоционально равноправно человеку, или даже превосходит его.

Известно ли как влюбчиво  
Бездомное пространство,  
Какое море нежности

К тому, кто одинок,  
Как по извечной странности,  
Родимый дух почувствовав,  
Летит в окошко пустошь,  
Как гость на огонек.

(«Лейтенант Шмидт»)

Или:

Пространство спит, влюбленное в пространство.  
И грезит город, по уши в воде,  
И море просьб, проснувшихся и страстных,  
Спросонья плещет, неизвестно где.

(«Спекторский»)

Сравнимый подход к пространству звучит у любимого Пастернаком Рильке. Пастернак немного переводил Рильке, и вот, в одном из переводов:

Сквозь рощу рвется непогода,  
Сквозь изгороди и дома,  
И вновь без возраста природа,  
И дни, и вещи обихода,  
И даль пространств — как стих псалма.

Как мелки с жизнью наши споры,  
Как крупно то, что против нас.  
Когда б мы поддались напору  
Стихии, ищущей простора,  
Мы выросли бы во сто раз.

Тема пространства не оставляла Пастернака до старости:

Нет, надо жить без самозванства,  
Так жить, чтобы в конце концов,  
Завоевать любовь пространства,  
Услышать будущего зов.

Подобные примеры можно приводить до бесконечности. Анализ восприятия пространства крупными русскими поэтами занял бы множество страниц. Были случаи, когда один и тот же поэт

воспринимал пространство по-разному в разные периоды своего творчества.

Ранний Заболоцкий эпохи «Столбцов» не похож на поэта пространства. В центре внимания — ирония над «наличным» бытием большинства и стремление решать чисто по созданию новых форм стиха. И все же, тема пространства возникает — и в «Знаках зодиака», и в «Поэме о времени».

Легкий ток из чаши А  
Стройно льется в чашу Б,  
Вяжет дева кружева,  
Пляшут звезды на трубе.

Поворачивая ввысь  
Андромеду и Коня,  
Над землю поднялись  
Кучи звездного огня.

Пока поэт только кокетничает с ней. Но она уже заняла место в его сердце. Дальнейшее так же неизбежно, как приход любви. Через некоторое время тема пространства буквально взрывается в Заболоцком, захватывая его едва ли не целиком. Он становится великим поэтом пространства. Чего стоит стихотворение «Где-то в поле, возле Магадана»? А «Путешествие Рубрука к монголам» — это прежде всего потрясающая сага об огромном, разоренном и выстуженном пространстве, одна из поэм о трагическом и бескрайнем пространстве России. Отнесение действия в тринадцатый век позволило автору обойти цензуру.

Вот еще строки Заболоцкого из стихотворения «Гурзуф»:

В большом полукружии горных пород,  
Где, темные ноги разув,  
В хрустальную чашу сияющих вод  
Спускается сонный Гурзуф,  
Здесь скалы, вступая в зеркальный затон,  
Стоит по колено в воде,  
И море лежит и несет небосклон,  
И зеркалом служит звезде.

Естественным жителем пространства является ветер. И это — меньше всего банальная тема:

Я живу на важных огородах,  
Ванька-ключник мог бы здесь гулять,  
Ветер служит даром на заводах,  
И далеко убегает гать.

Чернопахотная ночь степных закраин  
В мелкобисерных изыбля огоньках...  
(О. Мандельштам)

Это поразительно, какими изобразительными возможностями при предельной краткости формы обладает поэзия! Одна строка «ветер служит даром на заводах» стоит целого романа. Ветер — это, кроме всего прочего, — творец пространственных форм:

Ветер гуляет по пустырю,  
Не отыскав ночлега,  
Не для того, чтоб смутить зарю,  
Новым порядком снега.  
(И. Бродский)

Или:

Скажи мне, чертежник пустыни,  
Сыпучих песков геометр,  
Ужели безудержность линий  
Сильнее, чем веющий ветер?  
(О. Мандельштам)

V.

Здесь впервые поэзия соприкасается с наукой о пространстве — геометрией. Геометрию, как и вообще науку, открыли древние греки, хотя кое-что знали уже и египтяне. Иначе они не построили бы своих пирамид. Исторически геометрия была первой наукой в современном, точном смысле этого слова. Разработанный здесь метод рассуждений (аксиомы, теоремы) был кодифицирован в «Началах» Евклида, книге, написанной много раньше Нового Завета, за триста лет до нашей эры. «Начала» — это целиком и полностью книга о пространстве. Она оказала огромное влияние на развитие цивилизации. Еще в начале девятнадцатого века, во времена Гаусса и Гете, она была реальным университетским учебником. В Новое время такие крупные философы, как Декарт и

Спиноза, писали свои книги по образцу «Начал» Евклида. Их философия оказала большое влияние, но «геометрический метод» в философии не прижился.

Философия по традиции любит называть себя «наукой», но сложившийся способ писания философских текстов имеет мало общего с канонами, принятыми в позитивной науке, опирающейся на факты, будь то физика, лингвистика или история. При сравнении столь базисных составляющих нашей цивилизации — философии, науки и искусства (религию мы пока оставим в стороне) — полезно обратиться к исторической традиции. Древние греки весьма уважали философию, но совершенно отделяли ее от искусства. Математика, геометрия, напротив, считались формой искусства. Этот взгляд на вещи сохранился и в средние века. Арифметика, геометрия и астрономия, наряду с музыкой, составляли «квадриум» — вторую ступень «семи свободных искусств». Философия в их число не входила.

У греков была специальная муза, покровительница геометрии и астрономии, — Урания. Она изображалась с циркулем и глобусом в руках. Древние греки с очень давних времен знали, что земля — шар! По существу, Урания — муза пространства. По мнению Евгения Рейна, Урания — самая холодная из муз. Рейн — мой близкий друг, но здесь я возражаю. Я согласен с Бродским, что Урания древнее, чем Клио, муза истории, но почему холоднее?

Вот передо мной лежит прекрасно изданная *Chronicle of the Roman Emperors*, от Августа до Константина. Автор — Крис Скarr, ведущий сегодня в США популяризатор античной истории. Возьмем для примера главу про императора Каракаллу. В 210 году нашей эры Каракалла пытался заколоть ударом в спину своего отца, престарелого императора Септимия Севера. Только крики окружающих помешали ему сделать это. На следующий год Септимий Север скончался, и Каракалла стал править вместе со своим младшим братом Гетой. В том же году Каракалла зарезал Гету в присутствии их общей матери, на ее руках Гета и умер. Через четыре года Каракалла поехал в город Александрию и, по неизвестным причинам, (возможно, просто дурное настроение), учинил там резню, убив тысячи человек. В 217 году он заболел расстройством желудка, хроническим поносом, какой-то формой дизентерии. Оттого во время поездки по нынешней Сирии, он остановил повозку и пошел в кусты, сопровождаемый своим телохранителем. Там он и был поражен им, «одним ударом меча в тот самый момент, когда снимал штаны». За этим стоял заговор, но

телохранитель имел личные причины. В свое время Каракалла отказался произвести его в центурионы.

И такова вся история, во все времена, вплоть до происходящего сегодня в России. И вы хотите сказать, что это живее и интереснее математики и физики? Вспоминаются стихи Бродского, посвященные Евгению Рейну:

Скучно жить, мой Евгений. Сколько ни странствуй,  
Жестокость и тупость скажут тебе — здравствуй!  
Вот и мы! Скучно пихать в стихи их,  
Как говорил поэт — и на всех стихиях,  
Далеко же видел, сидя в своих болотах!  
Про себя добавим — и на всех широтах!

Нет, Урания не холоднее Клио, не холоднее и других муз. Ей знаком «жар холодных чисел» и соблазн «пылких теорем». Те немногие, которые генетически предназначены для профессиональных занятий точными науками, переживают предмет своих исследований не менее эмоционально, чем переживают свое творчество поэты, художники и композиторы. Мне рассказывали о мальчике, которого неразумные родители мучили игрой на фортепьяно, и который, убегая от них, складывал камешки и рисовал фигуры, и однажды самостоятельно доказал теорему Пифагора. Это был несчастный мальчик. Ему так и не разрешили стать профессиональным математиком. Эмоциональная жизнь профессиональных математиков вряд ли описана в литературе. Некоторое, хотя и очень приблизительное, представление о ней может дать набоковская «Защита Лужина», в которой с блеском изображена внутренняя жизнь профессионального шахматиста. Но шахматы и наука — это очень разные вещи.

Есть еще одно общее у науки и искусства. Как искусство окружено шлейфом любительщины, графомании, всяческой «художественной самодеятельности», так и поодаль от науки всегда была, есть и будет псевдонаука, «патология науки», по выражению Л.Д. Ландау. Каждое новое поколение — это *tabula rasa*, оно должно учиться всему заново. В том числе и точным наукам. В мозгу каждого индивидуума онтогенез должен повторить филогенез. Эта дорога не всем по плечу. Для многих трудности оказываются непреодолимыми. В большинстве случаев такие люди просто не выбирают науку в качестве профессии. Но иногда берут верх амбиции, и тогда формируются псевдоученые, отрицатели теории относительности и квантовой механики, изобретатели машин

времени и доморощенных теорий элементарных частиц. Имя им легион. До недавнего времени в их числе были «ферматисты» — доказатели великой теоремы Ферма. Два года назад теорема Ферма была, наконец, доказана. Это сделал не любитель, а профессор Принстонского университета Эндрю Вайлс, высокий, худой, симпатичный, скромный и довольно молодой человек.

Графоманы и художники-любители, как правило, безвредны и никому не угрожают. В отличие от них люди, отрицающие науку, могут быть агрессивны и социально опасны. Трое моих друзей, профессоров математики (двое в Греции, один в США), были застрелены, причем своими бывшими студентами, недоучившимися бездарями. Случаи нападения из идейных соображений на представителей науки происходили и в России. Так что, псевдонаука — отнюдь не безобидное явление. Есть и более серьезные причины относиться к ней с жесткой непримиримостью. Поскольку каждому новому поколению приходится учиться заново, преемственность поколений зависит от качества и здоровья социальных институтов, осуществляющих поддержку образования. Потеря этой преемственности может привести к возвращению варварства, если не в масштабах всего человечества, то, по крайней мере, в некоторой отдельно взятой стране. Мы слишком беспечны, когда, гордясь собственной культурой, думаем, что ей ничто не угрожает. Очень даже угрожает. Вполне может статься, что пройдет время, и вся русская словесность станет лишь неким файлом в некоем суперкомпьютере будущего.

## VI.

Вернемся, однако, к предмету настоящей статьи. Родственными к слову «пространство» являются: «страна», «странный», «странствовать». «Муза дальних странствий» — не только изобретение Гумилева. Она вдохновляла поэзию с древнейшего времени, со времен песен о Гильгамеше, шумерском герое, совершившем поход в страну ливанского кедра и достигшем края света в поисках волшебной «травы бессмертия». И «Одиссея» — это не только гимн человеческому хитроумию и предприимчивости. Это еще и сага об Океане, который пространственно огромен и одновременно тесен, ибо буквально наполнен неведомыми островами, от острова лестригонов до острова феаков, и к тому же персонифицирован отнюдь не благожелательным богом Посейдоном.

И покинув корабль, натрудивший в морях полотно,

Одиссей возвратился, пространством и временем полный.  
(О. Мандельштам)

Русские мало путешествовали по океанам, и в нашей современной поэзии тема «дальних странствий» представлена, пожалуй, только Гумилевым, хотя кое-что есть и у других поэтов. Вот, у Блока:

Случайно, на ноже карманном  
Найди пылинку дальних стран,  
И мир опять предстанет странным,  
Закутанным в цветной туман.

Зато в английской поэзии тема дальних странствий — одна из осевых. Здесь были специальные «морские» поэты, для которых эта тема была основной. Таков, например, Кольридж, чье главное произведение «Сказание о старом мореходе» — образец романтической поэзии, соединение мистики с географией. Хорошие переводы на русский язык этой поэмы мне неизвестны, хотя ее, конечно, переводили. Зато в тридцатые годы И. Кашкин очень хорошо перевел другого, более близкого нам по времени, «морского» поэта Джона Мейсфильда (1878–1967). В отличие от Кольриджа, он, в самом деле, в молодости был матросом, хотя впоследствии стал оксфордским профессором. Вот один фрагмент из него:

Опять меня тянет в родные моря,  
К просторному солнцу и морю,  
И нужно мне только, чтоб свет заслоня,  
Руль направили звезды и зори.

И взмахи кормы, и маятник рей,  
И ветром наполненный парус,  
И мгlistый туман на глади морей,  
И мгlistых рассветов пожары.

Тема огромности планеты и, вместе с тем, какой-то близости всех ее частей, доминирует у Киплинга. Это, конечно, естественно для певца империи, над которой никогда не заходило солнце. В фильме Н. Михалкова «Жестокий романс» в качестве цыганского романса исполняется перевод из Киплинга («Ворсистый шмель на душистый хмель», и т. д.). В подлиннике это стихотворение

действительно называется «Цыганский путь» (The Gipsy trail), но по сути дела не имеет ничего общего с нашей цыганщиной. Это, вообще, одно из самых империалистических стихотворений Кипплинга. Герои его — никакие не цыгане, это — «младшие дети» аристократических английских фамилий, которым не достается майорат, и которые должны стремительно объехать весь мир, чтобы найти подходящее место для своей будущей процветающей плантации. Где-нибудь в Австралии или на Гвиане. Пафос стихотворения Кипплинга состоит в том, что у молодого человека, затеявшего подобное дело, всегда найдется достойная его подруга. А потом — весь мир у их ног. (And the world is at our feet). Кстати, Кипплинга за его империализм нигде, кроме России, не любят.

## VII.

В русской поэзии место огромности земного шара занимает тема пространственной огромности России. Это — трагическая тема. Вот у Андрея Белого:

Века нищеты и безволя,  
Позволь же, о родина мать,  
В сырое, в пустое раздолье,  
В раздолье твое прорыдать.

Туда, где смертей и болезней  
Лихая прошла колея, —  
Исчезни в пространство, исчезни,  
Россия, Россия моя!

Или — одно из лучших стихотворений Блока, все наполненное ощущением пространства России:

Когда в листве сырой и ржавой  
Рябины заалееет гроздь,  
Когда палач рукой костлявой  
Вобьет в ладонь последний гвоздь,

Когда над синью рек свинцовой,  
В сырой и серой высоте,  
Пред ликом Родины суровой  
Я закачаюсь на кресте,

Тогда — просторно и далеко

Гляжу сквозь соль предсмертных слез,  
И вижу — по реке широкой  
Ко мне плывет в ладье Христос.  
В глазах такие же надежды,  
И то же рубище на нем,  
И жалко смотрит из одежды  
Ладонь, пробитая гвоздем.

Христос! Родной простор печален!  
Изнемогаю на кресте.  
И челн твой будет ли причален  
К моей распятой высоте?

Оба эти стихотворения написаны задолго до первой мировой войны, во времена, которые кажутся нам сегодня вполне благополучными. Россия бурно росла экономически, была уже Дума, и не было еще Распутина. Нам трудно понять, почему для современников это были «страшные годы России»? Когда настали, действительно, страшные годы, тема трагической обреченности русского пространства зазвучала уже во всю силу:

Расплясались, разгуделись бесы  
По России вдоль и поперек,  
Рвет и крутит снежные завесы  
Выстуженный северовосток.  
Ветер обнаженных плоскогорий,  
Ветер тундр, полесий и поморий,  
Черный ветер ледяных равнин,  
Ветер смут, побоищ и погромов,  
Медных зорь, багровых окоемов,  
Красных туч и пламенных годин.

(М. Волошин, 1920)

В советское время тема трагической огромности России стала запрещенной. Ее еще мог позволить себе Есенин («Пугачев», «Сорокоуст», да и множество других прекрасных и пронзительных стихов, «В том краю, где желтая крапива...», например). Но Есенин, по крайней мере, до смерти Сталина, был гвоздем в сапоге у официальной литературы, выдернуть который не удавалось из-за его огромной популярности. Тема пространства не вызывала доверия. Даже Леонид Мартынов, воспринимавший пространство

скорее романтически и оптимистически, был нежелателен. Впрочем, эту подозрительность можно понять:

Но посылали вы  
Сюда лишь только тех,  
Кто с ног до головы  
Закутан в черный грех,  
Ведь это было так!  
Труби, Норд-Ост, могуч,  
Что райских птиц косяк  
Летит меж снежных туч,  
Косяк безгрешных душ  
Ему наперерез.  
Пути, пурга, завьюжь,  
В снегах эрцинский лес,  
В снегах эрцинский лес,  
В снегах эрцинский лес,  
Чьи корни до сердец,  
Вершины до небес.

Сейчас уже многое сделано по изучению «подпольной» поэзии сталинского времени, писавшейся не только запрещенными поэтами (как Н. Клюев), но и людьми, формально в «литературу» никогда не входившими. Оказалось, что это большой пласт русской поэзии. На мой взгляд, самым ярким из этих поэтов был Даниил Андреев, весьма популярный сегодня в качестве мистического философа. В его исторических поэмах тема российского пространства и его судьбы была одной из основных. Но его стихи оставались скрытыми от читателя еще много лет после его смерти и не оказали на дальнейшую поэзию того влияния, которого они заслуживали. Так же были неизвестны и сохранились лишь в архивах КГБ поздние стихи Н. Клюева. Они поражают своей пророческой точностью:

К нам вести горькие пришли,  
Что зыбь Арала в мертвой тине,  
Что редки аисты на Украине,  
Моздокские не звонки ковыли,  
И в светлой Саровской пустыне  
Скрипят подземные рули.

Нам вести душу обожгли,  
Что больше нет родной земли.

О том, что Аральское море погибло, знают все. И теперь уже все знают о том, что в начале пятидесятых годов в Сарове был построен крупнейший в России центр по разработке и производству ядерного оружия.

Вполне естественно, что тема несчастной судьбы российского пространства была одной из главных в эмигрантской поэзии. Здесь были написаны подлинные шедевры.

Покуда день не встал  
С его страстями стравленными,  
Во всю горизонталь  
Россию восстанавливаю...

Туман еще щадит,  
Еще, в холсты запахнутый,  
Спит ломовой гранит,  
Полей не видно шахматных,

И — шире раскручу  
Невидимыми рельсами,  
По сырости пушу  
Вагоны с погорельцами.  
(М. Цветаева)

Или:

Стоят рождественские елочки,  
Скрывая снежную тюрьму,  
И голубые комсомолочки  
Визжа, купаются в Крыму.  
(Георгий Иванов)

Тема пространства России часто звучит и в современной эмигрантской поэзии. Вот строки из стихотворения Бродского «К Урании»:

Вот они, те леса, где полно черники,  
Реки, где ловят рукой белугу,  
Либо — город, в чьей телефонной будке

Ты уже не числишься. Дальше, к югу,  
То есть, к юго-востоку, коричневеют горы,  
Бродят в осоке лошади-пржевали,  
Лица желтеют. А дальше — плывут линкоры  
И простор голубеет, как белье с кружевами.

В этих стихах звучит печаль. К сожалению, у Бродского бывали и другие, совсем другие интонации. Они ощущаются уже в таком стихотворении, как «Пятая годовщина» (1977):

Падучая звезда, тем паче астероид,  
На резкость без труда свой праздный взгляд настрой,  
Взгляни, взгляни туда, куда глядеть не стоит,

и достигает апогея в поздних стихах. Например, в стихотворении «Представление» (1987). Я не люблю эти стихи и не хочу их цитировать. Но говорить о них нужно по следующей причине.

Мы все, жившие в «годы застоя», помним то раздражение и недовольство окружающим порядком, которое тогдашняя жизнь вызывала у нас. Пустые магазины, рамольные генсеки, неспособные по-человечески слово вымолвить, нелепая внешняя политика и, главное — отсутствие свободы, отсутствие возможности поехать за границу, невозможность написать по собственному усмотрению и опубликовать, например, такую статью, как эта. Это недовольство породило литературу протеста, одним из пионеров которой был Бродский, потом — Венедикт Ерофеев. Я сознательно не называю Солженицына, который после своей вынужденной эмиграции перестал оказывать влияние на литературную жизнь России. Уже у Ерофеева тема протеста против большевиков и их наследников перешла в усмешку над Россией вообще, пока еще трагическую. «Поэма» Венедикта Ерофеева была переведена и многократно издана на Западе, но осталась там практически незамеченной. Зато в России ее влияние было огромно. У многочисленных последователей трагический элемент быстро куда-то исчез, и его место занял брезгливый национальный мазохизм, такое вот высокомерное юродство, вариации на тему: «Дернул меня черт с моим умом и талантом родиться в России!» В результате огромных перемен, происшедших в нашей стране за последние десять лет, литературная богема впала в отчаянную бедность, а национальное самоедство можно было продавать на экспорт. Теперь, после окончания холодной войны, это становится все труднее. Я пишу все

это не для того, чтобы кого-то судить. В моих собственных стихах начала восьмидесятых годов есть мотивы горькой насмешки над страной. Я сознательно привожу их в подборке, приложенной к статье.

Но вот Анна Андреевна Ахматова. 1921 год был годом голода и смертей. И у нее было достаточно и чисто личных причин презирать и ненавидеть происходящее. Но вот, что тогда было написано:

Все расхищено, предано, продано,  
Черной смерти мелькало крыло,  
Все голодной тоскою изглодано,  
Отчего же нам стало светло?

Днем дыханьями веет вишневыми  
Небывалый под городом лес,  
Ночью блещет созвездьями новыми  
Глубь прозрачных июльских небес.

И так близко подходит чудесное  
К развалившимся, грязным домам,  
Никому, никогда неизвестное,  
Но от века желанное нам.

Увы, в процветающем сегодня брызгливом мазохизме нельзя усмотреть даже намеков на подобную душевную высоту. Читая многие сегодняшние стихи (еще раз скажу, не хочется их цитировать), я испытываю тот самый «стыд за другого», который Л.Н. Толстой считал самой жгучей формой стыда. Искусство, в том числе и поэзия, имеет свои законы. Хайдеггер противопоставлял «плебейское чувство обиды» «аристократическому чувству вины». Поэзия, в которой звучит чувство вины, имеет шанс выжить, а стихи, вдохновленные обидой — это даже не «однодневки», это стихи, мертвые от рождения. Особенно, если эта обида искусственно раздута. А это так часто бывает с обидой. Интересно, что при любой попытке перевести такие стихи на иностранный язык происходит катастрофа. При переводе неточности моральной позиции усиливаются бесконечно.

Имя Бродского широко известно в США. Его книги можно найти в любом книжном магазине. Но, к моему удивлению, оказалось, что, если исключить круг профессиональных славистов, его знают прежде всего как политическую фигуру, затем как

эссеиста. Как поэта его ценят довольно умеренно. Более всего — «Большую элегию Джону Донну». И это не потому, что Бродский — непереводаемый поэт. Как раз наоборот, как поэт мысли и образа он переводим гораздо лучше Пушкина, поэта ускользящего звука. И он переведен чуть ли не полностью. Но периодически звучащие у него нотки неуважения к людям (как объяснить американцу значение слова «чучмек?»), его непонятное здесь презрение к собственной стране, несовместимы с западной литературной традицией. Мне приходилось тратить немало времени, доказывая, что Бродский был великий поэт.

### VIII.

Теперь об отношении поэзии к большому пространству, к Космосу, ко Вселенной. Пока господствовала геоцентрическая, птолемеяева система мира, космоса в его сегодняшнем понимании в сознании людей просто не было. Самым большим на свете был размер Земли. Над Землей были сферы, затем твердь небесная, выше — рай и место пребывания Бога и ангелов. Размеры Земли были вычислены еще древними греками, а размеры сфер подразумевались не намного большими. Человечество лишь очень постепенно стало осознавать подлинные размеры Вселенной. Гелиоцентрическая система Коперника вполне утвердилась только во второй половине семнадцатого века. Тогда же было определено расстояние до Солнца. Оно оказалось в двадцать четыре тысячи раз больше диаметра Земли. Размеры до планеты Сатурн (последней из тогда известных планет) еще примерно в десять раз больше. Эти цифры произвели большое впечатление. Поэты эпохи Просвещения стали писать о физическом космосе.

В то время первых успехов наук отношение к космосу было благожелательное и оптимистическое. Ломоносов, химик и металлург, воспринимал космос как мастерскую Господа, бесконечно превосходящую, но не чуждую подобия его собственной мастерской. Вот что он писал о солнце:

Там огненны валы стремятся  
И не находят берегов,  
Там вихри пламенны крутятся,  
Борющись множество веков,  
Там камни как вода кипят,  
Горящи там дожди шумят.

(Утреннее размышление о Божием величии)

Было еще «Вечернее размышления о Божьем Величии при случае великого северного сияния»:

Открылась бездна, звезд полна,  
Звездам числа нет, бездне дна.

Песчинка как в морских волнах,  
Как мала искра в вечном льде,  
Как в сильном вихре тонкий прах,  
В свирепом как перо огне,  
Так я, в сей бездне углублен,  
Теряюсь, мыслями утомлен.

Уста премудрых нам гласят:  
Там разных множество светов,  
Несчетны солнца там горят,  
Народы там и круг веков...

Это один из редких в русской литературе удачных образцов «метафизической поэзии». И, по-моему, ничего лучшего о реальном космосе с тех пор не написано. Во времена Ломоносова астрономы еще не знали расстояний до звезд. Их измерили в начале девятнадцатого века. Они оказались огромны. Потребовалось ввести новые единицы измерения — световой год, парсек. Световой год — это десять в шестнадцатой степени наших родных метров. Все это вполне поддается рациональному умопостижению, но совершенно несовместимо с нашим подсознанием. Вряд ли это — предмет для будущей поэзии. Разве что, для совершенно бурлескной:

Один генсек зашел в отсек,  
Глядит, а там сидит парсек,  
Он голову ему отсек.  
Се — человек!  
(Е. Рейн)

Или:

Ах, мартышечка моя,  
Дорогая Пишек,  
Есть в пределах бытия  
Черных дыр излишек.

(С. Стратоновский)

Сколько черных дыр в космосе — точно не известно. Но вполне возможно, что Стратоновский прав, и их довольно много. И не дай Бог приблизиться к такой черной дыре. Они осуществляют «аккрецию», притягивая и поглощая вещество из окружающего мира. И тело, пересекающее некоторый «горизонт», окружающий черную дыру, ни при каких обстоятельствах не может вернуться оттуда. Что с ним произойдет в конце концов, никто сказать не может. С нашей точки зрения, этот вопрос не имеет смысла. В нашей системе отсчета тело падает на черную дыру бесконечно долго. Но в системе отсчета самого тела это происходит за конечное время. На достаточно близком расстоянии от черной дыры любое тело будет разорвано и превращено в тонкую струю элементарных частиц.

В космосе еще бывают взрывы сверхновых звезд, когда звезда размером с земную орбиту за минуты сжимается до размера в десять километров. При этом выделяется такое количество энергии, что если одна из десяти тысяч ближайших к Земле звезд станет сверхновой, жизнь на Земле погибнет.

Вдали от этих больших катаклизмов, космос — пустынное и неуютное место, воистину «астрономически объективный ад». Самый утонченный из мыслителей семнадцатого века, Паскаль, интуитивно чувствовал это. Его не раздражали размеры его родной Франции. Но о космосе он говорил: «Молчание этих пространств пугает меня».

Я согласен с ним. Ломоносов был неправ в одном. Следуя традиции, идущей от Джордано Бруно, он был убежден во множественности обитаемых миров и ожидал от космоса некоего подобия человеческой теплоты. На самом деле, космос холоден, огромен и равнодушен к человеку. Насколько, по сравнению с ним, уникальным и гостеприимным объектом является наша Земля! Несмотря на все существующие на Земле проблемы — экономические, экологические, политические, демографические, этнические и религиозные — она есть *единственное место* в обозримом космосе, пригодное для жилья.

И насколько она при этом уязвима для разных потенциальных опасностей! Кроме взрывов сверхновых, есть скопления космической пыли, кометы, метеориты. Раз в несколько миллионов лет достаточно крупный метеорит поражает Землю. На севере штата Аризона, США, где климат сух и процессы выветривания медленны, прекрасно сохранился кратер от удара такого метеорита

(Каньон Дьявола). Это чаша размером более полтора километров. Еще больший метеорит лежит на дне Мексиканского залива. Его падение было столь грандиозной катастрофой, что вызвало гибель множества видов живых существ, в том числе динозавров. И такое происходило на протяжении геологической истории Земли десятки раз. Мне кажется, что ощущение Земли как единственного оазиса в космической пустыне до сих недостаточно проникло в сознание человечества.

Одним из любопытных реликтов рационалистической эпохи Просвещения является научная фантастика. Сегодня как серьезный литературный жанр она, скорее всего, кончилась и продала свое дело массовой культуре («Звездные войны», «Стартрек»), которая населяет космос всевозможными инопланетянами. Немало людей в это серьезно верит. Можно найти таких, которые думают, что в решительную минуту некий «космический разум» спасет человечество, запутавшееся в своих проблемах. Увы, человечество может помочь себе только само. Реальность такова, что жизнь в космосе — чрезвычайно редкое явление. Во всей нашей Галактике, из ста миллиардов ее звезд, может быть сотня имеет планеты, подобные нашей Земле, на которых *в принципе* могла бы возникнуть жизнь. Это отнюдь не значит, что она там возникла. Сегодня нет никаких сомнений в том, что жизнь произошла из одной единственной молекулы ДНК, оказавшейся способной к редупликации. Многие ученые считают, что вероятность появления такой молекулы настолько мала, что мы, вообще, одиноки во Вселенной.

Вряд ли кто-нибудь ответит на этот вопрос в разумном будущем. Но «вблизи» нас, в объеме с диаметром в тысячу световых лет, жизни, скорее всего, нет. Это достаточно достоверно.

## IX.

Ниже будет приведен краткий обзор того, как современная наука представляет себе пространство и космос. Эти представления нельзя считать окончательными. Но к ним следует относиться серьезно. Они представляют собой результат напряженных усилий множества людей — астрономов, математиков, физиков-теоретиков в течение нескольких десятилетий.

Несколько слов о ближнем космосе, о солнечной системе. Ни на планетах, ни на их спутниках жизни, конечно, нет. Но они — интереснейшие объекты для научных исследований. Например, на спутнике Юпитера Ио — множество действующих вулканов и постоянно идут извержения, тогда как другой спутник Юпитера —

Европа — полностью покрыт слоем льда, под которым, возможно, скрывается огромный океан. Что же касается «звезды Венеры» (которая есть «Веспер золотой»), то на ней идут дожди из кипящей серной кислоты, и посылка на нее экспедиции с участием людей ни в каком обозримом будущем не представляется возможной.

Теперь о космосе в целом. Еще в сороковые годы в России полагалось обязательным считать, что пространство вечно, бесконечно и в среднем равномерно наполнено материей. За высказывания иных взглядов профессор университета, особенно провинциального, мог легко потерять работу и подвергнуться репрессиям<sup>7</sup>. Между тем, еще в прошлом веке было понято, что такое «материалистическое» представление о пространстве является грубо ошибочным и приводит к целому ряду неразрешимых парадоксов. Простейшим из них является «фотометрический» парадокс. Поскольку звезды во Вселенной расположены случайно, любая прямая где-то должна пересечь поверхность какой-нибудь звезды. Значит, куда бы мы ни смотрели, взгляд всегда будет направлен на звезду. Ночное небо должно сиять, как поверхность Солнца. Есть и другие, не менее серьезные парадоксы. Выход из них наметился после двух существенных достижений науки — построения Эйнштейном общей теории относительности и открытия Хабблом явления «разбегания галактик». Необходимо упомянуть еще работы А.А. Фридмана, построившего математические модели расширяющейся Вселенной. Синтез этих результатов привел в 1929 году бельгийского астрофизика Леметра к формулировке гипотезы «большого взрыва» (Big Bang), которая до сих пор является основой современных космологических представлений. Интересно отметить, что Леметр был не только ученым, но и католическим священником.

Согласно общепризнанной сегодня теории большого взрыва, мир существует конечное время, и имел место момент его возникновения. Это произошло около четырнадцати миллиардов лет назад. В момент возникновения мир был очень маленьким. С тех пор он непрерывно увеличивается в размере, и успел расшириться настолько сильно, что пространство сегодня является с большой точностью плоским Евклидовым. Вблизи нейтронных звезд и черных дыр пространство кривое.

Рассматривая в телескоп отдаленные объекты Вселенной, мы рассматриваем прошлое. Чем дальше мы видим, тем в более далекое прошлое мы смотрим. Поэтому история Вселенной нам достаточно

---

<sup>7</sup> Смотри роман Галины Николаевой «Битва в пути».

хорошо известна из астрономических наблюдений (примерно 92 % ее времени жизни). На ранних стадиях катастрофические явления происходили во Вселенной гораздо чаще, чем сейчас. Фотографии, которые делаются (конечно, при помощи компьютеров, в синтезированных цветах) большими телескопами, особенно установленными на спутниках, очень живописны. На них можно увидеть такие грандиозные события, как поглощение черными дырами целых звездных скоплений. Эту живописность еще в 1931 году предсказал отец теории «большого взрыва» Джордж Леметр: «Эволюция Вселенной может быть сравнена с фейерверком, который уже закончился. Несколько струек красного огня, пепел и дым. Стоя на холодной золе, мы наблюдаем угасание солнц и можем только вообразить себе, насколько красочным было начало мира».

Первый миллион лет своего существования Вселенная была непрозрачна для световых лучей. И заглянуть в это раннее время будет очень трудно, какие бы совершенные телескопы люди ни строили на Земле или в космосе. Однако, знание законов физики позволяет восстановить и раннюю историю Вселенной достаточно уверенно. Мы говорим о том, что было в первые минуты, секунды, и даже столь малые доли секунды, когда Вселенная была размером с горчичное зерно. Я советую всем прочесть прекрасную популярную книгу С. Вайнберга «Первые три минуты».

Трудности начинаются, когда мы хотим описать самые ранние моменты существования Вселенной, когда она имела размеры, сравнимые с размерами атомов. Большой скачок в понимании происходивших здесь процессов связан с именем С. Хокинга, одного из самых мужественных людей нашего времени. Это произошло в начале восьмидесятых годов. Согласно современным представлениям, Вселенная первоначально имела размеры, настолько же меньшие размера электрона, насколько электрон меньше светового года. И расширение ее от этого исходно ничтожно малого размера до размера атома водорода произошло практически мгновенно (так называемая «инфляция»). В это время Вселенная состояла из некоего гипотетического протовещества. Оно, хотя и имело колоссальную плотность, в некоторых отношениях неотлично от вакуума. Поэтому не лишено смысла утверждать, что «Вселенная создана из ничего».

Вопрос о том, что было *до* возникновения Вселенной, по сути дела был решен еще раннехристианским богословом Августином, который учил, что время было создано вместе с миром. То есть, «нормальное» четырехмерное пространство-время возникло только после «Акта творения». Каким при этом было пространство? Есть

теория, что оно имело тогда десять измерений, но по шести измерениям оставалось свернутым в «трубочку» диаметром порядка планковской длины.

## Х.

Таков реальный космос в глазах современной науки. Он, увы, не очень похож на предмет для поэзии. Допустим, некий будущий поэт примет участие в экспедиции на Марс и захочет написать об этом поэму. Независимо от того, на каком языке он пишет, перед ним встанет труднейшая проблема — как найти слова для описания того, что он видит? В его языке этих слов просто не будет, а все сравнения с земными пейзажами (даже с пустыней в Аризоне) покажутся крайне бледными. Поэзия опирается на «коллективное бессознательное», на генетически закрепленный опыт человеческого рода, причем на ту именно его часть, которая экспонировала себя в языке. Никакой информации о реальном космосе в этом «коллективном бессознательном» нет. А если бы была, наши предки испытывали бы к космосу чувства, подобные чувствам Паскаля.

Но над головами людей было *звездное небо*. И возникали такие стихи:

Выхожу один я на дорогу,  
Сквозь туман кремнистый путь блестит,  
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,  
И звезда с звездою говорит.  
(М. Лермонтов)

Или:

На стоге сена ночью южной  
Лицом на тверди я лежал,  
И хор светил, живой и дружный,  
Кругом, раскинувшись, дрожал.

Земля, как смутный сон, немая,  
Безвестно уносилась прочь,  
И я, как первый житель рая,  
Один в лицо увидел ночь.

Я ль несся к бездне полуночной,  
Иль сонмы звезд ко мне неслись?

Казалось, будто в длани мощной  
Над этой бездной я повис...  
(А. Фет)

В этих примерах главное — коммуникация их авторов с пространством, непохожим на «чистое поле», — с «пустыней», с «бездной полуночной», с обителью звезд «живых и дружных». И там, конечно, обитает Бог, с его «дланию мощной».

С тех пор, как человеческий род отделился от животного мира, звездное небо стало волновать его. В известном фильме «Борьба за огонь», где очень тонко описан процесс очеловечивания прачеловека, в последних кадрах первая, уже человеческая, пара молча смотрит на сияющую в небе звезду. Простой факт существования звездного неба всегда был одним из источников, питающих поэзию. О звездном небе во все времена на всех языках мира было написано множество прекрасных стихов. И, конечно, каждый поэт строил при этом образ космоса по своему усмотрению. Вот, у Лермонтова Демон вспоминает о временах,

Когда сквозь вечные туманы,  
Познанья жадный, он следил  
Кочующие караваны  
В пространстве брошенных светил.

Заметим, у Лермонтова Демон — «познанья жадный». А вот космос Мандельштама:

Шевелящимися виноградинами  
Угрожают нам эти миры,  
И висят городами украденными,  
Золотыми обмолвками, ябедами,  
Ядовитого холода ягодами —  
Растяжимых созвездий шатры —  
Золотые созвездий жиры.

Сквозь эфир десятично означенный  
Свет размолотых в луч скоростей  
Начинает свой путь опрозраченный  
Светлой болью и молью нулей.

Аравийское месиво, крошево,  
Свет размолотых в луч скоростей,

И своими косыми подошвами  
Луч стоит на сетчатке моей.  
(Стихи о неизвестном солдате)

Многое в этих стихах звучит как родное нам, физикам и математикам, Манделъштам был одним из немногих поэтов, который живо интересовался современной ему наукой, имел друзей в ученом мире и, вообще, относился к науке без высокомерия и раздражения, нередко присущего литераторам. Возможно, он даже знал о теории Большого взрыва. А, может быть, я вообще неправ, считая, что реальный космос не есть предмет для поэзии?

На самом деле совсем неважно, как много поэт знает о реальном космосе. Важно то, что есть в нашем «коллективном бессознательном». А там уже в древнейшие времена звездное небо, под которым выросло человечество, породило устойчивую парадигму существования иных, «неземных» миров. Конструировать эти миры есть одна из высших задач поэзии. И необязательно помещать их в наше физическое пространство. Они вполне могут быть нашему пространству трансцендентны. Например, находиться за «огненной рекой». Вот стихи Ходасевича на смерть кота Мурра:

В забавах был так мудр и в мудрости забавен  
Друг утешительный и вдохновитель мой,  
Теперь он в тех садах за огненной рекой,  
Где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин.

А хороши сады за огненной рекой,  
Где пошлой черни нет, где в благородной лени  
Вкушают вечности заслуженный покой  
Поэтов и зверей возлюбленные тени.

На этом нужно остановиться. Тема «иных пространств» и «иных миров» в поэзии настолько глубока и значительна, что это предмет для отдельной статьи. «Иные миры» существуют в мифах всех народов мира. Об этом предмете можно справиться в известной и действительно замечательной энциклопедии. Из нее мы узнаем, что кроме «верхнего мира» всегда был «нижний мир», и что проблема иных миров имеет и нравственное наполнение, что, впрочем, очевидно. Так же очевидно то, что все мифы сочинены конкретными людьми, и живи эти люди сейчас, они были бы поэтами. Поэтому и сегодня тема «иных миров» есть постоянный

вызов каждому поэту. Отказывающийся откликнуться на этот вызов рискует оказаться ничтожнейшим «из всех детей ничтожных мира», и превратиться в скучного, мелкого честолюбца, живущего в коммунальной ссоре со всем по отношению к нему внешним.

Я хочу привести еще строки Бродского из «Большой элегии Джону Донну»:

Но этот груз тебя не пустит ввысь,  
откуда этот мир — лишь сотня башен  
да ленты рек, и где, при взгляде вниз  
сей страшный суд почти совсем не страшен.  
И климат там недвижим, в той стране.  
Оттуда все, как сон больной в истоме.  
Господь оттуда — только свет в окне  
туманной ночью в самом дальнем доме.

## ХII.

Осталось вернуться в мир науки о космосе, который столь же романтичен, сколь и рационален, и задать себе деликатный вопрос. А вдруг эти «другие миры» в самом деле существуют? Не является ли наша Вселенная частью некоторого, гораздо большего мира? Не являются ли «черные дыры» ходами, пусть чрезвычайно узкими, в другие Вселенные? Не может ли еще раз произойти «акт творения», на этот раз уже внутри нашей Вселенной?

Что же, надо сказать, что профессионалы все чаще обсуждают — с некоторой стыдливостью и самоиронией — подобные вопросы между собой. Ставятся они иногда и в серьезных научных журналах. Вопросы это трудные, и ответов на них пока нет. Но остановить интеллектуальную любознательность невозможно. Еще более трудными являются вопросы типа «почему»? Почему наша Вселенная такая, а не какая-нибудь другая? Мы уже можем ответить на вопрос — почему пространство плоское (в результате расширения), но отнюдь не понимаем, как объяснить экспериментально найденные значения «мировых констант». С точки зрения любой из обсуждаемых ныне теорий, эти константы могли бы быть и другими. Одно из существующих остроумных объяснений (антропоморфный принцип): «Другие Вселенные, возможно, существуют, но в них не может существовать разумная жизнь. Поэтому их некому наблюдать».

А вот следующий вопрос вообще не имеет ответа ни с точки зрения науки, ни с точки зрения поэзии. Почему вообще существует

пространство? Почему Господу Богу недостаточно было держать наши бестелесные души в своем идеальном мире, но потребовалось поместить их в пространство, дав им телесную оболочку? Нужно будет спросить у Ю.И. Манина и С.П. Новикова<sup>8</sup>. Они ведь члены не только нашей, но и Папской академии наук в Ватикане. А там такие вопросы, надо полагать, обсуждают.

---

<sup>8</sup> Сергей Петрович Новиков, академик РАН, почетный профессор Мэрилендского университета, Вашингтон. В течение многих лет был президентом Московского математического общества.

# Эмиль Авербух<sup>1</sup>

## Поэзия, преодолевающая пространство

*«Любое искусство стремится к тому, чтобы стать музыкой».*<sup>2</sup>

Уолтер Патер

*«Подобно тому, как все искусства тяготеют к музыке, все науки стремятся к математике».*<sup>3</sup>

Джордж Сантаяна

Здесь, конечно, не идет речь о преодолении географически-языкового пространства — в этом поэзия уступает всем другим искусствам, музыке, живописи, язык которых, можно сказать, универсален. Перевод же поэтического текста на другой язык сам по себе является искусством, а большая поэзия, например, как поэзия Манделштама, вообще непереводаема. Поэзия также не преодолевает физическое пространство сколь бы поэтическим его описание не было: это не специфика и не задача поэзии, и даже прозы, или искусства вообще. Настоящее искусство, преодолевая каждое свой материал, преодолевает и материю, и пространство-время, приводя нас в позицию, с которой открывается определенный взгляд (автора, произведения, нашей их интерпретации) на трансцендентную структуру Бытия, «чистую» структуру. Поэзия же в этом особенно эффективна, благодаря сверхжатости своего структурированного текста и взрывного его расширения в бесконечность интуитивных сверхсмыслов.

Такому пониманию задачи поэзии (и искусств) есть немало свидетельств. Особенно ярко оно выражено О. Манделштамом, который, будучи не чужд философии, не только ясно осознал эту задачу поэзии, но и сделал ее одной из главных тем своих стихотворений. Вот как он пишет об этом в статье «Утро акмеизма»: «Существовать — высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства. Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную

---

<sup>1</sup> Художник, архитектор, философ, физик, сойфер.

<sup>2</sup> <https://ru.citaty.net/tsitaty/633092-uolter-pater-liuboe-iskusstvo-stremitsia-k-tomu-chtoby-stat-muzy/>

<sup>3</sup> Там же.

степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно уплотненной реальности, которой оно обладает»<sup>4</sup>. «Мандельштам парадоксально противопоставляет понятия «бытия» и «действительности». Действительность есть материальная плоскость земного пространства, видимая всяким глазом. В отличие от действительности бытие есть осмысленное существование в земном мире, который видится художником как целостное творение»<sup>5</sup>. Здесь целостное творение сродни замыслу Всевышнего перед сотворением Мира. Подтверждение этому находим в словах М. Хайдеггера: «И всегда, когда «свершается» истина в образе нового художественного творения, мы вновь оказываемся у начала, у истока, и история начинается заново. Так искусство закладывает основы истории, любого исторического свершения»<sup>6</sup>.

Близкое сказанному выше мы находим у Андре Моруа: «Жизнь неисчерпаема и многообразна как во времени, так и в пространстве... Ну, а если мы хотим вобрать в книгу жизнь не одного человека, а целой группы?...»<sup>7</sup>. В таком понимании искусства как концентрата жизни (имея в виду неисчерпаемость и многообразие, прежде всего чувственное, а не понятийное) язык поэзии особенно показателен, и в этом своем качестве символизирует язык искусства вообще, т.е. позволяет концентрировать огромное количество информации в малом знаковом объеме.

Эту символичность можно объяснить с помощью приема метафоры, который является характеристическим для языка поэзии. В живой метафоре маловероятные в сочетании элементы, скрепленные синтаксической связью, в короткий промежуток времени заставляют нас искать ее семантическое значение. При этом происходит мощное расширение объема смыслового поля между элементами метафоры. Этот перенос смыслов между ними я бы назвал семантической симметрией. Причем, если в тексте мы говорим о «горизонтальной метафоре», то в целом смысловая структура образа произведения как динамического кристалла

---

4 О. Мандельштам. «Утро акмеизма» По кн.: Осип Мандельштам. Стихотворения. М. Эксмо, 2007, с. 131.

5 Там же, с. 370.

6 Поэзия как утверждение истины. В кн. Введение в философию Хайдеггера. Ставцев С.Н. Санкт-Петербург 2000, с. 165.

7 Моруа А. Искусство Тургенева. В кн.: Шестьдесят лет мое литературной жизни. Сб. статей, М. 1977, с. 170.

изоморфна «по вертикали» чистой структуре бытия в заданном произведении аспекте. На определенном своем восхождении понятие динамического кристалла теряет свою метафоричность и материализуется, а именно — на нейрофизиологическом<sup>8</sup>. Этот образ сродни тому, из которого, будучи переживаемым психологически автором, возникло произведение: «Я прежде всего слышу какое-то звучание. Интонацию раньше смысла. Кто-то говорит во мне — страстно, убежденно. Как во сне. А слова приходят потом. И нужно следить только за тем, чтобы они точно легли в эту интонацию, ничем не противоречили»<sup>9</sup>, — сказал о себе А. Блок. В других словах о том же говорил и Пушкин, это относится и к Мандельштаму и другим поэтам. Это — классика метода: стих возникает у поэта в зародыше как целое, «легкий, доселе не слышанный звон»<sup>10</sup>, как «комочек в горле»<sup>11</sup>; он вынашивается и рождается: записывается (ср. со ссылками 3, 4 на с. 1).

Тема связи поэзии и бытия была центральной в поисках М. Хайдеггера. Приведем некоторые его идеи об этом:

«Так мы приходим к пониманию сущности искусства как «становления, свершения истины»<sup>12</sup>, или как к истине, положенной вовнутрь творения и раскрывающейся впервые именно в нем. Это становление, свершение истины, впервые, как мы видели, раскрывает, проясняет все сущее в целом»<sup>13</sup>. (Понятно, что аспект бытия, о котором мы говорили, связан с Бытием в целом — Э. А.) «По мнению Хайдеггера искомое поэтом сокровенное — это действительно не вещь. Это «слово для слова». В языке мышления это «слово для слова» означает имя для бытия языка»<sup>14</sup>. Здесь «слово для слова» перекликается с тем, что было названо выше чистой структурой. «Однако Хайдеггер вовсе не пытается дедуцировать смысл бытия из первичной темпоральности. Скорее он утверждает, что время и бытие предполагают друг друга внутри некоторого кругового отношения и не могут быть помыслены по

---

8 См.: К. Прибрам. Языки мозга. Прогресс. М. 1975 с. 190

9 Цитируется по: Вс. Рождественский, Страницы жизни. М.-Л.: Сов. писатель, 1962. С. 231.

10 Блок А.А. «Художник.»

11 Фрост Р. «Письма к другу».

12 Фрагменты ранних греческих философов / Ред. А.В. Лебедев. Ч. 1. С. 102

13 Поэзия как утверждение истины. В кн. Введение в философию Хайдеггера. Ставцев С.Н. Санкт-Петербург 2000, с. 163.

