

Поэтика простору

Ейдос.
7'2013.

Василий Шукин
Краків

Поэтика города. Морфология поэтофферы

Мне хотелось бы составить перечень мест, предметов и явлений природы и культуры, без которых нельзя себе представить жизнь современного города¹, имея в виду то обстоятельство, что именно они, возрождаясь во внутреннем мире литературного произведения, становятся художественными образами. Пора перейти от описания реальности к анализу художественного творения, к городской по духу своему литературе, к образам города как такового и к образам, городским по духу. Мне хотелось бы предпринять вторжение в область поэтики – могущественного средства, при помощи которого художник слова способен создать поэтофферу – совокупность сложных реальных и смысловых комбинаций пространственно-поэтического характера, поднимающих жизненную прагматику до уровня мифологического сознания и эстетического переживания². Образы предметов, мест, событий, явлений природы и результатов культурного творчества невольно обнаруживают тот или иной характер в зависимости от того, в каких отношениях с окружающим его природным, а главное, социальным миром находится и автор создаваемого текста, и человек или же сообщество людей, привлечшие его внимание и превратившиеся в героев произведения. То же самое относится к предполагаемому читателю, который ждет от автора не всё равно какого текста, а текста чаемого, отвечающего его эстетическим вкусам, личным и общественным интересам. Художественное творчество является образным по самой своей сути. Поэтика эйдологична по преимуществу. Настоящий писатель прекрасно понимает это, а если он

¹ Под *современным городом* я в данном случае понимаю постренессансный, иными словами, капиталистический – индустриальный и постиндустриальный город XVIII–XXI веков.

² Ср.: *Топоров В.Н.* Аптекарский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С. 200–201.

горожанин, то понимает по-городскому, и при попытке изобразить процесс творчества в его воображении возникают типично городские образы.

Поэтику городской среды не раз пытались описывать архитекторы и урбанисты, как именуют ныне специалистов по проектированию городов. Именно они предприняли заслуживающие внимание попытки расчленив обитаемую городскую среду на составляющие элементы, определить их место и функцию в общей визуально воспринимаемой структуре города и, наконец, построить упрощенную модель этой структуры, которая может служить красноречивым свидетельством того, что город – это не просто случайное скопище построек с повышенной кубатурой. В 1960 году появилась книга американского архитектора Кевина Линча «Образ города»³, который выделяет такие существенные элементы образа города, как пути (улицы, тротуары, железные дороги, каналы и т. п.), границы (берега, края жилых кварталов, стены), районы, узлы (всем известные стратегические точки города), ориентиры (высокие здания, башни, выделяющиеся фасады, холмы, красивые витрины и т. п.)⁴. Подобная классификация весьма рациональна и полезна, но архитектору-урбанисту или историку урбанистики, но не исследователю поэтики, который пытается проникнуть в суть художественного образа города – явления не реального, а интенционального, в практической жизни ненужного. Еще интереснее и эффектнее выглядит попытка другого американского исследователя, Кристофера Александера, который с помощью коллег-урбанистов из разных стран составил алфавит и описал «язык паттернов» – единичных типовых ситуаций, имеющих место в процессе строительства домов, кварталов и городов⁵. Идея создания алфавита и языка для описания пространственно-временной характерности города вообще и конкретных городов в частности не может не привлечь.

Близкой к позиции литературоведа оказывается в данном случае позиция социолога, и это еще более убеждает меня в необходимости искать связь между поэтикой и живой структурой человеческого общества. В 1975 году, в превосходном по тем временам журнале «Декоративное искусство СССР» (№ 9) появилась ценная статья Алексея Левинсона «Семантика городской среды». Автор обращал внимание читателей на такие известные еще в глубокой древности смыслообразующие и мифогенные элементы городской среды и городского ландшафта, как географическая ориентация главных артерий города на стороны света, границы защищенного пространства (например, городские стены) и места их пересечения (ворота, лестницы, переходы), священные холмы и «профанные» долины и овраги. Левинсон

³ Lynch K. The Image of the City. Cambridge (Massachusetts): Technology Press, 1960. Русский перевод: Линч К. Образ города / Пер. с англ. канд. архитектуры В.Л. Глазычева. Под ред. докт. архитектуры А.В. Иконникова. М., 1982.

⁴ Линч К. Образ города... С. 52.

⁵ Alexander Ch., Ishikawa S., Silverstein M., Jacobson M., Fiksdahl-King I., Shlomo A. A Pattern Language: Towns. Buildings. Construction. New York, 1977. P. XIX–XXV.

также коснулся проблемы женской, «материнской» природы города⁶. Становится ясно, что исследователь, задавшийся целью проанализировать основополагающие элементы городской среды или, «язык города», не может обойти стороной сферу семантики.

Именно по этому пути пошли такие авторитетные авторы, как Юрий Лотман, Владимир Топоров, Вяч. Вс. Иванов и другие авторитетные исследователи семиотики города. С их точки зрения, город также является текстом: он придуман и построен («написан») именно как текст, который можно прочесть, по своему понять и по-своему интерпретировать. Призыв «прочитать город» был одно время очень популярным, а в 1984 году был издан специальный восемнадцатый выпуск тартуской «Σημειώτικη» («Грудов по знаковым системам»), посвященный семиотике города, но что примечательно – только Петербурга.

В самом деле, нельзя не согласиться с тем, что предметно-пространственная среда города участвует в формировании жизни общества, планы и силуэты городов, количество главных улиц, башен и ворот, прочая «магия чисел», а также расположенные в центре вертикали заключали в себе символический смысл, напоминали о мифологических сказаниях, лежавших в основе культурной памяти⁷. Многие элементы городской среды отсылали к образам времени, к важным страницам национальной и общечеловеческой истории⁸. Однако сейчас, по прошествии четверти века, отношение к структурно-семиотическим методам стало более осторожным. Тартуско-московская школа таит в себе опасность «панлингвизма», суть которого состоит в стремлении видеть в любом проявлении культурной деятельности человека текст, который выражен при помощи материально воплощенных знаков, имеет начало и конец, закодирован при помощи кодов некоего языка. Такой подход вполне приемлем по отношению к произведениям искусства, поскольку в самом деле существует язык живописи, скульптуры, танца, кино и всех других видов художественного творчества. Как текст может рассматриваться также архитектурное творение, в том числе архитектурный ансамбль⁹. Но целый город? Текст ли он? Можно ли «прочесть» город, как читают книгу, «постичь» его, как постигают смысл любого художественного произведения?