14 «...Не быть вещам, где слова нет». (Heidegger M. Das Wesen der Sprache // Heidegger M. Unterwegs zur Sprache. S. 192). Там же, с. 175

отдельности»<sup>15</sup>. С этим важным философским положением следует полностью согласиться и в отношении пространства и Бытия. Оно согласуется с тем, что мы назвали «вертикальной метафорой», понимая ее как отношение симметрии или изоморфизма.

Однако все высказанные выше положения о связи поэзии, искусств вообще со сферой трансцендентного (аналогичные в отношении музыки см. в приложении к данной статье) получены феноменологическим методом, который ограничен в силе своей доказательности, возможностях его приложения к анализу произведений искусства, педагогики. Поэтому, наряду с указанным методом, оправданы попытки рационального подхода к изучению искусства в рассматриваемом аспекте. Ниже предлагается один из таких опытов на основе понятия языков искусств, которыми занимается такая дисциплина как семиотика. В рамках данной статьи нет никакой возможности развить полноценную теорию языков искусств, эстетики в целом. В отношении такой теории заметим лишь, что ее связь с феноменологическим методом мы видим аналогичным связи теоретической и общей физики. В данной же статье мы попробуем, используя некоторые представления о языках искусств, конкретизировать высказанные выше идеи на примере анализа некоторых поэтических текстов.

Общую идею рациональной конкретизации онтологического смысла искусства, его связи с Бытием, с помощью идеи языков искусств можно продемонстрировать, обратившись к схеме ступеней познания у И. Канта: Вещи в себе аффицируют наши внешние чувства, ощущения, которые затем «конденсируются» в представлениях и понятиях языка. На всех этапах при этом задействованы определенные априорные формы, законы, категории нашего познания. В конце концов, логика рассудочного познания приводит нас к неразрешимым проблемам — антиномиям, и здесь для нас открывается ноуменальный мир свободы, частью которого являются и эстетические, рефлексивные суждения искусства: способность воспринимать его произведения в их понятийно-чувственной целостности, органичности и гармоничности, что и вызывает в нас эстетические чувства. Во времена Канта не была развита такая дисциплина как семиотика, Кант также не считал, что искусство является родом познания, не пользовался понятиями интеллектуальной и, сколько-нибудь значимо, эстетической интуицией в искусстве. Тем не менее его идеи о «прагматической

---

15 Заключение. Там же, с. 182.

незаинтересованности искусства», и то, что оно «способствует познанию» сохраняют для нас свою силу.

Итак, мы полагаем, что языки искусства, конструируемые как состоящие из двух слоев, подязыков, понятийного и чувственного, которые могут по-разному соотноситься, быть доминантой в том или ином виде искусства, «расщепляя» понятия на чувственные смыслы и перегруппируя их с чувственным восприятием самого текста искусства, способны подвести нас к интуитивному познанию чистых структур Бытия. Здесь мы неявно полагали, что Вещи в себе представляет собой некое трансцендентное единство. Сам же Кант считал, что мы ничего не можем сказать о Вещах в себе, т. е. они могут быть и хаосом. Здесь нет возможности проводить эти метафизические рассуждения, и мы для простоты, как было сказано, ограничиваемся здесь принятием идеи о динамическом представлении о бытии М. Хайдеггера (см. ссылку 5 на с. 1).

Приступая к непосредственным примерам анализа поэтических текстов, представим в общем их цель и «инструментарий», с помощью которого мы будем пытаться ее достичь. Эта цель заключается в раскрытии (в первом приближении) смысловой структуры текста, определяющей его эстетическое содержание. Средствами же анализа будут представления о чувственном (интуитивном, ритмическом) языке, его связи с понятийным в языке поэзии, его элементах — состояниях (предметного кода) и интонациях (абстрактного кода), идеи которых, мы надеемся, будут прояснены непосредственно при анализе. Но важно отметить в отношении чувственного языка, что он строится не только на основе ритмических членений, интонировании текста. Предполагается, что в отдельных структурных элементах вербального языка (звуках, слогах, знаках препинания, строфике и др.) могут индуцироваться понятийные смыслы. Интересно, что нечто подобное осознавал О. Мандельштам: «Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и, наоборот, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре»<sup>16</sup>.

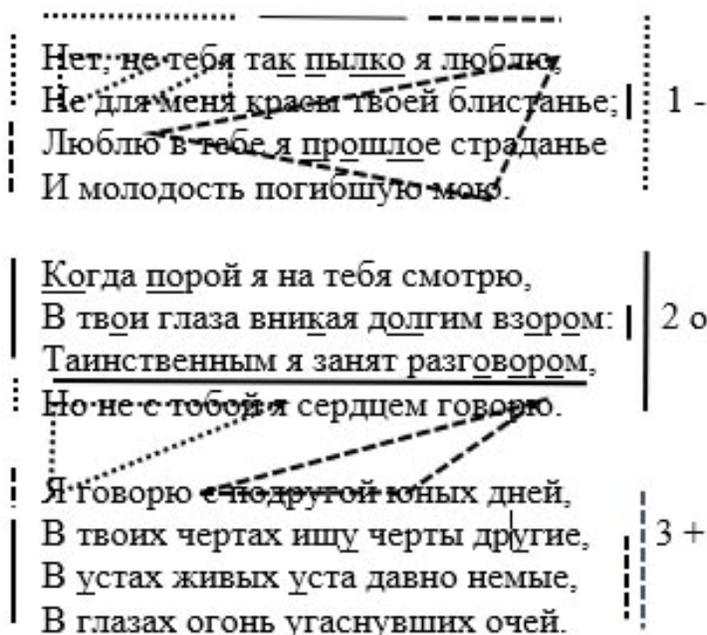
Понятийный и чувственный язык тесно связаны в языке поэзии, хотя именно первому принадлежит временная доминанта: он опережает при чтении чувственный язык в синхронии, но в диахронии они спирально взаимодействуют в контексте друг друга.

---

16 О. Мандельштам, «О природе слова». В кн.: Проза поэта: Осип Мандельштам, М., Вагриус, 2000, с. 207.

Контекст вообще важен для поэтического текста, как внутренний, так и внешний. Особенно он важен для чувственного языка, который не имеет своего «словаря» и его элементы становятся значимыми только в глубоком контексте и, как правило, для этого требуется неоднократное прочтение стихотворения.

Приступая к примерам анализа, заметим, что выбор стихотворений для него сделан совершенно произвольно, (т. е., это просто понравившиеся стихотворения) что, в какой-то мере, гарантирует универсальность метода, хоть и творческого подхода в каждом случае анализа отдельного стихотворения.



При первом же прочтении стихотворения нельзя не заметить его музыкальной стройности независимо от исторического сюжета, который его вызвал: от последнего остается лишь временная составляющая тем, которая экспонируется в пространство текста элегии. И действительно, анализ показывает, что стихотворение имеет сонатную форму — главную тему и две подтемы, которые оригинально разрабатываются на всех структурных уровнях его текста: как по горизонтали, так и по вертикали. Ниже на схеме введено двоякое обозначение тем — цифрами, знаком заряда и видом линии — которые затем

	не любит		любит
объект темы	ОН сейчас	«ОНА» сейчас	ОНА в прошлом
подтемы	1	2	3
	в настоящем через процесс		в прошлое
заряд темы	..... —	0	----- +

используются для обозначений на тексте стихотворения. Рассмотрим композицию стихотворения в его понятийных смыслах, чувственных состояниях и интонациях как элементов двухсложного языка поэзии. Первая строфа представляет собой экспозицию темы, т. е. выражает идею всего стихотворения, и, соответственно, содержит все его подтемы. Она открывается гнездом отрицания: желтые треугольники, построенные на не, нет, тебя, я. Ему в строфе противостоит положительное гнездо красного треугольника: люблю, -ую, мою. Здесь сразу же интонации звуков н, е, т получают заряд отрицания, а у, ю — положительный заряд любви, смысл которых за ними тянется через все стихотворение. При этом одновременно тот же контраст расположен по вертикали посредством двустрочий строфы (желтая и красная линии слева от них). Обе эти противоположные темы связаны темой перехода — голубой цвет. В этом плане первая строка — наиболее информативная как начало стихотворения — сама экспонирует его идею. Тема перехода в ней выражена, как и далее, словами, связанными с процессом. Между двустрочьями тема перехода задана интонацией точки с запятой. В целом первая строфа получает отрицательный заряд (желтая линия справа), благодаря преимуществ в ней е (11) над ую, ю (6), и таким образом является первой темой всего стихотворения.

Вторая строфа являет тему перехода. Она построена на понятийных метафорах: смотрение — говорение, глазами — сердцем, интонациях-звуках и двоеточии между двустрочьями, отмеченных голубым, но центральным элементом темы перехода как для строфы, так и для всего стихотворения является понятийное состояние Таинственным я занят разговором. Последнее ее предложение и первое третьей строфы вновь возвращают нас к первой теме: контраст двух треугольников между строфами.

Последние три строчки являют собой коду стихотворения-сонаты, каждая из которых начинается с интонации перехода В, построена на симметрии тем перехода, процесса (к) и

приглушенной положительной теме любви, поддержанной шестью интонациями у. В целом третья строфа является и по смыслу, и по интонациям третью, положительную тему стихотворения.

Уникальна интонационная уравновешенность стихотворения по тематическим звукам:

$$\begin{array}{r}
 1 \qquad 2 \quad 3 \\
 11e = 4e + 7e \\
 2 \qquad 1 \quad 3 \\
 17o \neq 9o + 9o \\
 3 \qquad 2 \quad 1 \\
 7y, 2y = 2y + 6y, 1y
 \end{array}$$

При доминанте значимых звуков для данной темы в соответствие с темой каждой строфы они уравновешены по количеству их суммой в двух других строфах.

Предпринятый анализ не полон здесь в своих возможностях и мог бы быть продолжен: он призван лишь явить свою тенденцию, которая, как предполагается, подсознательно продолжается и наполняет читающего несоизмеримым по объему отмеченных в анализе интонационных смыслов в их единстве. Они, как магниты и металлические опилки, выстраиваются в узор, заданный магнитным полем идеи стихотворения.

Как может продолжаться дальнейшая ментальная дематериализация понятийного содержания текста стихотворения, или текста искусства вообще, в своем стремлении к чистой структуре Бытия мы рассмотрим на уникальном опыте интроспекции Марселя Пруста и его им осмысления. Здесь я не нашел ничего лучшего, как привести выборочно большую цитату из обширного описания дежавю, которое охватило автора (героя), и его осмысления, что в последнем романе эпопеи занимает более двадцати страниц убористого текста, чтобы потом сделать уже очевидный вывод из этого.

«Отступив, (я) нечаянно споткнулся о довольно плохо отесанный булыжник у стены каретника. Но в то мгновение, когда, восстановив равновесие, я поставил стопу на окатыш, вдавленный сильнее, чем первый, мое уныние рассеялось, и я испытал то же самое блаженство, которое в иные дни вызывал во мне вид деревьев во время прогулки в коляске вокруг Бальбека, как казалось,

узнанных мною, вид колокольни Мартенвиля, вкус размоченного печенья «мадлен» и столько других описанных уже ощущений...»<sup>17</sup>.

«Меня переполняла радость, в чем-то очень определенная, и ее, без всяких объяснений, хватало, чтобы смерть стала мне безразлична...»<sup>18</sup>.

«...мне почудилось, что еще чуть-чуть, и слуга откроет окна на пляж, что все зовет меня выйти, прогуляться вдоль мола во время прилива; салфетка, которой я вытер рот, была точно так же жестка и крахмальна, как та, которой я с таким трудом утерся возле окна, в первый день нашего приезда в Бальбек, — и теперь, в библиотеке особняка Германтов, она разворачивала, вернувшись в свои рубцы, свои складки, оперение океана, зеленого и голубого, как хвост павлина»<sup>19</sup>.

«Но и поступок (вообще в жизни — Э. А.), и простейшее ощущение (будь то розовый вечерний блик на покрытой цветами стене сельского ресторана, чувство голода, желание женщины, наслаждение роскошью, будь то и голубые волюты утреннего моря, объявшего музыкальные фразы, слегка выглядывающие из него, как плечи ундин) заперты в них — словно в тысяче закупоренных ваз, каждая из которых наполнена совершенно несходными цветами, запахами, температурой»... «но между внезапно всплывшим воспоминанием и нашим сегодняшним состоянием (как и между двумя воспоминаниями о разных временах, местах, часах) расстояние таково, — даже если не принимать во внимание их неповторимость, что они несоотносимы. И они никогда не смогут слиться воедино, если память, благодаря забвению, не протянет меж ними какой-либо нити, не свяжет себя некой цепочкой с настоящей минутой» <...> «тогда память внезапно наполнит новым воздухом наши легкие, это будет воздух, которым мы уже дышали когда-то, это чистейший воздух, который поэтам не удастся ощутить в Раю»... «над этим чувством властен только тот воздух, которым мы уже дышали, — ибо настоящий рай суть потерянный рай»<sup>20</sup>.

«И я угадал эту причину (повторяющегося блаженства — Э. А.), сравнивая различные блаженства — общее меж ними было то, что я испытывал их разом в настоящее мгновение и в прошлом, и в конце концов прошлое переполняло настоящее, — я колебался, не ведая, в котором из двух времен живу; да и существо,

---

17 Марсель Пруст. Обретенное время. М. Наталис, 1999 с. 166.

18 Там же, с. 167.

19 Там же, с. 168.

20 Там же, с. 169.

наслаждавшееся во мне этими впечатлениями, испытывало их в какой-то общей былому и настоящему среде, в чем-то вневременном, — это существо проявлялось, когда настоящее и прошлое совпадали, именно тогда, ибо оказывалось в своей единственной среде обитания, где оно дышало, питалось эссенцией вещей, то есть — вне времени. ...Мысль о смерти оставила меня, поскольку существо, которым я тогда стал, было вневременным ...Только это чудо (анalogии — Э. А.) было в силах помочь мне обрести былые дни, утраченное время, тогда как перед этим были совершенно бессильны и память, и интеллект»<sup>21</sup>.

Сделаем вывод: когда пережитое нами подсознательно возвращается к жизни в «настоящий момент» — момент прочтения стихотворения, восприятия произведения искусства вообще, которое способно это сделать, благодаря своему языку, настроениям и интонационным знакам, хранящим чувственный опыт прошлого, организованного в единство — закольцовывает время, то в этой синхронии мы преодолеваем не только время как последовательность, но и пространство как реальность. Мы экстракцируем наш ментальный опыт «во вне», он как бы существует в виде какой-то голограммы пространства бытия, в вечности, в чистой структуре бесконечного объема смыслов, открывающихся нам с позиции произведения, на которой мы оказываемся. И наоборот, если мы переживаем в жизни сами по себе такое состояние, оно может стать основой для произведения искусства: «Заодно я отметил, что при создании произведения искусства, для которого, казалось, я уже созрел, — хоть это произошло подсознательно, — я встречу большие трудности... — я должен был бы последовательно воссоздать эти детали в веществе, отличном от того, какое подошло бы воспоминаниям... в веществе четком, новом, прозрачном, звучащем особо, емком, освежающем и розовом»<sup>22</sup>. — Т. е., в «веществе» языка искусства мы бы сказали.

Для лучшего понимания идей статьи, я думаю, читателю стоит освежить в памяти частично цитируемый здесь эпизод романа М. Пруста полностью. Мы же, для той же цели, переходим далее к рассмотрению некоторых стихов О. Мандельштама, чтобы показать, что и при другом «устройстве» стихов их сокровенный смысл лежит за пределами внешней реальности и преодолевает ее в Бытие, где она кристаллизована.

---

21 Там же, с. 170

22 Там же, с. 170

В качестве переходного по отношению к опыту анализа стихотворения Лермонтова рассмотрим одно из ранних стихотворений О. Мандельштама, выгодность демонстрации которого также в том, что его тема близка идее статьи.

Главной особенностью поэтического языка Мандельштама является его «живописность», но не в смысле внешнего эпитета (или не только она), а в смысле принципа построения образов: понятийная оболочка первого подъязыка наполняется интонационными смыслами, состоит из них, как «фигуративность» в живописи складывается из музыкальных изобразительных интонаций: оттенках цветовых пятен, их формы, мазков, выдающих темперамент кисти художника. Лишь взаимодействие обоих слоев языка делает художественный образ эстетически осмысленным, т. е. переводит его в сферу чистых структур бытия, преодолевая пространство и время, снимая предметность, «уничтожая» материальность. Конечно, минимальной понятийной единицей поэтического языка является слово (как и отдельный понятийный элемент изобразительной фигуры), но дальнейшая суперизация образа происходит по тем же живописным принципам, в отличие от сюжетно-временных принципов в стихотворении М. Ю. Лермонтова.

Отчего душа — так певуча,	<u>у нее песенная суть, она полна песен и хочет петь</u>
И так мало милых имён,	<u>некому петь, мало знаков для выражения песни</u>
И мгновенный ритм — только случай,	<u>счастливая идея стиха произвольна</u>
Неожиданный Аквилон?	<u>как дуновение ветра</u>
Он подымет облако пыли,	<u>внутри, в душевном состоянии</u>
Зашумит бумажной листвою	<u>листья дерева и бумаги, чтобы записать стих</u>
И совсем не вернётся — или	<u>не поддастся закреплению в записи</u>
Он вернётся — совсем другой...	<u>запись идею стиха меняет</u>
О, широкий ветер Орфея,	<u>ветер поэзии</u>
Ты ушёл в морские края —	<u>удалится</u>
И, не созданный мир лелея,	<u>свою нереализованную поэтическую идею</u>
Я забыл ненужное «я».	<u>отказался от самоутверждения</u>
Я блуждал в игрушечной чаше	<u>в своих «детских» фантазиях стать поэтом</u>
И открыл лазоревый грот...	<u>как выход, или гробница, или пантеон славы</u>
Неужели я настоящий,	<u>такой, как все или особенный?</u>
И действительно смерть придёт?	<u>умру, не спев, не достигнув вечности</u>

1911

Стихотворение Мандельштама, хоть и не делится на строфы (очевидно, для большей цельности картины) но четверостишья составляют его подобразы. Прочтение стихотворения в таком толковании его принципов дано построчно рядом с его текстом.

Несмотря на то, что стихотворение толкуется как бы через аллегории (возможно написано под влиянием символизма), но они столь визуально значимы и наполнены интонационными смыслами, что создают живописную картину смысла стихотворения.

Более позднее стихотворение — «Импрессионизм», более полно выражает живописный принцип стихосложения Манделштама, а название именно противостоит внешней картинности, оно скорее «концептуально»:

### **Импрессионизм**

Художник нам изобразил  
Глубокий обморок сирени  
И красок звучные ступени  
На холст, как струпия, положил.

Он понял масла густоту —  
Его запекшееся лето  
Лиловым мозгом разогрето,  
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень все лиловой,  
Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет, —  
Ты скажешь: повара на кухне  
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,  
Недомалеваны вуали,  
И в этом солнечном развале  
Уже хозяйничает шмель.

1932

В поисках адекватного моему пониманию этого стихотворения я вышел на статью И.З. Сураг<sup>23</sup>, которая включает и построфный анализ текста на фоне параллельных фрагментов прозы

---

23 И.З. Сураг. О стихотворении Осипа Манделштама «Импрессионизм». *Studia Litterarum* /2021 том 6, № 3 сс. 166–182/ <https://cyberleninka.ru/article/n/o-stihotvorenii-osipa-mandelshtama-impresionizm/viewer>.

О. Мандельштама («Египетская марка», «Путешествие в Армению»).

Отталкиваясь от этих совпадений в наших подходах, я попробую пойти дальше в направлении идеи своей статьи, т. е. преодоления и «изобразительной» поэзией реального пространства, и переводом его в чистую смысловую структуру Бытия, «увиденную» с позиции произведения.

И. Сурат отмечает, что есть много попыток толкования этого стихотворения, и что хоть оно «наиболее изучено, но смысл ускользает» от трактовки его текста. В то же время, думается, в целом его образ «очевиден» в понимании. Совершенно верно указывается одна из главных причин вышеуказанных неудач: в стихотворении «импрессионизм прочитан не как отражение конкретных мотивов определенных произведений живописи, а как сотворческий опыт воскрешения действительности, которое Мандельштам считал задачей искусства»<sup>24</sup>. «Стихотворение Мандельштама не отражает и не описывает картину или ряд картин, а создает новую реальность в импрессионистском духе, так что название "Импрессионизм" относится и к живописи, и к поэтическому опыту, порожденному этой живописью»<sup>25</sup>. Поэт иронично выдает себя за гида, проводящего зрителя-читателя перед картиной, но это картина импрессии от импрессионизма, вызвавшего текст стихотворения. И. Сурат нам напоминает, что знакомство Мандельштама с импрессионизмом началось задолго до экспозиций картин этого направления в России, во время его пребывания во Франции (где он изучал и философию Анри Бергсона, добавим здесь как немаловажное для нас).

В «Путешествии в Армению» он отмечает, что у него «симфоничное восприятие живописи, в нем участвуют и цвет на слух».<sup>26</sup> Для него импрессионизм был связан также, полагает И. Сурат, и с французским образом жизни вообще. Тем и другим она объясняет, в частности, «свисток» и «жирных голубей» в стихотворении (ниже я приведу свои соображения об этом месте).

Рассмотрим сам поэтический текст стихотворения. Главный прием в нем — визуально-смысловые и звуковые метафоры и определения: «изобразил глубокий обморок», «красок звучные ступени», «запекшееся лето», «лиловым мозгом разогрето, расширенное в духоту» — купы сирени напоминают мозг, «свисток

---

24 Там же, с. 166.

25 Там же, с. 179.

26 Там же, с. 174.

иль хлыст, как спичка, тухнет» — здесь, я думаю, Мандельштам подметил на какой-то картине торчащую сухую ветку, похожую на догоревшую спичку. При потухании она может издавать свист, наподобие горящего полена (у кого есть опыт разжигания печи или костра знает это), ассоциация с предыдущим, учитывая контекст разогретости в стихотворении в целом, оно же влечет звук скворчения голубей на жаровне; наконец — «солнечный развал».

Отметим также, что *кухня, масло, горячесть* могут быть также терминами художественной «кухни».

Итак, в отличие от стихотворения Лермонтова, где расщепление понятийного текста на состояния и интонации было связано с активизацией, ритмизацией синтаксиса и абстрактного кода словесного языка (звуков, симметрических членений по темам и т. д.), в данном стихотворении это расщепление существенно семантическое; ритмические членения лишь сопровождают и облегчают его.

Чтобы дать почувствовать, как такое расщепление преодолевает пространство-время, материю и достигает чистых структур бытия, представим себе впечатление (импрессию) от прочитанного стихотворения следующим образом: весенним майским днем мы сидим в шезлонге в сиреневом саду, наполненному запахом цветов, лицом к солнцу с закрытыми глазами, и его свет окрашивается в розовое, проходя через наши веки, мягко грея лицо, дует слабый ветерок и слышится музыка жужжащего шмеля. Время как бы останавливается и мгновение охватывает живую вечность.

Из письма О. Мандельштама М.С. Шагинян:

«Материальный мир — действительность — не есть нечто данное, но рождается вместе с нами для того, чтобы данность стала действительностью (Бытием — Э.А), нужно ее в буквальном смысле слова воскресить. Это-то и есть наука, это-то и есть искусство»<sup>27</sup>. Здесь «воскресение» соответствует «повторению» у Пруста, а «действительность» — нашему представлению о динамическом Бытии.

В заключение, рассмотрим стихотворение О. Мандельштама «Тайная вечеря». Здесь я бы хотел показать, что даже когда стихотворение связано с гражданской темой, главное в нем —

---

27 Там же, сс. 179–180 По: Горунг Л.В. Немного воспоминаний об Осипе Мандельштаме. Изд-во Воронежского ун-та, 1990. с. 26–35. Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч.: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011. т. 3, с. 514.

эффект искусства. Оно также, как и предыдущее, построено по живописному принципу, и его также связывают с определенной картиной, и что так же неверно, как это было в отношении стихотворения «Импрессионизм». В нем не идет речь о конкретной фреске, хотя отсыл к работе к работе Леонардо да Винчи и оправдан, но лишь как к эпохе Возрождения и его титанам, т. е., я думаю, и к Микеланджело также. В стихотворении создает фреску само Небо, Божественная сила, влюбленное в стену, как «земной материал», т. е., в сотворенную Им землю. И, конечно, мы можем вспомнить Микеланджело, отыскивающего в карьере глыбу мрамора для очередной своей скульптуры, в которую он влюблен, поскольку уже видит в ней будущий образ, который создаст. Небо пользуется светом как резцом. (Согласно толкованию, Моисей получил

Скрижали, заповеди на которых были высечены светом).  
Тайная вечеря (Небо вечера в стену влюбилось...)

Небо вечера в стену влюбилось, —  
Всё изрублено светом рубцов —  
Провалилось в неё, осветилось,  
Превратилось в тринадцать голов.  
Вот оно — мое небо ночное,  
Пред которым как мальчик стою:  
Холодеет спина, очи ноют.  
Стенобитную твердь я ловлю —  
И под каждым ударом тарана  
Осыпаются звёзды без глав:  
Той же росписи новые раны —  
Неоконченной вечности мгла...  
1937

Это Небо-Творец — оно и небо поэта; «Всё изрублено светом рубцов» — можно понимать как непростую историю, которая привела к Тайной вечере.

«Как мальчик...» — объяснение смотри в стихотворении «Отчего душа — так певуча...» выше;

«Холодеет спина, очи ноют» — после двоеточия, как объяснение предыдущего: «стою», как мальчик-ученик, задрав голову, смотрит вверх на мастера, высекающего образы в стене;

«Стенобитную твердь я ловлю — двойной смысл: восприятие и желание спасти фреску (далее — о ее разрушении).

К третьей строфе мы переходим через тире, которое отсылает нас к другому времени: «тарана» — читай тирана; «звезды без глав» — обезглавленные Апостолы. Далее после двоеточия — «Той же росписи новые раны» — повторение и вечное продолжение истории: «Нескончаемой вечности мгла...» — подчеркнуто многоточием.

В отношении строя стихотворения заметим, что каждая строфа несет свой зрительный образ (живописность) и свое настроение как предметный код чувственного подъязыка поэзии: Творения, Ученичества и Разрушения, каждое из которых состоит в свою очередь из сложных, иногда многозначных визуально-семантически-ритмических структур предложений, слов, знаков препинания. Всеми этими средствами достигается целостность образа стихотворения, выходящая за пределы зрительного ряда. Его смысловая цикличность составляет как бы трагедию жизни, которую, кажется, понимал и принимал О. Мандельштам еще со времени открытия им Данте. Вспомни строчки стихотворения «Сохрани мою речь навсегда...»:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,  
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.  
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,  
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

И, как и положено трагедии в рассмотренном стихотворении, оно несет с собой катарсис как единый смысл, хранимый произведением искусства, как чистая структура бытия. Именно так мы помним о стихотворении, когда его перед нами нет и мы его не прочитываем, к его тексту не обращаемся. Но мы знаем, что оно существует, и мы знаем, что мы можем вернуться к нему, к взгляду на Бытие с его позиции и с позиции других исторических условий, в которых мы окажемся.

### **Приложение**

Идея данного приложения возникла из-за того, что во время написания своей статьи я искал ссылку на высказывание К. Леви-Стросса о том, что «музыка уничтожает время», которое знал еще с 80-х годов, когда прочел сборник статей «Семиотика и искусствоведение» (полную ссылку см. в тексте). При этом мне попала статья с совершенно идентичным названием моей, но посвященная музыке. Я смягчил высказывание, возможно, автор статьи сделала то же, и этим объясняется совпадение в названиях.

Но не только в названиях: многое, сказанное о музыке и нашедшее авторитетные поддержки в литературе, подходит и к поэзии. Я думаю, что близость взглядов в этих и в других цитированных работах (особенно А.Ф. Лосева) говорит о том, что в их идеях о философии искусства лежит нечто реальное.

И.Г. Конова «Внутренняя музыка как преодоление времени» на сайте: <http://culturolog.ru/content/view/3644/81/>

«...само явление музыкального переживания, по словам А.Ф. Лосева, создает новую реальность, «становится как бы становящейся предметностью, самим бытием во всей жизненности его проявлений» (Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 193–390.) с. 244

...Коновна отмечает, что «один из важных аспектов наравне с исследованием музыки «длящейся», внешней (является — Э.А.) музыка «внутренняя», существующая не в виде звуко-временной формы... Внутренняя музыка — состояние, осознаваемое как музыкальное, звучащее, длящееся, — это и часть неразрывной духовной среды человека, и особая, построенная заново реальность».

«Интересно было бы смоделировать внутреннюю музыку ординарного или даже вовсе немзыкального человека». (Сыров В.Н. Внутренняя музыка. URL: <http://www.people.nnov.ru/syrov/rus/innermusic.htm>)

«Однако субъективность существования, недоступность для описания создает труднодоступность анализа внутренней музыки». (Коновна)

Коновна говорит, что «Исследуя взаимоотношения пространства и времени, их единство и внеположность, А.Ф. Лосев определяет музыку как вневременное бытие, имеющее неизменный во времени смысл, «неизменный образ», неподвижный в своей текучести. Эйдетическая предметность музыки, ее бытие, по Лосеву, внепространственно и целостно в восприятии: «Музыкальное время собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные и вообще взаимно-отделенные сущности с единством и цельностью времени их бытия». (Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 193–390).

Будучи, согласно К. Леви-Строссу, «инструментом по уничтожению времени» (Леви-Стросс К. Из книги «Мифологические» // Семиотика и искусствоведение: сб. пер. / сост. и

ред. Ю.М. Лотман и В.М. Петров. М.: Мир, 1972. С. 25–49.) с. 27–28) музыка создаёт новую реальность. Музыка, и звучащая, и внутренняя, обладая протяженностью, расширяет «момент настоящего», превращая время «в пространственную протяженность». (Шпет Г. Заметки о музыке // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. С. 90–94.) с. 91)

«Внутренняя музыка», сила музыкального мотива позволяет человеку соединить координаты распадающегося времени, быть формой иного, целостного бытия.

# Ольга Балла-Гертман<sup>1</sup>

## Искусство существования

Инструментализация пространства в итальянском травелоге Дмитрия Бавильского «Желание быть городом»: опыт исследующего чтения

В ходе исследующего чтения<sup>2</sup> книги Дмитрия Бавильского о путешествии по тридцати пяти итальянским городам и дорогам между ними<sup>3</sup> я надеюсь приблизиться к пониманию следующих вопросов:

Какие практики работы с пространством применяет автор? Каких целей он достигает с помощью пространства и каким образом? Почему для достижения таких целей ему оказывается необходимым именно пространство?

Травелоги ли вообще его тексты? Чем они отличаются от классического травелога? (Или не отличаются — а просто развивают им же намеченные линии?)

Моя мысль состоит в том, что автор (в этой книге в частности) работает с пространством (не только и не в первую очередь) как с предметом созерцания, источником получения знаний или удовольствий (задачи его не гедонистичны и даже, что удивительнее, не вполне эстетичны). Он обращается с пространством как с инструментом, обращённым на достижение некоторых важных целей, по отношению к которым цели познавательные и эстетические занимают подчинённое положение.

Что же это за цели? Что человек ради их достижения делает с пространством и что само пространство в ответ делает с ним? А оно делает, поскольку оно (воспринято автором как) активный субъект не просто с собственным устройством, но с собственным характером<sup>4</sup>, с собственной неподвластной реципиенту жизнью

---

<sup>1</sup> Редактор отдела философии и культурологии журнала «Знание-Сила», заведующая отделом в редакции журнала «Знамя».

<sup>2</sup> Жанр чтения, промежуточный между «простодушным» чтением частного человека и профессиональным, исследовательским анализом. Собственно, подобным образом автор анализируемой книги и сам читал итальянское пространство.

<sup>3</sup> Желание быть городом. Итальянский травелог эпохи Твиттера в шести частях и тридцати пяти городах. — М.: Новое литературное обозрение, 2020.

<sup>4</sup> Так, у Пезаро — характер «терпеливый, но жгучий» (с. 74); Чертоза ди Павия «внешне тёплая, внутри <...> холодная» (с. 451).

(обозначим это начерно как «квазидушевлённость»), и взаимодействие с ним — диалогично<sup>5</sup>. Оно, суверенный участник диалога, имеющий собственные «внутренние устремления»<sup>6</sup>, может сопротивляться, может идти навстречу, может менять гнев (замкнутость) на милость и раскрываться постепенно. «Иные территории отстраняются от людей и существуют сами по себе»<sup>7</sup>. Венецию вообще приходится «ловить»<sup>8</sup>, потому что она «постоянно ускользает»<sup>9</sup>. С другой стороны, она же — «максимально интерактивна»: «она так устроена, что хочешь не хочешь, но идёшь на поводу — если поймает, то уже не выпустит, будет играть до победного»<sup>10</sup>.

С практиками — по видимости — просто: наметив себе примерный список из некоторого количества итальянских городов, избегая при этом городов особенно крупных и значительных (например: Флоренции, Неаполя, Милана, Турина, самого Рима). В этом есть умысел: города, постоянно пребывающие в фокусе культурного внимания, слишком заговорены, слишком обременены чужими взглядами и толкованиями, с которыми требуется отдельная большая работа по их анализу и отстранению, отстраиванию себя от них (в отношении малых городов он такую работу и продельывает). Бавильскому же интересно неявное: оно даёт бóльшую свободу. Для каждого из избранных городов, в свою очередь, у него есть список (художественных) музеев и церквей, расписанных достойными внимательного всматривания художниками. Он подвергает себя их воздействию и ведёт подробную хронику этого, сочетая несколько режимов рефлексии: в режиме живого времени — что фиксируется с помощью твиттера, с точным обозначением часов и минут; в режиме рефлексии ближней — подробно записывая вечером события дня — и дальней, «пострефлексии»: осмысливая всё это ещё раз уже дома, в России, по прошествии нескольких месяцев составляя текст, претендующий на окончательность.

Он ходит по улицам, используя музеи и церкви как опорные точки своих маршрутов — чтобы было на что ориентироваться, чтобы задать незнакомому пространству предварительную

---

5 Автор прямо так и говорит: «...вступаю с ними в диалог» (с. 518).

6 Как, скажем, Бергамо — с. 450.

7 С. 518.

8 С. 483.

9 Там же.

10 С. 518.

артикулированность; как «точки сборки»<sup>11</sup>, притяжения (назовём их в черновом порядке аттракторами). Такими точками могут быть и отдельные скульптуры — как, скажем, скульптуры Антонио Бегарелли, «местного гения» Модены, собирают «впечатление от города в пучки неповторимых впечатлений»<sup>12</sup>.

Так образуются участки разной степени обязательности — и, соответственно, разной силы воздействия. (Например, о городке Пезаро он пишет, что там «...необязательно вообще всё, кроме моря и «Алтаря Беллини» — «Коронации девы Марии» (1475), самой большой работы (645 x 425 x 55) Джованни из мной виденных»<sup>13</sup>.) По самим музеям и церквям он тоже ходит, это не просто включено в обязательную программу, но прямо-таки образует её, задавая ей основу. Внутри церквей и музеев тоже есть точки-аттракторы, участки разной степени обязательности и разной силы воздействия.

Бавильский очень много (это составляет добрую половину, если не больше, всего объёма текста), подробно, с большим пониманием и чувством дела говорит об увиденной там живописи, обсуждает сам с собой ли, с читателем ли, в каком порядке её лучше всего смотреть в разных экспозициях<sup>14</sup>, читает её разными способами: картины одних художников через картины других, через исторический контекст, через совершенно, казалось бы, сторонние, но органичные для воспринимающего сознания ассоциации. Но то, что получается в результате, — не искусствоведческая книга: систематического — и имеющего целью некоторое, систематически же выстроенное, новое понимание — анализа там нет (не говоря уже о том, что принципиально — ни единой репродукции обсуждаемых произведений искусства и даже ни одной фотографии — и это при том, что, как знают читатели Бавильского по социальным сетям, фотографирует он очень много. Единственные иллюстрации тут — рисунки Валерия Сировского, в которых автору важно не столько даже то, что они изображают Италию, сколько то, что они подчёркивают рукописную природу книги). Это книга именно о восприятии, о его (часто причудливом, но имеющем свою логику)

---

11 Например, с. 72: «...променады является точкой сборки <...> городка...».

12 С. 401.

13 С. 75.

14 И эти части текста действительно можно использовать как путеводитель. Например, «если советовать порядок осмотра [венцианского музея. — *О.Б.-Г.*] Коррер, то начинать следует именно с пинакотеки третьего этажа, выстроенной по хронологии (открывается она готическими иконами, обрывается маньеризмом) и по школам» — и далее (с. 517).

порядке, о связи его с многообразными факторами — от телесного и эмоционального состояния реципиента до характера освещения и устройства музейного здания. (Потому и фотографий нет: восприятие не сфотографируешь, его — только выговорить словами.)

Неспроста, думается, из всех разновидностей музеев избраны автором те и только те, что посвящены искусству. Ни исторических, ни этнографических («анфиладу этнографических залов»<sup>15</sup> венецианского музея Коррер и анфиладу венецианского же Археологического музея он проходит, не останавливаясь, по крайней мере, в тексте о них — ничего, кроме беглого упоминания: «мельтешня закутков с венецианскими туфлями и обломками допотопных гондол»<sup>16</sup>), почти нет домов-музеев выдающихся личностей (исключение — разве что дом-музей Россини в Пезаро, где, правда, совсем не осталось аутентичной обстановки), ни, допустим, музеев техники, ни тем более естественноисторических. Искусство разной степени изобразительности потому и занимает автора особенно, что работает с пространством и его формами.

«Для меня именно эта подспудная работа пространств кажется самой важной, так как вязнет в подсознании, подавая сигналы всем остальным частям тела, и в конечном счёте определяет самочувствие меня как куска живой материи. Все комнаты и залы, клетушки и подклеты, помещая нас внутрь, заводят пашни с нашими телами, работая то ли как внутренние реки, то ли как действующие карты звёздного неба...»<sup>17</sup>

Пространство интересно Бавильскому как большое вместилище жизни — не чужой и экзотичной, но жизни вообще, как таковой. (Города для него — рабочие единицы пространства, сгустки, в которых его удобнее всего рассматривать и чувствовать; церкви же и пинакотеки концентрируют пространство в ещё большей степени, они, так сказать, концентраты внутри концентратов.) Отношения с каждой единицей пространства — в силу индивидуальности их — выстраиваются по собственным, интуитивно нащупываемым правилам. Так, будучи в венецианском Сан-Марко, «важнее всего дожждаться, когда внутренние облака собора разойдутся и впустят зрителя (вот так же, как ангелов и святых всасывает в себя барочная облачность плафонов) в режим

---

15 С. 516.

16 С. 517.

17 С. 482.

созерцания»<sup>18</sup>. И, при правильной настройке, единица пространства начинает работать как оптический прибор: «...Сан-Марко внезапно, может быть, и для самого себя оказывается обсерваторией по наблюдению интровертных процессов...»<sup>19</sup>.

Причём вот что интересно: у него в принципе нет мотива чуждости, инаковости итальянского пространства, его закрытости для носителя русского культурного опыта, которая требовала бы преодоления усилием. Он просто читает это пространство так, как читал бы любое другое, как текст (не требуя от этого текста перевода или переводимости), с той только разницей, что текст — глазами, а пространство — всем собой. Весь психосоматический организм превращается в сплошное считывающее устройство.

«Какие-то храмы воздействуют <...> на темечко, какие-то на виски, некоторые даже на щёки — мы воспринимаем церкви головой. Не в смысле «мозгом», но лицом и черепом как навигационным прибором...»<sup>20</sup> И там же: «Сколько раз замечал, что голова воспринимает город быстрее ног и совсем не из-за зрения или слуха, просто она же выставлена как антенна и ловит сигналы, отталкивающиеся от стен»<sup>21</sup>.

Бавильский внимательно отслеживает зависимость характера и качества впечатлений от условий, в которых они возникают, от контекста: «...сравниваешь города друг с другом и занижаешь оценки, тогда как каждый из них, выдернутый наособицу <...>, способен стать эмоциональным ожогом на всю оставшуюся. Одна только поездка в Павию или Брешию «на выходные» из России может изменить мир, а тут города сыплются как из рога изобилия, из-за чего вынужденно мельчают на глазах, уменьшаются в размерах, точно матрёшки»<sup>22</sup>. Высчитывает — ориентируясь на меняющийся характер восприятия — оптимальное время для взаимодействия с городом: «Стоит только начать менять панорамные виды на крупные, подходит время уезжать. Оставаться в городе больше недели опасно: вырастаешь намертво»<sup>23</sup>.

А вырастать нельзя: для правильного видения города необходима свобода от него.

---

18 С. 519–520.

19 С. 520.

20 С. 482.

21 Там же.

22 С. 451.

23 Там же.

Много и сложно рефлектирующий, Бавильский в данном случае не теоретик: он не строит теорий о культурных состояниях, о смысловых структурах жизни, упакованной в проживаемые им пространства. Он вращивает эти пространства в собственный опыт, превращает их в части самого себя, просто — в самого себя. В этом смысле «желание стать городом» он выполнил.

А пространство в ответ только и делает, что обнаруживает свою красноречивую неравномерность. У него есть центр (точнее, множество таких; это пространство полицентричное) и — не то что периферия, но, говоря словами автора, скорлупа, оболочка этих центров-ядер («...улицы нарастают вокруг храмов с фресками и музеев примерно как скорлупа, скрывающая ядро»<sup>24</sup> (и только Венеция — исключение: в ней «центр повсюду»<sup>25</sup>). По мысли Бавильского, такое чувство возникает «только в Италии»<sup>26</sup>, но читатель может проверить это на примере собственного восприятия внеитальянских пространств). Разные части пространства могут обладать разными темпераментами и вступать в «противостояние» друг с другом, как верхний и нижний города в Бергамо<sup>27</sup>. Церкви могут быть «тёплые» и «холодные», «хрупкие» и «основательные», «расчисленные» и «загромождённые, заставленные», «чёткие, как шахматы» и «словно бы визуализирующие женскую логику», «выхолощенные» и «калорийные»<sup>28</sup>. В пространстве есть (как мы уже заметили) участки концентрированные и разреженные, основные и промежуточные (первые — города или объекты в них, намеченные как опорные точки внимания; вторые — пути к ним / между ними), причём равно необходимыми оказываются и те, и другие. Бавильский не раз обращает внимание на ценность и смыслоносность как будто никакими впечатлениями не заполненных промежутков, поскольку в них воспринимающий оказывается наедине с самим собой, свободным от принудительности впечатлений. И получает возможность наконец эти впечатления — а через них и себя самого — как следует рассмотреть.

На это вот обратим внимание: промежутки, на самом деле, жёстко функциональны (и мы можем говорить о тотальной функциональности всего пространства путешествия. Казалось бы, в

---

24 С. 544.

25 С. 483.

26 С. 544.

27 С. 450.

28 С. 483.

этом есть противоречие с предполагаемой автором почти-неметафорической одушевлённостью пространства. На самом деле его нет, потому что и одушевлённость, и своеволие, будучи правильно восприняты, работают у Бавильского всё на те же цели — и даже куда лучше, чем это делали бы неодушевлённые предметы).

«Понятно же, — говорит автор, — что невозможно постоянно делать правильный отбор, случаются сбои и тупики, простои и аппендиксы, — наша задача поставить себе на службу любые паузы и провисания: кажется, нет ничего продуктивнее непреднамеренных остановок, это именно внутри них вскипает во всей полноте наше собственное бытие, наша собственная сущность, максимально очищенная от всего извне привнесённого»<sup>29</sup>

Наша собственная сущность. Вот; её-то и ищем, до неё-то и добираемся, её-то и формируем.

Теперь о целях, ради достижения которых (итальянское) пространство оказывается в руках автора (незаменимым) инструментом.

Получение художественных и историко-культурных впечатлений среди них, как совсем не странно, — не первостепенно (автор не раз подчёркивает отличие своей позиции от позиции туриста, структурированной совсем иначе<sup>30</sup>), хотя происходит тут и оно, занимая подавляющую часть времени травелогического героя (выделяя такового по аналогии с лирическим) и давая ему изрядные объёмы материала для анализа. Это, так сказать, — служебная цель, — нужная путешественнику для того, чтобы расставить в посещаемом пространстве точки притяжения и распределить между ними своё время и внимание. На этих точках. да, всё держится.

Что же именно держится?

В качестве основной своей цели автор не раз заявляет «вненаходимость» — это довольно частотное слово в его словаре, — изъятость из того, что для путешественника имеет статус рутинной обыденной жизни. То есть, теоретически, это некоторая область свободы от тех забот, которые рутинная жизнь на человека накладывает. (При внимательном же рассмотрении оказывается, что избранный автором / травелогическим героем тип существования

---

29 С. 545.

30 «...турист практически всегда настроен на экстенсивное потребление, и свежее мясо ему вкуснее распробованного. Мы ищем новизны даже там, где её быть не может, настойчиво прячем голову в избыток, желая количеством приворожить качество» (с. 523).

накладывает на человека ничуть не меньше — а, пожалуй, и больше — обязательств, ритуалов, усилий дисциплины: непременно посетить и посмотреть то, сё, пятое, десятое; устроить свои дни непременно в заданном порядке и т. п., — к концу путешествия — а с ним и книги — герой начинает уже этому порядку сопротивляться, предпочитая музеям вольное фланёрство, прогулки по городу, не ориентируясь уже ни на какие аттракторы).

При ещё более внимательном рассмотрении оказывается, что и сама «внеаходимость» тоже служебна: ей как таковой не уделяется никакого особенного внимания, зато внимательно и подробно говорится о том, что происходит при соприкосновении реципиента с пространством и разными участками этого последнего.

Таким образом проясняется главная цель всего предприятия: исследование собственного восприятия и, в конечном счёте, — самого себя (не собственной персоны, но себя как представителя рода человеческого).

«Итальянское путешествие, — признаётся автор, — <...> учит лучшему пониманию себя и своих коренных потребностей»<sup>31</sup>. Он признаётся в этом в самом конце, но читатель уже догадался.

А при этом, параллельно этому, в помощь этому (не главным ли образом?) — происходит оттачивание навыков работы с реальностью вообще, развитие искусства существования.

«Мы прививаем себе эти путешествия, точно оспу. Ставим эксперименты на себе <...> Способствуем выработке антител, позволяющих преодолевать недорисованность российских просторов. По возвращении из такого трипа домой нужно, конечно, отдельную повесть писать — о том, как направление тропинки, идущей по будням, изменилось на какие-то там судьбоносные микроны. Переплавившись, например, в чувство собственного достоинства. Такое смещение неизбежно, даже если невидимо, ведь красота, собранная даже за самый короткий срок, как пар или дым, бескорыстна и её нельзя унести с собой»<sup>32</sup>.

А себя — изменённого — и можно, и нужно.

Все искусства формируют объект — нечто так или иначе внеположное человеку (даже, наверно, танец и пение, хотя это отдельный разговор). Искусство, культивируемое Бавильским, — формирует реципиента.

---

31 С. 545.

32 Там же.

В конце концов, его сложновыстроенные и хитровыращенные отношения с воспринимаемыми пространствами — это такая техника себя или совокупность таких техник; способ(ы) самосоздания в соответствии с некоторым — нежестким, открытым, многоохватывающим — проектом. Пути к тому, чтобы сделать себя, понимающего мир, более сложным, цельным, тонким, чутким, точным, пластичным — одновременно.

Строго говоря, тексты Бавильского о пространствах — не совсем травелог, поскольку главный предмет внимания в них — не перемещение в пространстве и не пространство в его собственных характеристиках (оно — только повод, который может быть легко заменим любым другим), но приключения восприятия, его трансформации, его уточнения, его тонкая настройка, создание и удерживание динамических равновесий (не раз повторяющееся слово из лексикона автора применительно к самому себе — «эквалайзер»). Решением связанных с этим задач автор, как знают его давние читатели, занят на любом материале: от искусства — чаще всего живописи, чему немало примеров и в обсуждаемой книге, и музыки до текущих состояний погоды; и траектории, которые он прослеживает, — это траектории психологические: чувственные, эмоциональные, смысловые — в их тесном взаимодействии с телесным самочувствием наблюдателя. Каждым своим путешествием он (не столько открывает для читателя новые пространства как таковые, сколько) ставит эксперимент на самом себе. Это — предприятие исследовательское; не даром в отношении его Бавильский не раз употребляет слово из учёного лексикона — «экспедиция».

Итальянское пространство — всего лишь один из возможных стимулов к такой работе. Зато — из самых сильных. (Этой силой оно в значительной степени обязано и насыщенности Италии собственной культурной памятью, и мифу об Италии, имеющему большую власть над русскими умами и чувствами.) В своём стимулирующем значении и силе оно не уступает самой живописи и поэтому действует в книге на равных правах с нею, а иногда даже одерживает над нею верх (бывает, особенно к концу книги, что от обилия живописных впечатлений травелогический герой устаёт, но от пространства — никогда).

В этом качестве — одного из орудий эксперимента на себе, неустанно возобновляемого автором — пространство Бавильским и инструментализуется прежде всего прочего. Иные же аспекты его инструментализации: самопознание / самопрояснение / самовспоминание; самоупорядочивание и распределение личных

смыслов по внешнему пространственному каркасу; прочитывание культурной истории европейской вообще, итальянской в частности и русской отчасти с помощью (собирающего, концентрирующего её) пространства, в его фокусе и ракурсе... — могут быть названы, пожалуй, подчиненными.

Тут можно говорить даже о размывании границы между вымыслом и опытом (между прочим, в «Желании быть городом» Бавильский заводит речь и о таких объектах, которых не видел), ещё точнее — о придании вымыслу, воображению статуса полноценного, необходимого, незаменимого опыта. Недаром у взаимоотношений странника с пространством Бавильский в своей книге выделяет три стадии, каждая из которых необходима примерно в равной степени: предшествующее путешествию воображение, само путешествие и «период пострефлексии», когда из элементов впечатлений, полученных во время путешествия, собирается, шлифуется и осмысливается впечатление как таковое — для качественного его изготовления, для складывания его в целое между человеком и путешествием, как мы уже заметили, необходима дистанция.

(Есть ещё и четвёртая, не так обязательная, но многое добавляющая стадия, тоже форма рефлексии, — возвращение. Перепроживание пространства в новых условиях, в новом собственном состоянии, сопоставимое с перечитыванием уже знакомого текста, — что-то уточняющее, что-то отменяющее, во всяком случае — дающее новые результаты. В «Желании быть городом» Бавильский устраивает себе такую стадию в отношении с Венецией, это заключительная глава книги.)

Не в меньшей степени размываются у Бавильского границы и между «случайным» и «закономерным», «важным» и «неважным», «обязательным» и «необязательным», запланированным и спонтанным. Его итальянское путешествие, к которому автор, между прочим, готовился очень тщательно и не один год, читая разного рода материалы о местах, которые предстоит увидеть, знакомясь с чужими впечатлениями об этих местах, возникшими в разные исторические эпохи, — складывалось (как совершенно не удивительно) в решающей мере под влиянием случая: «...в путешествии, — открыто признаётся автор, — была масса импровизации и спонтанных порывов, следующих за движениями души и интереса, самочувствия и сиюминутного настроения...»<sup>33</sup>.

Отчего же всё-таки пространство — именно в этом своём инструментальном качестве — получает привилегированный статус, всерьёз соперничающий, скажем, со статусом сложной музыки (о которой автор, профессиональный слушатель, кстати, тоже написал немало интересного)?

Рискну предположить, что, во-первых, потому, что оно непредсказуемо: никогда не знаешь, что и как увидишь, даже если подробно планируешь встречу с ним заранее (одна из сквозных тем «Желания быть городом» — принципиальное и непреодолимое несовпадение ожиданий от города и того, каким он оказывается на самом деле; может быть, такое не удаётся даже музыке), — и тем сильнее оно воздействует: в некотором смысле оно всегда застаёт человека неподготовленным.

Во-вторых — потому, что оно воздействует не только на зрение, ум и воображение, но на всего человека сразу, на всю его телесность, неотделимую от психики — и в этом отношении, конечно, музыку — как, впрочем, и все искусства вообще — ощутимо превосходит.

Более того, Бавильский умудряется инструментализировать, втянуть в осмысленную, конструктивную работу, кажется, и такие случаи, когда город при контакте с ним вообще не воспринялся как следует. Парадоксальным (ли?) образом, для него это только способствует ясности восприятия: «...чем меньше тронул тот или иной город, не оправдав возложенных на него ожиданий, тем лучше (последовательней и чётче) его запоминаешь»<sup>34</sup>.

В свете всего сказанного, конечно, тексты Бавильского о пространствах должны быть отнесены, скорее, к психологической прозе (а я бы, пожалуй, говорила тут и о прозе антропологической, потому что основной предмет её интереса — устройство человека на всех его уровнях и в единстве всех этих уровней; пространство и взаимодействие с ним лишь выявляют это устройство — работают как выявитель), Они, конечно, продолжают одну из линий, намеченных классическими травелогами, которым тоже в принципе интересны перемены в путешественнике-наблюдателе, но там этот интерес скорее вторичен (а интересно пространство как таковое, в собственных его значениях. Недаром в самом начале своей книги Бавильский пеняет Павлу Павловичу Муратову, что в его «Образах Италии» почти ничего не говорится о самом авторе, — а не говорится это принципиально, потому что для задач Муратова — в том числе и диктуемых самим жанром — это совершенно неважно).

---

34 С. 545.

Развивая эту, периферийную для классически понятого травелога линию, психологический, антропологический травелог Бавильский выводит её, в конечном счёте, за пределы жанра и заставляет работать на создание жанра нового.

# Евгений Беркович<sup>1</sup>

## «Ясноглазая богиня математики» в произведениях Томаса Манна<sup>2</sup>

### 1

Томас Манн, как и герой его романа «Королевское высочество» Клаус-Генрих, всю жизнь был далек от математики. В школе Томас, конечно, изучал арифметику и геометрию, в сохранившихся записных книжках остались его рисунки пирамиды и конуса с формулами для вычисления их объема. Но особыми успехами в учебе будущий нобелевский лауреат по литературе похвастаться не мог. Три раза он оставался на второй год в школах Любека: один раз еще в восьмом классе так называемой «прогимназии» доктора Бузениуса и два раза в гимназии имени Катарины (Катаринеум). Так что, вместо положенных трех лет на учебу в восьмом, девятом и десятом классах, Томасу потребовалось пять. На этом он свое школьное образование закончил, с трудом получив так называемое «Свидетельство вольноопределяющегося одногодичника»<sup>3</sup>, что соответствует сегодняшнему аттестату зрелости по окончании десятилетки. Этот документ не давал права поступления в университет, полный курс гимназии предполагал обучение еще в трех классах, одиннадцатом, двенадцатом и тринадцатом<sup>4</sup>, и сдачу выпускных экзаменов (абитур). Но Томас и не собирался изучать науки, а для служащего страховой компании полученного в Любеке «Свидетельства» было достаточно, и девятнадцатилетний юноша и отправился начинать взрослую жизнь в Мюнхен, где уже обосновались его мать, братья и сестры.

Оценки в школьном аттестате отражали его прилежание: выше «удовлетворительно» (befriedigend), что соответствовало «тройке», Томас Манн не получил ни по одному предмету. А по

---

<sup>1</sup> Профессор Свободного университета (Москва), математик, историк науки и литературы, главный редактор журнала «Семь искусств».

<sup>2</sup> В докладе использованы материалы серии статей «Томас Манн глазами математика», опубликованных в журнале «Семь искусств» [Беркович, 2015]

<sup>3</sup> „Berechtigung zum Einjährig-Freiwilligen Militärdienst“ — дословно «Свидетельство о праве на одногодичную военную службу в качестве вольноопределяющегося».

<sup>4</sup> В немецких гимназиях нумерация классов идет обычно в обратном порядке. Первым считается выпускной класс.

геометрии и ряду других дисциплин в аттестате стояла «тройка с минусом» (noch befriedigend).

Правда, это еще ничего не говорит о его действительных знаниях: по немецкому языку будущий классик немецкой литературы тоже имел лишь «удовлетворительно».

Даже когда дети стали выше матери ростом, она «значительно превосходила их в любой науке». Эрика вспоминала, как Миляйн (так звали Катю в семье) однажды «в праведном гневе бросила книгу ей в голову», из-за того, что та была не в состоянии понять сферическую тригонометрию.

## 2

Хотя в записных книжках и в дневниках Томаса Манна об этом нет прямых указаний, можно допустить, что Катя просматривала и при необходимости корректировала математические экскурсы в произведениях писателя. Во всяком случае, это предположение легко объясняет тот удивительный факт, что в математических рассуждениях Томаса Манна нет ошибок, столь часто встречающихся у людей, далеких от предмета, который они обсуждают. Однако только влиянием Кати этот факт объяснить не удастся. У писателя есть ранняя новелла «Маленький господин Фридеман», написанная в 1896 году и опубликованная в виде книги в 1898 году, т. е. задолго до встречи с Катей.

В новелле упоминается студент-математик, который на приеме в доме героини увлек беседой группу гостей:

«Справа, ближе к двери, вокруг столика расположилось небольшое общество, средоточием которого являлся студент. Он утверждал, что через одну точку к данной прямой можно провести более чем одну параллельную линию. Супруга присяжного поверенного госпожа Хагенштрем воскликнула: "Быть этого не может!" В ответ на что он доказал это столь безоговорочно, что все были вынуждены глубокомысленно согласиться» (VII, 36)<sup>5</sup>.

В этом пассаже речь идет о знаменитом пятом постулате Эвклида, или аксиоме о параллельных прямых, с давних пор привлекавшей внимание математиков. В XIX веке удалось доказать, что, наряду с евклидовой геометрией, существует и другие, неевклидовы, геометрии, в которых как раз справедливо

---

5 Здесь и далее в круглых скобках римскими цифрами обозначен номер тома из Собрания сочинений Томаса Манна в десяти томах, изданного в Москве в 1959–1961 годах Государственным издательством художественной литературы, арабскими цифрами обозначен номер страницы.

утверждение студента: «через одну точку к данной прямой можно провести более чем одну параллельную линию».

Идеи о возможности неевклидовых геометрий высказывались в первой половине XIX века Карлом Гауссом, Янушем Бояи, Фердинандом Швайкартом, Францем Тауринусом и Николаем Лобачевским. Строгое доказательство независимости пятого постулата Эвклида от других аксиом появилось лишь в семидесятых годах девятнадцатого века в работах Феликса Клейна.

Поразительно не только то, что в новелле начинающего литератора Томаса Манна совершенно корректно формулируется проблема неевклидовых геометрий. Удивительно, что вообще в художественном произведении обсуждается научный результат, получивший строгое обоснование всего несколько лет назад.

### 3

Совсем иначе показана математика в знаменитой новелле «Смерть в Венеции», появившейся на свет через пятнадцать лет после «Маленького господина Фридемана». Здесь речь идет не о какой-то конкретной теории или математической проблеме. Повзрослевший Томас Манн рассуждает, скорее, о философии математики.

Герой новеллы писатель Густав фон Ашенбах, попав на отдых в Венецию, был поражен красотой мальчика Тадзио. Сидя в кресле на пляже, писатель рассуждает о красоте:

«Образ и отражение! Его глаза видели благородную фигуру у кромки синевы, и он в восторженном упоении думал, что постигает взором самое красоту, форму как божественную мысль, единственное и чистое совершенство, обитающее мир духа и здесь представшее ему в образе и подобии человеческом, дабы прелестью своей побудить его к благоговейному поклонению» (VII, 493).

В этом рассуждении явно просматривается учение Платона об идеях, которые являются прообразами и истоками всех вещей. Идею можно усмотреть лишь умственным взором, в то время как реальный образ этой идеи доступен человеку с обычным зрением. И так же, как Платон, Томас Манн проводит аналогию с математикой:

«Амур, право же, уподобляется математикам, которые учат малоспособных детей, показывая им осязаемые изображения чистых форм, — так и этот бог, чтобы сделать для нас духовное зримым, охотно использует образ и цвет человеческой юности, которую он делает орудием памяти и украшает всеми отблесками красоты, так что при виде ее боль и надежда загораются в нас» (VII, 493).

«Чистыми формами» являются, например, идеи круга, угла, треугольника... У Платона «четырёхугольник сам по себе» — это чистая форма, идея четырёхугольника. Томас Манн использует математику в новелле «Смерть в Венеции», чтобы проиллюстрировать предложенную им эротическую эстетику в духе платоновского учения об идеях.

Особую роль при этом Томас Манн отводит солнцу. Восторженный Ашенбах поет хвалу светилу:

«Разве не читал он где-то, что солнце отвлекает наше внимание от интеллектуального и нацеливает его на чувственное? Оно так дурманит и завораживает, еще говорилось там, наш разум и память, что душа в упоении забывает о себе, взгляд ее прикован к прекраснейшему из освещенных солнцем предметов, более того: лишь с помощью тела может она тогда подняться до истинно высокого созерцания» (VII, 493).

Через двадцать семь лет в романе «Лотта в Веймаре» писатель снова вспомнит о солнце в связи с математическими объектами. Красоту теперь олицетворяет не юношеское тело, а кристалл гиалита, бесцветного опала. Шестидесятисемилетний тайный советник Гёте восхищается:

«Я не могу на него наглядеться и все думаю, ведь это свет, это точность, ясность, а? Это произведение искусства, или, вернее, произведение и проявление природы, космоса, духовного пространства, проецирующего на него свою вечную геометрию и тем самым делающего ее пространственной! Посмотри на эти точные ребра и мерцающие плоскости, — и весь он таков; я мысленно называю это идеальной проструктуренностью. Ибо вся штука имеет единый, целиком ее проникающий, наружно и внутренне обуславливающий, повторяющийся вид и форму, которыми определены оси и кристаллическая решетка; а это-то и роднит его с солнцем, со светом» (II, 660).

Здесь тоже «вечная геометрия» — это чистая платоновская идея, выраженная языком математики, а солнце — инструмент для воплощения идеи в материальный объект — кристалл.

Но не только в природных явлениях проявляются идеи математики и красоты. Они могут быть реализовываться и в предметах рукотворных. В романе «Лотта в Веймаре» Гёте продолжает:

«Если хочешь знать мое мнение, то я считаю, что в колоссально разросшихся геометрических гранях и плоскостях египетских пирамид заложен тот же тайный смысл: соотношение со светом, солнцем, пирамиды — это солнечные пятна, гигантские

кристаллы, грандиозное подражание духовно-космическому миру, созданное рукой человека» (II, 660).

#### 4

В лекции «Искусство романа», прочитанной в 1939 году студентам Принстонского университета, писатель привел афоризм Гёте, удачно совпавший с его собственным мнением: «Ирония — та щепотка соли, без которой всякое блюдо вообще несъедобно».

Об иронии в арсенале писателя Томаса Манна можно было бы говорить долго, но нам пора перейти к одной интересной теме: посмотреть на творчество и судьбу писателя глазами математика. Казалось бы, между Томасом Манном и «царицей наук» нет ничего общего. И все же такой необычный ракурс позволит нам подметить кое-что новое в хорошо изученном ландшафте творчества Волшебника. Вернемся, например, к иронии. Хороший пример иронии с математическим подтекстом дает следующий эпизод из романа: во время знакомства с принцем Имма рассказывает, что прибыла из Америки на пароходе-гиганте с концертными залами и спортивными площадками.

«У него было пять этажей, сказала фрейлейн Шпёльман.

— Считаю снизу? — спросил Клаус-Генрих.

— Разумеется. Сверху их было бы шесть, — ответила она, не задумываясь» (II, 229).

#### 5

То, что предметом иронии здесь стали математические рассуждения, не случайно. Имма Шпёльман изучает в университете математику, что автор неоднократно подчеркивает, ибо это важная характеристика героини романа. Уже при первом упоминании о дочери «великого Шпёльмана» фрейлина фон Изеншниббе сообщает сестре принца Дитлинде: «Как я слышала, она очень образованная, занимается не хуже мужчины, изучает алгебру и такие трудные предметы...» (II, 151). В последовавшем разговоре Дитлинда называет Имму «алгебраической дочерью» (II, 152). Даже дежурный офицер кордегардии лейтенант фон Штурмхан знает, что Имма идет по королевскому двору «с алгеброй под мышкой» (II, 197).

Имма — студентка университета, и это многое говорит об исключительности ее судьбы. Она «присутствовала в университете на лекциях по теоретической математике тайного советника Клингхаммера, сидела вместе с прочими студентами на деревянной скамье и прилежно писала своим вечным пером, ибо известно, что она девушка образованная и занимается алгеброй» (II, 186).

Эта информация столь важна для автора, что почти дословно повторяется в другом месте романа. До начала двадцатого века в Германии девушек в студентки не принимали, даже вольнослушательницы были большой редкостью.

В университете Имма училась так же легко, как и Катя. Когда принц завел разговор о занятиях: «Я слышал, вы изучаете математику? Вы не устаете? Ведь это ужасно утомительно для головы?», Имма ответила: «Ничуть» и продолжила: «Самое очаровательное занятие на свете. Можно сказать, паришь в воздухе или даже в безвоздушном пространстве. Никакой пыли там нет. И веет свежестью...» (II, 223–224).

Приведенные слова не только характеризуют способности Иммы, но и несут не лишнюю иронию оценку математики как игры, не имеющей большого значения для реального мира. Здесь чувствуется влияние на Томаса Манна взглядов знаменитого философа Шопенгауэра, в ряде своих работ весьма неуважительно отзывавшегося о математике. Широко известен его афоризм: «В математике ум исключительно занят собственными формами познания — временем и пространством, следовательно, подобен кошке, играющей собственным хвостом» [Шопенгауэр, 2001].

## 6

Томас Манн высоко ценил философа, считал его, наряду с Ницше, своим духовным учителем. В этой оценке писатель радикально расходился с отцом Кати, профессором математики Альфредом Прингсхаймом, который не мог простить Шопенгауэру насмешек над своей любимой наукой. На этой почве между зятем и тестем нередко возникали ссоры, которые Томас тяжело переживал. Катя вспоминала:

«Мой отец критически относился к Шопенгауэру, так как последний не раз пренебрежительно отзывался о математике. Как член Баварской академии наук он прочитал на одном из заседаний доклад «Шопенгауэр и математика», и убедительно показал, что Шопенгауэр, собственно, ничего не понимал в математике и его высказывания ложны. Мой муж, однако, ничего не знал об этом докладе, и я ему тоже никогда об этом не рассказывала. Мой отец сделал доклад еще до того, как мы познакомились» [Mann\_Katia, 2000 стр. 28].

В этом, в целом верном, замечании Кати есть две небольшие неточности. Во-первых, доклад назывался «О ценности математики и ее якобы ненужности», хотя по сути Катя права: он почти целиком был посвящен отношению Шопенгауэра к математике. Во-вторых, доклад состоялся 14 марта 1904 года, примерно через месяц после

официального знакомства Томаса и Кати, а не «до того, как мы познакомились». Однако и эту маленькую неточность можно простить, так как по-настоящему интенсивный обмен письмами между будущими супругами развернулся в начале апреля.

Присутствие Альфреда Прингсхайма можно ощутить на многих страницах романа. Несомненно, что под впечатлением от его математических трудов родилось блестящее описание внешнего вида математической рукописи, одно из лучших в мировой литературе. Принц приглашает Имму на прогулку и берет в руки ее тетрадь:

«— Нет, нет, фрейлейн Имма, — запротестовал он. — На сегодня оставьте вашу алгебру или парение в безвоздушном пространстве, как вы это называете. Посмотрите, как светит солнце... Разрешите? — Он подошел к столику и взял в руки тетрадь. От того, что он увидел, голова могла пойти кругом. Подетски неровно, жирно, от своеобразной манеры Иммы держать перо, все страницы сплошь были испещрены головокружительной абракадаброй, колдовским хороводом переплетенных между собой рунических письмен. Греческие буквы перемежались латинскими и цифрами на различной высоте, среди них были вкраплены крестики и черточки, и все это было вписано над или под горизонтальной линией, наподобие дробей, перекрыто стрелками и домиками из других линий, приравнено друг к другу двойными штришками, круглыми скобками соединено в целые громады формул. Отдельные буквы, выдвинутые, точно часовые, были проставлены справа выше замкнутых в скобки групп. Каббалистические знаки, непостижимые для профана, обхватывали своими щупальцами буквы и цифры, им предшествовали числовые дроби, и цифры и буквы витали у них в головах и в ногах. Повсюду были рассеяны непонятные слоги, сокращения загадочных слов, а между столбцами магических заклинаний шли целые фразы и заметки на обыкновенном языке, однако их смысл тоже был настолько выше нормальных человеческих понятий, что уразуметь их было не легче, чем волшебные наговоры» (II, 238–239).

В рабочих материалах к роману, собранных в томе комментариев к «Королевскому высочеству», есть две странички из математических рукописей Альфреда Прингсхайма. На одной из них приведено определение непрерывности функции, на другой — вычисление двух определенных интегралов. Впечатление, которое произвели на писателя математические выкладки его будущего тестя, видно из приписанных рукою Томаса Манна слов на полях рукописей: «магия, спиритизм, формулы, фокус-покус,

каббалистические знаки, руны». Эти слова вошли в процитированный фрагмент романа.

Как курьез можно отметить тот факт, что составители комментариев к «Королевскому высочеству» сами не очень разобрались в содержании рукописей Альфреда Прингсхайма и перепутали подписи к ним [Mann, 2004 стр. 465-466].

## 7

Вернемся к «Королевскому высочеству» и отметим, что математика в романе выполняет различные функции. Она используется автором не только для характеристики Иммы Шпёльман и в качестве материала для иронии, но выступает как средство, объединяющее героев романа, делающее их ближе и роднее друг другу.

После того, как Клаус-Генрих по просьбе своего старшего брата, Великого герцога Альбрехта II, взялся исполнять все функции главы государства и получил титул «королевское высочество», он узнал о бедственном финансовом положении государства. Принц решил сам разобраться в запутанной государственной экономике и начал изучать книги по финансовой математике и политической экономии. Его рассказ о своих занятиях так увлек Имму, что она попросила показать ей одну–две из приобретенных принцем книг. После чего они стали изучать их вместе.

Для сюжета романа важно, что в процессе совместного штудирования работ по финансовой математике молодые люди лучше узнали друг друга, между ними окрепло доверие, и Имма смогла, наконец, ответить взаимностью на чувства влюбленного принца.

## 8

Роман «Волшебная гора» вышел в свет в 1924 году, спустя пятнадцать лет после появления «Королевского высочества». Математика, как и в «Королевском высочестве», остается в «Волшебной горе» в арсенале писателя. Здесь она выполняет похожие функции: служит средством для характеристики героя и материалом для авторской иронии.

Не все гости туберкулезного санатория «Берггоф» заслуживали звания пациентов, среди них были и абсолютно здоровые люди. Они чувствовали себя превосходно и наслаждались многомесячными, а то и многолетними каникулами в швейцарских Альпах. Немудрено, что женщины и мужчины находили время для флирта, а иногда на этой почве в санатории вспыхивали скандалы, очень расстраивавшие главного врача гофрата Беренса. Он, нашел,

правда, одно парадоксальное средство подавить разгулявшуюся похоть и сладострастие, но действовало это средство далеко не всегда:

«Я лично прописываю математику... Занятие математикой, говорю я им, превосходное средство против амуров. Прокурор Паравант, которого донимали соблазны плоти, кинулся в математику, возится теперь с квадратурой круга и чувствует большое облегчение. Но большинство слишком глупы и слишком ленивы, прости господи...» (IV, 105).

Мнение о том, что интенсивные занятия наукой не оставляют ни сил, ни времени на другие увлечения, разделяют и многие математики. Например, гёттингенский профессор Абрахам Готтхельф Кестнер (Abraham Gotthelf Kästner, 1719–1800) во время своей вступительной лекции в 1756 году высказывал сходные мысли. Лекция называлась многозначительно: «Как помогает занятие математикой нравственному совершенству?».

Любитель Паравант с одержимостью маньяка решает проблему, которая уже давно решена. Недаром глава, где описываются его безуспешные усилия, называется, «Демон тупоумия» (в оригинале «Der große Stumpfsinn» — «Большая глупость»). Тем не менее, эффект, которого добивался гофрат Беренс, оказался достигнутым: прокурор усмирил свои страсти, и соблазны плоти больше не терзали его земную природу.

Здесь снова ирония Томаса Манна построена на математическом материале.

## 9

Но не только материалом для характеристики героя и иронии автора служит «ясноглазая богиня» в романе «Волшебная гора». Математика используется и в обсуждении важнейшей для Томаса Манна темы противопоставления живой и неживой природы.

Во время лыжной прогулки в горах Ганс Касторп рассматривает снежинки, опустившиеся на его рукав. Это мастерское описание структуры водяных кристаллов цитирует в известной монографии «Симметрия» один из крупнейших математиков двадцатого века Герман Вейль [Вейль, 1968 стр. 90–91].

Когда же разразился страшный снегопад, и жизни Ганса стала угрожать реальная опасность, он определил главного врага:

«Но надо что-то предпринять, сидеть и ждать невозможно. Меня засыплет эта шестиугольная симметрия» (IV, 199).

Математика для Томаса Манна — синоним холодного, рассудочного порядка, противоположного и даже враждебного

теплоте неупорядоченной жизни. Примерно то же чувствовал и принц Клаус-Генрих, когда боролся за доверие Иммы Шпёльман, «за то, чтобы она до конца поверила ему и решилась бы с тех чистых и холодных высот, где она привыкла парить, из царства алгебры и язвительной насмешки спуститься вместе с ним в неведомые ей, более теплые, душные и плодотворные области, куда он ее звал» (II, 296).

## 10

Числом-символом для писателя, без сомнения, являлась семерка. В седьмой главе «Волшебной горы» автор признается в своей симпатии: «для сторонников десятичной системы это не достаточно круглое число и все же хорошее, по-своему удобное число, можно сказать — некое мифически-живописное временное тело, более приятное для души, чем, например, сухая шестерка» (IV, 515).

Это число фигурирует во многих народных сказках, мифах, легендах. В романах Томаса Манна число семь нередко определяет структуру произведения и дает повод для забавных, иногда ложно глубокомысленных, а иногда остроумных и неожиданных литературно-числовых игр, позволяющих по-новому взглянуть на авторский замысел.

Первое наблюдение очевидно: «Волшебная гора» состоит из семи глав. Бросим теперь взгляд на структуру другого романа Томаса Манна — «Лотта в Веймаре», вышедшего в свет в 1939 году. Этот роман состоит из девяти глав, причем автор не стал ломать голову над их названиями — каждая глава именуется порядковым числительным: глава первая, глава вторая и так далее до главы девятой (II, 759). В русском переводе эти названия неотличимы, и особая роль седьмой главы читателю не видна. Чтобы увидеть особенность этой главы, нужно открыть немецкий оригинал романа. В нем тоже главы называются порядковыми числительными: «Erstes Kapitel», «Zweites Kapitel», «Drittes Kapitel» и так далее. И только одна глава имеет в названии определенный артикль: «Das Siebente Kapitel». Для немецкого глаза и уха отсутствие или наличие определенного артикля придает слову совершенно различные смысловые оттенки. Здесь автор дает понять читателю, что седьмая глава особенная. Она не только самая большая в романе, в ней впервые Гёте появляется «вживую», как действующее лицо, а не как предмет обсуждения другими лицами. Жаль, что в русском переводе это авторское указание пропало.

Число 34 встречается и в других произведениях Томаса Манна, из которых нужно упомянуть, прежде всего, «Доктора

Фаустуса», где это число олицетворяет знаменитый магический квадрат — символ таинственной связи музыки и математики. С волшебной семеркой это число связано суммой его цифр.

Номер 34 фигурирует в сцене спиритического сеанса, которая, на мой взгляд, осталась непонятой очень многим читателями русского перевода романа «Волшебная гора».

## 11

В романе «Доктор Фаустус» магический квадрат появляется в XII главе при описании студенческой комнаты Адриана Левекюна в городе Галле. Знарок творчества Томаса Манна и один из лучших его переводчиков — Соломон Апт — так раскрывает роль магического квадрата в структуре романа:

«Все линии романа связаны воедино по принципу контрапункта. То есть роман о композиторе построен как музыкальная композиция. Роман комментирует сам себя. Самым существенным его автокомментарием представляется нам упоминание «магического квадрата» — и как детали гравюры Дюрера «Меланхолия» (1514), и как такового» [Апт, 2008 стр. 4].

Обратим внимание, какие детали гравюры Дюрера выбрал Томас Манн для ее характеристики: песочные часы, циркуль, весы, многогранник... Дюрер изобразил множество разных предметов, имеющих отношение к Сатурну и меланхолии, среди них и столярные инструменты, и животные, ангелочек, лестница, гвозди, солнечные часы, кузнечные меха, показаны и природные катаклизмы... Но автор «Доктора Фаустуса» отметил только то, что относится к «творческой меланхолии», является атрибутом науки, прежде всего, «искусства измерения», т.е. геометрии. Этим он показывает близость позиций Левекюна и Дюрера в отношении математики. Для Дюрера «мера, число и вес образовывали... краеугольный камень собственной научной работы». Чем была математика для Дюрера-живописца, тем стала она и для Левекюна-композитора. Для художника математика — «центральная из наук», для музыканта — «интереснейшая из наук», ибо сама музыка, по его мнению, является «магическим слиянием богословия и математики».

## 12

Но вернемся к основной теме нашего доклада. В руках мастера любой предмет, любое понятие могут стать средством создания литературного произведения. Математика — не исключение. Мы видели, как у Томаса Манна она служит для характеристики героев, является материалом для авторской иронии, выступает элементом сюжетной канвы, участвует в построении

структуры произведения... «Ясноглазая богиня математики» излечивает от пороков, охлаждает излишние страсти. Она посредник «между науками гуманистическими и практическими», проводник в мир «чистых идей».

Конфликт живой, теплой неупорядоченности и застывшего, холодного порядка — сквозная тема творчества писателя. Казалось бы, математика, вносящая в мир систему, олицетворяющая «меру, число, вес», тоже противостоит жизни, ее непознанной магии и тайне. Но введенный с картины Дюрера в роман «Доктор Фаустус» магический квадрат ломает эту простую схему. Этот математический объект символизирует тайну создания музыкального произведения, одновременно являясь противоядием от страшной меланхолии и тоски, убивающих все живое и толкающих человека к союзу с дьяволом. «Слияние разума с магией» — вот чем оказывается математика у Томаса Манна. Думаю, что многие математики с ним согласятся.

### **Список литературы**

Апт, Соломон. Достоинство духа. В книге: Томас Манн. Путь на Волшебную гору. М.: Вагриус, 2008.

Беркович, Евгений. Томас Манн глазами математика. Семь искусств, №№ 7-12. 2015 г.

Вейль, Герман. Симметрия. Пер. С англ. Б.В. Бирюкова и Ю.А. Данилина под ред. Б.А. Розенфельда. М.: Наука, 1968.

Шопенгауэр, Артур. Введение в философию. Новые паралипомены. Об интересном. М.: Попурри, 2001.

Mann\_Katia. Mann, Katia. Meine ungeschriebenen Memoiren. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.

Mann, Thomas. Königliche Hoheit. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke — Briefe — Tagebücher. Band 4.2. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2004.

# Александр Денисенко<sup>1</sup>

## Доминанта как динамический хронотоп

Текст представляет собой развёрнутое изложение выступления автора на Круглом столе проекта «Урания» 17 апреля 2022 г. о проблемах времени и пространства (<https://www.youtube.com/watch?v=jdFixZjyh4>). Проект, руководимый физиком и поэтом академиком В. Захаровым, нацелен на возможную интеграцию естественных и гуманитарных наук и культуры и представлен на сайте «7iskusstv.com». Создатель и администратор сайта — Евгений Беркович, профессор Свободного университета (Москва), главный редактор журнала «Семь искусств».

Пространство в естественных науках описывается декартовыми координатами с евклидовой метрикой, а время — числовой осью. В науках гуманитарных и в искусстве положение иное. Например, физик академик Борис Раушенбах[16] обратил внимание математиков на различные представления перспективы в средневековом изобразительном искусстве и в древнерусской иконописи. Это обратная перспектива, когда более удалённые объекты изображаются крупнее. Это означает, что центр находится в точке Зрителя или нескольких зрителей одновременно. Фактически обратная перспектива использовалась и учёными арабского Халифата при определении координат и расстояний на земной поверхности. Проекции звёзд с Небесной Тверди на сферу земной поверхности образовывали многоугольники, расширяющиеся от земли к Небу, при этом подобие фигур и позволяло вычислять координаты по углам и какому-либо элементу на земной поверхности.

Время в гуманитарных науках ещё загадочнее. Александр Кроник ([14]) в экспериментах обнаружил такие странности.

«Как быть с событием, начало и конец которого принадлежат хронологическому прошлому или хронологическому будущему, а само событие переживается настоящим. Любое элементарное событие, находящееся в хронологическом интервале между двумя другими элементарными событиями психологического настоящего, также должно принадлежать психологическому настоящему. В действительности это было не так...

---

<sup>1</sup> Автор ряда статей по научному образованию, нейронформатике.

У большинства опрошенных события их настоящего хронологически следовали не друг за другом. А чередовались с событиями «ненастоящего». Гипотетические «кванты» оказывались как бы «пористыми» — между событиями настоящего нередко находилось несколько событий, к настоящему не принадлежащих.»

В гештальтпсихологии традиционно приводятся примеры того, что каждый человек находит разные объекты в одних и тех же картинках. Это особенности нашей зрительной системы, которые касаются индивидуального восприятия пространства. Есть и примеры про восприятие времени. Если небольшие кружочки разместить по окружности и заставить их мигать со сдвигом во времени, то все мы отчётливо видим бегущий по большой окружности маленький кружочек. Этот кружочек не существует в пространстве, он существует только во времени. Оставим в стороне природу пространства и времени в поэзии и музыке (размер, ритм, мелодия). Во многих областях наук и культуры возникают и проблемы классификации объектов, где сталкиваются методы ортогональных пространств и иерархического представления [19].

Обратимся к прагматической сегодня области компьютерного моделирования нейронной сети. В [1,2] содержится довольно подробное описание и обоснование асинхронной модели нейросети. Приведём некоторые особенности модели, необходимые для понимания настоящего текста. Отличительная черта модели в том, что она не предполагает общего для всех элементов пошагового времени, лежащего в основе понятия алгоритма по аль-Хорезми, в машине Тьюринга и материализованного в генераторе тактовой частоты в компьютере фон Неймана [22]. Пример синхронной модели — военный парад, асинхронной — хореография оперы и балета.

Особенность предложенной модели, шокирующая компьютерную общественность — разрушающее считывание и невозможность копирования содержимого сети. Об этом подробно — в [1].

Время как запоминающая среда: три поросёнка

Попробуем на простейшем примере показать информационную ёмкость времени. Вспомним хорошо известных Трёх поросят. Ниф-Ниф, Нуф-Нуф и Наф-Наф. Сколько комбинаций можно построить из  $N$  материальных элементов. Два в степени  $N$ . А сколько вариантов их упорядочить в строю?  $N!$  (факториал). Это в каком-то смысле информационная ёмкость пространства.

Предположим, что наши поросята — дети одной мамы. Как могут сложиться их судьбы от рождения до исчезновения? На Рис. 1 показаны два варианта их совместной судьбы в истории хозяйства.

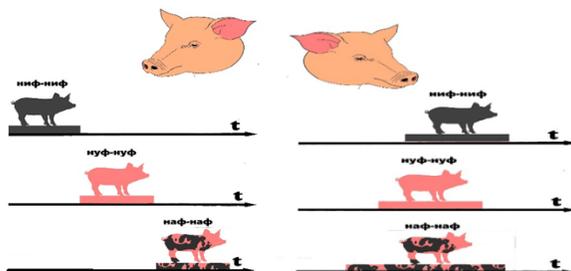


Рис.1. Судьбы трёх поросят

На левом рисунке показаны времена жизни всех трёх поросят. Мы видим, что Нуф-Нуф родился, когда ушёл Ниф-Ниф, а Наф-Наф родился после ухода Нуф-Нуфа. Чтобы показать принципиальное отличие временной развёртки от пространственной, рассмотрим другой вариант (правый рисунок). В этом случае первым появился на свет Наф-Наф, потом Нуф-Нуф, за ним уже и Ниф-Ниф. Первым не стало Нуф-Нуфа, потом — Наф-Нафа, и после этого — Ниф-Нифа. Мы видим принципиальное отличие времени от пространства материальных тел — элементы могут быть вложены друг в друга и переходить границы друг друга. Для  $N$  элементов возможно  $(2N)! / 2N$  вариантов.

Для  $N=3$  возможны 90 вариантов упорядочивания во времени, для  $N=4$  будет 2520, для  $N=5$  получим 113400 способов упорядочения (мощность словаря естественного языка). При восьми элементах (число проводов в простейшем канале байтового обмена) число комбинаций — 81 729 648 000. Уже для  $N=10$  число комбинаций трудно даже записать. Видна астрономическая ёмкость по сравнению с пространством.

Если трактовать жизни поросят как электрические импульсы, идущие по совокупности проводников, мы и убеждаемся в фантастической информационной ёмкости живой памяти, состоящей даже из нескольких нейронов.

Условимся картинку из первого поросячьего примера обозначать как 1,1,2,2,3,3. Это означает, что по второй оси оба события произошли после обоих событий по первой оси и перед обоими событиями по третьей оси. В такой нотации второй вариант истории поросят запишется как 3,2,1,2,3,1.

Очевидно, что каждая из таких комбинаций образует класс временных развёрток событий, порядок которых обозначается одинаковыми комбинациями. Все процессы, которые по каждой оси дают одинаковый порядок (то есть относительные сдвиги во времени), относятся к одному классу. Отметим несколько особенностей такой классификации.

Прежде всего — естественность. Не используются никакие алгоритмы вычислительного характера. Динамический характер — не нужен период обучения и оценки. Классы формируются по мере поступления событий. Иерархичность — каждый класс может быть отнесён к объемлющему классу при совпадении порядка по части событий. Снижение размерности пространства при переходе к объемлющему (включающему) классу. Полиархия — возможность принадлежности к нескольким объемлющим классам как нарушение материальной физической пространственной природы. Размытость — если передний и задний фронты импульса по каждой линии представляется интервалом (как в физическом триггере), то принадлежность элемента к классу также размыта.

В работе [1] приводится пример использования асинхронной передачи данных как криптографического инструмента, когда данные передаются без шифров и кодировок — временными сдвигами и как бы поверх любой открытой информации.

Немного из нейрофизиологии: что и почему светится

На Рис.2 изображена примерная схема нейрона. Показана миелиновая оболочка аксона и два типа разветвлений — самого аксона на две части (обе с оболочкой), а также более густые древовидные ветви окончаний. Входы в нейрон — это дендриты, и они занимают значительное пространство по сравнению с телом — их суммарная площадь поверхности в трехмерном пространстве может занимать до 97 процентов площади поверхности нейрона и дендритов вместе. Миелин даёт более высокую скорость прохождения импульса. Канал делится на фрагменты, разделённые так называемыми перехватами Ранвье. Оболочка увеличивает скорость продвижения импульса по нервному волокну, но присуща лишь достаточно развитым биологическим видам. Мы будем предполагать наличие такой оболочки и разделение аксона на фрагменты. Импульсы распространяются перескоками по перехватам Ранвье. Это компромисс аналогового и цифрового подходов.

Свечение, видимое приборами наблюдения, связано с движением электрических зарядов, то есть импульсов. Импульс в аксоне имеет фиксированную форму, которая, как и скорость

распространения, зависит от поперечного сечения ветви канала. Границы переднего и заднего фронтов импульса размыты и являются случайной величиной  $Dt$ .

Вся активность нервной системы — это возбуждения и торможения электрических сигналов. При этом торможение на том или ином участке начинается с возбуждения на соседнем.

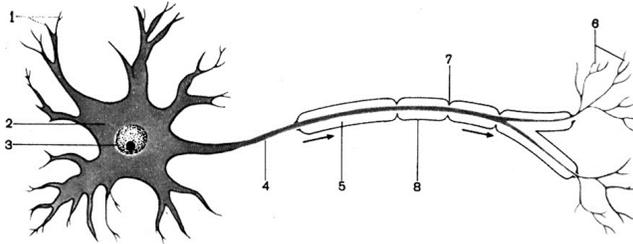


Рис.2. Схема нейрона (<http://tainoe.info/kak-rabotaet-mozg-chast-1-dlya-chego-nuzhen-son.htm>)



Рис. 3. Форма импульса в нервном волокне. Передний и задний фронты — вероятностные величины

В [1] приведены две модели нейрона — емкостная и планетарная. Первая из них — традиционная в работах по нейронным сетям. Тело нейрона имеет два состояния — активное и неактивное. Если уровень заряда в состоянии неактивности превышает некоторый (верхний) уровень, то начинается сброс заряда в аксон. Сброс прекращается, и нейрон деактивируется, если уровень достигает нижнего значения. Сброс заряда происходит через аксонный холмик, который выполняет роль дозатора. Это заметил Алан Тьюринг [10], сравнив активность аксона с пулемётной очередью. Почему может светиться тело нейрона? Была предложена также планетарная модель, в которой волны импульсов движутся по поверхности (мембране) нейрона. Такая модель объясняет дополнительные свойства нейрона как запоминающего элемента — волны задают историческую картину входящих в нейрон импульсов, а их интерференция задаёт точку роста аксона. Это объясняет и неоднозначную реакцию нейрона на входной

импульс — результат наложения поверхностных волн зависит от времени поступления каждого импульса через каждый вход (дендрит). Неоднозначность — не значит неопределённость. Сейчас нам достаточно емкостной модели, фактически устройства накопления с клапаном.

Канал и тело нейрона — это задержки времени прохождения импульсов. Задержка в теле нейрона зависит от его активности и уровня заряда (емкостная модель). Задержка в канале зависит от его сечения (скорость). Поток импульсов одинаковой формы вызван так называемым периодом рефрактерности. Между импульсами должен быть период отдыха участка канала.

Важная особенность разделяет математиков и физиков в описании динамики зарядов в нейронных моделях. Математически за один шаг алгоритма миллиард элементов может сменить состояние со всех нулей на все единицы. Для физика это странно и порождает проблемы отвода тепла. Мы принимаем сторону физиков — в основе процессов лежит закон сохранения заряда. Это означает разрушающее считывание. Есть и два фоновых процесса — подпитка сети в целом и удаление мусора также из всей сети. В природе эту роль играют астроциты.

С точки зрения электрики, тело нейрона — это конденсатор, а канал — проводник. Фоновые процессы сети — это источник питания и заземление всех элементов сети. Но в отличие от электронной проводимости в электротехнике, в нейронной сети действует проводимость ионная. То есть движутся заряды как положительные (ионы металлов — натрия, кальция, магния), так и отрицательные (хлор). Действуют законы алгебры, а не натуральных чисел.

При изучении природных систем необходимо помнить о проблеме Наблюдателя. Это прежде всего шкалы и чувствительность приборов и устройств исследователя, а также человеческий фактор — особенности нашей зрительной системы. Наблюдатель — неотъемлемая часть нейросетевой модели. Можно не увидеть никакого явления при достаточно мелкой шкале. Это проявляется в наших органах слуха. Если бы чувствительность нашего уха была точнее, мы не слышали бы музыки [13]. Наличие очага возбуждения в снимке мозга зависит и от приборов, и от нашего глаза.

На рис. 4 показаны пути между нейронами А и В. Пути проходят через нейроны Е1-Е6. Буквами N с индексами обозначены узлы ветвления каналов. Ромбами обозначены перехваты Ранвье. F1, F2, F3 — выходы из фрагмента. IN — входной поток импульсов,

OUT — выходной поток между В и А. Возможные циклические пути из А в В: через N1, N2, E3, E4; через N1, E1, N3, E2; через N1, N2, E3, E4; через N1, N2, E5, E6, N4, E3, E4. Между E5 и E6 существует петля.

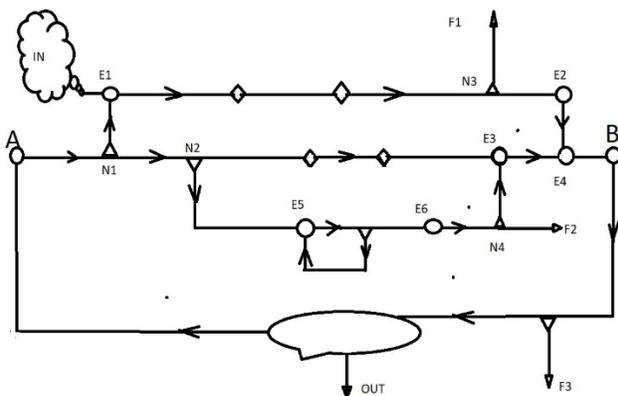


Рис. 4. Схематическое изображение фрагмента сети

Топос — это геометрия сети, то есть размер каждого из элементов, а также связи. Связи (каналы) — сильно ветвящиеся деревья с корнем-источником, узлами ветвления и принимающими элементами. Связи образуют замкнутые циклы, обеспечивающие иерархию цепей.

Хронос — это время, индивидуально текущее в каждом из элементов. Время для замкнутой цепи циклично, что означает также неопределённость порядка событий во времени. Один из феноменов времени в такой системе — обязательное наличие предков, но возможное отсутствие потомков событий, то есть время сети уходит в бесконечность в прошлое, но может оборваться в любой момент в будущем.

### Хронотопная метрика

Предлагается расстоянием между элементами сети считать время прохождения импульса между ними, которое, в свою очередь, зависит от текущего состояния элементов. С точки зрения Хроноса, каждый элемент (тело нейрона или фрагмент канала связи) — это задержка. Пороговое срабатывание элемента означает зависимость времени задержки от уровня заряда в теле элемента. Время перескока импульса по перехватам Ранье постоянно

(пропорционально диаметру канала). Время прохождения через тело нейрона в активном состоянии пренебрежительно мало. В неактивном состоянии это время пропорционально недостатку уровня заряда до верхнего порогового уровня.

Такая метрика, конечно, неевклидова. Иллюстрация возможна простая — движения Медузы. Стабильная голова — это очаг, а тело может проделывать самые замысловатые фигуры, но при сохранении свойств параллельности-перпендикулярности линий на поверхности тела. Поступление заряда в тело неактивного нейрона — аналог разогрева. Для физика парадокс в том, что участок сети при нагревании сужается! Увеличение зарядов в элементах цепи сокращает времена задержки в них.

Важнейший феномен хронотопной метрики — динамика. Один дополнительный импульс может каскадным распространением сменить всю топологию сети без её физической реконфигурации (то есть на той же геометрии связей!). Обращаясь опять к компьютерному языку: топос — это хардвер, хронотоп — это вместо софтвера, машины Тьюринга и машины фон Неймана для модели нейросети.

Говоря языком компьютерного моделирования, в сети нет не только центрального процессора и запоминающей системы, но даже генератора частоты! Есть непрерывные автономные движения импульсов по каналам Топо́са, причём сравнительно медленные — до 100 м/с. Эти движения динамически формируют очаги возбуждения, которые могут быть достаточно устойчивы и самоподдерживаемы в силу цикличности связей. Определить очаг формально очень непросто. Можно напомнить проблему автоматического обнаружения солнечных пятен. Нейронная сеть громадной глубины оказалась бессильна. Очаг возбуждения — это сравнительно стабильная группа близких элементов. Феномен Доминанты как стабильного очага возбуждения заключается в том, что она становится регулятором реакций в сети — аттрактором, рефлектором или фильтром. Доминанта в качестве фильтра может служить и своего рода мусоросборником, поскольку она убирает из проходящих сигналов незнакомые варианты. При этом она должна довольно быстро уставать, так как впитанные сигналы в дальнейшем оказываются уже знакомыми.

Импульсы в очаге активности идут преимущественно по кратчайшим путям, а через очаг пути в хронотопной метрике короче. Кратчайшие пути более стабильны, поскольку в них соблюдается баланс — по мере сброса заряда из элемента происходит подпитка из ближайшего элемента-источника.

Пороговое срабатывание элемента означает зависимость времени задержки от уровня заряда в теле элемента.

На рис. 5 представлен фрагмент сети с областью Доминанты (выделена прямоугольником), в которой движутся импульсы D1 и D2. На выходах R1 и R2 формируются результаты активности Доминанты. На канале RD движется циклически импульс, поддерживающий активность мамой Доминанты. В соседней с Доминантой области движется сигнал I как серия импульсов I1-I5, часть которого попадает в область Доминанты. Импульсы I1, I2 отторгаются Доминантой так как встречаются с активными участками с импульсом D1. Импульс I3 поглощается Доминантой, поскольку он поступает в интервале неактивности участка Доминанты. Импульсы I4 и I5 также отторгаются (импульсом D2 в области Доминанты). В итоге Доминанта на внутреннем канале RD пополняется импульсом I3 (новым для неё). На продолжении цепи сигнала I сохраняются все импульсы кроме I3. В каком-то смысле Доминанта отфильтровала знакомое от незнакомого.

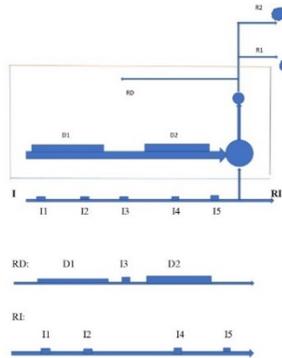


Рис. 5. Доминанта как аттрактор и рефлехтор

### Ассоциации

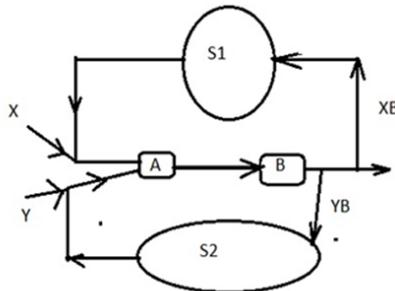


Рис.6. Ассоциация между парой сигналов

На рисунке 6 показан фрагмент сети, пара входных импульсов — X и Y, два сегмента сети S1 и S2, являющихся интеграторами и пара элементов A и B. Элемент A соединяет цепочки от импульсов X и Y соответственно. Элемент B имеет две ветви — верхняя реализует реакцию на вход X, нижняя — реакция на пару X, Y.