⁶ Статья была перепечатана в сборнике работ А. Левинсона. См.: *Левинсон А. Семантика городской среды // Левинсон А. Опыт социологии: Статьи. М., 2004. С. 30–38. Ср. также др. работы А. Левинсона, посвященные социологии и аксиологии городской культуры и опубликованные в том же сборнике: *Традиционные ценностные системы и город* (С. 13–29); *О возможности культурологического анализа взаимоотношений человека и городской среды* (С. 39–45); *К социологии вещей* (С. 46–55); *Урбанизация и жилые среды* (С. 56–77).*

⁷ Там же. С. 184–187.

⁸ Там же. С. 121–137.

⁹ Ср.: *Лотман Ю.М. Художественный ансамбль как бытовое пространство // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992–1993. Т. 3. С. 316–322.*

Дело осложняется тем, что многие города приобрели репутацию художественных фактов. Венеция, Флоренция, Сиена, Прага, Петербург... Во многих авторитетных путеводителях можно найти восторженные отклики выдающихся ученых, мыслителей, деятелей искусств, для которых красота и совершенство архитектурных ансамблей этих городов ничуть не меньше, чем творений Рафаэля или Гёте. Польский исследователь Богуслав Жилко в статье «Чтение города» обращается к морфологии и города и высказывает мысль о том, что «дух» города ярче всего проявляется в сфере символов, а та, в свою очередь, находит воплощение в его географическом положении и в преобладающих градостроительных формах¹⁰. Так, например, расположение Рима, Константинополя или Москвы на холмах означало их святость, приближенность к небу. Совсем другое дело – город на берегу моря, подобный Венеции, Амстердаму или Петербургу: семантика этих городов указывает на их пограничность, что означает также прогресс, связанный с немалым риском и даже с опасностью гибели, и потому в мифах и легендах, порождаемых этими городами, неизменно появляется мотив *memento mori*. Далее Жилко, ссылаясь на работу Топорова, посвященную Вильно¹¹, прямо утверждает, что и внутреннее пространство города можно «прочитать», опираясь на символическое и мифологическое значение ряда узловых пунктов – главного храма, дворца, крепости, рыночной площади, библиотеки, правда, сказанное относится лишь к старым европейским городам, так как у городов Нового времени гораздо более свободная внутренняя структура. Но и в них можно найти ярко выраженные семантические оппозиции, например «парадигму» кварталов и районов: торгово-финансовых (лондонское Сити и московский Китай-город), промышленных, латинских, правительственных, «элитно-особняковых» и т. п.¹². Уже давно замечено, что житель большого города реально (то есть ощущая осознанную эмоциональную связь с данным местом) живет не в Москве, Париже или Праге, а в конкретном районе, который можно целиком объять мыслью – например, на Соколе, на Монпарнасе или на Виноградах. Он связан с этими конкретными топосами эмоционально, он знает их топографию и интересуется местными проблемами в гораздо большей степени, чем другими районами. И он очень часто склонен представлять себе родной район как однородный текст, в идеале – художественный. Ему кажется, что он способен прочесть этот текст как по буквам¹³. Город как текст или «дискурс» – это не более, чем метафора,

¹⁰ Żyłko B. Czytanie miasta // Tytuł [Gdańsk]. 1997. № 3–4. S. 22–39.

¹¹ Топоров В.Н. Vilnius, Wilno, Вильна: город и миф. К 400-летию университета в Вильнюсе // Балто-славянские этноязыковые контакты. М., 1980. С. 3–35.

¹² Żyłko B. Czytanie miasta... S. 31–33.

¹³ Одной из причин возникновения «районного патриотизма» является то, что любое сообщество функционирует эффективнее всего, когда насчитывает от пяти до десяти тысяч человек, что соответствует населению микрорайона или маленького городка. См.: Alexander Ch. и др. A Pattern Language... P. 71.

над которой, однако, стоит задуматься¹⁴. В конце концов, сам Б. Жилко признает, что исключительное сосредоточение исследователя на «тексте города» угрожает превратиться в *urban impresionism*¹⁵. Морфологию городской среды, о которой упоминает Б. Жилко, можно и нужно изучать как морфологию поэтосферы – пропущенную сквозь призму писательского воображения и читательского восприятия.

Попробую обосновать одну из моих давнишних и любимых идей: поэтика большого города напоминает поэтику романа¹⁶. Город – школа социальных и идеологических компромиссов. Но прежде, чем будет заключен компромисс, должен назреть хотя бы потенциальный конфликт. В архитектурном облике города наиболее конфликтными местами являются границы однородных зон застройки, которые довольно часто совпадают с границами социально или этнически маркированных кварталов – парадных, аристократических, торговых, промышленных, чиновничьих, еврейских, немецких и т. п. Весьма способствует возникновению оригинальных поэтических ассоциаций диалогический конфликт природы (зелени, воды, незастроенных пустырей и т. п.) и «чистой» городской цивилизации. Интересны и поэтически плодотворны конфликты стихий – воздуха, камня, огня и воды, а также конфликт света и тьмы, тепла и холода. Жизнь города – это путь от конфликта к незавершенному компромиссу, нуждающемуся в постоянной поддержке и в постоянном обновлении.

Создавая роман, писатель должен вообразить себе, спроектировать и воплотить в слове несколько ясно обозначенных и обведенных стилистическими границами миров, которые чаще всего выражаются в сознании, поведении и языке героев. В основу поэтики романа, так же как и в основу поэтики города, положен принцип многоголосия и стилистической незавершенности. Если город – не текст и даже не дискурс, то роман несомненно является текстом. У него есть начало и конец, есть система знакового кодирования, есть план *signifié* – выраженного смысла, семантики. Город же, в принципе, ничего не значит: он, в отличие от романа, предмет не

¹⁴ Rybicka E. Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej. Kraków, 2003. S. 24–26.

¹⁵ Żyłko B. Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury // Toporow W. Miasto i mit. Wybrał, przełożył i wstępem opatrzył B. Żyłko. Gdańsk: Słowo/obraz – terytoria, 2000. S. 30.

¹⁶ Эта мысль была впервые высказана мною в курсовой работе на тему «Архитектурный ансамбль города Петербурга и структура романов Ф.М.Достоевского 60-х годов XIX века (опыт сравнительного исследования)», написанной для семинара В.Н. Турбина по поэтике на филологическом факультете МГУ в 1971 году. См. также: Szczukin W. Petersburg a powieść Fiodora Dostojewskiego // Przegląd Humanistyczny [Warszawa]. 1982. № 5/6. S. 99–108. Подобный тезис выдвигает также Вяч. Вс. Иванов: «Из разных жанров европейской литературы более других непосредственно соотнесен с большим городом роман» (Иванов Вяч. Вс. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Труды по знаковым системам. XXI. Символ в системе культуры. Тарту, 1987. С.22).

интенциональный, а реальный, служащий для жизни, а не для обозначения и выражения смыслов. И потому поэтики города в строгом смысле этого слова не существует. Однако город строится согласно ряду исторически меняющихся и часто вступающих в противоречие друг с другом принципов, в результате действия которых мы ощущаем его не только как бытовой, социально-прагматический, но и как эстетический феномен. Исторически сложившийся город являет собою настоящую полифонию замыслов и стилей (в том числе «звучащих» цитатно или пародийно), призванных сосуществовать по принципу контрпункта и не завершенного, но достигнутого в настоящий момент компромисса. Роман также представляет собой поэтически выраженный незавершенный компромисс полифонически (в том числе цитатно, пародийно или гротескно) звучащих «голосов», за каждым из которых скрывается изображенное самобытное сознание.

Стилистическое родство города и романа становится очевидным, если представить себе деревню. Деревенская изба, резко отличающаяся от других деревенских построек, воспринимается не только как явный диссонанс, но и как выражение нежеланного индивидуализма ее строителя и владельца. И, наверное, в этом есть своя истина. Русская и немецкая деревня стилистически однородны и потому по-своему красивы – не городской, а именно деревенской, монологической красотой, в России грустно-меланхолической, в Германии ухоженно-кокетливой. В отличие от них польская деревня, где каждый хозяин старается проявить индивидуальность, постепенно превращается в жалкую пародию польского уездного города и всё реже ласкает глаз.

Архитектурный монологизм села сопровождается известными ограничениями в проявлении индивидуального сознания и воли, характерными для патриархального общества. В результате этого межличностный и общественный компромисс в деревенской жизни выражен гораздо сильнее, чем в городской, а контрапункт предельно редуцирован: до диалогического конфликта, как до поножовщины или до поджогов из зависти, стараются не допустить. Видимо, именно поэтому поэтическими аналогами деревни скорее могут послужить лирические и лирозпические жанры¹⁷. Неплохо передает социальную и ландшафтную стилистику деревни небольшая повесть, написанная лирической прозой¹⁸. В то же время деревенские романы тяготеют к эпосу¹⁹. Это становится понятным, если принять во внимание две другие особенности поэтики романа, на которые указывает Бахтин наряду с его «многоязычием» – изменение временных координат литературного

¹⁷ Примерами могут послужить поэмы Н.А. Некрасова («Коробейники», «Кому на Руси жить хорошо») или А.Т. Твардовского («Страна Муравия», «Василий Теркин»).

¹⁸ Например, «Мужики» А.П. Чехова или «Суходол» И.А. Бунина.

¹⁹ Приходится признать, что «Война и мир» Льва Толстого, явно тяготеющая к эпосу – отражает преимущественно деревенское (помещичье и крестьянское), а не городское сознание. Еще более яркий пример деревенской эпопеи – «Тихий Дон» Михаила Шолохова.

образа в пользу «сейчас совершаемости» и создание новой «зоны максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности»²⁰. Поэтика и стилистика деревни напоминает о прошлом, в городе творится настоящее и проектируется будущее.

Представим теперь, что мы идем по незнакомому городу, желая его «прочсть» (разумеется, в метафорическом смысле слова). Мы переходим от дома к дому, от квартала к кварталу, наблюдая, как «спорят» меж собой (также в метафорическом плане) разные стили и тенденции, воспринимаемые нами как характерные черты природного и архитектурного ландшафта. Мы видим современную архитектуру и старые исторические напластования, трущобы и дворцы, казенные плацы и уютные уголки, видим массовую застройку спальных кварталов и ярко индивидуальные черты отдельных построек и ансамблей. При этом наши впечатления от ландшафта больших европейских городов будут похожими друг на друга, если мы изберем путь от окраины к центру в таких непохожих городах, как Москва, Петербург, Берлин или Париж. Небольшие домики-коттеджи пригородов сменяются бетонными громадами жилых домов для жителей не столь богатых; затем мы вступим в, казалось бы, уходящие в бесконечность суровые улицы, застроенные доходными домами XIX и начала XX века; впоследствии нас ждет архитектурное разнообразие исторической части города с неожиданными прелестями и открытиями. В пределах упомянутых частей или ландшафтных зон, а также между ними не прекращается своего рода спор-контроверза: что из них перспективнее, удобнее, красивее, а главное – что более жизнеспособно и что победит? В ландшафте любого города, а в особенности, русского города, природа спорит с цивилизацией; на уровне социально-исторических и социально-психологических процессов личность вступает в противоречие с обществом; противостоят друг другу населяющие город этнические группы, общественные классы и просто люди бедные и богатые.

Но, наконец – вот она, развязка. Мы выходим на большую красивую площадь, на берег реки или моря, к замку, дворцу или кафедральному собору и чувствуем вдруг, что путь наш завершен, мы в самом центре. Это ландшафтный, а самое главное, семантический центр, который совсем не обязательно совпадает с географическим или историческим, хотя чаще всего так оно и бывает. Это ядро города. Идя бесконечными улицами, через поля, пустыри и перелески, из Купчина или Бутова на север и дойдя в конце концов до Кремля с другой стороны Москва-реки или до Петропавловской крепости с другой стороны Невы, мы сердцем чувствуем, что наступила развязка. Всё – мы пришли, дальше идти некуда, и если город конгениален роману, то роман закончен.

Совершенно очевидно, что город – вторичный (сложный) жанр культурно-цивилизованного пространства и что в его состав, как признание в

²⁰ Бахтин М. Эпос и роман... С. 455.

любви, частное письмо или дневник в роман, входят такие места (локусы) или микропространства, как торговая площадь и порт, сторожевые заставы и вокзалы, бульвары и дворы, театры и рынки. Читая роман, мы то и дело сталкиваемся с первичными речевыми жанрами. Живя в городе, мы пользуемся некоторыми услугами и совершаем известные действия, пространственно «привязанные» к вполне определенным социальным и культурным локусам. Любопытно и то обстоятельство, что в некоторых социально-культурных микропространствах принято говорить на особом диалекте. Известно, что в Киеве говорят главным образом по-русски – но истинный киевлянин, приходя на рынок, переходит на язык окрестных деревень, откуда привезли товар – на украинский. Московский публицист начала XX века Евгений Иванов даже составил нечто вроде словаря московских социальных и профессиональных диалектов, из которого можно узнать, как говорили купцы в Китай-городе, как цирюльники, а как, к примеру, книгопродавцы²¹. Еще один аспект жанрово ориентированной речевой деятельности представляет собою городской фольклор, поэтика которого зависит от социальной принадлежности его носителя и от конкретного места (района, локуса), приобретшего ярко выраженную социальную окраску²².