После поступления сигналов X и Y через какое-то время наступает равновесие — формируются состояния сегментов S1 и S2. Это означает, что прекращение поступления X и Y сохраняет состояния S1 и S2.

Теперь подаём X на вход сети с увеличенным уровнем. Это приведёт к появлению реакции YB на нижней ветке после B, а после прохода через S2 мы получим эквивалент Y.

Это простейший пример ассоциации.

### Кратчайшие пути и циклы

На Рис. 7 показан поиск кратчайшего цикла. Из элемента E исходит вправо расширяющаяся волна импульсов (знак +). Падение уровня заряда в теле элемента E формирует слева волну притока из источников (знак -). В точке N две волны встречаются и формируется кратчайший циклический путь для элемента E. Это зарождение стабильного очага возбуждения. Такой циклический путь может быть не один. Сформируются постепенно и более длинные циклы, если найденный не обеспечит весь сброс из E.

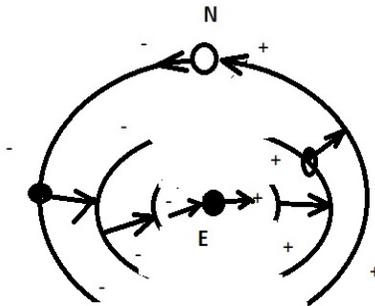


Рис. 7. Оптимальный по длине цикл. Становление встречным поиском вместо вычисления по алгоритмам

### Протуберанцы

На рис. 8 из элемента 0 про исходит выброс избыточного заряда последовательно в виде горячих пятен 1,2,3,4,5. Дальнейшая судьба протуберанца — отрыв пятна 3 как самостоятельной горячей единицы с последующим затуханием из-за отсутствия подпитки из источника 0; замыкание очага 5 на область 0 и тем самым расширение очага 0. Возникновение дополнительной цепи активности через области 1,4,5.

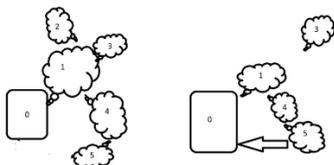


Рис. 8. Протуберанцы

### Реконфигурация

Физическая реконфигурация сети — это изменение Топоса. Основанием для такой смены может служить статистика сравнительной активности элементов и каналов. Биологически объект не может уменьшаться, он может атрофироваться и исчезнуть. Сеть периодически должна отключаться от внешних воздействий на реконфигурацию. Это похоже на сон или условия в Башне молчания Ивана Павлова. Что может изменяться в Топосе? Тело нейрона может увеличиться или исчезнуть. Может появиться новое ответвление, а имеющая ветка подрасти и прикрепиться к доступному неактивному соседу. Может измениться сечение канала — миелин нарастает как бы накручиваясь на аксонные ветви, что в дальнейшем увеличивает скорость импульсов в нём. Может удлиниться канал — за счёт извилин. Откуда статистика активности? Для этого и есть в модели подпитка сети и канализация мусора. Подпитка больше у активных участков. Мусор — это продукты распада молекул, обеспечивающих обмен нейрона со средой, участвующих в запуске и поддержании волн возбуждения/торможения.

### Салют Ухтомского. 2 фазы

В [1] и [2] описаны варианты возникновения Доминант. Это прежде всего наложение нескольких входных потоков к одному

нейрону. Дополнительные импульсы возникают по большей части от сенсорных подсистем организма. Но есть и другой вариант, о котором говорил Ухтомский. Доминанта может возникнуть исключительно из внутренних потоков нейронной сети без всякого внешнего стимула. Это статистика и теория чисел. Непрестанное циклическое движение импульсов в соприкасающихся контурах может приводить к их встрече — в простейшем варианте за время, равное наименьшему общему кратному периодов обращения импульсов по пересекающимся контурам. По этой же причине Доминанта может распадаться, поскольку статистически когда-то происходят даже очень маловероятные события, например расхождение интервалов активности пары импульсов в пересекающихся контурах. Тема статистики также обсуждалась в [1] и [2]. Говоря о размытости фронтов импульса, мы обоснованно признаём, что функция распределения времён переходных состояний в элементе (как и в транзисторе) — одна для всех элементов. Тогда по закону больших чисел в формулировке Пафнутия Чебышёва многократное повторение импульса в контуре будет давать сумму, сходящуюся к некоторой величине независимо от вида этой функции распределения. С другой стороны, по статистике максимально достигнутое отклонение суммы случайных величин от среднего значения с течением времени возрастает. Это означает, что рано или поздно некоторые импульсы разойдутся настолько, что это может привести к распаду Доминанты. В предельном случае — гибели сети. В каком-то смысле гибель асинхронной сети неминуема, в отличие от неограниченной жизни содержимого синхронного компьютера. При столкновении Доминант, когда их протуберанцы встречаются, побеждает по вероятности более молодая — у неё меньше экстремальные отклонения от устойчивой конфигурации, то есть она менее размыта в Топосе своего «каркаса».

В простейших компьютерных моделях асинхронной сети оказалось большой проблемой формирование Доминанты. Слабые импульсы либо не производили возбуждения, либо растекались по очень большому фрагменту сети. Сильные импульсы приводили к торможению — попутные нейроны не успевают сбрасывать излишки заряда. Ответ был совершенно случайно обнаружен в записных книжках Алексея Ухтомского:

«Одним из способов вызвать Доминанту в центрах может служить постепенное ослабление одиночных ударов, падающих на нерв и удерживаемых затем на минимуме». ([4], Стр. 119. 1 октября 1923. Петроград).

Мы сперва возбуждаем участок сети с избытком, после чего сокращаем приток внешних импульсов — в результате тормозятся клетки и каналы, избыточные для Доминанты и сохраняется минимально необходимый фрагмент, обеспечивающий активность участка сети.

Возникновение Доминанты очевидно предполагает предварительное существование её потенциально возможного места. Это некоторый каркас из нейронов и каналов, который когда-то хранил Доминанту. Здесь возникает ещё пара соображений. Во-первых, каркас должен был когда-то возникнуть, что наиболее правдоподобно при наследовании от родительской сети. Наследование структур сети при их воспроизводстве — отдельная тема [12]. Напомним, что отличительная особенность нейронов как клеток — они не размножаются делением, там нет знакомых механизмов наследования. Наследование Хронотопа — в некотором смысле обратная задача исследованию сети. Необходимо во время работы нейросети по её трассе состояний сформировать (породить) дочернюю сеть, которая будет давать схожие реакции.

И ещё одно соображение о возникающих Доминантах. Из двухфазовой схемы Ухтомского видно, что в сети есть особые точки — те элементы, что расположены на границе Доминанты с остальной сетью. При реконфигурации сети кажется правдоподобным, что новые нейроны должны преимущественно возникать в точках ветвления, расположенных на границе Доминанты.

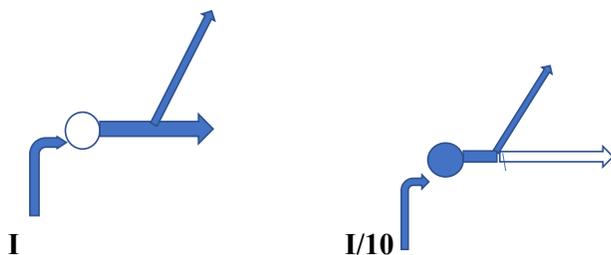


Рис. 9. Двухфазовое формирование Доминанты

Двухфазовая схема искусственного формирования, то есть провоцирования Доминанты, предполагает предварительный переход нейронов потенциальной Доминанты в преднасыщенное состояние, когда уровень заряда в теле приближен к порогу

срабатывания. Это можно считать предварительной нулевой фазой процедуры. Без двухфазовой схемы было невозможно вести какие-либо эксперименты на компьютерной модели сети.

### Доминантная реакция, эффект Зейгарник, пляшущие человечки

На Рис. 10 показан пример реакции, исходящей из очага Доминанты по восьми каналам к моторной системе с таким же числом мышечных органов. Номера мышц соответствуют номерам каналов. Импульсы по каналам движутся слева направо, а порядок их встречи с мышцами — справа налево.

Руки артиста связаны — как в ирландском танце. Каждый канал относится к мышце сгибания или разгибания конечности. Возвращение органа в состояние покоя происходит по исчерпанию импульса. Это гравитация, то есть в космосе наша Доминанта требует коррекции — нужны импульсы для опускания ноги. Поток импульсов эквивалентен набору пляшущих человечков. Первые четыре канала Z1-Z4 не получают сброса и возвращаются в Доминанту. Номера мышц — это номера каналов. Первые по времени импульсы — упреждение (anticipation) последующих.

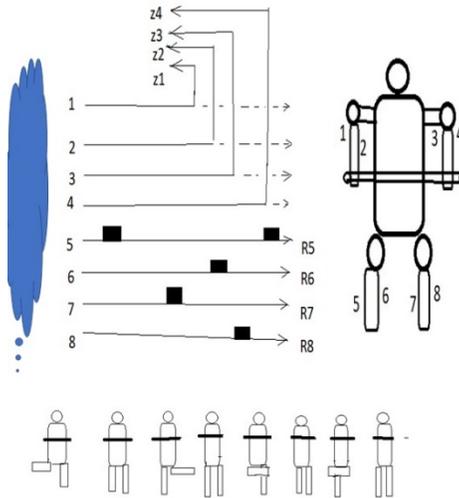


Рис. 10. Ирландский гопак

При более подробном рассмотрении оказывается, что многие эффекты Доминанты можно объяснить простыми законами физики

и геометрии. Несложные законы статистики (закон больших чисел в формулировке Пафнутия Чебышёва) также объясняют такие эффекты Доминант, как их самозарождение, формирование иерархий, столкновение и распад. Статистика в живых системах изумляла Шрёдингера [20] — вместо привычных для газа чисел Авогадро статистика в живых системах начинает проявляться уже на миллионах элементов (на самом деле — уже на сотнях). Ещё одно примечательное явление — известный в психологии эффект Блюмы Зейгарник. Незавершённое действие лучше запоминается и скорее воспроизводится. Буквально — труднее начать сложное действие, чем его выполнить. С точки зрения Доминанты — импульсы составной реакции, не нашедшие стока в моторную систему, возвращаются в очаг возбуждения и ускоряют повторный выброс. Обрезать доминантную реакцию можно только связывая руки как в ирландском танце. Доминанта — это динамический Хронотоп и динамический орган.

Продолжение работ Алексея Ухтомского привело к описанию следов пережитых Доминант. Их отражение в костно-мышечной ткани описано как реакция на лицо другого человека и феномен общения [23].

Среди зарубежных коллег хорошо известно имя Курта Гольдштейна. Немецкий учёный был выдворен из фашистской Германии и работал в США. Многие роднит его с Алексеем Ухтомским, хотя основные его работы даже не переведены на русский. Курт Гольдштейн использовал такие понятия как фон и форма (фигура). Оба имели широкое фундаментальное образование, включая медицинское. Оба рассматривали организм как единое целое. Возвращали к жизни людей, раненых на фронтах мировых войн. В зарубежной литературе используется термин «anticipation», примерно соответствующий Доминанте. Монография [6] — обзор советских и российских работ по тематике Доминанты. Из российских работ отметим [15].

В нашей истории были примеры интеграции наук и искусств, основанные на едином подходе к проблеме Человека как такового — педология; созданный В. Лениным институт ВХУТЕМАС; Всесоюзный институт экспериментальной медицины (ВИЭМ), организованный в Москве из Ленинградского прототипа по инициативе М. Горького. Все они кончились не очень удачно. Драматическая история педологии в нашей школе описана автором в серии публикаций в журнале 7Искусств за 2021 г; ВИЭМ во время атомного проекта превратился в подразделение Курчатовского института. В нём работал Илья Аршавский. На осколках

ВХУТЕМАСа родились нынешние Архитектурный, Полиграфический, Текстильный институты. Несколько масштабных проектов такого рода ведётся и сегодня: когнитивные науки, педагогическая антропология. Причины фактического провала каждого из этих проектов можно объяснять по-разному. Но представляется наиболее простой и убедительной версия Вавилонской Башни и смешения языков. В этом убеждают многочисленные успешные примеры деятельности отдельных выдающихся Личностей с древнейших времён до наших дней, которым не надо было ни с кем договариваться. Науки и искусства могут успешно уживаться в одном человеке. Омар Хайям, Михайло Ломоносов, Борис Раушенбах, Давид Самойлов, Владимир Дашкевич ([17])...

Оба термина, Хронотоп и Доминанта — принадлежат академику Алексею Ухтомскому, великому русскому физиологу, ученику профессора Николая Введенского. В некотором смысле его учение — альтернатива работам Ивана Павлова. Все трое — из школы Ивана Сеченова [5]. В двух словах история вопроса такова. Повторяя известные опыты Павлова с собачкой, но при вынужденном нарушении требований к условиям проведения опыта (это знаменитая Башня Молчания), получился непредвиденный результат — вместо выделения желудочного сока произошла, выражаясь научно, дефекация.

Так родилось учение о Доминанте как устойчивом очаге возбуждения, который обеспечивает целостность реакций организма в зависимости от своего текущего состояния, а также поведение при отсутствии внешних стимулов. Можно даже сказать, что поведение организма определяется прежде всего его внутренними событиями и лишь корректируется внешними воздействиями. Несколько десятилетий исследований и экспериментов привели А. Ухтомского к созданию интегральной теории, включающей не только нейрофизиологию нервной системы, но и её роль в развитии организма как единого целого, и, более того, к описанию психических явлений и феномена человеческого общения. Скончался академик Ухтомский в блокадном Ленинграде. В журнале *Искусств* опубликована серия статей Семёна Резника об Алексее Алексеевиче Ухтомском и его учении [8].

Термин Хронотоп был использован и развит Михаилом Бахтиным в анализе художественных произведений и театральной критике [18]. Мы говорим о нейроподобных структурах. Это не только мозг. Это система из большого числа взаимосвязанных

элементов, каждый из которых работает автономно. Хронотоп — это единое пространство-время системы, всех её элементов и частей.

Большевики хорошо понимали, какие мосты связывают опыты над собачками и общественное сознание и в самые драматические годы не жалели денег на павловских питомцев. Стимул и реакция, кнут и морковка нашли широкое применение в обществе. Но однажды было осознано, что живое работает иначе.



Рис. 11. Ирландский танец и гопак

Идея обратиться к наследию Алексея Ухтомского принадлежит Роману Павловичу Дименштейну из Центра лечебной педагогики (Москва) и была подкреплена учеником Ухтомского Ильёй Аркадьевичем Аршавским, автором методики развития ребёнка, а также математиком из Пущино отцом Феофаном — игуменом Свято-Данилова монастыря (в миру — В. Крюков [11]). Дело не только в естественном научном любопытстве. В недолгой истории изучения нейронных сетей произошло осознание проблемы ответственности за решения, принимаемые такими системами. Разработчики сегодня уже открыто признают, что не понимают природы срабатывания своих систем как чёрного ящика. Встаёт вопрос об ответственности, которым и закончилось выступление автора на Круглом столе Урании. Возможно, вопрос — ключевой.

Автор благодарен Роману Дименштейну и Ольге Герасименко за существенную помощь и поддержку в работе над темой статьи; отцу Феофану (Крюкову); журналу «Наноструктуры» (гл. редактор академик В.П. Маслов, отв. Секретарь — А.В. Махиборода [21]).

Альтернативная точка зрения представлена в [9].

### Источники

1. Денисенко А.В. Асинхронный подход к моделированию нейронной сети. Часть I. Время как нематериальная среда памяти. // Наноструктуры. Математическая физика и моделирование. 19(1) — 2018, с. 5–50.
2. Денисенко А.В. Асинхронный подход к моделированию нейронной сети. Часть II. Становление в хаосе — от нейрона к Доминанте. // Наноструктуры. Математическая физика и моделирование. 19(2) — 2018, с. 5–62.
3. Ухтомский А.А. Доминанта. — М., Л.: «Наука», 1966.
4. Ухтомский А.А. Дальнее зрение. СПб.: Трактат, 2017. — 202 с.
5. Сеченов И. Рефлексы головного мозга. М., АСТ, 2014.
6. M. Nadin (ed.). Anticipation: Learning from the Past, Cognitive Systems Monographs 25 Springer 2015
7. Зуева Е. Ю., Ефимов Г.Б. Принцип доминанты Ухтомского как подход к описанию живого. Препринты ИПМ им. М.В. Келдыша, 2010 №12.
8. Резник С. Против течения. Академик Ухтомский и его биограф. СПб, Алетейя, 2015.
9. Е. Кунин. Логика случая. О природе и происхождении биологической эволюции (пер. с англ.). М., Центрполиграф, 2017.
10. Тьюринг А. Может ли машина мыслить? (с приложением статьи Дж. Фон-Неймана «Общая и логическая теория автоматов»). М., ГИФМЛ, 1960.
11. Игумен Феофан (Крюков). Модель внимания и памяти, основанная на принципе доминанты. «Нейроинформатика-2006», М., МИФИ, 2006.
12. Горбань А.Н., Р.Г.В. Демон Дарвина. Идея оптимальности и естественный отбор. М., Наука, ГРФМЛ, 1988.
13. Шилов Г.Е. Простая гамма. Устройство музыкальной шкалы. Серия «Популярные лекции по математике». ГИФМЛ, М., 1963.
14. Головаха Е.И., Кроник А.А. Психологическое время личности. Киев, «Наукова думка», 1984.
15. Хабарова О.Е. Теория Хронотопа и Доминанты А.А. Ухтомского в системе отечественных знаний о человеке: гипотеза о неразрывной связи времени, пространства и слова. Центр мониторинговых исследований, ГОАУ ЯО ИРО, г. Ярославль. Проект «Социомониторинг». ([www.sociomonitMoring.ru](http://www.sociomonitMoring.ru)).
16. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. / М., Наука, 1980, 288 с.
17. Дашкевич В.С. Великое культурное одичание: арт-анализ. / М., Russian Chess House, — 2018. — 720 с.
18. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. М., Художественная литература, 1975.

19. Любищев А.А. Проблемы формы систематики и эволюции организмов. М., Наука, 1982.
20. Шрёдингер Э. Что такое жизнь с точки зрения физики. РИМИС, 2009.
21. Махиборода А.В., Подобин А.А., Ильичёв А.В. Проблемы моделирования феномена самосборки. Ч. II. // «Наноструктуры» 17(2), 2017.
22. Джон фон Нейман. Вычислительная машина и мозг. М., АСТ, 2018.
23. Ухтомский А. Интуиция совести. / СПбГУ, Институт физиологии им. А.А. Ухтомского. Петербургский писатель, 1996.

## Александр Мелихов<sup>1</sup>

### Пространство художественное и физическое

Работая над романом или даже рассказом, автор обычно должен постоянно напоминать себе, где это происходит, изображать какие-то декорации, которые можно назвать и художественным пространством. И пространство это состоит исключительно из материальных предметов. И если даже приходится изображать «пространство» — ширь неба, моря или равнины, — оно все равно передается через предметы, а не через пустоту: через снег, облака, звезды, барашки волн, корабли или леса на горизонте и т.п.

Иногда в качестве поэтического контекста приходится вводить исторические события — их роль оказывается сродни роли вечных звезд над земной суетой.

Напрашивается аналогия: если художественное пространство создается предметами, то не таково ли и физическое пространство? Иными словами, существуют только предметы и их взаимное расположение, а никакого физического пространства не существует, это математическая абстракция.

---

<sup>1</sup> Математик, писатель, зам. главного редактора журнала «Нева».

**Павел Полян<sup>1</sup>**  
**Вениамин Петрович Семенов-Тянь-Шанский,**  
**география и искусство**  
**Пространство в науке и поэзии<sup>2</sup>**

Воспитанный в семье великого русского географа, путешественника и коллекционера живописи Петра Петровича Семенова-Тянь-Шанского (1827–1914), другой классик российской географии — Вениамин Петрович Семенов-Тянь-Шанский (1870–1942), его сын, талантливый художник-любитель, — одним из первых затронул вопрос об эстетических ресурсах природы и о взаимоотношениях искусства, во всей широте его жанровой палитры, и науки, в частности, географии.

После революции В.П. Семенов-Тянь-Шанский — профессор географии Ленинградского университета, организатор и директор Центрального географического музея в Ленинграде, замышлявшегося им как музей-парк мировой географии. В 14 больших залах разместилось более 16 тысяч экспонатов: такого богатого фонда не имел тогда ни один природоведческий музе мира. Среди экспонатов — и свыше 140 больших художественных картин и этюдов, показывающих ландшафт и природу различных широтных зон и написанных самим В.П. Семеновым-Тянь-Шанским специально для музея, а также около 160 им же собственноручно вычерченных карт. Музей производил сильное впечатление даже на далеких от географии людей.

В своих работах В.П. Семенов-Тянь-Шанский осознанно сближал географию и искусство. И ландшафтовед-географ, и художник-пейзажист — оба мыслят, по его представлениям, географическими образами и оба занимаются выявлением в них типических и уникальных черт: только художник при этом артистичен и субъективен, а географ — объективен и научен. «География, — писал он, — способна захватить нас до самозабвения и подвигнуть на величайшие создания в области поэтического творчества». В этом проявились свойственные В.П. Семенову-Тянь-Шанскому высокое чувство Земли, сознание своей корневой связи с нею, преклонение перед ее красотой.

---

<sup>1</sup> Павел Маркович Полян, профессор, доктор геогр. наук, вед. научн. сотр. Института географии РАН, директор Мандельштамовского центра НИУ ВШЭ.

<sup>2</sup> Конф. 17.4.2022

Он превосходно и глубоко знал русскую литературу, живопись и музыку. Из писателей больше всех он любил Пушкина и Гоголя, из композиторов — Римского-Корсакова, из живописцев (напомню его специальный взгляд на этот жанр) — Аполлинарий Васнецов, Куинджи, Чюрленис.

О Гоголе и географии он написал отдельную статью, и, как бы перемигиваясь с Гоголем, автором «Арабесок», сам он в 1938 году написал книгу для чтения под названием «Географические арабески», представляющую собой популярную сводку материалов первого тома «Большого Советского Атласа Мира». В сентябре 1924 года, когда отмечалось 125-летие со дня рождения Пушкина, В.П. Семенов-Тянь-Шанский произнес вдохновенную речь в Михайловском о Пушкине и контурах литературно-природного заповедника. В его топонимических и краеведческих работах во множестве рассыпаны самые различные стихотворные и прозаические цитаты, но, пожалуй, особенно часто упоминается в них — «Слово о полку Игореве».

Венцом всей научной деятельности В. П. Семенова-Тянь-Шанского, его многолетних теоретических размышлений является учебное пособие для высшей школы «Район и страна» (М.; Л., 1928). Эта книга позволяет говорить о нем как о родоначальнике и у нас, и за рубежом теоретической географии (или, как он сам называл ее, геософии).

В настоящее время готовится новое критическое издание научного наследия В.П. Семенова-Тянь-Шанского.

Предлагаем читательскому вниманию одну из 24 глав этой монографии, — ту, что называется «География и искусство». Републикация, вступительная заметка и примечания Павла Поляна, ведущий научный сотрудник Института географии РАН и профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва. Статья написана в рамках исследовательского гранта РГО № 06/2021-И «Подготовка рукописи «Вениамин Петрович Семенов-Тянь-Шанский. Город, деревня, район и страна. Избранные труды по антропогеографии и теоретической географии» в двух томах».

Павел Полян

## **Вениамин Петрович Семенов-Тянь-Шанский География и искусство**

География издревле входила в число формирующих культуру начал. В буквальном смысле слова связанная с землей, с территорией, она, возможно, призвана хранить, сберечь для каждого отдельного человека его самосознание землянина. Если это так, то на географию, а значит и на географов, ложится исключительно высокая этическая миссия.

Одна из важных сторон культурной работы географов — изучение и охрана эстетических, «вдохновляющих» ресурсов природы, особенно в тех местностях, которые связаны с национальным культурным достоянием, — таких, как Михайловское, Тарханы, Мураново, Ясная Поляна, Шахматово, Царское Село, Коктебель и др. О значении природно-литературных заповедников можно сказать — и сказано — многое. Тем более интересно будет читателю ознакомиться с высказыванием, до сих пор ему неизвестным. Это публикуемая ниже речь одного из крупнейших русских советских географов и краеведов

«Слову» же, но взятому в несколько необычном — географическом — аспекте, В.П. Семенов-Тянь-Шанский посвятил отдельную работу, впервые публикуемую ниже. Рукопись, озаглавленная «Разбор поэмы „Слово о полку Игореве“» и датированная 25 октября 1936 года, извлечена нами из архива Всесоюзного географического общества (ф. 48, оп. 1, ед. хр. 162).

### **Глава XXIII. География и искусство**

Противоположение науки и искусства и их взаимная связь. — Отношение географии к скульптуре. — То же к архитектуре. — То же к живописи. — То же к изящной литературе. — То же к музыке.

В обычных представлениях мы считаем науку и искусство как бы антиподами, из которых первая обращена в сторону разума, а вторая — в сторону чувства. Это противоположение страдает слишком большой схематичностью и слишком малой точностью. На самом деле наука очень часто обращается к чувству, как, например, к зрительным впечатлениям при всяких географических и красочных изображениях, которыми она так богата, или к слуховым — в вопросах всяких описаний, в вопросах фонетики и т.д. В то же время искусство столь же часто обращается к разуму, например, в вопросах перспективы в живописи, т.е. к научной теории проекций, к законам звуковых колебаний в музыке и пр.

Различные научные дисциплины отличаются и различной естественной степенью приближения к искусству.

Географическая наука не исследует самого механизма, самой сути явлений природы. В этом ее главное отличие от других наук.

География изучает лишь связи в пространстве этих явлений друг с другом. Всякое явление возникает в определенном месте земного шара и отсюда уже получается движение по нему в известном направлении или ширится в разные стороны. География отвечает на вопрос, почему именно в данном месте, а не в другом, родилось данное явление, почему оно шло отсюда по тем, а не иным направлениям. При этом она устанавливает законы размещений и движений явлений, по точности формулировки непреложности, а также по характеру изложения наиболее приближающееся к законам физики. Они только еще не сведены ещё в такую стройную систему, какой отличаются современные физика и химия, и в этом заключается главная задача географической науки.

Зародившись в тех или иных местах и получив движение из них по тем или иным направлениям, явления на Земле при встречах или вытесняют друг друга, или уживаются бок о бок, взаимно сочетаясь. Эти сочетания явлений встречаются в общем гораздо чаще, чем вытеснения. Такие сочетания их мы и называем ландшафтом или географическим пейзажем, логически совершенно правильно заимствовав этот термин из области изобразительного искусства.

География есть наука изобразительная, наука зрительных представлений, зрительной памяти. Географом может быть только тот, кто, зажмурив глаза, способен более или менее ясно представить себе размещение предметов в пространстве — направо, налево, вверх, вниз и притом с соблюдением относительной величины расстояний между ними, — представить себе более или менее ярко себе их природные сочетания в линиях, формах и красках, т.е., в сущности, проделать в голове ту же самую работу, которую производит на полотне или бумаге художник, рисующий с натуры пейзаж. Истый географ, можно сказать, влюблен в картографические формы материков, островов, заливов, морей, озер, рек и горных цепей. Они для него — живые существа. В этом одном уже заключается элемент художественного творчества.

Изображая пейзаж, живописец, однако, физически не в состоянии вырисовывать каждый листик, каждую веточку, каждую травинку и передавать точную окраску каждой из них. Он выбирает из них только некоторые главные формы, линии, краски, выдающиеся, красиво противопоставляющиеся, и это обобщение преподносит зрителю, изобразив его своей собственной манерой письма, посредством штрихов и мазков, как известное общее впечатление, чем и действует сильнейшим образом на его зрение и психику, внося при этом свои субъективные переживания, т.е.

настроение, которое он испытал сам, созерцая данную картину в природе. Точно такую же работу, но в строго научных, объективных рамках производит и географ, отбирая для своего географического пейзажа только все яркое и типичное и топя в полутени, по рембрандтовскому художественному принципу, все неважное и понапрасну пестрящее или затемняющее картину, причем эта географическая картина преподносится зрителю, слушателю или читателю при помощи целого ряда условных обозначений, равносильных штрихам и мазкам живописца, например, посредством схематических чертежей. Здесь у географии изо всех наук наиболее тесное соприкосновение с искусством.

Художник субъективен, географ объективен. Но оба они — живые лица. Цель художника — подметив красивые или своеобразные, хотя бы и корявые сочетания линий и красок в природе, дать зрителю их стильный компендиум, цель географа, в сущности, та же, но с подысканием научных толкований, с объяснением их логической связи и преемственности.

Для всякого рода изображений у человека имеется четыре средства. Первое из них — лепка природных форм, второе — графика их посредством линий и штрихов, третье — изображение посредством красочных пятен и мазков и четвертое — передача впечатлений от них посредством слова и звука. Отсюда логически заключаем, что все виды искусства, пользующиеся этими средствами, должны иметь связь с географической наукой, но связь эта тесна в различной степени.

Из искусств зрительного порядка наименее тесна у географии связь со скульптурой. Предметами ваения являются по преимуществу формы человека и животных. Формы же растительности и гор обычно избегаются ваением, как выходящие слишком грубо, и только плоды удаются лучше, и их изображения чаще встречаются в скульптуре. Поэтому скульптура для географической науки может играть лишь служебную роль, изображая формы человека и животных только там, где в этом встречается необходимость, например, в географических музеях в виде украшений их зданий, лестниц, зал и пр. Ваятельное же ремесло применяется для рельефных карт земной поверхности. Но развитие скульптуры в различных частях нашей планеты, как местное географическое явление, само по себе представляет огромный интерес, находясь в тесной зависимости от географических особенностей различных стран.

Так, наибольшего совершенства типично достигло скульптурное искусство именно в странах Средиземья, обладающих

оголенными каменными горными массивами и хребтами, с особенным развитием мраморов, известняков и др. осадочных пород в местном климате. При этом до наибольшего совершенства дошло ваяние не в Вавилонии и Египте с их глиной, гранитами и песчаниками, а в Греции с ее мраморно-известняковыми горами и мягким климатом, откуда перешло в подражательном виде в Италию, находящуюся в близких физико-географических условиях, и отсюда уже распространилось в совершенном виде по всему полуострову Западной Европы, причем более резкий по своим географическим чертам Пиренейский полуостров не дал ничего особенного по части скульптуры, но католичество вообще из всех новых религий, как истое произведение центростремительных сил Средиземноморья, культивировало ваяние наиболее тщательно и любовно. Вообще потомки древних обитателей Средиземья обнаруживают ваятельные способности ярче, чем потомки обитателей других стран.

Точно так же и архитектура, по тем же географическим причинам, достигла исторически наибольшего совершенства в Средиземье, с Грецией во главе. Но здесь связь с географией уже теснее, ибо человеческие сооружения, без которых люди не могут обходиться в своей жизни вообще, особенно тесно связаны с местными физико-географическими особенностями. В идеях зодчества человек, несомненно, заимствовал многие формы окружающей живой и мертвой природы. Так, каменные колонны Средиземья родились из пальмовых стволов, а их капители — из пальмовых крон, стены зданий и ступени лестниц — из скал, своды — из пещер, окна — из карстовых отверстий в горных породах, двускатные крутые крыши умеренных влажных стран, так же как и формы готического стиля, — из расположения ветвей таких хвойных пород, как ели и пихты, по которым легче скатывается вниз вода, и пр. Всякому наблюдательному человеку в наших лесах, где пасется скот, бросается в глаза то, что наичаще подпалены снизу именно старые ели, которые представляют в дождливые ночи наилучшую крышу от дождя и любимое место для разведения костров. Отсюда до изобретения двускатной крыши для жилищ — один шаг.

Практическое обращение со строительными материалами, деревянными и каменными, раскрыло перед человеком, с одной стороны, выгоды геометрических линий — прямых и кривых — и их сочетаний, а с другой — их красоту, т. е. приятное воздействие на чувство зрения. Показательно то обстоятельство, что в русском языке слова «красота» и «краска» происходят от одного общего

корня, т. е. что у нас оба эти понятия тесно сплетены. Точно так же древнегреческий Феб, бог красоты, был одновременно и богом Солнца, т.е. источником красок в природе.

Обоими указанными путями, т. е. применением наиболее выгодных и в то же время наиболее красивых линий, и пошла дальше архитектура, соединяя, по возможности, полезное с приятным и сильно упрощая, схематизируя прямые и кривые линии и их сочетания, подмеченные в природе. Эти упрощенные линии и их сочетания, по контрасту, особенно сильно сильное, гармоническое впечатление на фоне сложных линий, форм и красок древесной, кустарниковой и травяной растительности, которую человек нарочно для того подбирает в искусственно разводимых им парках вокруг зданий.

Осознав приятность для зрительных ощущений тех или иных геометрических линий, природных и искусственных, и их сочетаний в известных пропорциях, человек вольно или невольно перенес изображения наиболее понравившихся ему из них на произведения рук своих. Отсюда родились орнамента и живопись, начавшиеся еще в каменном веке. Сначала человек познал прелесть линий и форм, а потом, уже красочных тонов и их сочетаний, ибо для последнего и для различения цветных оттенков нужно уже более тонкое развитие глаза, да и вообще воспроизведение в красках сопряжено с большими техническими трудностями: приготовление самих красок, кистей и пр. сложнее, чем приготовление приборов для тесания, резьбы, гравировки или чертежа.

Живопись, как начало, воспроизводящее приятные зрительные ощущения более полно и более синтетически, чем скульптура и архитектура, заимствуя их из окружающей природы, органически ближе их к синтетическим особенностям стран.

Всякая нация в различных стадиях своего исторического развития видит различное количество оттенков солнечного спектра. Так, простому русскому народу чуждо понятие оранжевого цвета, который он, по оттенкам, причисляет к соседям — то к красному, то к желтому, так же, как и понятие лилового цвета, который он признает лишь за оттенок соседнего синего. В то же время у него имеются твердые понятия о синем и голубом, тогда как у немцев и французов то и другое обозначается общим словом *blau*, *bleu*. Вместе с тем красный и малиновый цвета представляются русскому более или менее самостоятельными.

Известно, что не только формы земных предметов в своем распределении по поверхности нашей планеты имеют свою строгую

географию, но ею же обладают и природные тона пейзажа. Так, сибирская и уральская тайга имеет издали общий сильно синеватый тон, а тайга Фенно-Скандии — гораздо более темно-коричневатый; стволы сосен на Русской равнине снизу серы, сверху красно-оранжевы, а на Северо-Германской равнине — сильно черноваты и т. д.

Наблюдая окружающую природу, человеческие племена выбирают из них излюбленные краски для своей орнаментики и живописи, причем этой краской является как раз та, которая производит с преобладающим колоритом их родной Земли наиболее яркий и эффектный контраст. Так, на почти исключительно зеленом в общем весной и летом фоне великой Русской равнины, с ее лесами, лугами, степями и недозревшими еще полями до страды, наиболее эффектный контраст в солнечную погоду производят оптически дополнительные к зеленому красный, малиновый и розовый цвета, свойственные спелым ягодам, маку, шиповнику, кипрею лесных гарей, красному грибу и мухомору. Этот цвет — как раз излюбленный у большинства населения нашей равнины. Желтый и оранжевый цвета, как оптически не дополнительные к зеленому, не производят столь эффектного контраста с зеленью, да притом они свойственны печально умирающей осенью листве, а на севере желтый цвет составляет характерную местную, но не общую для всей равнины особенность его цветущих весной и в первой половине лета лугов. Оба эти цвета и непопулярны у нас, тогда как у китайцев и тибетцев как раз желтый цвет священен, как цвет солнечного луча и, вероятно, в связи с красочными контрастными особенностями местного пейзажа, о котором, впрочем, не берусь судить, не видав его ни разу собственными глазами. Белый цвет, снежный, считается у значительных масс населения нашей равнины «печальным», т.е. траурным, ибо совпадает с безжизненностью зимы. У некоторых древних народов Средиземья, как, например, у греков, траурным цветом считался синий, вероятно, в связи с жизненностью синего цвета небесного свода и морской поверхности по сравнению с живыми и разнообразными красками суши. В Фенно-Скандии, Прибалтийском крае и в Германии, в области северо-западных ветреных морей, озер и порожистых рек, весьма сильный и эффективный контраст с зеленью, особенно лугов, а также с серым цветом скал в солнечную погоду составляет стально-синий цвет беспокойной, сильно зыблущейся воды, который и является излюбленным у лопарей, западных финнов, скандинавов и германцев. Вспомним Пушкинское: «и перед синими рядами своих

воинственных дружин», сказанное про Карла XII. У финнов также в почете и черный цвет (геродотовские меланхлены), вероятно, по контрасту с белым снегом. У некоторых южных мусульманских народов, в связи с наиболее эффектным контрастом выжженных Солнцем скал и пустынь с редкой там зеленью оазисов, зеленый цвет священен и приурочен к знамени и плащу пророка. У сиамцев священен белый цвет, свойственный местному слону и лотосу, редко встречающийся на фоне тропической природы, а потому производящий наиболее сильное контрастное впечатление.

Резкость или мягкость цветных оттенков излюблена отдельными племенами в зависимости от климатических особенностей, в которых они живут. В общем, в странах с резким материковым климатом население более привержено к резкости и яркости цветных оттенков в своей орнаментике и живописи, ибо сама природа здесь резче, чем в странах приморских, где природные оттенки смягчены влажностью воздуха и испарениями. Так, французы и японцы органически склонны ко всегда нежным красочным оттенкам, русские и турецкие племена — к резким, ярким, кричащим.

Преобладающие сочетания известных геометрических линий и форм, их пропорции и естественная окраска, и орнаментовка предметов составляют в совокупности естественный географический стиль отдельных местностей. В нем только едва начинает ориентироваться географическая наука наших дней, тогда как художественный стиль произведений человеческих давно известен и разобран научно по косточкам, и теперь люди разбираются лишь в деталях. Художественный стиль, впрочем, разобран самодавлеюще, без сколько-нибудь тесной связи с географическим пейзажем, о чем можно только пожалеть. Географический стиль местностей многосложнее художественного стиля произведений человека по значительно большему количеству его составляющих. Вот почему художественный пейзаж, пытающийся воспроизвести и рассказать этот природный географический стиль, воспринимается и понимается толпой значительно туже, чем произведения, художественно изображающие самого человека или животных, более доступных массовому пониманию.

Во всех школах живописи художественный пейзаж по той же причине развивается позднее антропографических и зоографических изображений, и развитие его происходит как раз в то время, когда занятия живописью становятся модными и привлекают уже большее общее количество участников. Поэтому

число художников-пейзажистов всегда больше в это время числа художников-изобразителей человека и животных, но общая успешность работы здесь ниже, и любительство шире развито. Высшей формой художественного пейзажа является так называемый "«пейзаж с настроением", доступный лишь сравнительно немногим художникам-колористам, так как поэтически глубоко прочувствовать в натуре пейзаж и умело передать это чувство в картине способен далеко не всякий, как бы он ни был виртуозен в технике живописи. Тут нужна особая нежность и вместе с тем величавость души, нужен известный философский уклон.

Другое направление художественного пейзажа, уклоняющее его в сторону архитектурной стилизации и графичности, требующее большой технической виртуозности, но зато и слишком быстро отделяющее этот пейзаж от живой природы в сферу абстрактно-геометрического, подчас лубочного вымысла, для географа значительно менее ценно.

Вообще географ, как представитель науки, обязанный с представителем чистого искусства, должен себя поневоле значительно ограничивать в смысле увеличения графической и цветной стилизацией и художественным вымыслом ради головного приукрашения природы и в этом отношении далеко не свободен. Некоторые географы настаивают даже на безусловном «художественном протоколе», но это уже излишний, сухой педантизм, скорее вредящий делу. Нельзя только примиряться с сезонными анахронизмами, вроде цветущей весной растительности, типичной для равнин, в горах и пр. Максимум допустимой графической стилизации представляет идеальная и изумительная по глубине и правдивости географического настроения, мощная, огромная картина «Север» Аполлинария Васнецова<sup>3</sup>, хранящаяся в Русском музее, так же как и известный небольшой пейзаж «Остров мертвых» Беклина<sup>4</sup>. Затем географ требует от художественного

---

3 Имеется в виду картина Аполлинария Михайловича Васнецова (1856–1933) «Северный край. Сибирская река» (1899). В воспоминаниях «То, что прошло...», В.П. называл Аполлинария Васнецова «окуиндженным Шишкиным, прошедшим через горнило Виктора Васнецова» (I, 234).

4 ««Остров мёртвых» (нем. «Die Toteninsel») — самая известная картина швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина (1827–1901). Существует шесть вариантов картины, написанных в интервале от 1880 до 1901 гг. и экспонировавшихся во времена В.П., в музеях разных городов мира (Базель, Лейпциг, Нью-Йорк, Берлин). В.П., по всей видимости, был знаком с ней по репродукциям. Последние стали на стыке XIX–XX вв. чуть

пейзажа, кроме общей правдивости, еще и знания и понимания автором структуры изображаемых предметов, например, чтобы в граните действительно чувствовалось его гранитное строение, а не просто живописный камень приблизительно цвета гранита, чтобы в дубе было изображено только живописное дерево приблизительно общей формы дуба и его окраски и т. д.

Художественный пейзаж имеет колоссальное, преобладающее значение для географической науки, так как она вся основана на зрительных впечатлениях и насквозь пропитана ими. Фотография однотонная и цветная, запертя своими подробностями, не даст и тени той иллюзии, которая необходима для здорового и прочного восприятия истинного географического стиля местностей. Всю эту мелкую сушь, которую они представляют в таком изобилии, необходимо сначала вырубить, чтобы скрытый за ней географический стиль предстал во всей ясности. А вырубить ее могут совместными, дружными усилиями только географ с художником и никто иной, так же как хороший ботанический парк могут разбить и развести только ботаник совместно с художником же.

Однако стиль географического пейзажа местностей создается в природе не одними только формами, линиями и красками входящих в него предметов. В нем не менее важное участие принимают движущиеся живые существа — люди, животные, движущиеся предметы, как, например, вода, запахи, распространяемые растительным покровом, нечленораздельные звуки, производимые животными и людьми и пр. Только с их присоединением он и достигает надлежащей полноты. Как бы хорошо художник ни изобразил нам ночь на южном берегу Крыма или в Адриатике, но без пения ночных кузнечиков и запаха лавров, кипарисов и миртов, и убаюкивающих всплесков волн она неполна.

Таким образом, мы подошли к звукозаписи. В искусстве она представлена двумя видами — художественного слова или изящной литературы и художественного звука или музыки, большей частью тесно между собой переплетенных.

---

ли не стандартной деталью интерьера с претензиями на изысканность. Они висели, например, в кабинете З. Фрейда в Вене, над кроватью в комнате В. Ленина в Цюрихе, а в Рейхсканцелярии Гитлера в Берлине висел один из оригиналов (известна фотография Гитлера и Молотова на ее фоне). Упоминания картины есть у В. Набокова, В. Маяковского, Тэффи, И. Эренбурга, Ильфа и Петрова, Арсения Тарковского («Где “Остров мертвых” в декадентской раме?...»).

Связь географии с изящной литературой вполне понятна. В землеведении и страноведении огромную роль играет описательный элемент, представляемый словом. Вид искусства, воплощаемый в слове, не менее близок к географической науке, чем живопись, ибо при его посредстве получается описание красивыми словами географического стиля местности, в прямое дополнение и разъяснение к картинам, рисуемым кистью художника. Особенно близка к чисто научному географическому описанию художественная проза. Описание лесостепи Сергеем Аксаковым или Тургеневым, степи — Гоголем или Чеховым производит неизгладимое впечатление в чисто географическом смысле впечатление. Тут можно встретить и целые географические панорамы широкого макрпейзажа, и микропейзаж, и сезонный пейзаж. Впечатление, производимое на географа словом художественной прозы, нередко углубляется и делается ещё обворожительнее в стихах, с их правильно чередующимися ударениями и созвучиями, вносящими сюда музыкальный элемент. Когда же стихи положены на музыку, то получается дальнейшее усовершенствование в смысле глубины и силы воздействия на слушателя, так как все музыкальные элементы сюда целиком присоединяются с их волшебными свойствами.

Звучное, размеренное слово, т.е. стихотворная поэзия, на первый взгляд, труднее должна бы укладываться в рамки географического пейзажа, чем художественная проза. Тем не менее, и здесь мы видим огромные достижения, частично оправдывающие требования Гоголя 1829 г. о том, чтобы в географии «мир представлял одну яркую, живописную поэму: ничего в подробности, но только одни резкие черты»<sup>5</sup>.

Пейзаж нашел свое глубокое отражение и в эпической, и в лирической поэзии — в обеих в виде отдельных картин. В эпике начала их, относящиеся к природе Средиземья, можно встретить еще в некоторых местах «Илиады» и «Одиссеи» у Гомера с характерными для древних греков политеистическими чертами. Пейзаж отражался и в древней религиозной поэзии Индостана, Ирана, Месопотамии, Сирии, Палестины и Египта: вспомним священный лотос, земной рай, пустыню, купину и пр. В современной эпике можно встретить подчас замечательные

---

5 Усеченная цитата из статьи Н.В. Гоголя «Мысли о географии (Для детского возраста)» (1829).

картины географического пейзажа, как, например, описание леса и лесостепи в «Песне об Евпатии Коловрате» у Мея<sup>6</sup>.

Еще благодарнее и более использована почва географического пейзажа в лирике. Вспомним грандиозную географическую панораму макрпейзажа в стихотворении Пушкина «Кавказ подо мною», резкую расщелину Дарьяла в его же стихотворении «Дробясь о мрачные скалы», где самый стих силен, короток, ударен и вертикален, если можно так выразиться, очаровательный, мягкий и милый микропейзаж в стихотворении Фета «Сядем здесь у этой ивы»<sup>7</sup> и мн. др. Географический пейзаж сильно отражается на характере лирики тех стран, где она творится. Так, русская лирика, наравне с народной песней, отличается в общем очень широким, но несколько меланхоличным размахом нашей равнины, в германской лирике слышится уютная теснота и миловидность среднегерманских невысоких гор и т. д. Для этого достаточно сравнить хотя бы известные Гётевские «Горные вершины» со стихотворением Алексея Толстого «Край ты мой, родимый край»<sup>8</sup>.

Сезонный географический пейзаж в лирике преобладает, так как он легче вяжется с четырьмя главными настроениями человеческой души — нежно ласковым и любящим, торжествующим, печальным и сурово-холодным. В работах Центрального географического музея несколько лет тому назад один из его создателей, А.П. Семенов-Тянь-Шанский<sup>9</sup>, специально занялся, между прочим, подготовлением сборника лирических стихотворений наших поэтов, наиболее верно с научной точки зрения изображающих географический пейзаж отдельных районов

---

6 Имеется в виду изданная в 1898 г. поэма «Песня про боярина Евпатия Коловрата. Из времен татарщины» Льва Александровича Мея (1822–1862). См. ниже цитаты из нее — подразумеваемые В.П. отрывки о ландшафте.

7 Начало стихотворения А. Фета «Ива» (1854).

8 Ср. тексты обоих стихотворений — Гете: «Горные вершины / Спят во тьме ночной; / Тихие долины / Полны свежей мглой; // Не пылит дорога, / Не дрожат листы... / Подожди немного, / Отдохнешь и ты» (вольный перевод М. Лермонтова, 1840) и А.К. Толстого: «Край ты мой, родимый край, / Конский бег на воле, / В небе крик орлиных стай, / Волчий голос в поле! // Гой ты, родина моя! / Гой ты, бор дремучий! / Свист полночный соловья, / Ветер, степь да тучи!» (1856).

9 Семенов-Тянь-Шанский Андрей Петрович (1866–1942) — русский географ, энтомолог и переводчик латинских поэтов. Указанная антология не выходила.

России и стран сопредельных, для которого им уже и масса материала, тщательно расклассифицированного.

Наименьшую роль вообще играет географический пейзаж в произведениях драматического искусства, ибо там его представление обычно возложено на декорации, повторять содержание которых в словах действующих лиц излишне. Тем не менее, и здесь имеются произведения с огромной ролью географического пейзажа, преимущественно сезонного, в самом тексте, как, например, «Снегурочка» Островского<sup>10</sup> с музыкой Римского-Корсакова<sup>11</sup>. Последняя настолько тонка, настолько слита непрерывно с текстом, что один из приезжавших к нам из Германии дирижеров в свое время справедливо заметил, что технически неизбежная грубость декораций только портит в ней дело. Здесь звук в сочетании со словом, так же как и сам по себе, положительно затмевает возможные достижения декоратора, и только на фоне живой природы это произведение, написанное и драматургом, и музыкантом как раз на ее лоне, получает свое настоящее место.

Связь музыки с географическим пейзажем выражена двояко. С одной стороны, пейзаж влияет на характер самого музыкального творчества целых народов и их частей, а с другой — и отдельные их представители при помощи звуков вольно или невольно живописуют географический пейзаж. Поясим это примерами.