Из всего сказанного следует однозначный вывод: поэтику города, поэтику городских описаний в произведениях художественной литературы и, наконец, поэтику урбанистических романов и микророманов, в которых некий великий город становится самостоятельным героем повествования²³, необходимо изучать в тесной связи с поэтикой жизни, культурной деятельности и архитектурно-ландшафтной оформленности реальных городских локусов, образующих закономерные жанрово-типологические ряды.

* * *

Описание реестра образов, при помощи которых может быть описан город, его составные части и конкретные локусы, я начну с поэтической характеристики города как единого целого.

Визуально он может быть изображен двояко. Писатель может использовать прием вертикального разреза города или его горизонтальной панорамы, в том числе вида сверху, «с птичьего полета».

По вертикали чаще всего пересекается не целый город, а отдельный дом, «от чердака или мансарды до подвала». Дом при этом

²¹ Иванов Е.П. Меткое московское слово. М., 1985.

²² Подробнее см.: Белоусов А.Ф. Городской фольклор: Лекция для студентов-заочников. Таллин, 1987.

²³ К ним относятся, например, «Парижские тайны» Э. Сю, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Петербург» Андрея Белого, «Смерть в Венеции» Т. Манна.

выступает в роли синекдохи города: целое уподобляется его части. При этом на дом проецировались все предполагаемые свойства города как социального организма: «соединяемость, объединенность всех при разъединении и изолированности семей или лиц (на каждом этаже – люди определенного социального уровня); перемещение с одного этажа на другой как эмблема успехов, удач, трагедий – словом, всей жизни»²⁴. Теоретически можно представить себе и вертикальное рассечение всего города. Примерами могут послужить описание жизни таинственных бродяг и преступников (к примеру, в «Отверженных» В. Гюго и в «Петербургских трущобах» Вс. Крестовского) или же разгул злых бестий, неких демонических сил в подземных ходах, каналах и канализационных трубах по контрасту с благополучной или хотя бы относительно нормальной жизнью улиц и жилых квартир (таковы разбушевавшиеся крысы в рассказе А.А. Грина «Крысолов», 1924). Если в городских подземельях обитают темные силы, то на чердаках и в мансардах, поближе к небу и к голубям (символ Духа Святого!) живут служители муз, странные чудаки и доморощенные философы – возьмем, к примеру, Александра Ивановича Дудкина из романа Андрея Белого «Петербург»).

Горизонтальная панорама города тоже может служить комплексом образов, позволяющих проиллюстрировать социальную структуру общества и всевозможные социальные контрасты. Достаточно рассказать о парадных площадях со стоящими на них великолепными храмами и дворцами, а потом поведать о кварталах, где ютится городская беднота. Уникальное решение удалось найти Гоголю в «Невском проспекте»: он изобразил не разные районы Петербурга, а только главную улицу, но эта улица, в отличие от демократичного по своей природе карнавала, в котором смешиваются друг с другом люди разных состояний и званий, «сохраняет между ними перегородки и дистанцию»²⁵.

Однако поэтика города далеко не всегда служит целям социологического анализа. Немецкие романтики открыли город как высшее проявление противоречий в области человеческих отношений. «Нигде человек не чувствует себя одновременно столь связанным и столь отъединенным, как в городе, – утверждает Ю.В. Манн, излагая их мысли. – Город – знак коммуникабельности и отчуждения вместе»²⁶. Разумеется, это тоже социология, но социология в высшем смысле – социологическая метафизика.

²⁴ Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб., 2007. С. 495. Исследователь приводит примеры рассечения городского дома по вертикали: «Исповедь» Ж. Жанена, «Феррагус» Бальзака, «Пять этажей» Беранже, некоторые европейские и русские физиологии. Ярким примером может послужить также характеристика Буркова двора и обитателей большого доходного дома, в котором поселился герой повести А.М. Ремизова «Крестовые сестры».

²⁵ Там же. С. 495–496.

²⁶ Там же. С. 495. Автор ссылается на работу: *Thalman M. Romantiker entdecken die Stadt. München, 1965. S. 18.*

Тот же Гоголь изображает Миргород издали и как бы немного сверху. Повествователь «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» утверждает, что этот город «весьма походит на тарелку, наполненную блинами, а еще лучше на губки, нарастающие на дереве»²⁷. Миргород не составляет единого пространства: он весь разделен на «блины» или «губки» – растительные и «пищевые» метафоры отдельных домиков-мирок, ущербных подпространств собственности. Другие классические примеры «метафизических» городских панорам – это прощальная панорама Москвы с Воробьевых гор, с «ломаным солнцем», радугой, пьющей воду из Москва-реки, и «пряничными» башнями Новодевичьего монастыря, в тридцать первой главе романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»²⁸, или несравненно прекрасная и в то же время тревожная панорама Петербурга с Николаевского моста во второй главе второй части «Преступления и наказания».

Город как целое, это грозное и прекрасное нагромождение дворцов и трущоб, может стать для героя препятствием, а встреча с ним – суровым испытанием. Герой очень часто берет город приступом в прямом или метафорическом значении этого слова. В этом случае активизируется «мифологема въезда (вхождения) в город божественного персонажа, оказывающегося спасителем и женихом, что в свою очередь связано с мифологической идеей о женской природе города. Город завоевывают, подчиняют себе, берут, как невесту»²⁹.

«Пол» города – это особая проблема, заслуживающая отдельного исследования. Мифопоэтика не любит половой нейтральности, ибо одним из ее основополагающих принципов является антропоморфизм. Все мы представляем известные нам города в образе или мужчины, или женщины – чаще всего в зависимости от грамматического рода имени города: Москва – немолодая, немодно одетая женщина, мать; Петербург – немного чопорный, вытянутый в струнку мужчина, скорее всего, военный; Париж – остроумный красавец-щеголь... Но современный грамматический род – образование вторичное, далеко не всегда отражающее глубоко укоренившиеся в нас мифологические представления. Авторитетные исследования Карла Густава Юнга и его последователей во всем мире красноречиво свидетельствуют о том, что у города как явления человеческой культуры женская, а не мужская природа³⁰. Архетип города-женщины сложился в далекие

²⁷ Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1949–1950. Т. 2. С. 186.

²⁸ Булгаков М.А. Избранное: Мастер и Маргарита. Роман; Рассказы / Предисл. Е.Сидорова; примеч. М. Чудаковой. М., 1988. С. 363–364.

²⁹ Манн Ю.В. Творчество Гоголя... С. 493. Ср.: Фрейденберг О.М. Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии) // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 491–531.