Прежде всего заметим, что самые человеческие голоса свойственной им разной степени высоты звука имеют свою географию в народных массах. Если подсчитать процентное теноров и басов, сопрано, меццо-сопрано и контральто у взрослого населения разных народов в разных странах, то, наверное, получится любопытная антропогеографическая картина в зависимости от расовых, климатических особенностей и рельефа стран — горных и равнинных.

---

10 «Снегурочка» (1873) — пьеса-сказка в четырёх действиях с прологом Александра Николаевича Островского (1823–1886).

11 Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908) — русский композитор, педагог и дирижёр, член содружества русских композиторов, названных В.И. Стасовым «Могучей кучкой». Любимый композитор В.П., входившего в «Общество добровольных клакеров» (своего рода фан-клуб Н.А. Римского-Корсакова) и многократно упоминавшего композитора в своих воспоминаниях.

Берлиоз<sup>12</sup>, Лист<sup>13</sup> и Шуман<sup>14</sup> при посещениях России были поражены количеством у нас низких басов-октавистов и контральто. При этом преобладающие оттенки или тембры голосов тоже дают поучительную картину. Так, согласно указанию А.В. Оссовского<sup>15</sup>, Л.В. Собинов<sup>16</sup> обладает чисто славянским тембром тенора, хватающим нас за душу и не нравящимся немцам и в то же время резко отличным от тембров итальянских теноров; французское сопрано заметно отличается по тембру от итальянских и т. д. И на всем этом общенациональном тембровом фоне еще выделяются редкие индивидуальные тембры вроде колокольчиков покойной Мравиной<sup>17</sup>, изумительной свирели Ильиной-Кобеляцкой<sup>18</sup> и др. Природа и здесь идет своими географическими законами. Далее, сами звуки человеческой речи в разных странах культивируются разные. Так, Западная Европа, Китай и Япония особенно охотно культивируют гласные звуки в своей речи, с долготой и короткостью их, тогда как внутренние части материка Евразии особенно обращают внимание на культивирование согласных звуков речи и совсем не заботятся о долготе и краткости. Затем создание и производство национальных музыкальных инструментов имеет свою характерную географию. В одних странах преобладают струнные, в других ударные, в-третьих — духовые деревянные или роговые, в-четвертых — духовые металлические народные инструменты. Русская жалейка, состоящая из коровьего рога или согнутой воронкой бересты с двумя тростниковыми трубочками, обладающими разной высотой звука отверстиями и язычками для производства двузвучий, есть типичное пастушеское произведение русских поемных лугов с подходящими с краев к ним

---

12 Берлиоз Гектор (1803–1869) — французский композитор и дирижёр.

13 Лист Ференц (Франц) (1811–1886) — венгеро-немецкий композитор, один из величайших пианистов XIX в.

14 Шуман Роберт (1810–1856) — немецкий композитор, педагог и влиятельный музыкальный критик.

15 Оссовский Александр Вячеславович (1871–1957) — русский и советский музыковед и музыкальный критик, ученик Н.А. Римского-Корсакова.

16 Собинов Леонид Витальевич (1872–1934) — русский оперный певец (лирический тенор), народный артист Республики (1923).

17 Мравина (Мравинская) Евгения Константиновна (1864–1914) — русская оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), солистка Мариинского театра.

18 Кобеляцкая-Ильина Лидия Дмитриевна (1874–1947) — оперная и камерная певица (меццо-сопрано).

березовыми рощами. Пастуху далеко видны в пойме домашние животные, и достаточно подзывать их дудками, из которых образовалась жалейка, как усовершенствованное инструментальное сопровождение к песне, тогда как в северных лесах, где скот пасется в самом лесу и его издали не видно, приходится подзывать его посредством длинных берестяных рогов с сильным однотонным звуком. Из этого рога ничего и не выработалось.

Далее, как отражается природа на самом характере звукового народного творчества?

Северный великорус поселился в таежной зоне, где царят поразительная бедность и однообразие звуков. Тонкий, скромный, короткий свист синицы в одиночку, изредка поспешное стрекотание сороки, весной и в начале лета кукование кукушки — вот, в сущности, почти все главное. Если эта тишина нарушена чем-либо громким, а тем паче резким, — это уже кощунство. Вспоминается мне, как в дни моей молодости я однажды забрался в окрестностях Боровичей на высокий моренный холм вместе с моим спутником. Окоём с холма открылся обширный. Стена леса превосходно отражала звуки и производила эхо. Мой спутник от удовольствия громко запел. Вдруг издали, со склона холма ясно донёсся до нас умоляюще настойчивый, несколько жалобный протест незамеченного нами, работавшего там пахаря: «Перестаньте так громко петь, вы издегали меня совсем вашим пением». В протесте отчасти чувствовался и суеверный страх перед эхом — голосом лешего по народному поверью. Характерная психологическая картина.

Н.В. Каульбарс<sup>19</sup>, прекрасно описывая посещенные им лапландские горы «тунтури» в зоне лесотундры, замечает, что «вокруг царит мертвая тишина севера. Она нравственно так давит, что, не желая ее нарушить, невольно вполголоса говоришь с соседом». Недаром большинство русских скитов притулилось в лесной стихии молчания. В «похвале» матери-зеленой пустыни в «Китеже» Римский-Корсаков в звуках гениально отразил это чувство. Здесь чувствуется и глубокие зелено-синие тона безбрежной лесной дали, толпы живых существ — деревьев и кустарников, пригвожденных природой навеки к одному месту, безгласных, безмолвных, немых, лишь таинственно покачивающих ветвями и дрожащих листвою; предки их — исполины, вечно тут же

---

19 Каульбарс Николай Васильевич (1842–1905), барон — российский военный писатель и картограф, генерал от инфантерии, член Императорского Русского географического общества.

кочующие на Земле, обросли мхам, лишайниками, «травой забвенья» и грибами; слабо нарушают тишину севера пение отдельных птичек, жужжание насекомых и шуршание змей, мирно переползающих из одной расщелины в другую. Поселился великорус здесь редкими, мелкими поселениями, в высоких, нередко двухэтажных сосновых избах, крытых тёсом, с несколькими обширными горницами, со множеством маленьких окон в каждой, с чистыми деревянными полами и огромной печью, с топкой «по-белому». Холодный климат заставляет его сравнительно подолгу проводить в такой избе. Лесная стихия приучила его к безмолвию на воздухе. Его говор короток, однообразен по созвучиям и как-то «деревянен» в *pendant*<sup>20</sup> к окружающим его деревьям. Песня у него редка и поется негромко, приятно вблизи, но издали неслышно. Зато в горнице он разговорчив, и вот у него процветают здесь плоды его поэтического творчества — в виде былин, сказок и пр., произносимых единолично «сказателями» нараспев, с мелодичными, но довольно однообразными интонациями. И это не у одних нас, а и у наших соседей-финнов и скандинавов, с их «Калевалой», сагами и пр.

Южный великорус поселился в зоне лесостепи, где на севере еще во многих местах, по выражению поэта Мей,

Лес дремучий кругом повисел  
Вековыми дубами, березами,  
Сполз с горы, перебрался и за реку,  
Точно в брод перешел и раскинулся  
В неоглядную даль, в необъездную.  
а южнее —  
Ох, ты, степь, ты, приволье раздольное,  
Молодецкая ширь, необъездная,  
Поросла по яругам ты тальником,  
И травой-муравой приукрасилась.  
Хорошо на просторе тебе, неоглядная,  
Залегать, не оря и не сеючи,  
А шелковым ковром зеленеючи.  
Где река пробежит, — там и затоны,  
Где лесок проскочил, — там и забеги  
Зверю всякому, там же и гнездышко  
Птице всякой пролетной привычливой.  
А охотнику — знай да натягивай

---

20 «Под статью» (*фр.*).

Тетиву у лука круторогого,  
Аль спускай с рукавицы, где воззрится, сокола<sup>21</sup>.

Здесь нет грандиозных черт, но одни «мелкие эпизоды», по выражению Григоровича<sup>22</sup>, вроде Фетовского:

Сядем здесь, у этой ивы:  
Что за чудные извивы  
На коре вокруг дупла,  
А под ивой как красивы  
Золотые переливы  
Струй дрожащего стекла<sup>23</sup>

и т. д., хотя как раз здесь ивы достигают наиболее колоссальных размеров каждая в отдельности. Тут южный великорус, пока еще не были сведены леса, поселился в низких одноэтажных курных дубовых избах со съедаемой за зиму скотом соломенной крышей и засыпанным сверху толстым слоем земли для тепла потолком, с редкими маленькими окнами, одной общей низкой горницей с земляным полом, с русской печью, топящейся соломой «по-черному и закоптелыми потому стенами, с мелким скотом и птицей, загоняемыми, ради тепла, в избу вместе с людьми и пр. В таком помещении можно только прозябать. Тут ли до поэтического творчества в избе?

А между тем климат значительнее, чем на севере, и можно, за исключением суровой зимы, проводить долгое время на воздухе, летом спать в соломенных шалашах на земле или на сучьях деревьев, как Соловей-разбойник «на девяти дубах». Тут, благодаря большому разнообразию растительности и изобилию кустарников, птичье население густо и разнообразно. Здесь, вместо обета молчания северных лесов, постоянное щебетание целых птичьих хоров с длинными заливаниями соловьев во главе, звуками жаворонков, перепелов на полях, «дерганьем» коростелей на лугах, звуками чибисов на болотах и пр. Хочется громко петь и играть на воле — то и другое не оскорбит природной обстановки. Голоса баб в обыденном разговоре мягко поют на все лады с массой интонаций, процветают лирическая песня, вместо сказки и былины, и хороводы

---

21 Здесь и выше цитаты из «Песни про боярина Евпатия Коловрата. Из времен татарщины» Л. Мея.

22 Григорович Дмитрий Васильевич (1822–1899) — русский писатель.

23 Из стихотворения А. Фета «Ива» (1854).

на улицах, хоровое пение при отправлении толпой на полевые работы, возвращении с них и во время самих работ. Песни, несмотря на свое чисто лирическое содержание, поются многолюдными хорами, преимущественно женскими. В сущности, поют по-настоящему, мягко не повышая искусственно голоса, только изредка мужчины, женщины же, по местному выражению, ежедневно «кричат песни», т.е. поют их преувеличенно резко, горлом, как бы подражая резким тембрам местного народного инструмента — жалейки. Такое декоративное пение непереносимо в закрытом помещении и хорошо звучит только издали — на воле полей. Склонность населения к лирическому творчеству имела следствием то, что отсюда вышла целая обильная плеяда наших крупнейших поэтов лириков, с Тютчевым, Фетом, и др. во главе.

Замечательно, что то же, но еще более резкое мужское пение горлом, с подражанием звуку местных народных инструментов, исключительно господствует у населения Аджаристана в горах. Очевидно, что подражание горному эхо.

Каким же образом отражен географический пейзаж в творчестве музыкальных композиторов?

Музыка имела еще с древнейших времен двоякое уклонение — с одной стороны, в архитектурную сторону постройки симметричных звуковых движений и сочетаний, а с другой стороны — в живописную сторону так называемой программной музыки<sup>24</sup>. Согласно А.В. Оссовскому, есть свидетельства о существовании древне-греческой программной музыки, сюжетами которой служили живописания природы, битвы Аполлона с Пифоном, т. е. драконом, и пр. Затем программная музыка существовала у средневековых полифонистов, у так называемых клавесинистов последней четверти XVII и трех четвертей XVIII века (именно у

---

24 Программная музыка — классическая инструментальная музыка, сопровождаемая словесным указанием на своё содержание.

Куперена<sup>25</sup>, Рамо<sup>26</sup>, Кунау<sup>27</sup> и др.), у Баха<sup>28</sup>, Гайдна<sup>29</sup>, Бетховена<sup>30</sup> (например, знаменитая его «Лунная соната»), у немецких романтиков Гофмана<sup>31</sup> и Вебера (Волчья долина во «Фрейшютце»<sup>32</sup> и др.), но особенно ее развил в XIX веке Берлиоз, имевший немалое влияние и на нашего гения Глинку<sup>33</sup>, уравнивший значение оркестрового колорита с другими средствами музыки и даже, в целях пропаганды, давший ему перевес над ними. Программная музыка, или иначе музыкальная живопись, сблизившая музыку с художественной живописью, впрочем, многими долго не признавалась и встречалась насмешливо, хотя она имеет такое же законное право на существование, как красочная и графическая живопись, ибо количество условностей в живописи не меньше, так как карандашных штрихов и красочных мазков в природе нет, так же, как и белил в облаках и прозрачной воде.

Программная музыка, между прочим, поставила себе целью музыкально стилизовать различные природные звуки, как, например, гром, пение птиц, жужжание насекомых, ритмические и неритмические движения, вроде плёска волн, порывов ветра, вихря и пр. Если к этому присоединить то общее настроение, которое производит на душу человека данный природный пейзаж, — щемящее, грустное, суровое, тихое, радостное, бодрящее и т. д., что

---

25 Куперен Франсуа (1668–1733) — французский композитор, органист и клавесинист.

26 Рамо Жан-Филипп (1683–1764) — французский композитор и теоретик музыки эпохи барокко.

27 Иоганн Кунау (1660–1722) — немецкий композитор, органист и музыковед.

28 Бах Иоганн Себастьян (1685–1750) — немецкий композитор, органист и капельмейстер.

29 Гайдн Франц Йозеф (1732–1809) — австрийский композитор, представитель венской классической школы, один из основоположников таких музыкальных жанров как симфония и струнный квартет.

30 Бетховен Людвиг ван (1770–1827) — немецкий композитор, пианист и дирижёр, представитель венской классической школы. Его Соната № 14 (1801) с легкой руки поэта Л. Рельштаба называют «Лунной».

31 Гофман Эрнст Теодор Вильгельм (1776–1822) — немецкий писатель-романтик и композитор.

32 Имеется в виду романтическая опера Карла Марии фон Вебера (1786–1826) «Вольный стрелок» (нем. «Der Freischütz»), написанная на либретто И.Ф. Кинда по одноименной новелле И.А. Апеля и Ф. Лауна. Считается одной из вершин немецкого романтизма и первой немецкой национальной оперой.

33 Глинка Михаил Иванович (1804–1857) — великий русский композитор.

музыка в своих звуковых сочетаниях и движениях как раз способна воспроизводить тоньше и глубже всех остальных видов искусства, то получается как раз почти целиком, за исключением только запахов, все недостающее до полноты изображения географического пейзажа.

Насколько велика способность музыки к изображению пейзажа, видно из опыта, произведенного Римским-Корсаковым. Однажды он сыграл на рояле своим друзьям нечто, чего они никогда не слышали, и спросил их, что это такое? Все в один голос ответили, что это звездная, снежная, морозная ночь. Это и было вступление к его опере «Ночь перед Рождеством», самый факт написания которой он тщательно ото всех скрыл, так что никто о нем ничего не знал<sup>34</sup>.

В результате сближения музыки с живописью одними и теми же терминами стали обозначать близкие по существу понятия. Так, краски начали заменять словом тона и их гаммы, стали говорить о красках в оркестре, подразумевая под ними тембры инструментов, стали употреблять выражения «красивая музыка», «красивые созвучия», вместо прежних «приятные», и т. д. Все это весьма расширило, обогатило и углубило искусство.

Исключительно выдающиеся по тонкости музыкальные природы, как, например, Римский-Корсаков и Скрябин<sup>35</sup> у нас, Вагнер<sup>36</sup> в Германии, как оказалось, органически соединяли при этом представления о совпадении известных цветовых ощущений спектра с определенными музыкальными тональностями. Хотя вопрос о том, насколько такие музыкально-оптические представления индивидуальны или общи, и остался неразрешенным, но вполне возможно, что далеко не все композиторы — колористы, и что среди них немало дальтонистов, как и среди живописцев, а потому пет ничего невероятного в том, что у настоящих музыкальных колористов разница в звуково-красочных представлениях не больше, чем у не дальтонистов-художников, глаз которых видит все то в более теплых, то в более холодных, то в более густых, то в более прозрачных топах. Возможно, что если бы колористы-композиторы оказались вместе с

---

34 Этот же эпизод В.П. приводит и в своих воспоминаниях (I, 282).

35 Скрябин Александр Николаевич (1871–1915) — русский композитор и пианист, педагог, представитель символизма в музыке. Первым использовал при исполнении музыки цвет, ввёл понятие «светомузыка».

36 Вагнер Вильгельм Рихард (1813–1883) — немецкий композитор и дирижёр, реформатор оперного и симфонического жанров.

тем и колористами-живописцами, то у них красочно-звуковые представления утончились и уточнились бы. В этом отношении знаменательно появление у нас в свое время живописца-композитора литовца М. Чурляниса<sup>37</sup>, не оформившегося, впрочем, до самой смерти, а в Англии Джемса Уистлера<sup>38</sup>.

Наш известный профессор истории музыки А.В. Оссовский, по моей просьбе, составил на память список музыкальных произведений русских и иностранных композиторов, живописующих географический пейзаж, — список, заключающий в себе более сотни номеров. При этом оказалось, что все сколько-нибудь известные композиторы вольно или невольно, в той или иной степени живописали его, даже по натуре вовсе не склонные или мало склонные к тому, как, например, Чайковский<sup>39</sup>, Рубинштейн<sup>40</sup>, Кюи<sup>41</sup> и др., у которых центром тяжести были лирика и драма.

Такова уж, видно, сила зависимости человека от земной поверхности, если он не производит насилия над собой. Но всякое насилие не может быть постоянным, а потом опять вступает в права все та же зависимость. Такие же необычайно яркие колористы, как Римский-Корсаков, представляющие явление, аналогичное Куинджи<sup>42</sup> в живописи, Алексею Толстому или Фету в поэзии, прямо неистоимы в смысле пейзажной звукописи.

За всем указанным остается еще огромная область музыкально-бытовая, в виде всякого рода характерных танцев,

---

37 Чюрленис Микалоюс Константинас (до 1955 г. использовалась русская форма имени — Николай Константинович Чурлянис; 1875–1911) — литовский художник-«мирискусник» и композитор, родоначальник профессиональной литовской музыки.

38 Уистлер Джеймс Эббот Мак-Нейл (1834–1903) — американский художник, мастер живописного портрета, а также офорта и литографии. Вслед за Теофилом Готье исследовал переходные качества в искусстве, в частности, рассматривал изобразительное искусство с музыкальной точки зрения.

39 Чайковский Пётр Ильич (1840–1893) — русский композитор, педагог, дирижёр и музыкальный критик.

40 Рубинштейн Антон Григорьевич (Гершевич) (1829–1894) — русский композитор, пианист, дирижёр, музыкальный педагог.

41 Кюи Цезарь Антонович (1835–1918) — русский композитор и музыкальный критик, член «Могучей кучки», заслуженный профессор фортификации, инженер-генерал.

42 Куинджи Архип Иванович (ок. 1842–1910) — русский художник греческого происхождения, выдающийся пейзажист.

обрядовых, рабочих и бытовых песен и пр., имеющая весьма тесную и настолько саму по себе понятную связь с антропогеографией, что отдельно касаться ее не стоит.

Все науки отвечают, главным образом, на вопросы «что» и «как», а история еще на вопрос «когда». Одна география отвечает преимущественно на вопросы «где», «куда» и «откуда». В этой своей особенности она получает иной вид движения — не вкапывания внутрь самого предмета, а, так сказать, перелета с остановками, с широким окоёмом, или кругозором с птичьего полета, особый размах, подобный полету аэроплана, заставляющий ее идти во всеоружии знаний, данных ей, главным образом, ее научными сестрами, идти преимущественно интуитивным путем, особенно близко роднящим ее с искусством, но в то же время нисколько не мешающим ей устанавливать научные законы, по точности не уступающие законам физики.

Характерно, что географии, по-видимому, суждено получить особую стремительность развития именно в XX столетии — веке аэроплана. Это полет молодого Икара к Солнцу на крыльях, любовно приготовленных ему стариком Дедалом, позаботившимся и об их красоте<sup>43</sup>. Полет столь же заразительный по ощущениям, как и полет аэроплана для всех, кому хоть раз пришлось его испытать. Полет сокрушительный, подобно полету Икара, при недостаточности научных познаний и технической неумелости, и полет вполне надежный, подобно полетам современной авиации, во всеоружии тех знаний, которые географу преподаются. Полет к Солнцу, как к источнику жизни, переливающейся всеми цветами его спектра. Уловить же все эти оттенки можно лишь идя рука об руку с искусством, к которому география особенно близка, как то справедливо отметил сто лет тому назад великий Гоголь.

---

43 Изложение древнегреческого мифа об афинском художнике Дедале и его сыне Икаре.

# Ян Пробштейн<sup>1</sup>

## Время-пространство, бытие, история, миф и язык в поэзии

Да и что вообще есть пространство, если  
не отсутствие в каждой точке тела;  
Оттого-то Урания старше Клио.

«К Урании» [Ш, 248]

...жизнь — синоним

небытия и нарушения правил.

«Муха» [Ш, 281–289]

И. Бродский

Основное внимание в моих работах, в частности, в книге о русской поэзии «Одухотворенная земля»<sup>2</sup>, о поэзии авангарда и модернизма на английском языке «The River of Time: Time-Space, History, and Language in Avant-Garde, Modernist, and Contemporary Russian and Anglo-American Poetry»<sup>3</sup> и в недавно законченной книге о западной поэзии «Нетленная вселенная явлений» уделено тому, как время-пространство «хронотоп», по определению Бахтина, бытие, история, миф и реальность преломляются в поэзии, какова взаимосвязь языка, времени и бытия. Джордж Стайнер писал в книге «После падения Вавилонской башни»: «В каждом языковом акте имеется детерминант времени. Нет ни одной вневременной семантической формы. Обращаясь к слову, мы пробуждаем эхо, в котором отображена вся история этого слова. Текст врезан в конкретное историческое время; он обладает, как говорят лингвисты, диахронической структурой»<sup>4</sup>. Ссылаясь на гипотезы представителей одного из современных направлений семантики, Стайнер пишет, что язык «является наиболее характерной моделью Гераклитова потока. Он изменяется в каждое мгновение

---

<sup>1</sup> Поэт, переводчик поэзии, литературовед, канд. фил. наук, доктор литературоведения (Ph. D.),

<sup>2</sup> Пробштейн Ян. «Одухотворенная земля». М.: Аграф 2014: <https://www.litmir.me/br/?b=269024>

<sup>3</sup> Probststein, Ian. *The River of Time: Time-Space, History, and Language in Avant-Garde, Modernist, and Contemporary Russian and Anglo-American Poetry*. Boston: Academic Studies Press, 2017 <https://www.academicstudiespress.com/jewsofrussiaeasterneurope/the-river-of-time?rq=The%20River%20of%20Time>

<sup>4</sup> Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. //Oxford U. P.: 1975. P. 18 (перевод мой).

воспринимаемого нами времени» Примеры, которые приводит Стайнер, выявляют важнейшие взаимоотношения между языком, временем и историей: «В грамматике книги пророка Исаяи явлен глубокий метафизический скандал — давление будущего времени, простирающее язык над пределами времени. Открытие противоположного порядка оживляет Фукидида: в его трудах открыто выражено то, что прошлое воссоздано языком, что прошедшее время является единственным гарантом истории»<sup>5</sup>.

Отодвигая границы, пределы, раздвигая мир, поэты осмысливают время и бытие и в то же время раздвигают границы языка. Осмысление времени есть восстановление его, распадающегося под гнетом злобы дня, в единстве и таким образом восстановление истории, в которой происходит становление человека, становящегося самим собой. Хайдеггер писал, что «мысль лишь дает в своей речи слово невыговоренному смыслу бытия. ...Бытие, высветляясь, просит слова. Слово тем самым выступает в просвет бытия. Только так язык впервые начинает быть своим таинственным и, однако, всегда нами правящим способом. Поскольку тем самым в полноте возвращенный своему существу язык историчен, бытие сберегается в памяти. Экзистенция мысляще обитает в доме бытия <...> Язык, — по выражению Хайдеггера, — это — дом бытия»<sup>6</sup>. Поэт — хранитель языка, хранимый им, он не только творит язык, но и является творением языка. Таким образом, мы приходим к выводу, что язык — инструмент постижения времени и бытия. Следовательно, именование как одна из функций поэзии связано с постижением времени, пространства и бытия, а мифологическое сознание связывает индивидуальное с универсальным, древность и современность — это средоточие, где человек предстает цельным, соединяясь с корнями прабытия, осознает самого себя одновременно как продолжение, конец и начало всего сущего, понимает и определяет себя в связи с прошлым и будущим. Не стремление просто запечатлеть ускользающее мгновение, а пере-осмыслить бытие, восстановить корни, — и есть творчество в полном и главном смысле этого слова: созидание, позволяющее осмыслить настоящее и заглянуть в будущее.

---

5 Steiner, George. *After Babel*. Pp. 22–24.

6 Хайдеггер, Мартин. *Время и бытие*.// Пер. с немецкого, сост. и комментарии В.В. Библихина./М.: Республика, 1993. С. 272.

Осмысление мира — есть пред-ставление его как картины: «Миру, который стал картиной, свойственно быть новым»<sup>7</sup>.

В зависимости от отношения к времени-пространству, я пришел к выводу, что Хлебников остался будетлянином, а Маяковский после революции все больше и больше сосредотачивал свое творчество не только на настоящем, но на злободневном, у Тютчева, Хлебникова в «Досках судьбы», «Зангези» и других «сверхповестях», и у Осипа Мандельштама, особенно в «Стихах о неизвестном солдате» — космическое видение, выходящее за пределы трех измерений, Иосиф Бродский, посвятивший странствиям и пространству немало стихотворений и поэм, в итоге если и не отрицает пространство, то отводит ему второстепенное место, на главное ставя вечность, то есть непреходящее время:

Время больше пространства. Пространство — вещь.

Время же, в сущности, мысль о вещи.

Жизнь — форма времени.

Поэт XX века И. Бродский, заглядывающий сродни Тютчеву, в Ничто, в бездну, утверждающий, что «человек есть конец самого себя/ и вдается во время» («Колыбельная Трескового Мыса»), подобно Державину, поэту века XVIII, всегда помнит об угрозе:

А если что и остается  
Чрез звуки лиры и трубы,  
То вечности жерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы.

Не случайно и то, что Державин и Тютчев, Паунд и Элиот, Мандельштам и Хлебников, Йейтс и Борхес, Милош и Бродский в своем творчестве столь часто обращаются к образу водной стихии, уподобляя странствия человека во времени и само искусство плаванью в этой бесконечной, как само время, реке. Да и пути поэтов сродни странствиям морехода. В этой реке времен одни движутся лишь по горизонтали — только в пространстве, запечатлевая лишь увиденное, то есть настоящее, более сложное движение других включает и путь по вертикали — к небу и в бездну, в микро — и макрокосмос, в прошедшее и будущее, в вечность и горную высь, они исследуют ничто, пытаются приоткрыть завесу,

---

<sup>7</sup> Хайдеггер М. Время картины мира. // Время и Бытие. М.: 1993. С. 50. Перевод В. Библихина.

заглянуть в бездну. Взгляд по ту сторону навеивает ужас. «И мы плывем, пылающею бездной / Со всех сторон окружены» (Тютчев). Созерцание бездны может придать сил для того, чтобы нести бремена бытия, но может и лишит дара речи.

Мандельштам и Йейтс, Элиот и Борхес, Милош и Бродский каждый по-своему, преодолели в себе и своем творчестве страх, выходя за пределы своего я, своего бытия. В эссе «Дитя культуры»<sup>8</sup> Бродский, перефразируя философа, говорит: «Можно сказать, что писать стихи — тоже значит упражняться в умирании. Однако помимо чисто языковой необходимости, писать заставляет не столько мысль о брэнной плоти, сколько стремление спасти некоторые явления собственного мира — собственной культуры — от сплошной массы неязыкового потока. Искусство является не лучшим, но иным бытием; это не попытка избежать реальности, напротив — оживить ее. Это дух, ищущий плоть и обретающий слова»<sup>9</sup>.

В своем программном стихотворении «К Урании», в честь которого названа и русская (Ардис, 1987), и английская (Farrar, Straus & Giroux, New York, 1988) книги, Бродский демонстративно игнорирует Историю. Урания старше и, очевидно, важнее Клио. Урания считалась в античности музой астрономии и именно таковой представлялась Баратынскому: «Поклонникам Урании холодной / Поет, увы! он благодать страстей» («Последний поэт»<sup>10</sup>), а кроме того, как заметил Барри Шерр, она ассоциировалась с Афродитой, а в позднейшие времена, в поэзии Спенсера и Мильтона — с музой христианской поэзии<sup>11</sup>. Именно такой представляется Урания Тютчеву в одноименном стихотворении 1820 г.: она первая среди дочерей Мнемозины, верховная богиня, хранительница наук, знания, гармонии и поэзии:

---

8 Полагаю, что такой перевод более точен, так как английское слово «civilization» подразумевает именно культуру в то время, как понятие «culture» включает в себя традиции, устои, даже быт; это в особенности относится к современному американскому английскому, о чем прекрасно знал Бродский и именно поэтому назвал свое эссе «The Child of Civilization». К тому же, О. Мандельштам, как уже говорилось, определял акмеизм как «тоску по мировой культуре», не цивилизации!

9 *Brodsky J.* The Child of Civilization. // *Less Than One*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986. P. 123.

10 *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Поэмы. // Подг. Изд. Л.Г. Фризмана. М.: Наука, 1983. С. 275.

11 *Sherr Barry.* 'To Urania'. // *Special Issue. Joseph Brodsky./ Russian Literature*. Vol. XXXVII-II/III. Elsevier: North-Holland, 1995. P. 101.

Урания одна, как солнце меж звездами,  
Хранит гармонию и правит их путями...

Несмотря на то, что Баратынский был одним из самых любимых поэтов Бродского, его Урания, очевидно, ближе к Тютчеву. Как заметил Шерр, русское стихотворение Бродского написано дольником, основанном на трехсложнике с одним или двумя безударными слогами между ударными<sup>12</sup>. Я не буду подробно останавливаться на анализе этого стихотворения, детально проделанном Шерром в упомянутой статье. Как Галатская в анализе «Ночного полета»<sup>13</sup>, Шерр подчеркивает, что рифмы в поэзии Бродского вообще и в «Урании» в частности усиливают семантический смысл и «могут создавать естественные семантические группы» (Sherr 95). Так «контрольные звоночки рифм» (Ахматова) немедленно привлекают наше внимание к парам «печали-ключами», «ограде-квадрате», которые усиливают тему печали и одиночества, возводя их в квадрат (в переводе на английский, выполненном самим Бродским, одиночество возведено в куб). Тема одиночества — сквозной, поэтический мотив творчества Бродского, немедленно вызывает в памяти стихи «Одиночество учит сути вещей, ибо суть их тоже/ одиночество» («Колыбельная Трескового Мыса», III: 82) — также своего рода семантический «квадрат». Как заметил М. Гаспаров, половина неточных рифм Бродского основана на разнозвучии сонорного с сонорным либо звонких и глухих согласных<sup>14</sup>; Шерр называет их «теньвыми рифмами»<sup>15</sup>. «Позвенеть ключами» ассоциируется со стихами О. Мандельштама: «Когда подумаешь, чем связан с миром,/ То сам себе не веришь: ерунда! / Полночный ключик от чужой квартиры, / Да гривенник серебряный в кармане,/ Да целлулоид фильма воровской». Как писала Н. Мандельштам, ««Патриарх» — развитие темы непристроенности, чуждости, изоляции» (Н. Мандельштам, 215). Так же, как стихотворение О. Мандельштама 1931 г., «К Урании» посвящено теме одиночества

---

12 Ibid., 92–106.

13 Ср. Галатская Наталья. О рифмах одного стихотворения: Иосиф Бродский «Ночной полет». // Scando-Slavica, vol. 36 (1990), сс. 69–85.

14 Ср. Гаспаров М.Л. Рифма Бродского. //Избранные статьи. М.: НЛЮ, 1995. С. 86–87.

15 Ср. Sherr P. 96. Однако я не могу согласиться с Шерром в том, что пары «ключами—квадрате» и «тела— если» также являются теньвыми рифмами.

и отчуждения от жизни. В стихотворении Бродского, однако, одиночество ведет к пустоте, которая «раздвигается, как портьера» и как «магический фонарь» высвечивает на экране памяти

... леса, где полно черники,  
реки, где ловят рукой белугу,  
либо — город, в чьей телефонной книге  
ты уже не числишься. Дальше к югу,  
то есть, к юго-востоку, коричневеют горы,  
бродят в осоке лошади-пржевали.  
Лица желтеют. А дальше — плывут линкоры,  
и простор голубеет, как белье с кружевами.  
[III, 248]

Объемность, выпуклость этой картины дает возможность увидеть выпуклость земли-глобуса, которому «глядишь в затылок». Однако сдвиг происходит не в пространстве, а все-таки во времени, и лирический «я» стихотворения, которого в данном случае трудно отличить от самого поэта, прежде всего вглядывается в свое прошлое, в свой город — и только оглядываясь назад во времени можно почувствовать, что «одиночество есть человек в квадрате». «Город, в чьей телефонной книге/ ты уже не числишься» — может быть только одним, единственным для поэта Городом на земле. Лирический герой озирает глобус сродни ястребу из «Последнего крика ястреба»: воспаряет все выше, и оттуда видит, очевидно, Памир, Азию, «где лица желтеют», а дальше океан, видимо, Тихий. Дальше — пена, «белье с кружевами», — при взгляде с такой высоты детали становятся неразличимы; дальше — суть вещей, которой учит одиночество, дальше — «конец перспективы», взгляд в себя и в Ничто, которое вновь ассоциируется с «мыслью о Ничто» из «Колыбельной Трескового Мыса». Онтологическая интерпретация одиночества как пустоты, а пустоты как смерти, оппозиция «бытие—небытие» у Бродского сродни тютчевскому видению: «Бесследно все — и так легко не быть», «Утратив прежний образ свой,/ Все — безразличны, как стихия, —/ Сольются с бездной роковой!..»; «На самого себя покинут он — /Упразднен ум, и мысль осиротела — /В душе своей, как в бездне, погружен, /И нет извне опоры, ни предела». Как мы видим, Тютчев пошел дальше Бродского, утверждая, что предела нет ничему. Бродский по крайней мере, говорит, что «у всего есть предел: в том числе у печали». Более того, у Тютчева есть жажда жизни и — одновременно — стремление за ее пределы — за пределы самого времени: «Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим

смешай», парадокс подмеченный Ю.М. Лотманом<sup>16</sup>. Парадокс этот, видимо, означает растворенность в мире бытия, то есть все-таки «прибавление», а не «вычитание» (в этом отношении О. Мандельштам близок Тютчеву). У Бродского же, напротив, главенствует принцип вычитания из жизни. Урания Бродского «раздвигает пространство», чтобы в итоге показать человеческую брэнность, отчуждение от мира и пустоту. Поэтому Бродский определяет пространство как «отсутствие в каждой точке тела» (синтакс здесь размыт так, что не совсем понятно, отсутствует ли пространство в каждой точке тела или тело отсутствует в каждой точке пространства). Ю. и М. Лотманы заметили, что в книге «Урания» Бродского «вещь обретает реальность отсутствия»<sup>17</sup>. Примечательно, что интерпретация Бродским пространства как отсутствия на вербальном уровне созвучна Т.С. Элиоту: «И там, где вы есть, вас нет никогда» («Ист Коукер, III), однако поэты вкладывают абсолютно различный смысл в стихи, которые на первый взгляд друг другу созвучны. Стихи Элиота, как заметила Хелен Гарднер<sup>18</sup>. — почти дословно повторяют слова св. Хуана де Ла Круса из его «Восхождения на Гору Кармел»:

Чтобы получить удовольствие от всего,  
Возжелай не желать удовольствий,  
Чтобы владеть всем,  
Возжелай не владеть ничем,  
Чтобы познать все,  
Возжелай не знать ничего.  
(Перевод Я. Пробштейна)

В отличие от Элиота (и Хуана де Ла Круса), Бродский интерпретирует отсутствие только как смерть. Лотманы в упомянутой статье заметили, что «Смерть — это тоже эквивалент пустоты, пространства, из которого ушли, и именно она — смысловой центр всего цикла» (Лотман 1996, 744; выделено

---

16 Лотман Ю.М. «Поэтический мир Тютчева». // Он же. О поэтах и поэзии. СПб: Искусство, 1996. С. 575.

17 Лотман Ю.М., Лотман М.Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского 'Урания'). // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб: Искусство, 1996. С. 740.

18 Gardner Helen. «Four Quartets»: A Commentary. // T.S. Eliot. A Study of His Writings by Several Hands / Rajan Balachandra, ed. New York: Haskell House, 1964. P. 66.

авторами). Бродский сам пояснил значение этих строк и своё отношение к Урании и Клио, к истории, в лекции «Профиль Клио», прочитанной десять лет спустя после «К Урании»: «Неизбежность вашего конца, неизбежность пустоты придает историческим неопределенностям некую осязаемость» (VI: 95). Ставя под сомнение труд историков и, таким образом, самую историю, Бродский утверждает: «Сознает это историк или нет, незавидность его положения состоит в том, что он простерт между двумя пустотами: прошлого, над которым он размышляет, и будущего, ради которого якобы он этим занимается. Понятие небытия для него удваивается. Возможно, пустоты эти даже перекрываются. Не в силах справиться с обеими, он пытается одушевить первую, ибо, по определению, прошлое, как источник личного ужаса, больше поддается контролю, чем будущее» (VI: 94). Таким образом, Бродский дает отрицательный ответ на вопрос, поставленный Марком Блоком в «Апологии истории»: «Надо ли думать, однако, что раз прошлое не может полностью объяснить настоящее, то оно вообще бесполезно для его объяснения?»<sup>19</sup> Не признает Бродский и двойственного подхода Элиота: «История может быть рабством,/ История может быть и свободой». Элиот, как известно, приходит в итоге к утвердительному ответу:

Мы возрождаемся с мертвыми:  
Вот они возвращаются, и мы вместе с ними.  
Мгновение розы и мгновение тиса  
Равновелики во времени. Народ  
Без истории не спасется от времени, ибо  
История есть воплощение вечных мгновений.  
(«Литл Гиддинг», V)

Для Элиота «мгновение розы» — это жизнь, озаренная светом любви, а «мгновение тиса» — своеобразный эвфемизм, означающий смерть, которую Элиот понимает как «временное отсутствие». Бродский, напротив, приходит к выводу, что история непредсказуема, и что «главной чертой истории — и будущего является наше отсутствие. Нельзя быть ни в чем уверенным, если никогда не был его частью» (VI: 111). Кроме того, выросший в Советском Союзе поэт наблюдал, как историю неоднократно переписывали, изменяли, извращали, но в этих манипуляциях равно, как и в том, что «подъем, расцвет и падение Третьего рейха,

---

<sup>19</sup> Блок Марк. Апология истории. М.: Наука, 1986. С. 23.

как и коммунистической системы в России, не были предотвращены именно потому, что их не ожидали» (VI: 105), Бродский склонен обвинять саму историю, а не тех, кто ею манипулировали либо не смогли извлечь из нее надлежащих уроков. Потому оппозиция «Клио— скрыла» усиливает различие между Клио и Уранией. Стихотворение одновременно движется по горизонтали: «видишь: она ничего не скрыла», где подчеркивается отрицательная частица «не», и по вертикали, где Клио рифмуется со словом «скрыла», как уже было отмечено выше. Хотя в своей лекции Бродский цитирует «Приношение Клио» Одена и приводит даже цитату из его стихотворения, не разделяя, однако, при этом трепета английского поэта перед «Музой Времени» и почти игнорируя «милосердное молчание» Клио, как выразился Оден. Более того, отсекая цитату из Одена, Бродский сам манипулирует историей и стихотворением своего старшего друга, попадая тем самым в ловушку, которую английский поэт мудро обошел: «Клио, / Муза Времени, без милосердного молчания которой /Значим был бы лишь первый шаг: и он /Всегда будет убийством...» (VI: 96). Сравним с Оденом:

...Клио,  
Ты — Муза времени, без милосердного молчанья  
Лишь первый значим шаг, а это —

Всегда убийство, *забывают вечно*  
*О доброте твоей -- прости нам шум*  
*И помнить научи*  
(Перевод Я. Пробштейна; выделено мной — Я.П.)

Бродский «забыл» о доброте Клио так же, как и большинство людей, о которых писал Оден (стихи, опущенные Бродским, выделены), а затем еще и обвинил ее в людских грехах, преступлениях, убийствах, таким образом, упростив историю, сведя ее к двумерной, примитивной, разрушительной силе, «единственный закон» которой — «случай» (VI: 109). Он восхваляет Уранию, символом которой является глобус, что, в свою очередь, является для Бродского символом пространства и путешествий. Хотя пространство определено как «отсутствие в каждой точке тела», время растворяется в пространстве, которое помогает поэту увидеть «город, в чьей телефонной книге / ты уже не числишься». Интересно, что в английском переводе этого стихотворения автор употребил слово «starring» — «не являешься звездой», голливудский термин, заменяющий «не значишься».

Примечательно использование Бродским личных местоимений в поэзии вообще, и в этом стихотворении в частности: очевидно, что «ты» 2-го лица ед. ч. («видишь,» «глядишь»), используется вместо «я»,<sup>20</sup> который оглядывается назад не только в пространстве, но и во времени: «И глядя на глобус, глядишь в затылок». Поза лирического героя напоминает лжепророков дантовского «Ада»: голова его всегда повернута назад. Примечательно, что Бродский сам приводит это сравнение в эссе «Состояние, которое мы называем изгнанием», говоря о судьбе писателя в иммиграции. В то время, как Мандельштам стремится «излечить» время, объединив настоящее, прошлое и будущее, Бродский отделяет вечность от времени, считая, что вечность лишь часть времени. Если для Элиота, продолжающего христианскую традицию и идеи бл. Августина, вечность это — «точка пересечения вневременного (безграничного времени) со временем», то для Бродского, как заметил С. Кузнецов в неопубликованной, насколько я знаю, работе о поэтике Бродского,

«сама трактовка Вечности как поглощения прошлым и будущим настоящего полемически заострена против христианской традиции, в которой — еще со времен блаженного Августина — Вечность мыслилась как поглощение настоящим прошлого и будущего. Отсюда — неприятие Туллем христианской идеи “вечной жизни”»:

«То есть тебе вечной жизни хочется. Вечной — но именно жизни. Ни с чем другим это прилагательное связывать не желаешь. Чем больше вечной, тем больше жизни, да?» (М.40)

(Напомним, что с жизнью у Бродского соотносится именно настоящее.) По этому же пункту (настоящее и вечность) Бродский расходится в своей трактовке времени с Мандельштамом, считавшим, под воздействием Бергсона, что задача поэта воспринимать мир в "длящемся настоящем", через которое только и может быть постигнута вечность. По всей видимости неслучайно — и тесно связано с разбираемыми особенностями взглядов Бродского — и отсутствие в его концепции времени традиционного мотива иллюзорности прошлого и будущего («...будущее, которое еще не существует или прошлое, которое уже не существует» [119]): для

---

<sup>20</sup> Роль личных местоимений в структуре поэтического текста у Пушкина проанализирована Р. Якобсоном в статье «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» // Poetyca. Warszawa, 1961., Р. 405–409); Гуковским Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965, 66–67, и Ю. Лотманом. Заметки по поэтике Тютчева. // О Поэтах и поэзии. СПб, 1996. С. 553–564.

Бродского прошлое и будущее даже более реальны; они всегда в большинстве и угрожают настоящему»<sup>21</sup>.

Думаю, однако, что прошлое воспринимается Бродским не как угроза, а скорее, так, как он сам писал в эссе «Состояние, которое мы называем изгнанием» — как безопасная территория, и так, как виделось ему, когда он «глядел глобусу в затылок». Бродский связывает настоящее с жизнью в то время, как абсолютное время очищено от настоящего, прошлого и будущего. Потому-то Туллий в «Мраморе» заявляет: «Задача Рима слиться со Временем. Вот в чем смысл жизни. Избавиться от сантиментов! От этого ля-ля о бабах, детишках, любви, ненависти. Избавиться от мыслей о свободе. Понял? И ты сольешься со Временем. Ибо ничего не остается кроме Времени». Таким образом, свобода для Туллия — быть независимым от времени, а истинная история это — «то, что поэтами сказано» (VII: 247) «потому что поэт — он всегда дело со Временем имеет... Даже когда про пространство сочиняет" (VII: 268). Единственный выход, однако, для Бродского даже не мрамор, который также подвержен уничтожению, о чем говорится и в пьесе Бродского, и в стихотворении Ахматовой: «Ржавеет золото, и истлевает сталь, /Крошится мрамор. К смерти всё готово. /Всего прочнее на земле — печаль/ И долговечней — царственное слово», — единственная надежда поэта — это «Aere Perennius», как озаглавлено стихотворение 1995 г., в котором, переписывая, как палимпсест свое собственное юношеское стихотворение 1962 г. («Я памятник себе воздвиг иной...»), Бродский следует за Горацием, Державиным, Пушкиным, Ахматовой в поисках долговечности и бессмертия. Таким образом вечность для Бродского означает бессмертие.

Паунд выдвинул идею обновления языка и образа (англ. «make it new» — «обновляй, сотвори заново»), позаимствовав идею вечного обновления у Чэн Тана, основателя китайской династии Шан (1766 г. до н. э), и, совместно с Ричардом Олдингтоном (Richard Aldington; 1892–1962), Х.Д., которая в 1911 г. последовала вслед за Паундом в Лондон, и Ф.С. Флинтон, основал течение «имажизм» (от английского слова «image» — «образ»). В своем манифесте, в значительной мере разработанном и написанном Паундом (по крайней мере, основные положения были, как сказано выше, намечены уже в письме к Уильямсу 1908 г., а впоследствии включены в статьи «Взгляд назад» и «Вортицизм»), имажисты делали упор на образе как таковом, очищенном от хаоса

---

21 Сергей Кузнецов «Иосиф Бродский: попытка анализа». Рукопись, с. 26.

романтизма, призывали к преодолению символизма, к обновлению языка, к использованию разговорной речи, к тому, чтобы каждое слово было точным и стояло на месте, выступали против украшательства в поэзии, стремились обновить музыку стиха, основываясь на каденции, а не на метре, ввести новые ритмы, которые бы отражали новые настроения, отстаивали свободный стих, в котором, по мнению Паунда и его единомышленников, «личность поэта может быть выражена лучше, чем в традиционном стихе». «Разрушение пентаметра было первым прорывом», — писал Паунд в *Canto LXXXI*. Уже в работе «Дух средневекового романа» («*The Spirit of Romance*») Паунд говорил, что «поэзия — это род вдохновенной математики, выражающая равенство не абстрактных цифр, ... но человеческих чувств»<sup>22</sup>. В разработке понятия «имэджа» и «имажизма» Паунд основывался на идеях Хьюма, а также Форда, который призывал привить стилистические принципы Флобера английской прозе. «Образ (имэдж), — писал Паунд в эссе «Взгляд назад» («*A Retrospect*» 1918), — представляет интеллектуальный и эмоциональный комплекс в мгновение времени. Я использую термин 'комплекс' скорее в техническом смысле, как его применяют новые психологи, такие, как Харт, хотя мы можем и не соглашаться полностью в том, как мы его применяем на практике».<sup>23</sup> Для Паунда «имэдж» имел также некое метафизическое значение и передавал существенный опыт даже без посредства языка: «Он дает ощущение внезапного освобождения, такое чувство свободы от временных и пространственных ограничений, такое чувство внезапного роста, которое мы испытываем перед величайшими произведениями искусства», — писал Паунд<sup>24</sup>. Хотя Паунд и отрицал это, но его идея о сверхъестественном, мистическом значении образа была в не меньшей мере обязана символизму Йейтса, то есть неоплатонической вере в трансцендентальное происхождение и провидческое созвучие некоторых образов (эйдолонов), являющихся в бодрствующем или спящем сознании поэта, как заметил Уайтмейер, который также отмечает близость «имэджа» понятию светской эпифании Джойса — «оба являются

---

<sup>22</sup> *Pound Ezra*. *The Spirit of Romance*, Dent, 1910, New Directions, 1952, revised edition, P. Owen, 1953. P. 14.

<sup>23</sup> *Pound Ezra*. *Literary Essays of Ezra Pound* // Edited and with an introduction by T. S. Eliot. New York: New Directions, 1954, rpt. 1985. P. 4.

<sup>24</sup> *Pound Ezra*. *Literary Essays of Ezra Pound* // Edited and with an introduction by T. S. Eliot. New York: New Directions, 1954, rpt. 1985. P. 4.

откровениями, которые выявляют образ и проявляются в повседневной жизни, освящая будни и даруя светскому атмосферу святости»<sup>25</sup>. Отвергая все расплывчатое и неопределенное, имажисты стремились к поэзии труднодоступной, но ясной. В задачи, намеченные ими, входило:

«Непосредственно изображать предмет, субъективно или объективно.

Не употреблять ни единого слова, не создающего образ.

Что касается ритма, сочинять в последовательности музыкальной фразы, а не метронома»<sup>26</sup>.

Отмежевываясь от символизма, Паунд писал, что «имажизм — это не символизм. Символисты были озабочены «ассоциациями», иначе говоря, чем-то вроде аллюзии, почти аллегии. Они низвели символ до статуса слова. Они превратили его в одну из форм метрономии. Можно быть чрезвычайно «символическим», используя слово «крест» для обозначения «испытания». Символы символиста имеют твердо установленное значение, как числа в арифметике, как 1, 2 и 7. Образы имажиста обладают переменным смыслом, как алгебраические знаки *a*, *b* и *x*.

Более того, никто не желает зваться символистом, потому что символизм обычно ассоциируется со слащаво-сентиментальной техникой стиха.

С другой стороны, имажизм — это не импрессионизм, хотя многое из импрессионистского метода подачи заимствуется или могло бы заимствоваться. Но это лишь определение путем отрицания. Если же от меня требуется дать психологическое или философское определение «изнутри», я могу сделать это лишь с опорой на мою биографию. Точная формулировка подобного вопроса должна основываться на личном опыте»<sup>27</sup>.

Знаменательно, что О. Манделштам почти в то же время пишет о преодолении символизма в статье «Утро акмеизма» (датированной автором 1912, но скорее, всего, 1914, как указано в

---

25 *Witemeyer Hugh*. Early Poetry 1908–1920. // The Cambridge Companion to Ezra Pound / Ira B. Nadel, ed. — Cambridge: Cambridge U P, 1999. P. 48.

26 *Pound Ezra*. A Retrospect. // Literary Essays of Ezra Pound / Edited and with an introduction by T.S. Eliot. New York: New Directions, 1954, rpt. 1985. P. 3. (Перевод мой — Я.П.)

27 *Паунд Э.* Вортизм. // Антология имажизма. // Сост., ред. А. Кудрявицкого. Перевод С. Нещеретова. М.: Прогресс, 2001. С. 325.

комментариях к изданию А.Г. Меца 28), причем так же, как и Паунд, прибегает к математическим сравнениям: « $A=A$ : какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora*», споря с лозунгом мэтра символизма Вяч. Иванова<sup>29</sup>30. В статье же «О природе слова» Мандельштам дает сходную характеристику символизму и намечает опять-таки сходные пути его преодоления, в частности, предлагая «рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этот устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика — форма, все остальное — содержание»<sup>31</sup>. Примечательно, что оба поэта, занятые обновлением языка и поэзии, отрицали путь, избранный футуристами как ограничивающий возможности, тяготея к мировой культуре, к эллинизму, Средневековью (причем оба ориентиром избрали 1200 г. и для обоих ориентирами была поэзия южной Франции — провансальских трубадуров), Данте, Вийону, которым оба посвятили и стихи, и статьи, приветствуя пир идей и цитат — вспомним мандельштамовское «цитата есть цикада» из «Разговора о Данте», а Паунд избрал впоследствии своим методом глоссолалию — диалогизм многоязычных цитат. Не случайно поэтому среди всех течений авангарда и модернизма, американская исследовательница творчества Мандельштама Клара Каванах особенно отметила родство исканий Паунда, Элиота и Мандельштама<sup>32</sup>.

Родственны Мандельштаму, были и другие искания Паунда. Так в «Азбуке чтения» он писал: «Музыка начинает атрофироваться, когда слишком удаляется от танца; поэзия начинает атрофироваться, когда слишком удаляется от музыки; но это не должно пониматься как намек на то, что вся хорошая музыка

---

28 Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 томах. Сост. А.Ч. Мец. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 2., с. 483.

29 Мандельштам О.Э. Утро Акмеизма.// Сочинения в двух томах. /Сост. С.С. Аверинцева и П.М. Нерлера./ М.: Художественная литература, 1990. Т. 2, с. 144.

30 «От реального к реальнейшему» — лозунг, выдвинутый Вяч. Ивановым в его книге «По звездам. Опыты философские, эстетические и критические». СПб., 1909, с. 305.

31 Мандельштам О.Э. О природе слова. Op. cit. 183.

32 Cp. Cavanagh Clare. Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition. Princeton, NJ: Princeton UP, 1995.

— это танцевальная музыка или вся поэзия — лирическая»<sup>33</sup>. Далее Паунд говорит о трех «видах» поэзии:

«Мелопея, где слова снабжены, помимо и сверх их рядового смысла, неким музыкальным качеством, которое направляет компасную стрелку или острие их смысла.

Фанопея, которая есть метание образов перед зрительным воображением.

Логопея, «танец интеллекта между словами», то есть употребление слов не только в их прямом значении, но со специфическим учетом обычаев словоупотребления, контекста, ожидаемого нами в связи со словом, его привычных спутников, утвердившихся значений, а также иронической игры. Здесь заключена эстетическая сущность, которая прежде всего есть сфера словотворчества и, пожалуй, выпадает из пластики или музыки. Это позднейшая из открытых и, наверное, самая коварная и ненадежная манера»<sup>34</sup>.

Мандельштам в «Разговоре о Данте» писал: «Поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается она из двух звучаний: первое из этих звучаний — это слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве; второе звучание есть собственно речь, то есть интонационная и фонетическая работа, выполняемая упомянутыми орудиями».<sup>35</sup> И далее: «Поэтическая речь, или мысль, лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрещиванье двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, абсолютно немая, а другая, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса и поддается пересказу, что, на мой взгляд, вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала».<sup>36</sup>

Далее в статье «Вортицизм» (1914) Паунд пишет, как он впервые по-новому увидел образ и нашел его выражение. Было это в 1910–11 годах. 26-летний поэт был тогда в Париже и, как он сам

---

33 *Pound, Ezra. ABC of Reading* [1934]. New York: New Directions, 1960. P. 14

34 *Pound, Ezra. "How to Read."* Pound, *Literary Essays*. London: Faber & Faber, 1985. P. 25. Перевод С. Нещеретова.

35 *Мандельштам О. Разговор о Данте.* // Слово и культура. М., 1987. С. 108.

36 *Мандельштам О. Разговор о Данте.* Там же.

писал впоследствии, «однажды выйдя из поезда метро, вдруг увидел прекрасное лицо, потом другое, потом третье... В тот вечер я нашел выражение — не в словах, а в неожиданных цветовых бликах». Под влиянием поразившего его образа он попытался написать стихотворение (около тридцати строчек) и тут же уничтожил его — слишком был слаб энергетический заряд, не хватало тяги. Через полгода он написал вариант вдвое короче первого, но вновь не был им удовлетворен. Через год появилось стихотворение «На станции метро», которое впоследствии вошло во многие антологии:

В толпе безликой	появились эти лица —
На черной влажной	ветке листья.
(Перевод Я. Пробштейна)	

Следуя восточной традиции, Паунд отсёк частицу «как», и пользуясь контрастом и методом «надставки» или «паратаксиста», на деле лишь подчеркнул сходство образов: явление светящихся прекрасных лиц в безликой толпе и появление листьев на черной голой ветви. В процессе работы над этим стихотворением Паунд впервые сформулировал теорию контраста как структурного приема в поэзии, а затем описал свой опыт, сначала в периодических изданиях «T.P's Weekly» (6 июня 1913 г.) и «Fortnightly Review» (1 сентября 1914 г.), а затем в статье «Вортицизм»:

«Монообразное стихотворение» есть форма суперпозиции [надставки], то есть положение, когда одна идея накладывается на другую<sup>37</sup>. С его помощью я и выбрался из того тупика, в который меня завело мое парижское впечатление. Я набросал тридцатистрочное стихотворение и уничтожил его, потому что оно оказалось тем, что мы называем произведением «второй интенсивности». <...>

Осмелюсь утверждать, что эти строки кажутся лишенными смысла, если только читатель не вник во вполне определенный ход мысли. В стихотворении такого рода есть попытка запечатлеть в точности мгновение, когда нечто внешнее и объективное

---

37 Ср. с *Малявин В.В.* Китайские импровизации Паунда. //Восток-Запад. М.: Наука, 1982. С. 246–277.

трансформируется либо прорывается во что-то внутреннее и субъективное»<sup>38</sup>.

Начало века было эпохой сдвигов в искусстве. В России Шкловский выдвигал теорию «остранения», которая сводилась к борьбе против устоявшихся конвенций в литературе. Сходные идеи выдвигал и Бертольд Брехт в своей теории «очуждения». Крученных стремился к освобождению слова от устоявшихся связей, именуемых штампами, от штампованного мышления — к новой форме, которая, как он заявил в декларации-манифесте «Трое», и была новым содержанием. Он всерьез изучал фактуру слова, вместе с Хлебниковым был поглощен идеей заумного языка и разрабатывал теорию, которую назвал «сдвигологией». Вкратце, она сводилась к тому, что в языке, как и в окружающем мире, происходит постоянное брожение, сдвиги. Обладавший исключительным слухом, он улавливал фонетические сдвиги в стихе, в сочетаниях слов: неосознанные сдвиги, на которых он ловил многих маститых поэтов, были ляпсусами. В это же время идею обновления в искусстве выдвигали художники Брак и Пикассо, Малевич, Н. Гончарова и Кандинский, композитор Эрик Сати, Гийом Аполлинер, Маринетти и итальянские художники-футуристы — Джакомо Балла, Умберто Боччиони и многие другие. Аполлинер заявил, что «цвет в живописи является и формой, и содержанием», французские художники Робер и Соня Делоне выдвинули идею симультанизма — постепенного перехода цветов из одного в другой.

Как известно, революция футуристов началась с их бунта против истории, яростных атак на прошлое, они преклонялись перед техническими изобретениями своего времени, все возраставшей скоростью, бредили будущим, что особенно характерно для русских футуристов. Некоторые исследователи литературы называют эти явления «дегуманизацией искусства», как сформулировал испанский философ Ортега-и-Гассет (что сводилось к отказу от конкретного изображения, человека и его чувств как таковых)<sup>39</sup>, другие, как Ренато Поджиоли<sup>40</sup>, находят в них демократические

---

38 Паунд Э. Вортуизм. //Антология имажизма. //Сост., ред. А. Кудрявицкого. Перевод С. Нещеретова. М.: Прогресс, 2001. Перевод С. Нещеретова. С. 321–22.

39 Ortega y Gasset Jose. The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture. New York, 1956.

40 Poggioli, Renato. The Theory of Avant-Garde. Boston: The Belknap Press of the Harvard UP, 1968.

черты. Футуристы призывали в своих манифестах сжечь музеи, «расстрелять Растрелли», «сбросить Пушкина с корабля современности». Так, итальянский поэт и художник, один из главных идеологов западных футуристов, Маринетти, восставая против прошлого, призывал в своем февральском манифесте 1909 года «разрушить музеи и академии и освободить землю от вонючей гангрены старых профессоров, археологов, чичероне и антикваров». В манифесте 1914 г. Маринетти провозгласил рождение новой красоты, отличительной чертой которой был «синхронизм, порожденный туризмом, бизнесом и журналистикой»<sup>41</sup>.

В книге «Культура времени и пространства 1880–1918» американский исследователь Стивен Керн показал, как изобретение телеграфа, телефона и других технологических новшеств, возрастание скорости передвижения, с одной стороны, а с другой — открытие Эйнштейном теории относительности изменили человеческое восприятие времени и пространства<sup>42</sup>.

Для А.О. Барнабу, вымышленного путешественника французского поэта Валери Ларбо (Valery Larbaud; 1881–1957), Европа была «как один громадный город». Новые ощущения, выраженные героем французского поэта в стихотворениях и очерках 1908 г., характеризуют сдвиг в человеческом сознании: «Когда захотим, войдем в девственные леса, // В пустыню, в прерии, покорим гигантские Анды, // Белый Нил, Тегеран, Таймыр, южные моря, // И вся поверхность планеты наша, // когда захотим!» (Подстрочный перевод мой. — Я.П.)

Сеттембрини, один из героев «Волшебной горы» Томаса Манна, доказывал, что технические изобретения уничтожили предрассудки и суеверия человечества. Его девизом было: «Техника и Мораль». Однако другим следствием новейших технических изобретений было осознание того, что на земле живет 5 миллиардов людей: житель большого европейского города чувствовал, что растворился в этой громаде, потерял свое «я» и неприкосновенность личной жизни.

Художники Анри Руссо и Робер Делоне каждый по-своему выразили идею времени-пространства на холсте, где башня Эйфеля на заднем плане символизировала наступление новой эпохи. Анри-Мартин Барзун, Блэз Сандрар и Гильом Аполлинер изобрели синхронную поэзию. В 1912 году Барзун основал журнал, в котором

---

41 Marinetti. Selected Writings / Flint, R.W., ed. New York: 1971.

42 Kern Stephen. The Culture of Time and Space. Harvard: Harvard UP, 1983. P. 57.

излагал свою теорию синхронной поэзии и печатал произведения, которые, на его взгляд, её подтверждали. Он провозгласил век демократии — эпоху людских толп и общественных собраний, восхвалял век авиации и объединение человечества посредством телеграфа.

В отличие от большинства новаторов, в первую очередь от Маринетти в Италии и Маяковского в России, Паунд, так же, как Аполлинер во Франции, Хлебников и, прежде всего, О. Мандельштам в России, никогда не отказывался от мировой культуры, от традиции, не призывал сбрасывать кого бы то ни было «с корабля современности», напротив, он призывал поэтов обогатить музыку английского стиха, привнеся в него все богатство поэзии иноязычной, что с успехом делал и сам, в разной мере владея доброй дюжиной языков — от латыни, древнегреческого и провансальского до китайского, которым овладел уже в зрелом возрасте. Уиндэм Льюис даже обвинял Паунда в том, что тот «влюблен в прошлое». Однако Паунд был убеждён, что у мастеров прошлого следует учиться и только благодаря этому можно возродить искусство и литературу в Америке, начать американское Возрождение: «Первый шаг возрождения или пробуждения, это — заимствование образцов живописи, скульптуры или литературы... Мы должны научиться всему, чему можем у прошлого, мы должны научиться тому, что другие народы успешно проделали в аналогичных обстоятельствах, мы должны обдумать, как они сделали это»<sup>43</sup>.

В «Cantos» («Песнях»), как известно, такое название дано главам «Илиады» и «Одиссеи» Гомера и «Божественной комедии» Данте), книге стихов, эпических по размаху, лирико-философских по форме, он пытался объять всю мировую культуру, историю и цивилизацию с древнейших времен до современности, перемежая цитаты из Гомера, древнекитайской поэзии и поэзии трубадуров. При помощи цитат и аллюзий, приёма, которым Паунд владел в совершенстве и уже в поэме «Моберли» применял с блеском, поэт не только развивал образ или углублял мысль, но нередко, работая на контрасте, создавал иронический или сатирический эффект, как в уже упоминавшихся стихотворениях из книги «Lustra» или «Моберли».

---

43 Pound Ezra. *The Renaissance.// Literary Essays of Ezra Pound /Edited and with an introduction by T. S. Eliot. New York: New Directions, 1954, rpt. 1985. P. 219. Перевод мой — Я. П.*

Цитаты и аллюзии у Паунда так же, как у Элиота и О. Мандельштама, «цикады», по выражению русского поэта, — это непрекращающийся диалог культур, форма полифонии, если воспользоваться термином Бахтина. Это заметил в своей давней работе о Мандельштаме Ронен<sup>44</sup> и отметила Клара Каванах, хотя и не сформулировала мысль о диалогизме<sup>45</sup> как одном из отличительных признаков модернизма, сближающих столь разных и разноязычных поэтов. Культура для Паунда — своего рода форма времени: время, материализовавшееся в культурное пространство. Он с такой же увлечённостью пишет статьи о поэзии трубадуров, Арнауते Даниэле, Гвидо Кавальканти, эпохе Возрождения, французских символистах, как и о творчестве своих современников — Джойсе, Элиоте и Фросте и многих других. Для Паунда творчество великого китайского поэта VIII века Ли Бо так же современно и важно, как творчество Генри Джеймса, Джойса или Элиота. В работе «Китайские импровизации Паунда», выходящей далеко за рамки исследований собственно китайских влияний на его творчество, В. Малявин говорит о том, что Эзра Паунд уловил родство между древнеанглийской поэмой «Морестранник» («Морской скиталец» у Малявина), переведённой им на современный английский язык в 1911 г., и «Письмом изгнанника» Ли Бо, китайского поэта VIII века. «Главное, что их роднит, — пишет Малявин, — это «эпическое» восприятие жизни как быстротечного, но героического мгновения и как вечного странствия в неудобном мире. Мужественная печаль их героев рождена сознанием хрупкости человеческого бытия, но в этой же печали сокрыто обещание бесконечности человека. Бессмысленно всякое слово об ушедшем миге жизни и неисчерпаемо слово человека, открывшего себя в нём». Паунд сам писал об этом в «Азбуке чтения»: «Кроме «Морестранника» я не знаю никаких европейских стихотворений, которые могли бы сравниться с «Письмом изгнанника» Ли Бо»<sup>46</sup>.

---

44 Cp. Ronen Omri. *Lexical Repetition, Subtext and Meaning in Osip Mandelstam's Poetics* [Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама]. // *Slavics Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, edited by Roman Jakobson, C.H. van Schooneveld, Dean S. Worth. The Hague-Paris, 1973, pp. 367–389.

45 Cf. Cavanagh Clare. *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1995., p. 22.

46 Pound, Ezra. *ABC of Reading*. New York: New Directions, 1960. P. 51.

«Морестранник» Паунда получил противоречивые оценки – от восторженных до уничижительных (в академических кругах). Паунда обвиняли в незнании древнеанглийского, либо в извращении оригинала. На самом же деле можно довольно четко определить, где Паунд мог допустить ошибку, приняв древнеанглийское «*pruþ*» (через, сквозь) за «*pruh*» (гроб) или «*læne*» (преходящий) за слово «суда» («*læn*»). В большинстве же случаев Паунд сознательно заменял древнеанглийские слова омофонами, даже не всегда близкими им по значению. Так, он заменил слово «англы» на «ангелы», а в конце заменив слово «горожане» на «бюргеры» или обыватели, придал отрывку мощное анти-обывательское звучание:

Мой господин прельщает меня,  
В ссуду мне эту землю суля,  
Но блага прейдут, захиреют поля,  
Обречены человека пути,  
Только лишь чудо может спасти.  
Немощь, недуг и ненависть-меч  
Вышибут дух из брэнного тела.  
И у таких же брэнных потомков  
Молит вельможа вельми величаний,  
Ради сего на прекрасной земле  
В ковы врагов уловляет, являет  
Доблесть деяний...  
Дабы воздали славою вящей,  
Честью средь англоv навеки покрыв,  
Дабы не смёл её жизни порыв,  
Но вечной звездой сияла б герою.  
Дни преходящи,  
Пременна надменность кумиров земных,  
Не станет ни Цезарей, ни царей,  
Ни щедрых вельмож-богачей.  
В какой бы роскоши ни купались,  
Как бы ни жили державно-вельможно,  
Услады прейдут и померкнет величье!  
Время прейдёт, мир же пребудет.  
Горе сокроют гроба. Низко нависла коса.  
Стареет и меркнет слава земная.  
Всех ожидает забвенье и тлен,  
Старость зияет, сед и согбен,  
Каждый бредёт по дороге утрат,

Всякий вельможа пожрётся жерлом,  
Персти во плоть не дано облачиться,  
Ни сострадать, ни яства вкушать,  
Ни десницу воздеть, ни сердцем взлететь,  
Пусть он насыпал злато в гробницы,  
Братьям его не дано возродиться,  
И с ними сгинет зарытый клад.  
(Перевод Я. Пробштейна)

В более поздних исследованиях профессор Фред Г. Робинсон, специалист по древнеанглийской литературе, убедительно показал, что выбор Паунда был сознательным и что он серьёзно изучал древнеанглийский и во время учебы в колледже Гамильтон был любимым студентом преподобного Джозефа Д. Ибботсона, преподававшего англо-саксонский и древнееврейский<sup>47</sup>.

В «Морестраннике» Паунда родственное О. Манделштаму отношение ко пространству, времени и бытию, в частности, в «Нашедшем подкову» (1923). Связь времени-пространства в этом стихотворении нерасторжима, связь явлений воплощена в образе сосен, «до самой верхушки свободных от мохнатой ноши», «слаженных в переборки», а до того «стоявших на земле, // неудобной, как хребет осла». Стремление за «Геркулесовы вехи» (ср. с «Разговором о Данте») также размывает границу времени-пространства:

И мореплаватель,  
В необузданной жажде пространства,  
Влача через влажные рытвины  
Хрупкий прибор геометра,  
Сличит с притяженьем земного лона  
Шероховатую поверхность морей.

Как указали ряд исследователей, и ритмика, и образность стихотворения восходят к Пиндару, в частности к IV Пифийской оде, но Бройд также предполагает влияние «Любовных элегий» Овидия (Amores, II, 2, 1–4)<sup>48</sup>, а И. Ковалева и А. Нестеров — начало

---

47 *Robinson Fred C. The Might of the North: Pound's Anglo-Saxon Studies and "The Seafarer."* // *The Yale Review*. 1981–1982. 71. P. 199–224.

48 *Broyde S.J. Osip Mandel'stam's "Nasedsij Podkovu".* // *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague, 1973. P. 49–66.

LXIV стихотворения Катулла<sup>49</sup> «Шероховатая поверхность морей», «влажные рытвины» моря, «влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханый заново» (Ср. «пахотная земля», дар бога Тритона аргонавтам, которую они уронили во «влажную соль моря» в IV Пифийской оде Пиндара<sup>50</sup>, а у Гомера море вспахано мечом), «воздух замешен так же густо, как земля...» — метафоры, стирающие грань между пахотным полем (созвучные также сравнениям Хлебникова, приводящимся ниже), и выявляющие условность границ земли, воздуха и воды. Стирание границ между водой, землей, и временем и образ моря-времени, вспаханного плугом — повторяющийся мотив поэзии и прозы Мандельштама 1920-х гг.:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.  
Время вспахано плугом, и роза землею была.  
В медленном водовороте тяжелые нежные розы,  
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела!

Эти же стихи сам поэт приводит в статье «Слово и культура», в которой Мандельштам открыто говорит о связи между творчеством, временем, историей и культурой: «Поэзия плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен». Далее Мандельштам пишет о приобщении к мировой поэзии как о чтении-переводе, как об открытии заново Пушкина, Гомера, Овидия. Несомненно, что в этой пахоте, взрывающей пласты культуры и поэзии, аллюзия на «Труды и дни» Гесиода. Таким же отношением к бытию, как к пахотному полю, и употребление метафоры — плуг, взрывающий поле времени, — проникнута 47 Песнь Паунда:

Пахать начни,  
Когда Плеяды опочить сойдут,  
Пахать начни,  
Они пребудут 40 дней под толщей моря,  
Вдоль берега поля вспаши,  
Затем в долинах, что сбегают к морю.

---

49 Ковалева И.И., Нестеров А.В. Пиндар и Мандельштам (к постановке проблемы).// Мандельштам и античность. М., 1995. С. 166–168.

50 См. там же. С. 167.

Когда взвьются в небо журавли,  
    О пахоте подумай.  
Измерен этими вратами ты  
От врат одних и до других — твой день  
И два быка готовы к вспашке под ярмом  
Иль шесть на том холме  
Груз громоздится белый под маслиной —  
    пора с горы тащить в долину камень,  
Мулов немилосердно гонят вниз.  
И так свершилось вовремя сие.

В этой песни Паунд говорит «о плавании за знанием» — собственно вся песнь является развернутой метафорой плавания и труда как обретения знания.

Мореплаватель Мандельштама может быть Одиссеем, так как он назван «отцом путешествий, другом морехода», но Бройд и Каванах не исключают также Петра I, который, как известно, также был «отцом путешествий, другом морехода», но «не вифлеемским мирным плотником». Более того, указывая на более раннее стихотворение Мандельштама «Сумерки свободы», Каванах делает даже маловероятное предположение, что мореплавателем является сам Ленин (Каванах, 168). Связывая это стихотворение с VI и IX Олимпийскими, V Немийской и XI Пифийской одами, Каванах приходит к выводу, что темой стихотворения является «неудача, как личная, так и художественная» (Каванах, 158). Хотя Мандельштам и противопоставляет себя удачливому во всех отношениях Пиндару, с этим утверждением американской исследовательницы можно поспорить, так как в 1923 г., когда был написан этот «пиндарический отрывок», как указал Мандельштам в подзаголовке, поэт еще активно печатался и неплохо зарабатывал переводами, а уж в собственном гении не сомневался никогда. Так что ни о какой поэтической неудаче речи быть не может. Верно, что Мандельштам начинает отчуждаться от времени («Нет, никогда, ничей я не был современник»), от советской действительности, ощущая себя изгоем, но оставаясь верным «четвертому сословью»:

Ужели я предам позорному злословью —  
Вновь пахнет яблоком мороз —  
Присягу чудную четвертому сословью  
И клятвы крупные до слез?  
(1 Января 1924)

Ронен почему-то связывает эти строки со смертью Ленина, хотя это является анахронизмом, и клятвой верностью революционным идеям, приводя цитату из «Воспоминаний» Н.Я. Мандельштам о разговора поэта с Бухариным 1928 г., когда она пишет том, что (в 1928 г.) «О.М. еще верил, что ‘присяга чудная четвертому сословью’ обязывает примирению с советской действительностью» (Ронен 1983, 315, 317). Помимо того, что эта фраза Н.Я. Мандельштам вырвана из контекста и также является анахронизмом, весьма тонкий и эрудированный Ронен «проглядел» клятву Герцена и Огарева, которую они, как известно, дали друг другу на Воробьевых горах, а Мандельштам своим стихотворением говорит о верности идеям разночинной интеллигенции и сознательно выбранном пути, быть может, грозящем ему житейской — не творческой — неудачей (выделено мной).

Гораздо плодотворнее идея Каванах о том, что и в стихотворении «Нашедший подкову», и в статье «Гуманизм и современность», датированных одним и тем же, 1923 годом, Мандельштам говорит о девальвации ценностей прошлого в советскую эпоху (Каванах 155–57, 179–189). Разумеется, Мандельштам имеет в виду прежде всего культурные ценности и отзывается о XIX веке, как о том пишет Надежда Яковлевна Мандельштам, как о золотом веке, осознанным им таковым с опозданием (1970: 271). Потому-то «дети играют в бабки позвонками умерших животных», «эра звенела, как шар золотой», однако «звук еще звенит, но причина звука исчезла./ Конь лежит в пыли и храпит в мыле, /Но крутой поворот его шеи/ Еще сохраняет воспоминание о беге с разбросанными ногами — / Когда их было не четыре, / А по числу камней дороги, / Обновляемых в четыре смены, / По числу отталкиваний от земли /Пышущего жаром иноходца» — то есть речь идет о закате золотого века и гибели культуры. Последний образ перекликается с живописью итальянского художника-футуриста Джакомо Балла, в частности, с его «Динамизмом собаки на поводке» (1912), но в стихотворении Мандельштама, в отличие от картины Дж. Балла, хронотоп целен и многообразен: все четыре измерения неразрывно связаны. Не случайно, Мандельштам связывает мотив странствия не только со временем-пространством, но и с творчеством:

Трижды блажен, кто введет в песнь имя,  
 Украшенная названьем песнь  
 Дольше живет среди других —  
 Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,

Исцеляющей от беспамятства, слишком сильного  
одуряющего запаха —  
Будь то близость мужчины,  
Или запах шерсти сильного зверя,  
Или просто дух чобра, растертого между ладоней.

Знаменательно, что отрицание «нетленных творений интеллекта» или, приводя подстрочный перевод, «чувственная музыка умирающих поколений», мощь жизненной силы, заставляющая все живое плодиться и размножаться, является в стихотворении Йейтса «Плавание в Византию» причиной беспамятства, что сближает данное стихотворение с «Нашедшим подкову» Мандельштама, где беспамятство наступает от «слишком сильного одуряющего запаха — / Будь то близость мужчины, / Или запах шерсти сильного зверя, / Или просто дух чобра, растертого между ладоней». Творчество исцеляет как от исторического и культурного беспамятства, так и от опьянения настоящим, когда плоть ослепляет дух. Нам остается хотя бы сохранить подкову равно, как и монеты, символы культуры — для Мандельштама культуры Византии и Эллады прежде всего:

Одни  
на монетах изображают льва,  
Другие —  
голову.  
Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки  
С одинаковой почестью лежат в земле,  
Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.  
Время срезает меня, как монету,  
И мне уж не хватает меня самого...

Образ века, «оттиснувшего зубы» на монетах, «бронзовых лепешках» соответствует бергсоновскому пониманию времени, где «прошлое вгрызается в будущее».51 Бергсон, как известно, представлял время в образе спиральной пружины, символизирующей длительность, неразрывность (*durée*),

---

51 *Bergson Henri. Matter and Memory. New York, 1959. P. 52–53.* (Перевод мой. — Я.П.)

«вгрызающейся в предметы и оставляющей на них отметины своих зубов»<sup>52</sup>.

Как источник этих стихов Бройд указывает VII Немейскую (15), III Пифийскую (89–90) оды Пиндара и «Теогонию» Гесиода (915–917),<sup>53</sup> в которых говорится о Музах и их матери — Мнемозине — Памяти, увенчанных повязками, а И. Ковалева и А. Нестеров дополняют этот список возможных источников также IV Истмийской, III Немейской одами Пиндара и упоминает также парфений Алкмана.<sup>54</sup> Кроме того, вспомним, что в начале своей литературной деятельности акмеисты называли себя «адамистами»,<sup>55</sup> утверждая, что поэт, подобно древнему Адаму, нарекает все, что его окружает и тем дарит ему жизнь и спасает от забвения. Обретая имя, вещь овеществляется — проявляется в бытии как вещь и сберегается в памяти, как уже было отмечено во введении к данной работе. Стало быть, язык — инструмент постижения времени и бытия, а именование как одна из функций поэзии связано с постижением времени, пространства и бытия. Однако в «Нашедшем подкову» вводится и трагическая тема забвения и — пока еще косвенно — державинской «Реки времен»:

Человеческие губы,  
 которым больше нечего сказать,  
 Сохраняют форму последнего сказанного слова,  
 И в руке остается ощущение тяжести,  
 Хотя кувшин  
 наполовину расплескался,  
 пока его несли домой.

То, что я сейчас говорю, говорю не я,  
 А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы.

Таким образом, и «пиндарический отрывок» становится глубоко современным произведением, поэтическим мотивом которого является мотив странствия как «тяги к мировой культуре»,

<sup>52</sup> *Bergson Henri*. Creative Evolution. New York, 1907, rpt. 1944. P. 7, 52. (Перевод мой. — Я.П.)

<sup>53</sup> *Broyde S.J.* Osip Mandel'stam's "Nasedsij Podkovu".// Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague, 1973. P. 57-58.

<sup>54</sup> *Ковалева И.И., Нестеров А.В.* Пиндар и Мандельштам (к постановке проблемы).// Мандельштам и античность. М., 1995. С. 168.

<sup>55</sup> Ср. *Чуковский К.И.* Футуристы.// Собрание сочинений в 6-ти томах. Т.6. Статьи 1906-1968. М., 1969. С. 206-210.

и преодоления разорванности во времени при помощи творчества, как средства борьбы с забвением.

### Литература

Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы // Подг. изд. Л.Г. Фризман. М.: Наука, 1983.

Бродский И. Урания. Ann Arbor: Ardis, 1984.

Бердяев Н. Смысл творчества. Философия творчества, культуры, искусства. М.: Искусство, 1994. Т. 1.

Бетеа Д. Мандельштам, Пастернак, Бродский: иудаизм, христианство и созидание модернистской поэтики. // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб: Петро-РИФ, 1993. — С. 362–399.

Блок Марк. Апология истории. М.: Наука, 1986.

И. Бродский. Форма Времени. Стихотворения, эссе, пьесы в 2-х т. Минск: Эридан, 1992. 1 т. 480 с., 2 т. — 480 с.

Бродский И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе. // Сост. В.П. Гольшев. М.: Слово, 1992. 320 с.

Бродский Иосиф. Бог сохраняет все. // Сост. В. Куллэ. М., 1992. 304 с.

Бродский И. Меньше единицы. М: Изд-во Независимая газета, 1999. 472 с.

Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. // Под. ред. Г.Ф. Комарова. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001. т. I. 1997. — 304 с. т. II. — 1997. 440 с. т. III. 1997. 312 с. т. IV. — 1998. 432 с. т. V. — 1999. 376 с. т. VI — 2000. 456 с. т. VII — 2001. 344 с.

Бродский И.А. Сын Цивилизации. // Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1999. 92–106.

Бродский И. Сын века. // Пер. Л. Штерн./ Новый американец. Нью-Йорк, 1980. 9–14 октября. С. 7.

Галатская Наталья. О рифмах одного стихотворения: Иосиф Бродский «Ночной полет». // Scando-Slavica, vol. 36 (1990), сс. 69–85.

Гаспаров М.Л. Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама. // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 327–370.

Гаспаров М.Л. Рифма Бродского. // Избранные статьи. М.: НЛЮ, 1995. С. 86–87.

Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., НЛЮ, 1995. — 480 с.

Гаспаров М.Л. Гражданская лирика Мандельштама 1937. М., 1996. — 128 с.

Державин Г.Р. Стихотворения. // Вступ., ред. Д.Д. Благого. Л-д: Сов. пис. (Библиотека поэта), 1947.

Иванов В.И. Орфей. // Труды и дни. СПб. 1912. С. 164.

Иванов Вяч. Вс. Стихи о неизвестном солдате в контексте мировой поэзии. // Жизнь и творчество Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1990. С. 356–366.

Иванов. Вяч. Вс. О Джоне Донне и Иосифе Бродском. //Иностранная литература. 1988. No. 9. С. 180–181.

Иванов Вяч.Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX в. // Structure of Texts and semiotics of Culture. The Hague-Paris, 1973. 348 с.

Ковалева И.И., Нестеров А.В. «Пиндар и Мандельштам (к постановке проблемы).»// «Мандельштам и античность». М., 1995. С. 163–170.

Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993.

Кузнецов С. Иосиф Бродский: попытка анализа. [Не опубликовано].

В. Курицын. К ситуации постмодернизма // Нового литературное обозрение № 11, 1995. С. 197–223.

Левин Ю.И. Заметки о поэзии Мандельштама тридцатых годов. I.//Slavica Hierosolyminata. Jerusalem, 1978. Vol.III. С. 110-173.

Левин Ю. И. Заметки о поэзии Мандельштама тридцатых годов. II. «Стихи о неизвестном солдате. //Slavica Hierosolyminata. Jerusalem, 1979. Vol. IV. С. 185–213.

Левин Ю.И. О некоторых особенностях поэтики позднего Мандельштама. // Жизнь и творчество Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1990. С. 407–408.

Левин Ю. И. Заметки о поэтике Мандельштама. //Слово и судьба. Осип Мандельштам. М.: Наука, 1991. С. 350–370.

Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1927.

Лосев А.Ф. Диалектика мифа. //Публикация А. Тахо-Годи. /Новый журнал. Нью-Йорк, 1990–1991. №№ 180–185.

Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1969.

Лотман Ю.М. К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи. // Лотман Ю.М. Избранные статьи [т. II]. Таллинн: Александра, 1992. С. 430–438.

Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода. Вводные замечания / Ю.М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 380–393.

Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф—Имя—Культура.// Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Таллинн, 1992. Т. I. С. 58–75.

Лотман Ю.М. и Б.А. Успенский. «Отзвуки концепции «Москва-третий Рим» в идеологии Петра Первого». // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Таллинн: Александра, 1993. Том. III. С. 201–212.

Лотман Ю.М. Тезисы к семиотике русской культуры. // Ю.М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 407–416.

Лотман Ю.М., Лотман М.Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского 'Урания'). // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 294–307.

- Лотман Ю.М. «Символика Петербурга». //Внутри мыслящих миров. Семиосфера. Санкт-Петербург, Искусство-СПб, 2000. 320–335.
- Лотман Ю.М. Роль искусства в динамике культуры. // История и типология русской культуры. С.-Петербург: Искусство-СПб, 2002. С. 121.
- Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1996.
- Лотман Ю.М. «Поэтический мир Тютчева». //Он же. О поэтах и поэзии. СПб: Искусство, 1996. С. 575.
- Лотман М.Ю. Гиперстрофика Бродского. // Special Issue "Joseph Brodsky". / Russian Literature. Elsevier: North-Holland, 1995. Vol. XXXVII-II/III. С. 303–332.
- Малявин В.В. Китайские импровизации Паунда. //Восток-Запад. М.: Наука, 1982. С. 246–77.
- Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.
- Мандельштам О. Разговор о Данте. // Слово и культура. М., 1987. С. 115–148.
- Мандельштам О. Девятнадцатый век.// Слово и культура. М., 1987. С. 80.
- Мандельштам О.Э. Собрание сочинений. //Сост. П. Нерлер и А. Никитаев. - Т. 1–4. — М., 1993–1997. Т. 1 — 368 с.; т. 2 — 704 с.; т. 3 — 528 с.; т. 4. — 608 с.
- Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х т. // Сост. П.М. Нерлера. Комментарии А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера. Вступительная статья С.С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990.
- Мандельштам О. М. Полное собрание сочинений и писем в 3-х тт. Сост., подг. текста и комментарии — А.Г. Мец. Вступительная статья — академик Вяч.Вс. Иванов. М., «Прогресс-Плеяда, 2009.
- Мандельштам О.М. Собрание стихотворений 1906–1937. Сост. Олег Лекманов и Максим Амелин. М., «Рутения», 2017.
- Мандельштам О. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология.// Материалы научной конференции 27–29 декабря 1991 г. — М., 1991. — 512 с.
- Мандельштам Н.Я. Воспоминания. Книга первая. Париж, 1982.
- Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М.: Согласие, 1999.
- Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М., 1990. 560 с.
- Мандельштам Н.Я. Третья книга. М.: Аграф, 2006.
- Мандельштам Н.Я. Комментарий к стихам 1930–1937 гг. // Жизнь и творчество Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1990. С. 189–312.
- Мандельштам и античность. Сборник статей.//Ред. О.А. Лекманов. М., 1995. — 208 с.
- Микушевич Вл.Б. Принцип синхронии в позднем творчестве Мандельштама. // Жизнь и творчество Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1990. С. 427–437.
- Микушевич Вл.Б. Поэтический мотив и контекст. // Вопросы теории художественного перевода. М., 1971. С. 40–42.

Микушевич Вл.Б. Двойная душа поэта в «Грифельной оде» Мандельштама. // «Сохрани мою речь» № 3/1. Москва: РГГУ— Записки Мандельштамовского общества, 2000. С. 55–62.

Паунд Э. ВОРТУИЗМ. //Антология имагизма. //Сост., ред. А. Кудрявицкого. Перевод С. Нещеретова. М.: Прогресс, 2001.

Пробштейн Я.Э. «Пространством и временем полный»: История, реальность, время в творчестве Мандельштама. // Семь Искусств 1 (49).

Пробштейн Ян. «Одухотворенная земля». М.: Аграф 2014.

Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. // Ред., вступ. Статья и примечания К.В. Пигарева. Гослитиздат: М., 1957. 542 с.

Ронен Омри. «Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама». // Slavic Poetics. Essays in Honor of K. Taranovsky. Edited by Roman Jakobson, C.H. van Schooneveld, Dean S. Worth The Hague-Paris, 1973, pp. 367-389. Цит. по: «Сохрани мою речь» № 3/1. Москва: РГГУ — Записки Мандельштамовского общества, 2000, сс. 254–255.

Ронен Омри. К сюжету «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама. //Slavica Hierosolymina. Jerusalem, 1979. Vol. IV. С. 214–222. Rpt. К сюжету «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама. // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М.: Наука, 1991. С. 428–435.

Ронен Омри. Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000. 152 с.

Сегал Д.М. Микросемантика одного стихотворения. // Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague — Paris.: Mouton, 1973. P. 395–407.

Седакова О. Музыка глухого времени. //Вестник новой литературы. 1990. № 2. С. 257–265.

Семенко И.М. Творческая история «Стихов о неизвестном солдате». // Жизнь и творчество Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1990. С. 479–505.

Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. М., 1997.

Слово и судьба. Осип Мандельштам. М.: Наука, 1991.

Сохрани мою речь. К 100-летию Мандельштама. Мандельштамовский сборник. М.: 1991. — 98 с.

Сохрани мою речь. Мандельштамовское общество. М.: 1993. Том 4. № 2.

Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenafly: Эрмитаж, 1994. 3

Струве Н. Осип Мандельштам. — Томск: Водолей, 1992.

Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000.

Тарановский К. «О Взаимоотношении стихотворного ритма и тематики». //О Поэзии и поэтике. М: Языки русской культуры, 2000.

Топоров В.Н. Эней — человек судьбы. М.: Радикс, 1993. 196 с.

Топоров В.Н. Об «экзотрическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве). //Сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М.: 1993. С. 25–42.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс, 1995. 624 с.

Топоров В.Н. Пространство и текст. // Текст: семантика и структура. — М.: 1983. — 560 с.

Тынянов Ю.Н. Промежуток. // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 189–191.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихового языка. М.: Советский писатель, 1965.

Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии). // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. Сс. 217, 84–310.

Тютчев Ф.И. Лирика. в 2-х томах. // Изд. подг. К.В.Пигарев. М.: Наука, 1963.

Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений в стихах и прозе. // Сост., пред. комментарии В. Кожина. М.: Вече, 2000.

Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. 452 с.

Хайдеггер М. Введение к «Что такое метафизика?» Что такое метафизика? // М.: Хайдеггер. Время и бытие. М., 1993. С. 17–33

Хайдеггер М. Письмо о гуманизме. // Время и бытие. М., 1993. С. 219.

Хлебников Велимир. Собрание произведений. // Под общей ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. т. I–V. — Л. 1928–1933. — Т. I — 328 с. — Т. II — 328 с. — Т. III — 392 с. Т. IV — 344 с. Т. V — 376с.

Чуковский К.И. Футуристы. // Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 6. Статьи 1906–1968. М., 1969. С. 206–210.

Элиот Т.С. Бесплодная земля. Полые Люди. Стихотворения и поэмы. // Предисловие и комментарии Я. Пробштейна. СПб.-М. Азбука-аттикус-Иностранка, 2019.

Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. М.: Языки русской культуры, 1998.

Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.

Юнг К.Г., Кереньи К. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев, 1998.

Якобсон Роман. О лингвистических аспектах перевода. // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16–24.

Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.

### **Bibliography**

Ackroyd, Peter. Ezra Pound and His World. NY: Scribner, 1980.

Auden, W.H. Collected Poems. // Edward Mendelson, ed. New York: Modern Library, 2007.

Bacigalupo Massimo. The Forméd Trace: The Later Poetry of Ezra Pound. New York: Columbia UP, 1980.

Bacigalupo Massimo., ed. Ezra Pound: un poeta a Rapallo. Genova: Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1985.

Bagchee, Shyamal, ed. T.S. Eliot: A Voice Descanting: Centenary Essays. London: Macmillan,

- Bachtin N. English Poetry in Greek: Notes on a Comparative Study of Poetic Idioms // *Poetics Today*. 1985. Vol. 6. № 3. P. 336.
- Bedient Calvin. *He Do the Police in Different Voices: The Waste Land and Its Protagonists*. Chicago: U of Chicago P, 1987.
- Short Works of Aldous Huxley. New York: Harper & Row, 1969.
- Bergson Henri. *Creative Evolution*. New York, 1944.
- Bergson Henri. *Matter and Memory*. New York, 1959.
- Bernstein M.A. *The Tale of the Tribe. Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. NJ., 1980.
- Broyde S.J. «Osip Mandel'stam's 'Nasedsij Podkovu'». // *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. The Hague, 1973. P. 49–66.
- Cavanagh Clare. *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1995.
- Cookson William. *A Guide to the Cantos of Ezra Pound*. London and Sydney: Groom Helm, 1985.
- Cooper, John Xiros. *The Cambridge Introduction to T.S. Eliot*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2006.
- Coyle Michael. *Ezra Pound, Popular Genres, and the Discourse of Culture*. U Park: Pennsylvania State UP, 1995.
- Crawford, Robert. *Young Eliot. From St. Louis to The Waste Land*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.
- Davenport, Guy. *Cities on Hills. A Study of I-XXX of Ezra Pound's Cantos*. Ann Arbor. MI: 1983.
- Dekker, G. *The Cantos of Ezra Pound. A Critical Study*. N.Y., 1963.
- Donaghue, Denis. *The Ordinary Universe: Soundings in Modern Literature*. New York: Macmillan, 1968.
- Donaghue, Denis. *The Human Image in Yeats.//William Butler Yeats. A Collection of Criticism*. Patrick J. Keane, ed. New York: McGraw-Hill, 1973.
- Drew, Elizabeth. *T. S. Eliot: The Design of His Poetry*. New York: 1949.
- Eastman, Barbara. *Ezra Pound's Cantos. The Story of the Text 1948-1975*. Orono, Maine: National Poetry Foundation, University of Maine, 1979.
- Eliot Thomas Stearns. *The Complete Poems and Plays*. Faber & Faber, 1969, rpt. 2004.
- Eliot Thomas Stearns. *The Annotated Text. The Poems of T. S. Eliot in II vols.* Edited by Christopher Ricks and Jim McCue. London: Faber and Faber, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2015.
- Eliot T.S. *Selected Prose. The Centenary Edition* // Frank Kermode, ed. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1988.
- Eliot Thomas Stearns. *The Complete Poems and Plays 1909-1950*. New York: HBJ, 1980.
- Eliot Thomas Stearns. *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Edited and with an

Introduction by Valerie Eliot. San Diego-New York-London: Harcourt Brace, 1971.

Freidin, Gregory. *A Coat of Many Colors. Osip Mandelstam and his Mythologies of Self-Presentation.* Los Angeles; Berkeley: California UP, 1985.

Gardner Helen. «Four Quartets»: A Commentary. // T.S.Eliot. *A Study of His Writings by*

*Several Hands* / Rajan Balachandra, ed. Dobson: London, 1947. Rpt. New York: Haskell

House, 1964. P. 59-76.

Jakobson Roman. *Selected Writings.* The Hague, 1979.

Jakobson Roman. *Modern Russian Poetry: Velimir Khlebnikov.* // *Major Soviet Writers* / Brown, Edward J., comp. and ed. - New York: Oxford UP, 1973. - P. 68-69.

Jakobson Roman. *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time.* // Krystyna Pomorska and Stephen Rudy, eds. University of Minnesota Press, 1985. P. 21-22.

Kaye, Jacqueline. ed. *Ezra Pound and America.* NY: St. Martin's, 1992.

Keane, Patrick J. *Embodied Song.* // William Butler Yeats. *A Collection of Criticism.* / Patrick J. Keane, ed. New York: McGraw-Hill, 1973.

Kearns, George. *Guide to Ezra Pound's Selected Cantos.* New Brunswick, N.J.: Rutgers U Press, 1980.

Kenner, Hugh. *The Pound Era.* Berkeley: U of California P, 1971.

Kenner, Hugh. *The Broken Mirrors and the Mirror of Poetry.* // *Motive and Method in The Cantos of Ezra Pound* // Ed. Lewis Leary. 8-10.

Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space.* Cambridge, MA: Harvard UP, 1983.

Makin Peter. *Pound's Cantos.* London; Boston: Allen & Unwin, 1985.

Marinetti, Filippo. «The Foundation and the Manifesto of Futurism». 1908; originally published in *Le Figaro* (Paris, 20 February, 1909). English translation: Apollonio, Umbro, ed. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos.* Robert Brain, R.W. Flint, J.C. Higgitt and Caroline Tisdall, trans. New York: Viking Press, 1973. 19-24.

Matthiessen, F. O. *The Achievement of T. S. Eliot.* New York: 1958.

Third edition, with a chapter on T. S. Eliot's later work by C. L. Barber. N. Y.: 1967.

McGann Jerome. *The Point Is to Change It: Poetry and Criticism in the Continuing Present.*

Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007.

Menard, Louis. *T. S. Eliot and Modernity.* // *The New England Quarterly*, Vol. 69, No. 4 (December 1996): 554-579.

Menard, Louis. «The Women Come and Go». *The Love Song of T.S. Eliot.* // *The New Yorker* (September 30, 2002): 126-131.

Ortega y Gasset Jose. *The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture.* New York, 1956.

Poggioli Renato. *The Theory of Avant-Garde.* Boston: The Belknap Press of the Harvard UP, 1968.

Pound Ezra. *The Spirit of Romance*. Dent, 1910, *New Directions*, 1952, revised edition, P. Owen, 1953.

Pound, Ezra. *Collected Early Poems of Ezra Pound*. //Michael John King, editor. New York: *New Directions*, 1976.

Pound, Ezra. *A Draft of XVI Cantos*, Three Mountains Press, 1925.

Pound, Ezra. *ABC of Reading* [1934]. New York: *New Directions*, 1960.

Pound, Ezra. *Literary Essays*. Edited and with an introduction by T.S. Eliot. London & Boston: Faber and Faber, 1954, rpt. 1985.

Pound, Ezra. *Gaudier-Brzeska. A Memoir*, New York: *New Directions*, 1970.

*Personae: The Collected Poems of Ezra Pound*, Boni & Liveright, 1926.