³⁰ К.Г. Юнг пишет в этой связи: «Город – это символ материнства, женщина, которая лелеет обитателей города как своих детей <...> Ветхий Завет рассматривает города Иерусалим и Вавилон как женщин». «Крепости, непокоренные города – это

доисторические времена, о чем свидетельствуют многочисленные фольклорные источники³¹. Далее: и Афины (Αθήνα, Athina), и Рим (Roma) – женского рода, и античная традиция всегда символизировала их в образе женщины³². И, наконец, в библейская топка города-девы и города-блудницы, вобравшая в себя древнейшие мифологические представления³³, многократно актуализируется и в Средневековье, и в Новое время. Так, например, с развратным и деспотическим Вавилоном постоянно сопоставляются дореволюционный Петербург и Москва после 1918 года. И наоборот: для славянофилов XIX века роль невинной девы играет Москва, а для западников XX века, живущих на берегах Невы – северная столица.

Гораздо чаще город вызывает у писателей свободные поэтические ассоциации. Например: коль скоро город – женское существо, которое призвано защищать своих жителей («детей»), то он может быть назван матерью. Эту метафору применяет, к примеру, Лермонтов в поэме «Сашка» («Москва, Москва!.. Люблю тебя, как сын...»), Лев Толстой в «Войне и мире», а в не столь отдаленные времена хотя бы Юрий Визбор и Дмитрий Сухарев – авторы текста песни «Александра» из кинофильма «Москва слезам не верит» (1979):

Любовь Москвы не быстрая,
Но верная и чистая,
Поскольку материнская
Любовь других сильней³⁴.

Другие женские метафоры, появляющиеся в воображении поэтов и писателей, создающих образы городов или города вообще – это, как уже говорилось, дева и блудница, а также просто женщина.

Город может быть изображен и как животное – спящее, шевелящееся или агрессивно настроенное, но во всяком случае неприятное, вызывающее отвращение – черные, мохнатые или слизкие чудовища, с

девственницы; колонии – это сыновья и дочери матери. Но города могут быть также распутными девками...» (*Jung C.G. Wandlungen und Symbole der Libido. Leipzig; Wien, 1938. S. 200, 201. Перевод мой. – В.Щ.*).

³¹ См.: Неклюдов С.Ю. «Баба идет – красивая, как город...» // Живая старина. 1944. № 4. С. 8. Там же см. ссылки на литературу вопроса.

³² Ср.: Анциферов Н.П. Проблемы города в русской художественной литературе [машинопись кандидатской диссертации]. М., 1944 // Российская национальная библиотека. Отдел рукописей. Ф. 27. Диск. Т. II. С. 124.

³³ Подробнее см.: Франк-Коменецкий И.Г. Женщина-город в библейской эсхатологии // Сергею Федоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности... Л., 1934. С. 531–548; Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Топоров В.Н. О мифопоэтическом пространстве. Lo spazio mitopoetico: Избр. статьи / Изд. подготовили М. Евзлин и Н. Михайлов. Genova: ECIG, 1994. С. 245–259 (Studi slavi. Istituto di Lingua e Letteratura russa. Università degli studi di Pisa. № 2).

³⁴ Цит. по: Любимые песни и романсы: Сб. песен / Сост. Н.В. Полетаева, В.Н. Халамова. Изд. 3-е. Челябинск, 2002. С. 392.

противными лапами-щупальцами. Таковыми бывают города «вавилонского» типа (города-блудницы), а литературе Нового времени – большие капиталистические города. Наиболее распространенная метафора подобного рода – город-спрут, получившая широкую популярность благодаря поэтическому сборнику Эмиля Верхарна «Города-спруты» («Les Villes tentaculaires», 1895). Встречаются также города-пауки³⁵ и даже города-кроты³⁶. Но, в принципе, вполне можно вообразить себе сравнение города с симпатичным животным – собакой, кошкой, птицей. Довольно часто город изображается как жилище многочисленных животных – муравейник, гудящий улей, термитник, курятник. Так легче всего создать образ городской сутолоки и городского шума. Возможны и неодушевленные метафоры города – например, «каменный мешок»³⁷. На фоне этих распространенных, а иногда и избитых метафор гоголевское сравнение Миргорода с тарелкой блинов представляется редкой и удивительной находкой.

Еще одна примечательная метафора, великолепно передающая сущность города – это лабиринт, в котором легко заблудиться. В городе западного типа человек попадает в ловушку – в тесное, плотно застроенное пространство со множеством возможностей для выбора. Человеческая психика начинает чувствовать себя как в лабиринте, потому что в неупорядоченном хаосе потребительских предложений на самом деле легко заблудиться. Город-лабиринт – метафора общества, целиком и полностью зависящего от спроса и предложения: тут и иллюзия неограниченных возможностей, и недоступность полной, настоящей радости от их действительного удовлетворения. Современный город – это тоже лабиринт, образованный напряженным и «закрученным» временем. В таком городе всегда что-нибудь не успеваешь сделать, там всегда надо смотреть на часы, тебя на каждом шагу подгоняет время, и о спокойной, размеренной жизни приходится только мечтать. Городская свобода становится проклятием, когда

³⁵ Антиурбанист Петр Кожевников сравнивает в рассказе «Вокзал» сеть пригородных железных дорог с паутиной: «И тогда куда-то, почему-то, как слепые, должны ехать люди. И едут каждый день, часть горожан – дань просторам. – Это ими откупился город. А сам – он уцелел. И опять стоит и строит и, как паук, тклет над землей свою геометрию» (*Кожевников П.* Рассказы. М., 1908. С. 33–34).

³⁶ Петр Лопатин в пропагандистской книге, посвященной градостроительству, пишет о городах «капиталистического Запада»: «Там город, как слепой крот, врывается в подземные галереи, как бы прячась в них от солнечного света. Он заливал асфальтом и сковывает желбетоном каждое дерево, каждый кустик, каждый побег травы. Побольше выгоды для власть имущих и поменьше света, воздуха и зелени для всех остальных – вот основная заповедь растущего сейчас капиталистического города» (*Лопатин П.И.* Город настоящего и будущего. М., 1925. С. 103).

³⁷ См., напр., сравнение города с ульем и сотами, с мешком, который «мнет» ночных любовниц «в своих лапах, в объятиях каменных» (*Кожевников П.* Рассказы. Кн. II. СПб., 1910. С. 81–82).

человек оказывается связанным по рукам и ногам сложной путаницей норм и обязанностей.

Синонимом города-лабиринта может стать город-лес. «Москва окружает нас, как лес», – писал Юрий Трифонов в своем последнем романе с многозначительным заглавием – «Время и место» (1981). Мысль писателя может, на мой взгляд, быть понята двояко. Во-первых, лес защищает, укрывает от опасности, и, таким образом, город выполняет свою первичную, архаическую роль. Но, с другой стороны, в городе, как в дантовском лесу, можно заблудиться в смысле духовном или нравственном, как это часто случалось с героями Трифонова. Чем больше город и чем сложнее он устроен, тем большую нравственную опасность он представляет, но человека честного и сильного духом он и защитит, и приглубит.