*Selected Poems*, edited and with an introduction by T.S. Eliot, Faber & Gwyer, 1928, New York: Laughlin, 1957.

*A Draft of XXX Cantos*, Hours Press (Paris), 1930, Farrar & Rinehart, 1933.

*Personae: The Collected Poems of Ezra Pound*. New York: *New Directions*, 1950, published in England as *Personae: Collected Shorter Poems*. London: Faber, 1952, new edition published as *Collected Shorter Poems*. London: Faber, 1968. A revised edition prepared by Lea Baechler and A. Walton Litz. New York: *New Directions*, 1990.

*A Lume Spento, and Other Early Poems*. New York: *New Directions*, 1965.

*Selected Cantos*. London: Faber, 1967.

*Drafts and Fragments: Cantos CX-CXVII*. New York: *New Directions*, 1968.

Pound Ezra. *Selected Prose 1909–1965*. //Ed. William Cookson. London and New York: *New Directions*, 1973.

Pound Ezra. *The Cantos*. London: Faber & Faber, 1976.

*The Cantos of Ezra Pound*. New York: *New Directions*, 1973, rpt. 1993.

*The Pisan Cantos*, edited by Richard Sieburth, New York: *New Directions*, 2003.

Perloff, Marjorie. *21st-Century Modernism. The «New» Poetics*. Oxford: Blackwell, 2002.

Poggioli Renato. *The Theory of Avant-Garde*. Boston: The Belknap Press of the Harvard UP, 1968. — 264 p.

Polukhina Valentina. *Joseph Brodsky a Poet for Our Time*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. — 324 p.

Probststein, Ian. «The Waste Land» as Human Drama Revealed by Eliot's Dialogic Imagination.» // *Dialogism and Lyric Self-Fashioning*. / Jacob Blevins (Ed.). Selinsgrove: Susquehanna UP, 2008. P. 180–203.

Probststein, Ian. «Nature and «Paradiso Terrestre»: Nature, Reality and Language in Pound, Yeats, and Mandelstam. //The McNeese Review 46 (McNeese State University 2008): 54–74.

Probststein Ian. *The River of Time. Time-Space, History, and Language in Avant-Guard, Modernist, and Contemporary Russian and Anglo-American Poetry*. Boston, MA: Academic Studies Press, 2017.

Przybylsky, Ryszard. *An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam: God's Grateful Guest*. Ann Arbor: Ardis, 1987.

Robinson Fred C. «The Might of the North: Pound's Anglo-Saxon Studies and 'The Seafarer.'» // *The Yale Review*. 1981–1982. 71. P. 199–224.

Ronen Omri. *An Approach to Mandelstam*. Jerusalem: The Magnet Press. The Hebrew University, 1983.

Ronen Omri. «Lexical Repetition, Subtext and Meaning in Osip Mandelstam's Poetics» [Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама]. // *Slavics Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, edited by Roman Jakobson, C.H. van Schooneveld, Dean S. Worth. The Hague-Paris, 1973, pp. 367-389.

Scherr Barry. «To Urania» // Special Issue. Joseph Brodsky. / *Russian Literature*. Elsevier: North-Holland, 1995. Vol. XXXVII-II/III. — C. 92–106.

Schwartz, Sanford. *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, and Early Twentieth Century Thought*. Princeton, N.J.: Princeton U P, 1985.

Shattuk Roger. *The Banquet Years*. Revised edition. New York: Vintage –Random House, 1968.

Steiner George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford U. P.: 1975. Taranovsky K. *Essays on Mandel'stam*. Cambridge, MA and London: Harvard U P, 1976. XII.

Terras V. *Osip Mandelstam and His Phylosphy of the Word*.// *Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky*. The Hague. Paris.: Mouton, 1973. P. 455–46.

Witemeyer Hugh. *Early Poetry 1908–1920*.// *The Cambridge Companion to Ezra Pound* / Ira B. Nadel, ed. — Cambridge: Cambridge U P, 1999

Zholkovsky Aleksandr. *Writing in the Wilderness: On Brodskij and the Sonnet*. // *Slavic and East European Journal*. vol. 30, No. 3. Fall 1986. P. 404–419.

Zubova Lyudmila. *Odysseus to Telemachus*. // *Joseph Brodsky. The Art of a Poem*. / Lev Losev and Valentina Polukhina, eds. London: Macmillan Press, 1998. P. 26–43.

# Лев Сойфер<sup>1</sup>

## Соотношение пространства и времени в человеческом восприятии

У человека есть внутренняя жизнь, которую он не афиширует всему миру. Да это и не нужно. Не все в этой жизни можно передать словами. То, что происходит в глубине своей Личности, человек иногда даже объяснить себе не может, так как это происходит в особом потаенном месте. Жизнь в человеке идет на уровне эмоций, которые не передаются в Сознание для озвучения.

Любой перцептивный процесс детерминирован первоначальным учётом пространственно-временной организации воспринимаемого объекта. Слова «где» и «когда», «здесь» и «теперь» и другие термины такого же рода можно назвать вершиной психологического айсберга, подводная часть которого (бессознательное) содержит в себе различные соотношения пространства и времени. В докладе на VII-м съезде Общества психологов СССР, состоявшемся в 1989 г. [1], нами была высказана гипотеза об оценке этих соотношений.

Согласно этой гипотезе, оценка соотношений пространства и времени производится субъектом на основе шкалы, единой для пространства и времени, которая названа нами амодальной. Что касается счёта, то, строго говоря, он является мета-амодальной процедурой, поскольку счёт применяется в самых разных физических и умственных действиях человека. Счет всегда содержит точку отсчета, т. е. его начальную границу и направление его движения к определенной конечной границе. Благодаря своей мета-амодальности счет может вызвать врожденные процессы человеческого организма, в частности активизацию биологической метрики. Разница между результатами подсознательного мета-амодального измерения и экспрессивного выражения этих результатов может проявиться как приблизительно правильный ответ.

Посредством амодальной шкалы, действующей на бессознательном уровне, пространство и время оцениваются в одной системе отсчёта. «Вмешательство» сознания, применение психологической социальной метрики (например, счёта в сантиметрах и секундах) приводит к «отрыву» оценки пространства

---

<sup>1</sup> Кандидат психологических наук, почётный профессор Ташкентского Государственного Университета (УзССР, Узбекистан).

от оценки времени, и эти оценки осуществляются по разным системам отсчёта. Такое явление было названо нами деметризацией. Согласно нашему предположению, у каждого субъекта имеется свой уровень деметризации, от которого зависит характер протекания и уровень адекватности когнитивных процессов.

Для понимания сложного психологического процесса был разработан эксперимент, в котором участвовало 180 студентов. Эксперимент проводился на специально созданной установке, где испытуемые воспринимали звуковые, световые и светозвуковые сигналы разной длительности. Затем испытуемые должны были выбрать из набора трубочек разной длины такую трубочку, длина которой наилучшим образом «соответствовала» длительности звукового сигнала. Длительность временного сигнала и длина трубочки составляли сопряжённую пару.

Что такое правильные ответы? Степень успешности участия испытуемого в данном эксперименте определяется количеством его правильных ответов, которые он дал в главной части эксперимента. Ответ испытуемого считался правильным, если он на сигнал определенной длительности выбирал интервал определенной длины, которые вместе составляли заданную экспериментатором сопряжённую пару. В основе каждой сопряжённой пары лежал один и тот же коэффициент пропорциональности (модуль). В данном эксперименте таким модулем была сопряжённая пара 0.3 секунды — 0.5 см. Чтобы дать правильный ответ, испытуемому необходимо каким-то образом такой модуль выявить в его мета-амодальном, т. е. пространственно-временном, перцептивном поле.

Далее, испытуемому необходимо произвести соответствующие измерения предъявленного временного сигнала, а далее сделать определенный расчет и на этом основании выбрать соответствующий интервал пространства. Например, испытуемый в ответ на сигнал в 4.5 секунды должен выбрать пространственный интервал в 7.5 сантиметра, составляющие вместе с этим сигналом заданную экспериментатором сопряжённую пару. Чтобы выбор был правильным он должен был

1. Правильно измерить длительность сигнала,
2. Разделить измеренную длительность сигнала 4.5 секунды на временной член модульной пары  $0.3 \cdot 4.5 : 0.3 = 15.0$
3. Полученное число умножить на 0.5- пространственный член модульной пары  $15 \cdot 0.5 = 7.5$ . Такая процедура по меньшей мере заняла бы 2–3 минуты. Однако в эксперименте время правильного распознавания, т.е. правильный ответ составлял от 3 до 6 секунд.

Анализ оценок длины и длительности показал, что испытуемые применяли для опознания сопряженных пар отнюдь не метрику, которую мы назвали социальной метрикой. Под социальной метрикой мы понимаем сантиметры и секунды, т.е. измерительную систему, полученную индивидом в процесс его воспитания и обучения (социализации). По нашему выводу, испытуемые применяли другую, биологическую, измерительную систему, названную нами биологической метрикой. В отличие от социальной биологическая метрика

1. является врожденной;
2. имеет свои специфические единицы измерения;
3. характеризуется своими особыми методами и приемами.

Из наблюдений за поведением испытуемых во время эксперимента и из их письменных отчетов видно, как они пытались вызвать у себя чувство ритма, который мог бы стать правильной единицей измерения пространственно-временных соотношений, предъявлявшийся им. Такое ощущение разные испытуемые вызывали разными способами. К таким способам, в частности, относились:

1. Равномерное покачивания плечами из стороны в сторону;
2. Постукивание пальцами по столу, постукивание ногой по полу и т.д.;
3. Одним из распространенных способов был счет (раз, два, три, четыре...).

Такие действия осуществлялись с самого начала предъявления временного сигнала и кончались, когда это предъявление заканчивалось.

Основной вывод нашего исследования: подтверждена экспериментально гипотеза об амодальной шкале, т.е. о единой шкале «пространства-времени», на основе которой проводится оценка их соотношений. Детали этого исследования изложены в нашей статье [2].

Автор выражает благодарность проф. Г.С. Яблонскому за плодотворное обсуждение результатов работы и Б.Х. Гушинской за подготовку рукописи.

### **Литература**

1. Сборник «Теоретические и экспериментальные проблемы психологии в современных условиях». Тезисы докладов к VII-ому съезду Общества психологов СССР, Академия Наук СССР, Москва, 1989

2.L.I. Soyfer, «Processes of the correlation of space (lengths) and time (duration) in human perception», arXiv:1101.3570

# Юрий Шейман<sup>1</sup>

## Топология текста

Язык является пространством мысли. И это не просто метафора. В семиотике язык рассматривается как многомерное образование, в рамках которого разыгрываются драмы идей, схватки концепций, диалог культур. (См. Ю.С. Степанов «В трехмерном пространстве языка», М. 1985.)

Построение и восприятие текста представляет собой процесс оперирования смыслами, имеющий аналогию с исчислением. Раздел лингвистики, занимающийся взаимодействием единиц выше монопредикативного предложения, называется лингвистикой текста.

Всякий текст, разворачиваясь линейно в пространстве и времени, тем не менее образует некую содержательно-смысловую целостность, или объём, ряд измерений которого, не претендуя на полноту, мы попробуем описать.

Поскольку мы говорим об объектах, обладающих несколькими измерениями, и об их свойствах, обнаруживающихся при известных преобразованиях, то допустимым представляется использовать термин «топология»

Не следует путать топологию текста с топологией изображаемого в тексте мира.

### **Синтагматическое измерение**

Элементарным текстом является цепочка из двух простых высказываний (предикативных основ). Заданная последовательность высказываний не обязательно является релевантной и может быть инверсирована в синонимическую обратную конструкцию. В процессе формирования крупного текста имеют место операции реферирования и смыслового согласования несмежных его частей. Достигаться это может как за счёт использования особых дискурсивных средств языка, так и путем введения дополнительных высказываний, за счет свертывания, замены развернутых высказываний простыми намеками на предыдущие сегменты текста. (В связанном тексте достаточно иметь один член отношения, чтобы можно было восстановить другой).

### **Парадигматическое измерение**

---

<sup>1</sup> Юрий Шейман. Филолог, кандидат филологических наук, преподаватель.

Элементарный текст может относиться к тому или иному модусу (в значении «разновидность»). Отнесенность к тому или иному модусу определяется парадигмой возможных комбинаций утвердительных и отрицательных высказываний.

Модус состоит либо из совместимых, либо из несовместимых высказываний утверждающих и отрицающих высказываний. Возьмем, например, такой элементарный текст: «Взошло солнце. Наступил день». Модус этого текста включает 4 транспозиции:

1. Взошло солнце. Наступил день.
2. Взошло солнце. Не наступил день.
3. Не взошло солнце. Наступил день.
4. Не взошло солнце. Не наступил день.

Присвоение каждой комбинации высказываний значения «истина» (1) или «ложь» (0), как в Булевой алгебре, производится путем соотнесения с эмпирической реальностью. Ясно, что транспозиции 1 и 4 толерантны, совместимы; совместимыми являются и входящие в каждую из этих транспозиций отдельные простые высказывания. Транспозиции же 2 и 3 состоят из несовместимых высказываний. Воспользовавшись как образцом таблицей истинности логики, построим для нашего элементарного дискурса следующую матрицу № 1:

	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>T</i>
+	+	+	1
+	+	–	0
–	–	+	0
–	–	–	1

Здесь *A* — первая пропозиция, *B* — вторая пропозиция, *T* — толерантность. Знаком «+» выражается положительное утверждение, знаком «–» — отрицательное. Степень толерантности (совместимости) в сочетании различных пропозиций выражается «1» — «совместимо» и «0» — «несовместимо».

Нетрудно подсчитать, что число возможных модусов равно 16, составляющих их транспозиций — 64. Объединить их все можно в матрице № 2:

	А	Б	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Х	+	+	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	0
У	+	-	0	1	0	0	1	0	1	1	1	0	0	1	1	0	1	0
β	-	+	0	0	1	0	1	1	0	1	0	1	0	1	0	1	1	0
Δ	-	-	0	0	0	1	1	1	1	0	0	0	1	0	1	1	1	0

Здесь числами 1–16 обозначены варианты модусов, а буквами Х, У, β, Δ — типы транспозиций. Соответственно, отдельные транспозиции обозначаются: Х1.1, Δ9.0, β12.0 и т. д., где на последнем месте — оценка толерантности.

Предметом рассмотрения в матрице являются только сочетания утверждающих высказываний (например, «Волга впадает в Каспийское море»), равно как и отрицательно-утвердительных («Без труда не вытащишь и рыбку из пруда»). Доказательные, вероятностные и иномодалные высказывания рассматриваются как сочетания двух — утверждающего и обозначающего модальность: «это необходимо», «это предпочтительно», «это более вероятно», «возможно», «доказуемо», «запрещено», «безразлично», «плохо» и т. д.

В логике (таблица истинности) «1/0» — это «истина»/ «ложь», т. е. оценки, относящиеся, с одной стороны, к простому высказыванию с точки зрения его соответствия действительности, а с другой, — к сложному — в зависимости от комбинации истинных и ложных простых высказываний. В нашей матрице «1/0» — оценки, относящиеся к сочетанию 2-х высказываний, и означают «совместимо»/ «несовместимо», т. е. толкуют не только о соответствии реальности, но и о противоречивости/непротиворечивости (точнее — согласованности, (когерентности)/ несогласованности (некогерентности).

Ложные высказывания не являются запрещенными в художественном дискурсе, они могут выступать в функции юмора или иного художественного приема (напр., гиперболы).

В основе элементарного текста лежит отношение конъюнкции. Импликация /экспликация при этом рассматриваются как частные случаи конъюнкции. Дизъюнкция связывает как несовместимые пропозиции, так и транспозиции между собой. Таким образом, под элементарным текстом мы понимаем не

конкретную манифестацию 2-х связанных утверждений, а парадигму их, хотя имеются сильные и слабые члены парадигмы.

Проиллюстрируем матрицу № 2

	А	Б	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
X	+	+	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	0
Y	+	-	0	1	0	0	1	0	1	1	1	0	0	1	1	0	1	0
□	-	+	0	0	1	0	1	1	0	1	0	1	0	1	0	1	1	0
□	-	-	0	0	0	1	1	1	1	0	0	0	1	0	1	1	1	0

Модус 1. Здесь подойдут условия загадок («Растет вниз головой, тает весной») или посылки силлогизмов. Это не просто пара высказываний, а перекрещивающиеся высказывания (пересекающиеся объемы понятий), соответствующие логической операции конъюнкции.

Модус 2. Сюда можно отнести условия загадок, данных по принципу вычитания — нечто, подпадающее под определенные условия, но не... Примеры: «Красна, да не девка, зелена, да не дубрава», «Висит сито, не руками свито». Афоризмы, поговорки: «И хочется, и колется, и мамка не велит».

Модус 3 — инверсированный модус 2. «Не болит, а стонет», «Не волк, а воеет». Поговорки: «Не будь приметлив, а будь приветлив»...

Модус 4. Загадки, основанные на отрицании признаков: «Не лает, не кусает, а в дом не пускает». Для модусов 1–4 характерна реализация только одной транспозиции. Обратная картина — с модусами 5–8. Там запрещенной является только одна транспозиция.

Модус 5. Например, в субъективном дискурсе: любовь к кому-то как понятие, исключаящее любовь к другим (как запрет на любовь к другому):

X. Он любит всех женщин.  
Он любит меня. (0)

Y. Он любит всех женщин. Он не любит  
меня. (1)

Δ. Он не любит всех женщин. Он любит  
меня. (1)

β. Он не любит всех женщин. Он не  
любит меня. (1)

Эти же пропозиции могут быть представлены в модусе 7, но с

оценками: 1,1,0,1. (Он любит всех и, стало быть, – с большой вероятностью – и меня.) Сильные транспозиции –  $\Delta 5.1$  и  $X 7.1$ . – различающие. Слабые –  $Y 5.1$ ,  $\beta 5.1$  и  $Y 7.1$ ,  $\beta 7.1$  – т.к. совпадают в обоих модусах. На столкновении модусов 5 и 7 в диалоге может быть основана игра смыслов, как, например, в анекдоте: „Одна подружка спрашивает другую: «Как ты думаешь, Джон любит меня? А та отвечает: «Да. Почему он должен делать для тебя исключение?»

Модус 6. «Если есть дым, то есть и огонь». Запрещенной является транспозиция  $Y$ , сильная –  $X$ , а  $\Delta$ ,  $\beta$  – нейтральные, слабые. Модус 6 (как и 5, 7, 8) может получать выражение через экспликацию как раз запрещенной транспозиции, как в поговорке: «Дыма без огня не бывает». В субъективном дискурсе может становиться сильной транспозиция  $\Delta$  или  $\beta$ .

Модус 7. «Ударили морозы. Пруд замерз». Сильной транспозицией может оказаться  $Y$  с отношением вычитания: «Хоть и ударили морозы, но пруд не замерз». Вариант оператора – «как ни удивительно». Запрещенным является один вариант: отсутствие морозов – замерзший пруд.

Пословицы, поговорки, афоризмы, выражения житейской мудрости: «Чего не потеряешь, того, брат, не найдешь»<sup>2</sup> «Без труда не вытащишь и рыбку из пруда» (нет гарантии, что вытащишь и с трудом, но без труда — точно, не вытащишь) — т. е. отношения односторонней обусловленности, когда следствия не бывает без причины (условия), но наличие условия не гарантирует неизбежности следствия.

Модус 8. Например, в романтическом дискурсе: «Несчастливый человек не может быть неинтересен» (о счастливом же, по романтическим канонам, этого сказать нельзя).

Для модусов 5–8 характерна переменность сильных и слабых транспозиций в зависимости от противопоставления другому модусу внутри своей группы.

Модус 9. Экспликация. Зависит от истинности первого высказывания: «Как обещало — не обманывая...»<sup>3</sup> «На углу строили дом, строительство затянулось». Играя, можно выиграть или проиграть, бессмысленно говорить о проигрыше или поражении, если игры не было. Если были деньги, они могли быть истрачены или нет.

Отношения необходимого, но недостаточного условия — следствия.

<sup>2</sup> Строчка из одной из песен Б. Окуджавы.

<sup>3</sup> Строчка из стихотворения Б. Пастернака «Август».

Модус 10. Импликация. Зависит от истинности второго высказывания. («Думай, не думай — все равно помрешь»).

Модус 11. Тавтологические высказывания. Отношения причины — следствия. («Взошло солнце — наступил день».) Оберегающие поучения типа «Не судите, да не судимы будете». Модальный оператор — «необходимо».

Модус 12. То же, что 11, но следствие выражено негативно — как реализация или элиминация дурных последствий. Часто может выражаться как дизъюнкция (условно-разделительные высказывания): «Или мы победим, или наши дети будут рабами» (X12.0) — соответствует одной из запрещенных позиций этого модуса. К модусу 12 могут быть отнесены и запрещающие заповеди типа «Не убий!», иначе «Если убьешь (шире — «согрешишь») — не попадешь в рай».

Модус 13. Отрицательная импликация типа «Что ни делай — всё равно ничего не получится».

Модус 14. Инверсия модуса 13.

Модус 15. Окаzionale присоединение по типу «В огороде бузина, в Киеве — дядька». Это основной принцип структурной организации частушки. Применяется в нарративном или поэтическом дискурсах. Текст, построенный на параллелях (сравнении). Сильной всегда является именно реализуемая — актуальная — транспозиция. Вероятность — 50 на 50. Модальные операторы: «возможно, не необходимо, т. е. случайно...».

Модус 16. Диалогический либо соединение бессмысленных, запрещенных или ложных пропозиций. Диалогическое противоречие может строиться на несовпадении когнитивных схем мира у разных субъектов или ценностных несовпадениях в различных ролевых или ситуативных взаимодействиях. Все транспозиции могут встречаться в реальном тексте. Знаком «0» обозначены транспозиции, используемые в диалоге, а также связанные отношениями дизъюнкции или используемые в суггестивном или ироническом контексте. Вообще ироническое использование возможно в любой транспозиции при несовпадении вида транспозиции и текстового оформления. Например, в таких оксюморонных сочетаниях: «Ерему сыскали, а Фому нашли. Ерему били, а Фоме не спустили». Здесь остраняется сама связность текста. В суггестивном и художественном текстах осуществляется как бы нарушение правил оценивания со сверхзаданием (юмор, риторика и т. п.).

Если учесть возможности конверсии и инверсии, то все дискурсивные модусы можно свести к логическим отношениям

дополнения, объединения, пересечения и тождества. Эта процедура, однако, увела бы нас с поля собственно лингвистики, нацеленной как раз на выявление и классификацию не минимального, а оптимального количества риторических фигур, связующих пары простых высказываний.

Соотноситься между собой могут не только высказывания (в том числе «свернутые», т.е. референты частей дискурса), но и модусы. Например, сочетание модусов 1 и 11 образует силлогизм. Этот подход уже выводит нас на новый уровень исследования, где возможно исчисление видов текстов (жанров).

### **Иерархическое измерение**

Связность простых пропозиций может обеспечиваться не только за счет линейной смежности, но и за счет взаимозависимости высказываний низкого и высокого уровней. Любые два предложения могут быть рассмотрены на возможность сочетания. Смысловая структура текста не ограничивается семантикой как областью отображаемой действительности. В неё включены и связи разного уровня, прежде всего воспроизводящие речемыслительную деятельность автора. В процессе создания текста не просто приводятся некие факты, но устанавливаются классы событий и явлений, даются мотивировки, объяснения, отсылки к другим текстам. Таким образом, текст представляет собой иерархическую структуру, состоящую из высказываний разного ранга. Иными словами, связный текст имеет не только линейно-горизонтальное, но и вертикальное измерение. Операция ординации (ранжирования) задает порядок высказываний и их соподчинение.

\*\*\*

Уровень и способы связности текста характеризуют художественный прием, характер сюжетостроения, авторскую манеру и жанр произведения. Например, текст может иметь линейный открытый характер, как в пародии А. Архангельского на В. Шкловского, ярко подчеркивающей особенности слога оригинала:

Я пишу сидя.

Для того чтобы сесть, нужно согнуть ноги в коленях и наклонить туловище вперед.

Не каждый, умеющий садиться, умеет писать. Садятся и на извозчика.

От Страстной до Арбата извозчик берет рубль. Седок сердится.

Я тоже ворчу.

Седок нынче пошёл не тот.  
Но едем дальше.  
Я очень сентиментален.  
Люблю путешествовать.  
Это потому, что я гениальнее самого себя.  
Я обожаю автомобили.

Пеший автомобилю не товарищ.  
Лондон славится туманами и автомобилями. Кстати о брюках.

Брюки не должны иметь складок.  
Так же, как полотно киноэкрана.

В кино важен не сценарист, не режиссёр, не оператор, не актёры и не киномеханик, а — я.

Вы меня ещё спросите, что такое фабула? Фабула не сюжет, и сюжет не фабула.

Сюжет можно наворачивать, разворачивать и поворачивать.  
Кстати, поворачиваю дальше.

В Мурманске все мужчины ходят в штанах, потому что без штанов очень холодно.

Чтобы иметь штаны, нужно иметь деньги. Деньги выдают кассиры.

Мой друг Рома Якобсон сказал мне:

— Если бы я не был филологом, я был бы кассиром.

Мы растрачиваем золото времени, накручивая кадры забракованного сценария.

Лев Толстой сказал мне:

— Если бы не было Платона Каратаева, я написал бы о тебе,

Витя.

Толстой ходил босиком.

Босяки Горького вгрызаются в сюжет.

Госиздат грызёт авторов.

Лошади кушают овес.

Волга впадает в Каспийское море.

Вот и всё.

Связность в таком тексте осуществляется бинарная — между рядом стоящими пропозициями обычно за счет совпадения или смежности одного слова или понятия. «Агрегатное состояние» такого текста напоминает жидкость в физическом мире.

Текст может иметь замкнутую структуру, что особенно характерную для анекдота. (Обычно это происходит за счет возврата к исходной формуле, заново переосмысленной.) Например,

Жена — мужу:  
Дорогой, я хочу тебя сделать счастливым.  
О, как мне будет тебя не хватать.

Связность такого текста напоминает кристаллическую структуру.

Текст может развиваться по спирали, обеспечивающей вечное повторение, как в известной притче про то, как у попа была собака, или обзаводиться спутниковыми образованиями в виде поэтических и непоэтических отступлений, как в пушкинском «Онегине» или гоголевской истории про капитана Копейкина, Приём, идущий от Стерна и особенно характерный для жанра травелогов.

Формообразование текста может напоминать фрактальное пространство. В литературоведении это называется рамочным оформлением, обрамлением, а для простоты и наглядности иллюстрироваться матрешкой. Таковы «Книга тысячи и одной ночи», «Декамерон» Д. Боккаччо, «Рукопись, найденная в Сарагосе», «Мельмот Скиталец» Мэтьюрина, «Серапионовы братья» Гофмана, «Русские ночи» Одоевского и мн. др.

\*\*\*

Другой аспект изучения пространства — сравнение соответствующих концептов в разных языках и культурах. Так, соотношение ассоциаций и внутренних образов, заключенных в русском слове «пространство» и немецком «Raum», содержит в себе отчетливые признаки различия. «Пространство» — простор, нечто простирающееся, безграничное, понимаемое как расстояние, вместе с тем унылое, однообразное, но манящее. Raum не то чтобы нечто, обязательно ограниченное рамками, но возделываемое, освобожденное от лишнего, например, поле — участок, очищенный от леса. «Räumen» — «убирать», Raum — помещение, пустое место, вместилище. Русское пространство открыто, оно лишено преград, обладает способностью расширения, развертывания, оно немислимо в отрыве от своего естественного заполнения, немецкое пространство подлежит обустройству. Образ русского пространства — дорога, а еще точнее, бездорожье. Образ немецкого Raum — поле и дом. Русское пространство экстенсивно, и русским свойственна культурная и политическая клаустрофобия. Отсюда, видимо, столь разное отношение к понятию «уют» / «Gemütlichkeit» в этих культурах. «Уют» в русском мире — антоним «пространства-простора» (недаром «уют» и «ютиться» — однокоренные слова), а

в немецком, напротив, Raum может быть gemütlich. А вот русское слово «удаль» как раз тесно связано с простором и неслучайно напоминает «даль». В немецком языке есть, правда, слово «Freie», соответствующее русскому «воля, раздолье». Но оно, как и «gemütlich», характеризует не столько свойства реальности, сколько состояние души и тела. (Подробнее см.: Юрий Шейман: Немецкая языковая картина мира на фоне русской | СЕМЬ ИСКУССТВ (7iskusstv.com))

Также в рамках когнитивной лингвистики представляет интерес исследование концепта «пространство» в индивидуальной картине мира того или иного автора и его произведений.

\*\*\*

Есть физика пространства и есть физиология восприятия пространства.

Способность ориентироваться в пространстве свойственна всем животным, включая насекомых, так что отвечают за это у человека наиболее древние отделы мозга, в частности гиппокамп. Более того, по-видимому, система навигации у первобытных людей работала лучше, чем у современного городского человека. Особенность передвижения в пространстве антропоидов, писал Конрад Лоренц, состоит в том, что в поле их зрения находятся руки, которыми они цепляются за деревья, что предопределяет связь зрения и моторики, создает условия для использования руки как инструмента исследования пространства, а также моделирования пространства через восприятие собственного тела («верх», «низ», «право», «лево», «перед», «зад» и т. д.). Человеческий язык концептуализирует пространство, в большинстве языков события и объекты соотносятся с пространством говорящего или слушающего (пространственный дейксис), т. е. ориентация осуществляется относительно участников коммуникации («там», «здесь», «справа», «слева», «сзади», «спереди» и т. д.). Но есть языки с абсолютной системой пространственных отношений («юг», «север» и т. д.). В языке народа ханты, испокон веку живущих на Оби, к востоку от Урала («Камня»), «вниз по течению» означает «север», а «вверх по течению» — «юг», «к Камню» — «на запад», а «от Камня» — «на восток».

Интересным также представляется исследовать эволюцию концепта «пространства» от наивного бытового и мифопоэтического до научного и как отражается это в истории художественной литературы.

И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,

Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

(О. Мандельштам)

\*\*\*

В свое время П.А. Флоренский показал, что важнейшим свойством пространства в культуре является его неоднородность, при том что Евклидово пространство геометрии по определению однородно и обладает одинаковыми свойствами во всех своих точках. Структуризация (а без структуры нет информации) пространства и есть работа культуры по преобразованию хаоса в космос. Хайдеггер говорил о том, что художественное пространство не должно пониматься как воспроизведение физического пространства.

Согласно Ю.М. Лотману, культурное пространство структурируется путем разделения, разграничения. Простейшее деление пространства — это его разграничение на две зоны: внутреннюю, замкнутую, «близкую», «свою», и внешнюю, «далекую», «чужую». Ю.М. Лотман выделяет четыре вида пространства: точечное, линейное, плоскостное и объемное. В отношении второго и третьего видов возможна горизонтальная или вертикальная направленность. Для описания точечного пространства необходимо апеллировать к понятию ограниченности. Граница является третьей существенной категорией «пространственного языка». Так, Элиаде подчеркивал важность границ церкви как рубежа двух онтологически разных миров — священного и мирского (профанного).

Художественное пространство в отличие от физического дискретно, прерывисто, и этим сродни знаковым системам.

Историческое развитие пространственно-временной организации художественного мира обнаруживает вполне определенное стремление к усложнению. Так, в эпоху классицизма в драматургии господствовало наряду с другими единствами требование единства места, впоследствии преодоленное.

Стратегия описания мира в тексте может представлять собой таксис, то есть последовательность двигательных реакций в ответ на некие стимулы, что может приводить к парадоксам восприятия, как в рассказе А. Грина «Рассказ Бирка», где герой, вторгнувшись, как грабитель, в некий дом с черного входа, неожиданно обнаруживает, что это его собственный дом и видит наконец самого себя спящего на кровати в своей комнате.

Пространство может иметь догматический характер, как в иконе, что приводит к нарушению привычного восприятия типа обратной перспективы.

Пространство также может описываться в системе многократных зеркальных отражений, причем «зеркалом» может служить психика человека и его сновидения, как в стихотворении М.Ю. Лермонтова «Сон» или в пастернаковском «Августе».

Могут иметь место описания параллельных пространств, как в «Войне и мире» Л. Толстого или эффекты взаимопересекающихся пространств мифологического и обыденного миров, как в «Кентавре» Апдайка или «Мастере и Маргарите» М. Булгакова.

Наконец, художественное пространство может раскрываться как фрактальная структура, как в «Божественной комедии» Данте, где некоторые круги Ада подобно целому Аду, делятся на свои круги (террасы и рвы, щели-злопазухи, пояса), подчеркивая тем самым бесконечность пропастей порока.

### Краткая библиография

1. Sh. Bally, (1955), General linguistics and French language problems, translated from French, Moscow, (in Russian).
2. R.-A. Beaugraude, W. Dressler, (1981), Introduction to text linguistics, L. — N.Y.
3. A.V. Golovacheva, (2000), Stereotyped mental structures and text linguistics, Institute of Slavic Studies Publishers, M., (in Russian).
4. D.P. Gorsky, A.A. Ivin, A.L. Nikiforov, (1991), Concise dictionary of logic, «Prosveshchenie» Publishers, M., (in Russian).
5. K. Kiseleva and D. Payar, editors, (1998), Discursive words of the Russian language: experience of context-semantic description, «Metatext» Publishers, Moscow, (in Russian).
6. A.T. Krivonosov, (1996), Language, logic, thinking, «Moscow Lyceum» Publishers, Moscow — New York, (in Russian).
7. Text linguistics, (1978), New developments in foreign linguistics,
8. «Progress» Publishers, Moscow, (in Russian).
9. Juri Scheiman, On the evaluative aspect of the general theory of discourse, Abhandlungen der WIGB, Band 3, Berlin, 2003 (S. 214–218).
10. Yu.S. Stepanov; (1995), An alternative world. Discourse. Fact and Principle of Causation, Language and Science in the late 20-th Century, Russian Academy of Science Publishers, Moscow, (in Russian).
11. Балли, Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка, пер. с франц., М. 1955. 10. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. Лит., 1975.
12. Борботько В.Г. Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике, М. КомКнига, 2006.
13. Горский, Д.П., Ивин, А.А., Никифоров, А.Л. Краткий словарь по логике, изд-во «Просвещение», М. 1991.

14. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М.С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л.: Наука, 1974.
15. Карасев, Л.В. Онтология и поэтика / Л.В. Карасев // Вопросы философии. — 1996. — № 7. — С. 62.
16. Кривоносов, А.Т. Язык, логика, мышление, изд-во «Московский лицей», Москва — Нью-Йорк. 1996.
17. Лингвистика текста, Новое в зарубежной лингвистике, 8, изд-во «Прогресс», М. 1978. 16. Лихачев, Д.С. Поэтика художественного пространства / Д.С. Лихачев // Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979.
18. Логический анализ языка. Языки пространств / Отв. ред.: Н.Д. Арутюнова, И.Б. Левонтина. — М.: Языки русской культуры, 2000.
19. Лотман, Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры //; Лотман, Ю.М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2000; Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М.: Языки русской культуры, 1999; Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. — СПб.: Искусство-СПБ, 1997.
20. Мегентесов, Сергей Александрович. Импликативные связи как фактор семантической организации текста: диссертация кандидата филологических наук: 10.02.19. Москва, 1981.
21. Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. — М.: Наука, 1976. 22. Ортега-и-Гассет, Х. О точке зрения в искусстве / Х. Ортега-и-Гассет // Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Пер. С.Л. Воробьева. — М.: Искусство, 1991.
23. Лоренц Конрад. Обратная сторона зеркала, М.: Республика, 1998.
24. Степанов, Ю.С. Альтернативный мир. Факт и принцип Причинности, Язык и наука конца XX века, изд-во РАН, М. 1995; Степанов, Ю.С. В трехмерном пространстве языка, М. 1985.
25. Топоров, В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского / В.Н. Топоров // Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М.: Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995; Топоров В.Н. Модель мира (мифопоэтическая) / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. — Т. 2. — М.: Сов. энциклопедия, 1992.
26. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб. Азбука, 2000.
27. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский, священник // Флоренский, П.А. Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии. — М.: Мысль, 2000; Флоренский, П.А. Обратная перспектива / П.А. Флоренский, священник // Флоренский, П.А. Соч.: В 4 т. — Т. 3. — М.: Мысль, 1999.
28. Юрий Шейман: Немецкая языковая картина мира на фоне русской | СЕМЬ ИСКУССТВ (7iskusstv.com)

29. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде; пер. с франц. Н.К. Гарбовского. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1994.

# Михаил Эпштейн<sup>1</sup>

## К семиотике пространства.

### Новые термины и конфигурации

#### Введение

У семиотики особые отношения с пространством. Не случайно центральная теоретическая статья Ю. Лотмана, вводящая понятие «семиосферы», называется «Семиотическое пространство», а сама семиосфера там сравнивается с залом музея. Ключевое понятие лотмановской семиотики тоже пространственное — это граница, разделяющая миры: своих и чужих, живых и мертвых, города и деревни и т. д. Не случайно и то, что Ж. Деррида выдвинул пространственное понятие следа как ключевое для своей грамматологии, в которой письмо, развернутое в пространстве, предшествует устной речи, развернутой во времени.

Можно сказать, что элементарная единица и лотмановской, и дерридеанской семиотики, лежащая в основе и «границы», и «следа», — простая черта, линия, которая вносит расчленение в пространство: делит его на правое и левое, на верхнее и нижнее, на внутреннее и внешнее... Тем самым, семиотика пространства — это, по сути линеология (от лат. *linea* — нить, струна, метка, граница, предел), наука о смысловом членении пространства. Вероятно, лучшим эмпирическим введением в эту дисциплину могут служить книги британского антрополога Тима Инголда «Линии: краткая история» (2007) и «Жизнь линий» (2015). Линии интересуют Инголда прежде всего в ландшафтном, географическом и архитектурном пространстве, как материальные первоэлементы культурной антропологии. Однако можно помыслить линеологию и как процесс вербального членения пространства по тем линиям, которые раньше в нем не были отмечены и закреплены.

Семиотическое освоение пространства предполагает не только его материальное, но и символическое расчленение, в частности, расширение относящейся к нему терминологии. «Термин», по своему исходному значению, это и есть черта, межа, разделяющая разные земельные наделы. «Terminus» на латыни — пограничный камень или столб, межевой знак; граница, предел (от

---

<sup>1</sup> Михаил Наумович Эпштейн (Mikhail Epstein) — филолог, философ, культуролог, профессор теории культуры и русской литературы университета Эмори с 1991 г. (Атланта, США).

глагола "terminare", размежевывать, отделять, разграничивать, заканчивать). Римский бог Terminus — покровитель границ и хранитель межевых знаков, над которыми в день Терминалий совершались обряды почитания. Владельцы прилегающих полей собирались у общего пограничного знака, термина, и каждый украшал гирляндами свою сторону камня или столба, освящал жертвоприношениями и возлияниями — медом, вином, молоком, зерном...

От этой же основы и «термин» — слово с точно очерченным значением, например, специальное понятие в науке. Вот и мы воздадим свою дань почтения терминам, этим разделительным знакам в словесно-понятийном пространстве. Введение новых терминов — это как бы прочерчивание новых, смысловоразличительных линий в семиосфере. Ниже предлагается одиннадцать новых терминов, призванных очертить те конфигурации пространства, которые раньше оставались не обозначенными. Все термины толкуются единообразно, включая их этимологию и перевод на английский<sup>2</sup>.

#### **Человек и место**

1. СИНТОПИЯ (syntopia; букв. совместимость, от греч. корней syn-, с-, и topos, место).

а). Связь разных времен через единство места. Если синхрония — это одновременность событий, происходящих в разных местах, то синтопия — это единоместность событий, происходящих в разных временах. В синтопии разные эпохи, события связываются через единство места, образуют сплав чувств, воспоминаний, ассоциаций. Например, в афинской Агоре ступаешь по следам, оставленным Сократом и апостолом Павлом, — как будто ты прикасаешься к ним через эту землю, камни, горизонт. В Ясной Поляне подступают образы Л. Толстого, и сам посетитель становится участником его жизни. Синтопия — способ переживания внутренней связи с теми, кто здесь побывал, своего рода контактная магия места, проходящая сквозь время.

Синтопия может быть обращена не только в прошлое, но и будущее, как, например, у А. Пушкина в стихотворении «...Вновь я посетил»:

---

<sup>2</sup> Ряд нижеследующих понятий и дефиниций представляют собой авторскую переработку статей, частично опубликованных в книге: М.Н. Эпштейн. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 612 с.

...Вновь я посетил  
Тот уголок земли, где я провел  
Изгнанником два года незаметных.

Синтопия с прошлым: «здесь опять /Минувшее меня объемлет живо».

Синтопия с будущим: «мой внук /Услышит ваш приветный шум, когда,/ С приятельской беседы возвращаясь, /Веселых и приятных мыслей полон, /Пройдет он мимо вас во мраке ночи/ И обо мне вспомянет».

б) Художественный или документальный жанр, связывающий события разного времени единством места. Например, фильм-синтопия Вуди Аллена «Полночь в Париже» представляет Париж в трех временных срезах: 2010, 1920-е и 1890-е. Порой такие сюжеты мотивируются путешествием в машине времени, например, в серии фильмов «Назад в будущее», где американский городок Хилл Вэлли (Hill Valley) представлен в 1985, 2015 и 1885 гг. Синтопия отличается от жанров хроники или истории тем, что не излагает последовательно события, происходящие в одном месте, а создает монтаж разновременных планов и картин одного места. К жанру лирической синтопии относятся такие стихотворения, как «Запустение» Е. Баратынского, «Возвращение на родину» С. Есенина.

Можно очертить и другие смыслы этого понятия.

в) Синтопия (ср. «сим-патия») — избирательная предрасположенность человека к пребыванию в определенной местности. Одних тянет к водоемам, других к горам, третьих — к лесу. Иногда синтопия может быть возрастной: молодого человека привлекает тоπος столицы, а на склоне лет тянет к уединению в сельской глуши. Личность и пространственная среда рассматриваются в симбиозе. Избирательная синтопия — один из разделов психологии личности и возрастной психологии.

г) Синтопию можно также рассматривать как пространственные совпадения и пересечения в жизни разных людей, их приверженность одним и тем же местам. Например, у тех, кто долго жил в Париже, Праге и Петербурге, синтопичные траектории жизни. Синтопией можно считать и любовь к путешествиям в одни и те же места, общие конфигурации географических перемещений и т. п.

2. АТОПИЯ (atopia, from Greek atopos ‘необычный, безместный’, from a- ‘без’ + topos ‘место’). Несовместимость человека с определенной местностью, ландшафтом или Личность

может испытывать необъяснимое отвращение, неловкость, страх перед определенным местом или типом местности, что бывает связано с травматическим опытом прошлого. Разновидностью атопии являются клаустрофобия и агорафобия — страх слишком тесных и слишком широких, открытых пространств. К проявлениям атопии можно также отнести нежелание или неспособность долго пребывать в одном месте, охоту к постоянной перемене мест — скитальчество, странничество, бездомность, беспорядочность перемещений, «бегство от себя».

3. ПСИХОТОПОС (греч. *psyche* душа + *topos*, место). Психологическая особенность места и его воздействия на индивида; расположение в пространстве как источник определенных переживаний, психических состояний.

Каждая местность — это не только физическая, но и психическая реальность, которую мы воспринимаем интуитивно и с которой эмоционально взаимодействуем. У римлян было выражение «гений места» (*genius loci*). Гений — это добрый покровитель, чаще всего — мифологический персонаж или известная личность, которая ассоциируется с данным местом. Например, Джойса можно считать "гением" Дублина, а Гауди — Барселоны, поскольку само их творчество пропитано духом этих мест и в свою очередь определяет их символику, их духовную географию. Но психотопос не обязательно воплощен в каком-то культовом авторе или персонаже, это скорее объективная психическая реальность, к которой мы чувствуем свою причастность на уровне настроений, влечений, ментальных состояний. Лес и поле, степь и пустыня, река и озеро, гора и море — это особые психотопосы, которые по-разному сочетаются с психотипами разных людей. Есть люди леса и люди моря. Кому-то хорошо и привольно в горах, а кому-то — невыносимо тяжело и страшно. Для одних Петербург — это самое прекрасное место на земле, а других оно тревожит и подавляет. Даже внутри одного города могут быть разные психотопосы. Например, из тех районов Москвы, где мне приходилось жить, лучшее самоощущение было в Измайлове, а худшее на Смоленской набережной, хотя в первом месте была бревенчатый домик без удобств, а во втором — просторная квартира в "сталинском" доме. Дальнейшего изучения требует вопрос, насколько психотопосы представляют собой социально значимую реальность и соотносятся как с типологией географических локаций, так с психологической классификацией личностей.

### **Пространство и ноосфера**

4. ЛОГОПОЛИС (logopolis; от греч. logos, слово, разум, и polis, город-государство). Логически организованное, знаковое пространство городской цивилизации; урбанизм как ментальная структура. Большой современный город представляет собой сложную семиотическую систему. Урбанизация — ментализация физических пространств, все более интенсивно охваченных нейрокоммуникативными сетями. Земля постепенно превращается в планетарный город, в который вкраплены острова возделанно-дикой, искусственно-первозданной природы: парки, сады, луга, заповедники, посредством которых цивилизация защищает природу от самой себя.

Примеры логополисов — большие университеты, академгородки, силиконовые долины, территории с высокой плотностью интеллектуальных производств, информационных технологий — точки наибольшей конденсации мыслящего вещества. Транспортные узлы — своего рода нейронные синапсы, передающие сигналы между разными участками ноосферы. "В России две беды: дураки и дороги" — эта крылатая фраза показывает соотнесенность пространства ментального и физического. Бездорожье и "безмозглость" — явления одного порядка, симптом слабого ментального развития общества и его властных структур. У географического пространства есть свой IQ, который в значительной степени определяется плотностью транспортно-коммуникативных сетей.

5. НООЦЕНОЗ (noocenosis, от греч. noos — ум и koinos — общий; ср. биоценоз). Совокупность идей, образов, ментальных и информационных полей, заполняющих данную материальную среду; характер их отношений друг с другом и с этой средой, процесс их взаимодействия, циркуляции. В системе научных понятий нооценоз так относится к ноосфере, как биоценоз — к биосфере. Каждая культура и субкультура, профессиональная среда, социальная группа развивают свой нооценоз, свой способ обмена идей, выживания и распространения в ноосфере.

Понятие нооценоза побуждает по-новому осмыслить цели и методы интеллектуального и, в частности, философского творчества как идеоархитектуры (ideo-architecture) и лингвоархитектуры (linguo-architecture) — строительства ментально-вербальной среды. Это иной тип деятельности, чем создание отдельного произведения (литературного, художественного, философского). Произведение дискретно, а нооценоз непрерывен. Если рассматривать архитектуру широко, как

конструирование искусственной среды обитания, то «произведение» (или «текст»), как единица творчества, соответствует не объему среды, а лишь обитающему в ней организму (в плане биоценоза) или отдельному зданию (в плане архитектуры). Современная интеллектуальная практика тяготеет к созданию нооценоза — целостной, сплошной, континуальной среды обитания, по-разному сочетающей многие элементы: произведения, идеи, проекты, теории, образы, интерпретации.

Философские учения прошлого представляются «до-урбанистической» фазой в истории мысли, напоминают одиноко возвышающиеся замки: крепость Декарта, обнесенный рвом замок Канта, циклопическое сооружение Гегеля... Мыслители строили отдельные здания, изящные, величественные — или же, в борьбе учений, разрушали одни здания, чтобы на их месте возводить другие, более прочные. Однако на рубеже XX–XXI вв. меняется сам тип конструктивного сознания в философии, сама архитектура мышления. Уже нельзя ограничиваться построением отдельных зданий (учений, систем) — нужно создавать нооценоз, интеллектуальную среду обитания, логические объемы и переходы, которые часто остаются незамеченными, потому что мы живем в них, как горожанин — в многоплановой искусственной среде. Отдельные ранее построенные здания не утрачивают своего значения и вместимости, но соединяются множеством тоннелей, подвесных мостов, разноуровневых эстакад и развязок — и уже не выглядят столь пугающе одинокими и величественными, как раньше.

Концепция произведения как отдельной самодостаточной вещи, артефакта соотносится с категорией авторства, индивида. Во всемирной сети растет новая система понятий, где вместо дискретного текста или произведения фигурируют текстуальные/информационные поля, «паутины». А вместо авторов — участники нооценоза, доноры ноосистем (noosystems), партнеры по созданию ноосреды. Произведение перерастает своего автора и становится полем, сетью. «Произведение» как законченный продукт воспринимается уже как репрессивная категория разума, желающего держать все созданное под своим контролем. Ноосферный автор (noospheric author) видит свою задачу в создании, поддержании, распространении концептуальной среды, уходящей за горизонт, необозримой для него самого. Ему мало произведения как достигнутого результата — и мало самого себя как автора. У него может быть много имен, аваторов,

идентичностей, рассеянных в просторах сети. У него нет установки на то, чтобы собрать их всех воедино и сказать: «это — я».

Идеал «произведения» господствовал в культуре, когда емкость информационных средств была крайне мала по сравнению с объемом материальной среды. Рукописи, книги, библиотеки в своей совокупности занимали ничтожное место в мире, и разум был озабочен обобщением, сокращением, редукцией мировых явлений, приспособлявая их к крайне ограниченным средствам хранения и передачи информации. Интернет — это гигантский переворот в емкостях материального и информационного миров, открывающий новые возможности для ускоренного становления нооценоза. Создаются все более емкие носители информации — электронные и квантовые — и соответственно меняются законы интеллектуального творчества: от создания законченного продукта — к созданию интеллектуальной среды обитания.

### **Пространство и время**

6. МЕСТОМИГ (point-moment). Единица мирового континуума, точка однократного пересечения координат времени и пространства в их нераздельности; данное место в данный промежуток времени и то, что в нем происходит, наполняющая его событийность. Местомиг — элементарная единица памяти и воображения, а также повествовательных конструкций, где хронос пересекается с топосом. «В один прекрасный день в некотором царстве-государстве» — такова абстрактная формула местомига как зачина сказочных историй. Более конкретный пример: «Измайловский парк, лето 1957 года, я с бабушкой иду по лужайке». Измени чуть-чуть место или время — все пропадет, нужно навести память на резкость именно данного местомига». Сложность ностальгии, ее невоплотимость обусловлены тем, что она влечется к местомигам, удаленным не только в пространстве, но и во времени; к тому, что не только «там», но и «тогда». Возможны (авто)биографии в виде не связанных повествований, а пунктиров, «местомигов памяти». Следует отличать местомиг как дискретную единицу времени-пространства от «хронотопа» как целого континуума, связывающего временные и пространственные координаты данной среды, художественных или виртуальных миров (например, хронотопы жанров идиллии или романа). Местомиги — это не оси координат, а точки их пересечения.

7. ТОПОХРОН (topochron; инверсия понятия «хронотоп»). Преобладание топоса над хроносом, пространства над временем в определенной культурно-исторической модели.

Применяя понятие хронотопа (А. Ухтомский, М. Бахтин) к российской цивилизации, обнаруживаешь закономерность: хронос в ней вытесняется и поглощается топосом. Сама история этой страны, как писал В.О. Ключевский, состояла в непрерывной колонизации новых земель, завоевании пространства на все четыре стороны света, а затем — как настаивал Н.Ф. Федоров, ссылаясь на распаханность и «небоекмость» русской равнины, — и на «пятую» сторону, в направлении открытого космоса. История России — проекция ее географии, и исторические периоды отмечаются не чисто временными изменениями, а расширениями в пространстве.

«Периоды нашей истории — этапы, последовательно пройденные нашим народом в занятии и разработке доставшейся ему страны до самой той поры, когда, наконец, он посредством естественного нарождения и поглощения встречаемых инородцев распространился по всей равнине и даже перешел за ее пределы. Ряд этих периодов — это ряд привалов или стоянок, которыми прерывалось движение русского народа по равнине...»<sup>3</sup>

Поскольку Россия привыкла исторические вопросы решать географически, ей принадлежит столь большое место в пространстве, что трудно найти свое место во времени, поэтому она сравнительно легко перемещается из одной эпохи в другую как в поступательном, так и в возвратном порядке, от архаики к модерну и от модерна к архаике. На протяжении последних трех веков, с эпохи петровских реформ, Россия жадно стремилась войти в европейскую историю — но лишь для того, чтобы вырваться за ее предел, опередить степенно шествующие историческими путями западные народы и оказаться «по ту сторону истории», в царстве вечной истины и остановленного мгновенья. Среди народов, условно говоря, исторических и неисторических, Россия выбрала свой особый, «сверхисторический» путь: входя в историю, тут же готовиться к выходу из неё.

Время в России вытесняется пространством (физическим и метафизическим) — это своего рода «архимедов» закон погружения большого географического тела в историческую среду. Чем обширнее становилась Россия, тем медленнее текло в ней историческое время, — и, наоборот, сокращаясь в пространстве, она убыстрялась во времени. Обременяясь новыми землями, Россия впадала в исторический сон и прострацию, что случилось в результате победных походов в Европу — 1812 и 1945 годов. И

---

<sup>3</sup> В.О. Ключевский. Курс русской истории, часть 1, лекция 2. Сочинения в 8 тт., т. 1, М., Гос. изд. политической литературы, 1956. С. 32.

наоборот, после неудачных войн — Крымской, Японской, Первой мировой — Россия теряла части своей территории и тут же получала толчок исторического ускорения — реформы и революции. Неудача афганской войны выявила предел пространственного расширения коммунизма — и, подтолкнув империю к перестройке, вызвала ее развал. С отдачей Восточной Европы и республик, сбросив тучное пространство Советского Союза и социалистического лагеря, Россия 1990-х превратилась в самую динамичную (хотя и потенциально кризисную) часть мира. Когда же началось расширение «русского мира», с целью воссоздания империи, — время не только затормозилось, но и побежало назад, в эпоху Московской Руси, с ее изоляцией от Запада. Произошел обратный размен: времени на пространство.

### **Пространство само по себе**

8. ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ ПРОКЛЯТИЕ (territorial curse). Обширность государственной территории, которое мешает ее культурному освоению и создает неблагоприятные условия для исторического развития. Подобно ресурсному проклятию, территориальное проклятие толкает страну на экстенсивный путь развития и на дальнейшую экспансию, поскольку в этой системе ценностей именно размер территории, а не то, что на ней построено, представляется самоцелью. Люди готовы жить в бедности и покорности, лишь бы государство раздвигало свои границы. Это своего рода хтонизм — люди слеплены со своей землей и воспринимают ее тело как свое собственное. И вместе с тем сам размер территории препятствует созидательному взаимодействию с ней. Пространство опустошает страну изнутри. «Мы живем, под собою не чуя страны», — писал О. Манделштам. Живущему в этой стране трудно почувствовать ее своей и нести за нее ответственность.

Это скорее пространство кочевья, чем оседлой жизни. Петр Чаадаев в своем первом «Философическом письме» (1829) подчеркивал сходство своих соотечественников с кочевниками: «В домах наших мы как будто определены на постой; в семьях мы имеем вид чужестранцев; в городах мы похожи на кочевников, мы хуже кочевников, пасущих стада в наших степях, ибо те более привязаны к своим пустыням, нежели мы к нашим городам»<sup>4</sup>. Кочевая Орда, из которой исторически образовалось московское

---

4 П.Я. Чаадаев. Философические письма.

<http://libclub.com/C/ChaadaevPYa/ChaadaevPYa-263-1.htm>

государство, на протяжении веков продолжало противиться ценностям оседлой цивилизации. Основой кочевого государства была не инфраструктура — центры торговли и ремесел на освоенной территории, а обладание землей, ассимиляция все новых территорий, экспансия в пространстве. Под знаком территориального проклятия, главной для страны, как в топосе кочевья, остается земля, а не то, что воздвигается на ней. Как сказал бы Гегель, абстрактная идея беспредельности уничтожает всякую жизненную конкретность. Пустота пространства задает меру всему и ведет к преобладанию инстинкта смерти, танатофилии, которая проявляется в милитаризме, в диктате силовых, военных и тюремных ведомств, в запретительно-репрессивной и агрессивно-захватнической ментальности.

### **Пространство и текст**

9. « » (знак пробела; « », blank space). Чистая, неозначенная среда, окружающая текст и заполняющая его пробелами, как условие и необходимый фон знаковой деятельности. « » — «первослово», философский знак абсолюта, бытия, как оно раскрывает себя на границах языка и невыразимого. В устной речи этому термину соответствует глубокая, эмфатически выделенная пауза; визуально и жестикулярно он передается знаками "воздушных кавычек". « » — не просто пустота чистого листа или экрана, а пустота, заключенная в кавычки, выделенная, ставшая знаком самой себя, предметом рефлексии и средством коммуникации. « » — «слепая точка» языка и сознания, которая приобретает все новые имена, но не может быть мыслимой или поименованной иначе, как в виде означенного пропуска знаков.

Моцарт заметил, что музыка — не в нотах, а в паузах между ними. Это верно в отношении любой системы знаков. « » — тот пробел в письме, который более значим, чем все остальные знаки. Любой текст содержит в себе пробелы и поля, которые и делают возможным различение знаков, оставаясь за их пределом. Этой среде письма можно давать разные имена: «фон», «окружение», «пауза», «внезнаковая среда», «бытие», «пустота», «неименуемое»... Но ни один из этих знаков не будет соответствовать своему означаемому, поскольку само означаемое в данном случае делает возможным означивание, при этом оставаясь за пределом знака.

Единственный способ ввести это условие знаковости в текст — это превратить его в знак самого себя, окружив кавычками. « » — уникальный случай языкового знака, который является не

символическим (условным), как буква в фонетическом письме, и не иконическим (изобразительным), как иероглиф, а чисто индексальным (указательным). Индексальные знаки указывают на то, частью чего являются; например, дым, подымающийся над домом, служит знаком его обитаемости. « » — единственный пример языкового индексального знака, обозначающего тот фон, поле, среду письма, частью которого он сам является, и общего для практически всех систем письменности. Употребление этого знака на письме обладает той безусловностью, какой лишены все другие языковые знаки, даже пикториальные или иероглифические, которые несут в себе изобразительное сходство с обозначаемым, но сами не являются частью того, что изображают. « » непосредственно присутствует перед читателем данного текста, в белизне писчей бумаги или в голубизне компьютерного экрана.

Философско-лингвистическая мысль издавна искала такие знаки, которые могли бы адекватно передать то, что обуславливает бытие самих знаков. Но даже предельно обобщенные знаки, отсылающие к мистическим понятиям и выражающие неисчерпаемую и «пустотную» природу всего сущего, например, «дао», не адекватны тому, что они обозначают. О «дао» в начале трактата «Дао дэ цзин» сказано: «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао». Поскольку слово «дао» состоит из определенных знаков, оно не может выразить беспредельности самого дао.

М. Хайдеггер подчеркивал, что философия нуждается в некоем первослове для обозначения того, что предшествует всему сущему и (при)сутствует в сущем. «Чтобы назвать это сущее бытия, речь должна найти нечто единственное, это единственное слово. При этом легко вычислить, сколь рискованно каждое мыслящее слово, присуждаемое бытию. И все же это рискованное (слово) не невозможно, так как бытие говорит повсюду и всегда, через всякую речь»<sup>5</sup>. По мысли самого Хайдеггера, такое первослово есть греческое "ὄν", «бытие». Но "ὄν" — это одно из многих, весьма условных графических обозначений бытия, которые на разных языках пишутся и звучат различно. «Единственное слово» следует искать на самой границе языка, как присутствующее в нем и все-таки отличное от него, подобно тому, как само бытие отлично от сущих вещей для Хайдеггера.

---

<sup>5</sup> М. Хайдеггер. Изречение Анаксимандра, в его кн. Разговор на проселочной дороге. Избранные статьи позднего периода творчества. М., Высшая школа, 1991. С 3.

Еще один знак для обозначения того, что обуславливает бытие знаков, предложил Ж. Деррида: *différance*, «различание». «Будучи "старше" самого Бытия, такое различание (*différance*) не имеет в нашем языке никакого имени. Однако мы "уже знаем", что если оно неименуемо, то это не временное явление — поскольку наш язык еще не нашел или не получил этого имени или потому, что искать его нужно в другом языке, вне конечной системы нашего языка. Дело в том, что этому нет имени, не подходят даже имени сущности или бытия, даже различание ("*différance*"), которое именем не является...»<sup>6</sup> Действительно, как бы ни были глубокомысленны истолкования этого слова, само "*différance*" остается всего лишь языковым знаком, состоящим из букв латинского алфавита.

Но значит ли это, что язык в поисках своих внеязыковых оснований, того «последнего» означаемого, которое делает возможным само означивание, обречен вращаться лишь в кругу условно-заменяемых имен? Разрыв в цепи означающих, в терминах Ж. Лакана, — травма языка, но это и есть главное событие в жизни языка: не образование еще одного знака, но внесение внутрь языка того, что ему внеположно и делает возможным все знаки и сам язык. То «чистое», «белое», «неименуемое», что окружает и расчленяет язык, может быть впущено в сам язык. « » — это и есть привилегированное имя, в котором письменный язык совпадает со своей внеязыковой основой. « » — более адекватное название для бытийствующего или бесконечного, чем слова «бытийствующее» и «бесконечное». Постоянная смена «главных слов» и «первопонятий» в разных философских системах показывает, что ни одно словесно выраженное понятие не может взять на себя роль философского первооснования. Таковое вообще не может быть выражено внутри языка — но и не может оставаться невыраженным, поскольку речь идет именно о философской артикуляции наиболее широкого и емкого понятия, из которого могли бы выводиться все остальные. Такое понятие может артикулироваться лишь на границе самого языка, как «вненаходимое» по отношению к языку.

В попытке обозначить « » можно перебирать много имен, в том числе «дао», «бытие», «*différance*», «сущее», «сущность», «ничто», «пустота», «основа», «бесконечное», «безымянное», —

---

<sup>6</sup> М. Хайдеггер. Изречение Анаксимандра, в его кн. Разговор на проселочной дороге. Избранные статьи позднего периода творчества. М., Высшая школа, 1991. С 3.

такая игра замещений может продолжаться долго... Но она лишь потому и продолжается, что живет надеждой на выигрыш, на обретение единственного имени, которое само есть то, что оно именуется. « » — это и есть чистый выигрыш языка, точка разрыва семиотической цепи, когда игра замен и подстановок среди имен уступает место единственно достоверному имени — явлению, которое становится именем самого себя.

Вхождение внезапного в язык есть одновременно акт выхождения языка из себя, указание на то, о чем нельзя говорить и что само говорит о себе своим присутствием. То, что не сказывается в языке, показывает в нем себя, или, согласно еще более сильному утверждению Л. Витгенштейна, «то, что может быть показано, не может быть сказано»<sup>7</sup>. В таком знаке, как « », язык показывает свою границу, а за ней — ту превосходящую область мира, которая не может быть сказана внутри языка. Тем же путем, каким « » входит в язык, язык сам выходит из себя, пользуется лазейкой между кавычками, чтобы выйти во внеязыковое пространство и потенциально охватить всю внеязыковую среду, которая начинается чистым полем письма, но не заканчивается им, а включает все множество молчащих внеязыковых единичностей. Прекращая сказывать, язык теперь начинает показывать, действовать как индекс, указка, нацеленная на внеязыковой контекст. « » находится на границе сказывания в языке (знаком чего являются кавычки) и показывания того, что лежит за пределом языка и является условием его существования.

То, что в философии или теологии называется «абсолютом», «первоначалом» или «последней истиной», формируется как раз восприятием того, что стоит за всеми знаками и окружает их. В этом смысле очевидно решающее воздействие « » на становление таких важнейших категорий, как «абсолютное», «вечное», «безначальное», «бесконечное», «запредельное», «непостижимое», «безымянное», которые в своей семантике сливаются со значением « », а по способу обозначения на письме относятся к нему как условное — к безусловному и обусловливающему. Воздействие других письменных и звуковых знаков на человечество как читателя всех текстов культуры — переменное, а воздействие « » и стоящего за ним фонового молчания — постоянное. « » — самая общеупотребительная, бесконечно повторяемая цитата из письменного корпуса многих времен и народов, которая в силу этого уже не просто откладывается в нашем сознании, но образует

---

<sup>7</sup> «Логико-философский трактат», 4.1212.

его всеобъемлющий неосознаваемый горизонт. Ни одна поговорка, ни одно слово, ни даже одна буква ни в одном языке не могут сравниться с « » по частоте употребления и значимости. Так, в английском языке самое употребительное слово — это определенный артикль, примерно каждое 16-е слово в тексте. Если же рассматривать « » как отдельную смысловую единицу, то это каждое 6-е слово в тексте.

« » являет себя не только в языке, но и в других знаковых системах. В искусстве, особенно авангардном, « » играет незаменимую роль в виде непрописанного холста, чистого грунта, являющего собой обнажение того сырого материала, в который художник обычно вносит образ и форму. Таким радикальным опытом воссоздания пустой основы в живописи были белые полотна Роберта Раушенберга, выставленные в Black Mountain Art College в 1952 г. Поражение живописи, невозможность записать белое место, обернулось ее торжеством, поскольку « » само оказалось вписанным в полотно. Пьеса Джона Кейджа «4'33"» (1952), состоящая из сплошной паузы, — это « » в системе музыкальных знаков.

« » играет огромную роль во всех творческих процессах, как знак разрыва в знаковой системе, создающий возможность ее радикального обновления. Под разными именами: «трансценденция» у К. Ясперса, «остранение» у В. Шкловского, «бифуркация» у И. Пригожина, «внезаходимость» у М. Бахтина, «пауза» у М. Мамардашвили — « » входит в основу всякого творческого акта, указывая на то, что остается в нем вне сознания и обозначения, как разрыв между старой и новой системой, момент переключения знаковой матрицы.

Дисциплина, изучающая « » и его воздействие на чтение и понимание текста, на культуру в целом, — экология текста, или экотекстология.

9. ЭКОЛОГИЯ ТЕКСТА (ecology of text), ЭКОТЕКСТОЛОГИЯ (ecotextology). Направление в филологии и текстологии, которое изучает взаимодействие текста с окружающей его пространственной средой, а также способы ее интеграции внутри текста, например, в виде пробелов (знак « »). Если экология — это наука о законах взаимодействия живых организмов со средой их обитания, то экология текста рассматривает текстуальную среду и внутритекстуальные пробелы в меняющихся исторических обстоятельствах, в структурах разных жанров, на разных уровнях культуры, в построении знаковых систем и текстуально-информационной деятельности. В частности, экотекстология

изучает пространственно-предметную среду пергаментных, рукописных, машинописных, компьютерных текстов.

Очертим конспективно проблемы экотекстологии. Как соотносится текст с той материальной средой (полем), которая предназначено для заполнения печатными знаками? Соотношение запечатанной — и иначе культурно освоенной (заселенной, засеянной) территории в масштабе страны и земного шара. Каждая культура имеет свое соотношение печатной и жилой площадей. Размер семиотически освоенных поверхностей в культуре. Количество печатных знаков на квадратный метр площади — мера семиотической насыщенности пространства. Знаковая загруженность офисов, квартир, улиц, площадей, городов. Текстуальная емкость пространства, количество вывесок, реклам, объявлений на единицу территории.

Длина текстов. Объем книг. Многотомность. Экология книжных серий, собраний сочинений. Возрастание числа классиков, обязательных для прочтения, — и соответственно числа необразованных людей, которые читали не всех классиков или вообще их не читали.

Размер текста как экологический фактор. Экология разных жанров. Фрагмент и афоризм — экологически чистые жанры: текст-«осколок» среди нетронутых, широко раскинувшихся белых полей. Экология эссе, как жанра-медиума, посредника между литературой, философией, наукой, историей, дневником, (авто)биографией. Сакральные тексты — наиболее экономные, экологически чистые. В них проступает немота и чистота высшего смысла, окруженного безмолвием. Вместе с тем они порождают наибольшее число интерпретаций, запускают механизм размножения текстов. Интерпретации, которые наслаиваются на текст с целью «правильного» его понимания, вместе с тем отодвигают его от читателя и семиотически «загрязняют» среду его обитания.

Биоценоз текста, обмен веществ с другими текстами. Три основных типа:

1. Текст, живущий за счет других, — цитатный текст, цитон, пародия, плагиат.

2. Текст замкнутый, герметичный, выстроенный по собственным правилам, не нуждающийся ни в чем и ни в ком.

3. Текст, требующий комментария, рассчитанный на отзыв, продолжение в будущем.

С развитием электронной словесности экология текста перемещается из пространственного измерения во временное. Важно не место, занятое им в пространстве, а время, необходимое

для его прочтения. Экологически чистый текст требует минимальных временных затрат.

### **Пространство — грамматика — философия**

11. «В» (in, into). Предлог, обозначающий нахождение внутри или движение внутрь чего-то; философская категория, указывающая на пребывание вещей «одна в другой» («всё во всём»).

Предлог «в (во)» — одно из двух самых частых по употреблению слов в русском языке (наряду с союзом «и»).<sup>8</sup> Философская значимость этого предлога, как и других грамматических слов, форм и правил, относится к тому разделу философии языка, который называется граммософией. Служебные слова — важный источник пополнения философской терминологии, в которой традиционно преобладали знаменательные слова, особенно существительные. В большинстве европейских языков самым частотным словом — и важнейшей философемой — является определенный артикль, выделяющий предмет из класса ему подобных. В русском языке, не имеющем артиклей, на первое место выдвигается другое фундаментальное свойство — «вмещенность», «пребывание внутри чего-то большего». Если английский определенный артикль "the" указывает, что ничто не может быть, не будучи чем-то (этим, а не другим), то предлог «в» подразумевает: ничто не может быть, не будучи в чем-то. В-модус определяет пребывание всякой вещи внутри другой: даже самое малое что-то вмещает, даже самое великое чем-то объемлет. Вещь определяется не отличием от другой вещи, но через то большее, в чем она заключена. Через в-модус любая вещь предстает окруженной и окружающей, причем эти круги входят друг в друга, как звенья одной цепи: окружающее само окружается тем, что оно окружает. Мы застаем свое «я» — в мире, а мир — в себе.

---

<sup>8</sup> По данным «Частотного словаря русского языка» под ред. Л.Н. Засориной (1977), из каждого миллиона словоупотреблений на предлог «в» («во») приходится 43 тысячи, т. е. в среднем «в» — каждое 23-е слово в тексте. По данным новейшего частотного словаря Ольги Ляшевской и Сергея Шарова (2009), «в» — каждое 32-е слово. На первом месте слово «и» с 36 тысячами вхождений на миллион, на втором месте «в» с 31 тысячей, на третьем «не» — 18 тысяч, на четвертом «на» с — 16 тысяч, на пятом «я» — 13 тысяч.

Что было в начале: курица или яйцо? Так как яйцо пребывает в курице, а курица в яйце, то ответить на этот вопрос можно только одним логическим способом: в начале было «в».

Библия, как известно, начинается предлогом «в»: «В начале сотворил Бог небо и землю». Само «в» (на иврите «Бе-решит», «в начале») образует начало всего, до самого разделения неба и земли. Знаменательно, что у кириллической буквы «в», происходящей от греческой «беты», общее происхождение и сходное начертание с ивритским «бет»: из финикийского алфавита, где она, как и позже в иврите, имела самостоятельное значение «дом», т. е. пространство «в», внутри.

«Всё содержит в себе долю всего», или «всё во всём» — принцип, провозглашенный еще Анаксагором. В классической философии (Декарт, Спиноза, Лейбниц) сложился образ «великой цепи бытия», которая непрерывностью сцеплений ведет от несовершенных творений к более совершенным и к самому Творцу, так что невозможно изъять из этой цепи никаких звеньев — они нужны для полноты мироздания<sup>9</sup>. «В» — способ скрепления «великой цепи бытия»: окружающее само окружается тем, что оно окружает; одно звено сцепляется с другим одновременно охватывая и охватываясь. Расплетая «великую цепь», мы получаем отдельные разорванные звенья: «бытие» и «познание», «материя» и «дух», «объект» и «субъект» и другие более частные познавательные категории. Но скрепляющая основа всего — то, что держит все эти звенья вместе, соединяет их и делает цепью — «в».

По словам Б. Паскаля, «пространством Вселенная охватывает и поглощает меня, а мыслью я охватываю Вселенную» («Мысли», 265). Именно взаимоохват этих двух кругов создает самого человека как узел ввернутости-вывернутости, как главное «в» мироздания. Мир охватывает человека в точке его тела, а человек охватывает мир в круге своего сознания. Отсюда двойственное положение человека в мироздании, как страдающего и мыслящего существа. По мысли К. Ясперса, «объемлющее, которое есмь я, как бы объемлет объемлющее, которое есть само бытие, и одновременно объято им»<sup>10</sup>. Таким образом, наибольшее оказывается в наименьшем, и этим замыкается структура кольцевания: всё, охватывая собой «ничто» (как называет сознание Сартр), само оказывается внутри

---

<sup>9</sup> Arthur O. Lovejoy. The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea. New York: Harper & Row, Publishers, 1965, p. 52.

<sup>10</sup> К. Ясперс. Философская вера, в его кн. Смысл и назначение истории, М., Изд. политической литературы, 1991. С. 427.

него. Мыслящая личность — это и есть точка взаимосцепления наибольших колец, бесконечной вселенной и бесконечного сознания.

Итак, кратчайшим ответом на вопрос об отношении сознания и бытия может служить предлог «в», он же — морфема, понятие и философская категория. Нельзя полностью объяснить, в чем смысл или причина этого «в», потому что «в» очевидным образом предшествует самому вопросу и деятельности сознания в мире. Само разделение на бытие и сознание есть следствие того, что для «в» требуются соответствующие структуры: звенья, кольца, горизонты, окружающее и окружаемое. Эти две рамы: бытие и сознание — вставлены друг в друга так, что динамически чередуются в порядке взаимных обрамлений. Сознание охватывается миром (материально) и одновременно охватывает его (идеально). Поэтому нам дано их знать только в модусе «в»: как сознание-в-мире и мир-в-сознании. «Все во мне, и я во всем» (Ф. Тютчев).

В-модус указывает на возможное решение «основного вопроса» философии об идеальном и материальном. Философская система, конгениальная языку в его глубинном синтаксисе и в сумме всех речевых актов о мире, начинается не с понятий бытия или сознания, а с того простейшего, что включает их друг в друга — с предлога «в». Я всегда застаю свое сознание уже в мире, и вместе с тем всегда застаю мир внутри своего сознания. Первично именно «в» — взаимная окольцованность субъекта и объекта познания, их вложенность друг в друга.

### **Заключение**

Как видно из предыдущего изложения, семиотика пространства разворачивается на разных уровнях семиосферы, включая следующие:

1). Конфигурация локусов, соотносимых с физическим присутствием человека и степенью его совместимости с ними (синтопия, атопия, психотопос).

2). Структура ментальных и сетевых матриц, вбирающих в себя физическое пространство, но к нему не сводимых (логополис, нооценоз).

3). Соотношение пространства и времени, как в точке их пересечения (местомиг), так и в их исторической динамике (топохрон).

4). Государственная территория и политика ее расширения (территориальное проклятие).

5). Пространство внутри и вне текста, окружающее и окружаемое (« »).

6). Пространственность в языке, причем выраженная не только лексически, но и грамматически (предлог «в» как философема).

Это не только семиотика, но и семиургия пространства, т. е. создание новых знаков — слов, терминов, понятий, концептов — для его освоения (семиургия — от *sema*, знак + *ergon*, действие, работа; ср. драматургия, литургия, хирургия). Человек осваивает пространство не только орудийно, застраивая его архитектурно, культивируя все новые искусственные ландшафты, проникая во все более дальний космос и т.д., — но прежде всего мыслью. Это означает, что семиосфера непрерывно расширяется вслед за космосферой, насколько ее способны постигать науки и осваивать технологии. Каждое новое открытие и изобретение немедленно приводит к созданию новых знаков, закрепляющих это знание в языке. Такова одна из задач гуманитарных наук: соотносить ту Вселенную, которая физически охватывает человека, с его собственной способностью ее охватить, артикулировать в своей непрерывно растущей семиосфере. Причем по мере роста семиосферы расширяется и ее внутреннее пространство, что в свою очередь создает знаки новых, рефлексивных уровней, отсылающих к ранее сложившимся знаковым конфигурациям. Так, например, знак « » вносит внутрь семиосферы самое условие ее бытия внутри объемлющего пространства, т.е. выступает как способ обозначения необозначенного (поля, пробелы). Семиургия — наука и искусство создания новых знаков на границах семиосферы, пограничная зона ее расширения..

# Григорий Яблонский<sup>1</sup>

## Художественное пространство и скорость (об одной эстетической возможности)

Вот уж по Тверской  
Возок несётся по ухабам.  
Мелькают мимо будки, бабы,  
Мальчишки, лавки, фонари,  
Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарцы, сани, огороды,  
Купцы, лачужки, мужики,  
Бульвары, башни, казаки,  
Аптеки, магазины моды,  
Балконы, львы на воротах  
И стаи галок на крестах.

(А.С. Пушкин, «Евгений Онегин», глава седьмая)

Экспрессия пушкинского фрагмента — гениальна. Пространство и жизнь «врасплох» воспринимаются через движение, а главная характеристика движения — скорость.

Отличительная черта Нового Времени, прежде всего двух последних веков, — освоение Большого Пространства, ставшее возможным из-за изобретения новых средств передвижения (от железных дорог — к космическим аппаратам). Очевидно, что эта тенденция будет сохраняться: нет никаких оснований думать, что человечество страдает агорафобией в отношении Большого Пространства.

Человечество осваивает Пространство и прагматически, и эстетически. Искусство, соответствующее Малому Пространству (например, убранство жилища) и Среднему Пространству (архитектура, садово-парковое искусство, ландшафтное искусство) — стационарно или квазистационарно. Искусство для Большого Пространства принципиально должно быть нестационарным, динамичным. Это искусство должно включать в себя скорость как фундаментальный фактор.

Представляется возможной эстетическая деятельность по созданию пространственно-временных структур — в результате реального перемещения человека в пространстве. Для этого будет

---

<sup>1</sup> Профессор Вашингтонского университета и Сент-Луисского университета (США), химик, литератор.

необходимым использование специального аппарата, с помощью которого такая деятельность будет осуществляться. В принципе такой аппарат уже имеется. Это — один из уже существующих аппаратов движения (автомобиль, самолёт, ракета. В будущем — это комбинация таких аппаратов, желательна универсальная и пока не существующая.

Новое искусство условно может быть названо *ars mobilis* («искусство движения»), а новый аппарат — *artomobil*. Основным эстетическим инструментом такого искусства станет Скорость, Скорость Перемещения в Пространстве, которую так воспевали футуристы в своих многочисленных манифестах начала XX века.

Устойчивые эстетические образования/ целостности — Скорость Пространство, Движение, Дорога — станут центральными в новом искусстве. Эти целостности, разноликие и многозначные, будут использованы для построения смысловых композиций. Под смыслом мы понимаем эстетическое «ядро», вокруг которого организуется образ.

Элементами таких композиций могут быть различные типы пейзажей: горный, морской, пейзаж пустыни, арктический, урбанистический, идиллический деревенский (например, украинский: «Садок вишневи коло хати, хрущі нал вишнями гудуть...»), подводный, космический и т. д.

Скорость движения будет естественным фактором смысловых композиций: медленное движение, ощущаемое как меланхолическое забытьё («пльви, мой чёлн!»); быстрое, олицетворяющее неудержимость, упоение страстью, волю-свободу «Эх, тройка!» Гоголя, «И быстрее, шибче воли / Поезд мчится в чистом поле...» Глинки — Кукольника; Мчи, мой Мерани!» Бараташвили; «Ты лети, лети, мой конь!» из народной песни) и т. д.

Пример смысловой композиции: движение по серпантину — ночной горной дороге с узкой лентой звёздной реки наверху.

Ещё одна смысловая композиция — движение к вершине, непреклонное осуществление волевого импульса/. ««Дороги не на перевал / Близка метель, — старик сказал. / Поток ревёт и брода нет!» Но твёрдо раздалось в ответ: «*Excelsior!*» («превыше всего») (Лонгфелло)

В таких композициях Пространство, / Скорость выступают эмоционально насыщенными Образами Мира, то антропоморфными, то выходящими за пределы человеческого опыта, вызывая трепет и благоговение.

Историческое время меняет человеческие смыслы. В 1823 году Пушкин написал стихотворение «Телега жизни». «Хоть тяжело

подчас в ней бремя / Телега на ходу легка;/ Ямщик лихой, седое время/везёт, не слезет с облучка. / С утра садимся мы в телегу/мы рады голову сломать /И, презирая лень и негу, / Кричим: пошёл!..... /Катит по-прежнему телега/Под вечер мы привыкли к ней, / И дремля едем до ночлега, /А время гонит лошадей».

Телега — символ быстроты и мимолётности жизни? Как это странно звучит в наше время!

А через 100 лет Николай Гумилёв в знаменитом стихотворении «Заблудившийся трамвай» пользуется образом другого транспортного средства, чтобы передать жуткую необратимость жизни. И это транспортное средство — трамвай! «...Мчался он бурей, тёмной, крылатой / Он заблудился в бездне времён...»... «Тёмная, крылатая буря», «бездна времён» — о трамвае? Это сейчас тоже странно звучит! Кажется, мягко скажем, преувеличением.

А вот и другое!

«...Самолёт — орудие, которое прокладывает воздушные пути, приобщает человека к вечным вопросам, — писал Сент-Экзюпери...Самолёт научил нас двигаться нас по прямой- Отныне мы свободны от милого нам рабства, ...берём курс на дальние цели.»

Это написано в 1930-х годах и до сих пор актуально.

Несмысловые композиции могут использовать простейшие пространственно-временные единицы — «вперёд-назад», «вверх-вниз», «поворот», «движение по фигуре с заданной геометрией (круг, квадрат, спираль)», «колебание» и т. д. Комбинации этих единиц — «блоков» будут образовывать «аттракционы» (термин С.М. Эйзенштейна). Их организация будет управляться арсеналом приёмов, аналогичных поэтическим тропам (метонимия, метафора, гипербола, повтор и нарушение повтора и т. д.). Будут учтены цели, внутренне присущие организованному движению: достижение определённого пункта за определённое время, контроль скорости и т. д.

При построении композиций, смысловых и не смысловых, желательно использовать психологические эффекты восприятия движения и разнообразные оптические иллюзии, найденные экспериментально. См. Приложение 1.

Одной из важнейших характеристик является константность, или шкалирующий механизм константности. Этот механизм связывает величину предмета, расстояние до него и скорость. Так, большие предметы мы склонны видеть неподвижными, а малые — движущимися. Интересно освоение динамических композиций, аналогичных работам М. Эшера.

Предложенная новая эстетическая деятельность по построению пространственно-временных композиций может быть реализована в рамках туристических программ, больших развлекательных парков. Отчасти, лишь отчасти, это осуществляется уже сейчас (Disneyland, Disneyworld и т. д.). Несомненно, что такая деятельность будет служить и экологическому воспитанию.

Какое же место предполагаемый *ars mobilis* займёт среди других искусств? Мы уже отмечали, что новое искусство, прежде всего, будет нестационарным. Главной целью проекта является эстетического образа Динамического Пространства. Этому искусству не понадобится останавливать мгновение, когда станет ясно, что оно прекрасно. Пространство, Дорога, Скорость завораживают, Как Огонь. Как Море.

Видится, что *ars mobilis*, как и архитектура, будет нацелено на создание пространственных композиций, отличаясь уникальной мобильностью и заведомо минимальной целесообразностью. Она будет близка музыке как деятельность по созданию композиций. Вероятно, что *ars mobilis* потребует создания самостоятельных музыкальных партитур.

Как и в кинематографе, в центре *ars mobilis* будет образ меняющегося Пространства. Но в *ars mobilis* — в отличие от кинематографа — реальность будет использована как материал. Реальные композиции, построенные в *ars mobilis*, будут отличаться от кинематографических — в том смысле, как реальная композиция в искусстве икэбана относится к картине, изображающей букет цветов, а реальная ландшафтная архитектура относится к пейзажной живописи.

\*\*\*

Можно ли «придумать» новое искусство, «сконструировать» его? Обычный ответ: «Нет!» Считается, что искусство рождается само собой, его не выведешь формальными дедуктивными методами. Но в истории искусства были и другие примеры. В конце XVI века сообщество флорентийских музыкантов, поэтов и философов (Флорентийская Камерата) решило возродить древнегреческую форму, в которой диалоги сочетались с пением, хоровым и сольным. Возникла опера. Кстати, отец Галилео Галилея был одним из членов Флорентийской Камераты.

И ещё. До середины XVII века в европейской живописи не было пейзажа как жанра.

Предлагаемая новая возможность не идёт ни в какое сравнение с той россыпью искусств будущего, которой одарил нас Станислав Лем в «Сумме Технологии»: фантоматика, церебрология, имитология... Все эти будущие возможности возникнут при изменении психофизиологической сущности человека.

Наше *ars mobilis* скромнее, оно не заглядывает столь далеко. Не требуя радикальных изменений, оно может быть осуществлено в ближайшем будущем.

В заключение выскажем убеждение, что искусство является уникальной областью, в которой человечество может пробовать и экспериментировать, не угрожая себе биологическим и социальным уничтожением.

И что же мешает нам пробовать?

Впервые эти идеи были высказаны мной в 60-х – 70-х годах прошлого столетия на двух семинарах в Новосибирском Академгородке (один из них прошёл в клубе «Под Интегралом»). Они никогда не публиковались ранее. В какой-то степени они перекликаются с высказываниями Н.В. Гоголя в статье «Об архитектуре нынешнего времени» и идеями новеллы Э.А. По «Поместье Арнхейм» («The Domain of Arnheim»), см. Приложения 2 и 3.

Выражаю благодарность профессору Александру Горбаню (University of Leicester, United Kingdom) за поддержку этих идей и плодотворное обсуждение.

## **Приложения**

### **Приложение 1**

Эффекты восприятия движения

Блуждающий свет.

Точечный источник света в темноте кажется блуждающим.

Фи-Феномен

При достаточно быстрой смене одного изображения другим, возникающим в другой точке пространства, происходит заполнение пространства между ними в воспринимаемом образе.

Создаётся эффект движения света.

Эффект инерции зрения.

Человеческое зрение характеризуется инерцией зрения. Кино и телевидение основаны на эффектах 1 и 2.

Эффект увеличения Солнца и Луны на горизонте.

Солнце и Луна кажутся огромными на горизонте, несмотря на то что обычно при перемещении к горизонту фигуры уменьшаются.

Иллюзия сопровождающего движения Луны.

При движении кажется, что Луна движется вместе с нами, сопровождая.

Поэт отмечает и более сложные иллюзии: «Знаешь ли ты, что осенью медвежонок смотрит на луну как на выющийся в небе лист» (Есенин)

Иллюзии колебания внимания.

Существует ряд иллюзий, при восприятии которых наблюдатель колеблется между различными истолкованиями видимого. Известный пример — колеблющийся куб (куб Хорнбостля).

Вращающаяся чёрно-белая спираль.

Если диск, на котором нарисована чёрно-белая спираль, вращать с не слишком большой скоростью, кажется, что витки спирали сливаются в один круг и в то же время состоят из коротких отрезков (центр спирали совпадает с осью вращения). Этот эффект характеризует последствие движения.

Эффект концентрических окружностей.

При наблюдении этой фигуры возникают эффекты движения и качения. Аналогичные эффекты наблюдаются при наблюдении композиций «ор-арт» (оптического искусства)

Эффект столкновения световых пятен.

Если мы видим движение световых пятен, то их близость вызывает эффект столкновения.

Иллюзии, зависящие от характера области, которая окружает то, что находится в центре внимания.

Так, белый квадрат на чёрном фоне кажется больше, чем чёрный квадрат на белом фоне.

Эффект мономолекулярного параллакса, позволявший при монокулярном зрении оценить относительную удалённость предмета.

Так, при наблюдении из окна движущегося поезда местность как бы вращается вокруг точки, в которую направлен взгляд. Предметы, расположенные ближе этой точки, движутся навстречу поезду. Предметы, более далёкие, движутся в ту же сторону, что и поезд, и тем медленнее, чем они дальше.

## Приложение 2

Гоголь Н.В.

«Об архитектуре нынешнего времени» (написано в 1831 г., опубликовано в 1835 г. в сборнике «Арабески»)

«Мне прежде приходила очень странная мысль: я думал, что весьма не мешало бы иметь в городе одну такую улицу, которая бы вмещала в себе архитектурную летопись. Чтобы начиналась она тяжелыми, мрачными воротами, — прошедши которые, зритель видел бы с двух сторон возвышающиеся величественные здания первобытного дикого вкуса, общего первоначальным народам. Потом постепенное изменение ее в разные виды: высокое преобразование в колоссальную, исполненную простоты, египетскую, потом в красавицу греческую, потом в сладострастную александрийскую и византийскую с плоскими куполами, потом в римскую с арками в несколько рядов, далее вновь нисходящую к диким временам и вдруг потом поднявшеюся до необыкновенной роскоши аравийскою, потом дикою готическою, потом готико-арабскою, потом чисто готическою, венцом искусства, дышащею в Кельнском соборе, потом страшным смешением архитектур, происшедшим от обращения к византийской, потом древнею греческою, в новом костюме и наконец, чтобы вся улица оканчивалась воротами, заключившими бы в себе стихии нового вкуса. Эта улица сделалась бы тогда в некотором отношении историей развития вкуса, и кто ленив перевертывать толстые тома, тому бы стоило только пройти по ней, чтобы узнать всё».

### **ПРИЛОЖЕНИЕ 3**

Э.А. По, « Помесье Арнгейм» («The Domain of Arnheim»)

Перевод М.А. Энгельгардта

«Обычный способ сообщения с Арнгеймом был по реке. Посетитель выезжал из города рано утром. До полудня он ехал среди прекрасного, мирного ландшафта, — широких лугов, яркая зелперень которых пестрела белыми пятнами бесчисленных овец. Мало-помалу идея культуры сменялась впечатлением простой пастушеской жизни. Это последнее понемногу исчезало в чувстве уединения, которое, в свою очередь, сменялось сознанием одиночества. С приближением вечера река становилась уже, берега круче, одевавшая их зелень богаче, роскошнее, темнее, вода — все прозрачнее. Поток прихотливо извивался, так что блестящая поверхность его в каждую минуту была видима лишь на небольшом расстоянии. Казалось, что лодка находится в заколдованном кругу с непроницаемыми зелеными стенами, ультрамариновой атласной кровлей и без пола; киль покачивался с удивительной точностью на киле призрачной лодки, опрокинутой вверх дном, и сопровождавшей настоящую, поддерживая ее. Река превратилась в ущелье, хотя слово это не совсем подходящее, и я употребляю его

только потому, что не знаю в нашем языке другого слова, которое могло бы лучше выразить самую поразительную, самую выдающуюся особенность этой картины. Характер ущелья выражался только в высоких параллельных берегах, но не в остальных чертах картины. Стены ущелья (среди которых по-прежнему струилась чистая вода) достигали ста и даже полтораста футов вышины и так наклонялись одна к другой, что заслоняли свет небесный, а длинный перистый мох, свешивавшийся густыми прядями с кустарников, придавал всему оттенок могильной грусти. Извилины становились все чаще и круче, так что путешественник давно уже начинал терять понятие о направлении. Кроме того, он был поглощен особенным чувством необычайного. Идея природы еще оставалась, но свойство ее изменилось; волшебная симметрия, поразительное однообразие, странная чистота сказывались на всех ее произведениях. Нигде не было видно сухой ветки, увядшего листка, валяющегося гольша, клочка бурой земли. Хрустальные воды окаймлялись блестящим гранитом или чистым зеленым мхом с отчетливостью очертаний, восхищавшей и поражавшей глаз. Проплыв в течение нескольких часов в этом лабиринте, где сумрак сгущался с минуты на минуту, лодка делала быстрый и неожиданный поворот, и перед путником открывался круглый бассейн обширных размеров сравнительно с шириной ущелья. Он имел ярдов двести в диаметре и был окружен со всех сторон, кроме одного пункта, находившегося как раз перед лодкой, холмами, достигавшими такой же высоты, как стены ущелья, но совершенно иного вида. Они спускались к воде под углом в сорок пять градусов и с вершины до подошвы были одеты сплошным ковром пышных цветов; ни единого зеленого листка не видно было в море ярких благоухающих красок. Водоем был очень глубок, но вода так прозрачна, что дно, состоявшее, невидимому, из множества мелких круглых алебастровых гольшей, виднелось совершенно ясно по временам, то есть, когда глаз мог не видеть в опрокинутом небе отражение цветущих холмов. На холмах не было деревьев, ни даже кустарников. Впечатление, охватывавшее наблюдателя, было впечатление богатства, тепла, красок, спокойствия, однообразия, мягкости, изящества, утонченности, неги и чудного совершенства культуры, наводившей на мысль о новом племени фей — трудолюбивом, исполненном вкуса и упорном; но, когда взор поднимался по склону, пестревшему мириадами цветов, от резкой линии разграничения с водой до вершины, терявшейся в облаках, трудно было отделаться от впечатления потока рубинов, сапфиров,

опалов и золотистых ониксов, — потока, безмолвно катившегося с небес.

Посетитель, вступивший так внезапно в этот бассейн из мглы ущелья, восхищен и поражен полным диском заходящего солнца, так как думал, что оно уже давно зашло. Но оно оказывается перед ним в конце безграничной панорамы, открывающейся в другое ущелье, на противоположной стороне бассейна.

Здесь посетитель оставляет лодку, которая везла его так долго, и садится в легкий челнок слоновой кости с ярко красными узорами внутри и снаружи. Корма и нос челна высоко поднимаются над водою в виде неправильного полумесяца. Он покоится на поверхности озера с гордой прелестью лебедя. На дне его, обитом горностаем, лежит весло из атласного дерева, но ни гребца, ни рулевого нет. Путешественника просят не беспокоиться — сама судьба о нем позаботится. Большая лодка исчезает, и он остается один в челне, который, по-видимому, стоит недвижно в середине озера. Раздумывая, куда же ему двинуться, путешественник замечает, что прекрасная лодочка начинает тихонько двигаться: медленно поворачивается носом к солнцу, — плывет не слышно, но с быстротою возрастающей, а легкие струйки воды, ударяясь о слоновую кость, кажется, порождают божественную мелодию, — единственную причину нежной и грустной музыки, происхождение которой изумленный путник тщетно старается объяснить себе.

Челнок приближается к скалистому входу в ущелье, и глубь его становится яснее. Направо тянется гряда высоких холмов, одетых дремучим и роскошным лесом. И здесь сохраняется та же черта чистоты изысканной; нигде не заметно и признаков обыкновенных лесных debris. Налево характер картины более мягкий и искусственный. Здесь береговой склон поднимается от воды очень отлого, образуя широкий пояс травы, видом похожий на бархат, а ярким зеленым цветом — на чистейший изумруд. Ширина этого plateau от десяти до трехсот ярдов; он простирается от реки до стены в пятьдесят футов высотой, которая тянется бесконечными извивами, следуя общему направлению реки и теряясь вдали на западе. Стена состоит из одной непрерывной скалы; она вытесана искусственно из обрывистого берега реки; но никаких следов работы не заметно. Цвет камня свидетельствует о глубокой древности, стена обвита плюшем, красной жимолостью, шиповником и ломоносом. Однообразие линий вершины и основания стены скрадывалось, благодаря гигантским деревьям, разбросанным группами и поодиночке, как по plateau, так и за стеною, но очень близко к ней, так что ветви — в особенности

черного орешника — нередко перебирались через нее и свешивались в воду. Далее, по ту сторону стены, ничего нельзя было разобрать за непроницаемой завесой листвы.

Все это можно было видеть по мере того, как челнок приближался к воротам ущелья. Вид последнего, впрочем, изменялся с приближением к нему, впечатление пропасти исчезало, новый выход из бассейна открывался налево, в том же направлении, куда уходила стена, следуя за изгибами реки. Взор не мог проникнуть далеко в этом направлении, потому что река и стена исчезали в густой листве.

Челн, точно движимый волшебной силой, скользил по извилистой реке. Направо поднимались высокие холмы, иногда горы, заросшие роскошной растительностью.

Подвигаясь вперед неслышно, но с постепенно возрастающей быстротою, путник, после нескольких поворотов, видит перед собою исполинские ворота или двери из червонного золота, чеканной работы, с богатой резьбой, которые, отражая лучи солнца, теперь уже спустившегося к самому горизонту, заливают стену, которая здесь, по-видимому, пересекает реку под прямым углом. Через несколько мгновений, однако, путник убеждается, что главный поток поворачивает легким и незаметным изгибом налево, по-прежнему вдоль стены, а отделяющийся от него рукав с тихим ропотом исчезает под воротами. Челн направляется по этому рукаву к воротам. Их тяжелые крылья отворяются медленно с певучим звоном. Челн скользит между ними и быстро спускается в обширный амфитеатр, окруженный пурпуровыми горами, основания которых омываются сверкающими водами реки. Мало-помалу рай Арнгейма открывается взорам. Путник прислушивается к волшебной музыке; вдыхает напоенный сладким благоуханием воздух; перед ним, как во сне, разворачивается чудный вид — гибкие восточные деревья, кущи кустарников, оживленных золотистыми и пурпурными птицами; озера, окаймленные лилиями; луга фиалок, тюльпанов, маков, гиацинтов, мальв; серебристая сеть потоков и — возвышаясь над всем этим — громада полуготических, полумаавританских построек, точно висящая в воздухе, сверкая в багровых лучах заката бесчисленными башенками, минаретами, иглами — призрачное творение Сильфов, Фей, Гномов и Гениев».

Пространство в науке и поэзии  
Материалы научной конференции 17 апреля 2022 года — Ганновер:  
*Семь искусств, 2022* — 211 с., 10,4 а.л.  
ISBN 978-1-4716-7022-0

При информационной поддержке Свободного университета (Москва)



Семь искусств  
Ганновер 2022