Не так уж трудно восстановить в памяти или просто представить себе наиболее типичные эпитеты, связанные с образами городов. Рискну предложить читателю небольшой их список. Город может быть: *пышный, бедный* (А.С.Пушкин – первое, что приходит в голову при слове «город», когда думаешь о поэзии), *душный* («неволядушных городов» в «Цыганах»), *большой* («А Москва – город большой» в рассказе А.П. Чехова «Ванька»), *огромный, непобедимый, непреклонный, легендарный, маленький, крохотный, родной, милый, любимый, знакомый, приветливый, уютный, тихий, сонный, зеленый, голубой* (Л. Ку克林: «Снятся людям иногда голубые города, у которых названия нет»), *вечный* (обычно связывается с Римом). И целый ряд негативных: *грязный, зловонный, вонючий, пыльный, знойный, холодный, проклятый, больной, призрачный, обманный, колдовской, дьявольский, мертвый, подземный, адский* (хотя вряд ли может быть город *райский*)... А также несогласованные определения: *с характером, у моря, на краю, на берегу, на заре, в потоках света, в лучах солнца, в облаке тумана*... Перечень, разумеется, может быть продолжен.

Исследователи форм городской среды справедливо обращают внимание на то, что человек мысленно соединяет переживаемое городское пространство с переживаемым историческим временем³⁸. Городская архитектура хранит в себе живой образ старины. Кроме того, в городе есть места, непосредственно вошедшие в историю. Это улицы, площади и здания, на которых и в которых происходили события, изменившие судьбу страны и человечества в целом. Это также места, связанные с воображаемой, а следовательно, мнимой жизнью литературных героев: в Париже можно без труда найти место, где был убит Гаврош, а в Петербурге – дома, где жили Пиковая Дама, Илья Ильич Обломов и Родион Романович Раскольников. Писатели и поэты, создавая образы городов, не забывают об исторической памяти, которую хранят городские улицы и стены их домов. Отсюда возникают исторические ассоциации: Новгород – город «древних

³⁸ См., напр.: *Иконников А.В.* Искусство, среда, время (Эстетическая организация городской среды). М., 1985. С. 111–160.

вольностей», Петербург – «град Петра» или «колыбель революции», Козельск – «злой город», дольше всех других сопротивлявшийся монголам³⁹. Широко используются современные мифы и легенды, связываемые с городом в устной молве: Петербург – «город военных», «город женихов»; Иваново – «город ткачих», в городе Валдай живут податливые девицы (у А.Н. Радищева в «Путешествии из Петербурга в Москву») в польском городке Пацанове козкуют (в детском комиксе Яна Бжехвы «Козлик-глупозлик»).

Образ города как целого тоже может послужить метафорой, например, в соответствии с древней традицией отождествления города и мира, микро- и макрокосма. Антропоморфность архитектурного образа древних городов, ориентированность их структуры на четыре стороны света, расположение на семи холмах и прочие случаи использования мифологии чисел, а также уподобленность старинных городов городам «святым», Иерусалиму, Риму или Константинополю – всё это облегчало поэтические проекции образа городов в идеальную, но конгениальную человеку территорию, а также в историю и вечность. Весь мир представлялся древним людям как обжитое пространство, а оно, в свою очередь, в мифах и легендах изображалось как чистое и красивое. Латинское слово *mundus* – ‘мир’ буквально означает «чистый, красивый, нарядный, элегантный». По своему происхождению это слово связано с древне-индийским *mandala* – ‘магический круг, шар’, производным от той же самой основы – *mondo*. Город, таким образом, представлял собой микромодель «мандалного», идеально упорядоченного, гармоничного мира. Город мечтался как «космос» – порядок, противопоставленный хаосу, недостатку цивилизованности по ту сторону городских стен⁴⁰. Этот идеал образа города был необходим и для того, чтобы по контрасту с ним создавать образы городов-призраков, городов-спрутов и городов-блудниц.

* * *

У каждого города есть свои границы, внутри которых расположено пространство, где господствует городской порядок, и вне которых лежат территории, организованные иначе, не по-городскому. Закоренелый горожанин может утверждать, что за городской стеной или заставой простирается хаос.

Следует, однако, заметить, что границы русских городов никогда не были столь резкими и выразительными, как у западноевропейских. За городской стеной располагались слободы и слободки, которые считались неотъемлемой частью города. Городское пространство включало в себя луга, пастбища, сады, огороды, пустыри, овраги, леса и рощи, реки и речки.

³⁹ В польской традиции XX века Козельск ассоциируется с лагерем для военнопленных 1939 года, расположенном на территории Оптиной пустыни. Многие из них впоследствии были расстреляны НКВД в Катыни под Смоленском.

⁴⁰ Подробнее см.: Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования. М., 1997. С. 96–106.

Ничего подобного Западная Европа и запад Восточной Европы не знали: там городом считалось только то, что находилось внутри огороженной стенами территории. Окружить стеной и оборонять слишком обширную территорию очень трудно, и потому западные города были застроены так плотно и обычно воспринимаются русскими путешественниками как слишком тесные, а также слишком каменные, лишённые зелени и «врачующего простора»⁴¹. И хотя ландшафт вне городских стен мало чем отличался от русского – те же поля, луга, перелески и пригородные монастыри, горожанам на Западе не приходило в голову селиться на этих землях и считать их частью городской территории.

Вполне вероятно, что из-за отсутствия четкой границы городского пространства в русской литературе такой важный для любого города локус, как застава (с такими неотъемлемыми ее атрибутами, как полосатая сторожевая будка и шлагбаум) появляется в литературно-художественных текстах довольно редко. Соответствующие описания чаще всего встречаются в путешествиях и путевых заметках – например, в «Путешествии из Петербурга в Москву» Александра Радищева, в произведениях Петра Шаликова, Михаила Погодина и т. п., но существенной роли в образной структуре произведений и в создании поэтосферы не играют. Несколько чаще этот локус встречается в мемуарных текстах – в «Былом и думах» Александра Герцена, в «Литературных воспоминаниях» Ивана Панаева и во многих других подобного рода произведениях. Застава, реже городские ворота – это локус, связанный с жанром и хронотопом прощания. Дело в том, что в России было принято провожать близких людей, отправляющихся в далекий путь, по крайней мере до заставы. Однако настоящие проводы устраивались в XIX веке на ближайших к городу почтовых станциях или в морских портах.

Гораздо более продуктивным оказывается другой пограничный городской локус – вокзал. Это не только место проводов в далекий путь, но место волнующих встреч после долгой разлуки. А когда никого не встречают и не провожают, а кто-то садится в вагон и едет в другой город или просто на дачу, чувство границы, которую вот-вот пересечет поезд, чувство выхода за пределы привычного, милого и обжитого или, напротив, осточертевшего из-за своей обыденности пространства, всё равно охватывает путешествующего «за пределы» – в мир неведомый или хотя бы чуть-чуть иной.

Необычность, особая напряженность вокзального микропространства усиливалась еще и тем, что до середины XX века перроны и дебаркадеры были заполнены клубами паровозного дыма и пара из-под колес, а в воздухе

⁴¹ Пример, относящийся к 2008 году: в Краков приехала группа русских ученых, занимающихся европейскими дворцово-парковыми ансамблями. Во время осмотра средневекового центра города (приехавшие видели его впервые, но бывали в других западноевропейских городах) неоднократно задавался вопрос: «А почему здесь только камень и камень? А где же сады, парки, где деревья вдоль мостовых?».

пахло раскаленным углем и машинным маслом. Всё это порождало ассоциации с мифическими болотными туманами, хтоническими чудовищами («пышут намордники гарпий») и прочими inferнальными образами. Вокзал предназначался для осуществления жанров внутреннего состояния и поведения, сопровождавшихся достаточно высокой степенью эмоциональной напряженности – для ожидания прихода нового или возвращения старого, для расставания с привычным миром (жизнью, городом, людьми), для отправления в путь к неведомому, для радостных и трогательных встреч.

Видимо, поэтому многие писатели выбирали вокзал как место свершения важных событий. Действие романа «Идиот» начинается в вагоне. Достоевский ввел своего «положительно прекрасного» героя в петербургский – едва ли не вавилонский «хаос» через Варшавский вокзал, а затем еще несколько раз заставив князя пережить минуты мучительного напряжения на Царскосельском вокзале и, в особенности, на вокзале в Павловске, где разразился скандал, спровоцированный Настасьей Филипповной. По сути говоря, вокзалы в «Идиоте» играют роль бахтинской рыночной площади – локуса, лучше всего подходящего для карнавалов «безобразий»⁴². За Достоевским вскоре последовал Лев Толстой, создав незабываемую сцену первой встречи Анны Карениной и Вронского на Николаевском вокзале в Москве, омраченную пророческой гибелью сторожа, попавшего под поезд. Вокзалы становятся важным местом многочисленных встреч, комических ситуаций, объяснений в любви или разлуки навсегда в рассказах и повестях Чехова и Бунина.

Антиурбанизм не может выразить свою неприязнь по отношению к городу иначе, как используя урбанистическую поэтику – по характеру скорее экспрессионистскую, чем импрессионистскую. Короткие абзацы, рубленые фразы, долженствующие передавать динамику индустриального общества и в то же время загубленность и отчаяние обитателей «городов-спрутов», а в противовес ко всему этому образ четкой границы, начала пути вовне и выхода в природу, в «голубую даль». Русские вокзалы и широкие полосы отчуждения, ландшафт которых более напоминал сельский, чем городской, – совсем по-другому, чем в Западной Европе, где железнодорожные линии в городах подчас вынуждены взбираться на эстакады и нырять в туннели из-за сплошной многоэтажной застройки, – весьма способствовали «граничным» переживаниям и выполняли ту же мифопоэтическую функцию, что и городские ворота в древних устных и письменных текстах⁴³.

⁴² Ср. популярную рифмующуюся пару понятий: *базар – вокзал* – однозначно ассоциирующуюся с грязью, «азиатским» хаосом, безалаберностью и специфически советским хамством. Но ведь всё это не что иное, как одна из частных исторических и региональных форм антипросветительски заостренной карнавальности.

⁴³ О значении топоса вокзала для поэтики русского урбанизма см.: *Левинг Ю.* Вокзал – Гараж – Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб., 2004. С. 84–94. О мифообразе городских ворот см.: *Фрейденберг О.М.* Въезд в Иерусалим на осле... С.491–531.

Есть в современном городе и другие «ворота» – границы частного или межличностного – домашнего и публичного – уличного пространства. Это подворотни и подъезды (парадные)⁴⁴. Подворотни в виде довольно длинного темного туннеля, как части территории двора, а не внутреннего пространства дома встречаются только на территории бывшей Российской Империи – например, в Гельсингфорсе (Хельсинках), Варшаве и Лодзи, но уже не в Кракове и не в Данциге (Гданьске)⁴⁵. В австрийских, немецких, французских и т. п. городах распространена итальянская традиция, согласно которой повозка, запряженная лошадьми, въезжала не во двор, в прямо в неотапливаемый парадный подъезд, с расписными потолками и стенами, с газовым фонарем посередине. В России поддерживать тепло в таком большом подъезде было бы слишком трудно и дорого, и потому подъезды делали сравнительно небольшими, а подворотни широкими, «нежилыми» и выходящими во двор, но, разумеется, неотапливаемыми: лошади и кучера были приучены ждать господ на морозе целыми часами.

Подворотня, предназначенная не для жилья и не для парадных встреч и прощаний, а для быстрого прохода или проезда с улицы во двор – место довольно неприятное: там всегда темно, всегда дурно пахнет⁴⁶, там грязно и долго сохраняются лужи после дождя. Комплекс основных черт данного локуса направляет поэтическое воображение в плебейско-маргинальную – «воровскую» или «хулиганскую» – но не в inferнальную сторону. В подворотне можно было, правда ненадолго, спрятаться от преследования; именно там проще всего было кого-нибудь избить до полусмерти и/или обокрасть, как «в темном переулке». Здесь так и просится поэтика «чернухи» и «поножовщины» – нецензурная брань, воровская феня, ненормативный синтаксис, шокирующие образы – кровь, вопли, плач и смрад, но не геенна огненная и не скрежет зубовный⁴⁷.

Раньше в подворотнях были деревянные или железные окрашенные ворота с калиткой со стороны улицы, которые запирались на ночь. За

⁴⁴ Слово *подъезд*, так же, как выражение *парадный подъезд* – петербургское; слово *парадное* (как субстантивированное прилагательное) – московское.

⁴⁵ Другое бросающееся в глаза отличие немецких и более западных городов от российских – благоустроенные водосточные трубы, уходящие под землю и там соединяющиеся с канализацией. Во время дождя и таяния снегов вода в этих городах не хлещет прямо на асфальт, как в России. Именно поэтому замечательная метафора Маяковского – «флейта водосточных труб» вряд ли могла появиться у кого-либо из западных авторов.

⁴⁶ После Октябрьской революции и поныне подворотни чаще всего пахнут общественным туалетом. Кроме того, в Петербурге существует традиция ставить помойные контейнеры не в глубине двора, а прямо в подворотне.

⁴⁷ Из московского городского фольклора 1920-х годов: «Вдруг из подворотни / (Гоп-стоп, не вертуйся) / Вышли три удалых молодца. / Купцов остановили, / Червончики забрали, / Червончики забрали у крыльца» (цитирую по памяти со слов моего покойного батюшки Георгия Александровича Щукина, москвича в энном поколении).

порядком и сохранностью имущества в доме следил дворник, по русскому обычаю поддерживавший связь с полицией, а где полиция, там недалеко и до злодейства. Дворницкая очень часто находилась при самом входе во двор, а войти в нее можно было прямо из подворотни, через маленькую дверь направо или налево. В советские времена в бывших дворницких устраивали наблюдательные пункты и форпосты агенты тайной политической полиции (ОГПУ, НКВД, МГБ и т. п.).

Пограничность локуса подворотни вместе с дворницкой была замечена живописателями города, но большие мастера слова изображали его нечасто. Самый известный эпизод с подворотней – в шестой главе и самом конце первой части «Преступления и наказания» Достоевского, когда Раскольников, проходя мимо дворницкой, совершенно случайно видит топор, берет его, совершает убийство и, никем не замеченный, благополучно возвращает окровавленный топор на место. Обе эти сцены в подворотне, возле входа в дворницкую, снабжены скупыми, немногословными описаниями – не места, а предельно напряженной ситуации внезапно подвернувшегося случая, счастья в большом несчастье. Подворотня в данном случае – «злое» место на грешной земле, в городе, но демонизмом и дьявольщиной здесь не пахнет.

Подъезды в дореволюционной русской литературе редко используются как поэтические локусы, и не случайно: на этой границе редко что-либо случалось, потому как хозяева домов (квартир, комнат) или их гости сразу проходили вглубь дома, не останавливаясь на пороге. Единственным исключением является известное стихотворение Некрасова «Размышления у парадного подъезда», в котором описан подъезд Департамента уделов – «дома с кариатидами» на Литейном проспекте, напротив квартиры поэта. Парадный (и «казенный») подъезд как место бесплодного и безнадежного ожидания своей участи – образ редкий, социально-политический, тенденциозно заостренный.

Подъезды стали предметами частых описаний, в том числе лирических, и местами, в которых совершаются важные для развития действия события в послереволюционной литературе. В ситуации нарастающего хаоса, безответственности и всеобщего разорения, когда парадные забивались досками или становились такими же «плебейскими», как черные ходы, когда никто ничего не сторожил и не запирали на ночь⁴⁸, «ничейные» подъезды могли внезапно превратиться в самое что ни на есть поэтическое место на земном шаре: ведь там можно было целоваться! Где как не в парадных, на полутемных лестницах или возле самых входных дверей ее квартиры происходили трогательные сцены прощания влюбленных? В поэзии и прозе советской поры хронотоп прощания влюбленной пары неоднократно появлялся в связи именно с этим локусом, с активизацией по необходимости

⁴⁸ Исключениями были и остаются дома, в которых живут большие начальники, ученые, писатели и т. п., в подъездах которых днем и ночью дежурят церберы-вахтеры, бесцеремонно спрашивающие всех входящих (если только это не «хозяева»), куда, к кому и в какую квартиру они направляются.

скурых зрительных, слуховых и обонятельных ощущений – тусклого света лампочки, шума шагов по лестнице, стука двери лифта, запаха дерматина, которым обивали двери квартир от холода. Но этот хронотоп был не единственным связанным с подъездами. В «общем», а следовательно, ничем незапертым подъезде, как в подворотне, могли человека избить, убить, изнасиловать, ограбить. Вследствие того поэтика «чернухи» столь же сильно срослась с локусом подъезда, как и поэтика любовной драмы, элегии и даже идиллии – ситуация вполне типичная для публичного пространства, с обустройством которого во всех славянских странах, кроме Чехии, всегда были большие проблемы⁴⁹.

Жильцы, обитавшие до революции не в собственных домах, а в снимаемых квартирах или комнатах, встречали гостей на пороге. В х о д н а я д в е р ь в квартиру или в комнату становилась, таким образом, границей в полной мере частного (или приватного, как недавно начали говорить и писать) пространства – местом подлинной конфронтации характеров, волей, намерений, мировоззрений. У поистине городских писателей – не только у Достоевского, но и у Всеволода Крестовского, у Гаршина, Сологуба, Ремизова, Блока, Андрея Белого, Александра Грина многие важные события и принципиальные разговоры «по душам» имеют место на пороге, у входной двери, которая всегда чревата неожиданным «вдруг». Такие, казалось бы, мелочи, как звонок (в XIX веке колокольчик – вспомним первое появление Настасьи Филипповны в квартире Иволгиных; позднее механический звонок-вертушка и, наконец, электрический), замок, цепочка и глазок, могут стать выразительными поэтическими деталями именно благодаря пограничности и повышенной «конфронтативности» этого места. Ощущение особо напряженной пограничности локуса входной двери сохраняется на протяжении всего XX века: как, например, часто, играет подобную роль входная дверь «нехорошей» квартиры номер 50 в «Мастере и Маргарите» Булгакова или дверь квартиры инженера Щукина в романе «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова, французский замок которой заставил хозяина квартиры сидеть голым и намыленным на холодных каменных ступенях.

О к н о городского дома стоит того, чтобы поговорить о нем особо. Это не просто граница, а граница двух во многом противоположных миров, связанная с древнейшими представлениями о диалектике внутреннего и внешнего пространства. Поэтому я посвятил поэтике окна особый раздел моей книги. Он присовокуплен к настоящей главе в виде отдельного приложения.

Локусом, который очень напоминает окно по жанрово-хронотопной и поэтической функции, является б а л к о н. Однако окно вездесуще: его присутствие не зависит от общественного или имущественного статуса

⁴⁹ Повторю сказанное во втором очерке: из всех славянских народов только чешский вошел в XX век как в целом индустриальное, а не аграрное общество. Отсюда большая, чем у других славян, забота не только о частном, но и о публичном, межличностном пространстве.

горожанина. Балкон же – скорее привилегия богатых, знатных или важных в казенной иерархии. И выходит он не на грязный двор, а на улицу или в сад⁵⁰. С таким балконом хорошо сочетается серенада или возвышенный диалог, сопровождающий любовное свидание, как в сцене второй второго акта «Ромео и Джульетты» Шекспира. В романтической и постромантической прозе балкон может использоваться как локус «подглядывания», как в «Княжне Мери» Лермонтова, или побега, в многочисленных вариантах донжуанского сюжета. В обоих случаях балкон связан с хронотопом любви.

Стена дома – еще один «граничный» локус, во многом противоположный окну, балкону, дверям и воротам. Стена – жесткая, принципиально непроходимая граница. Если все вышеупомянутые «проходные» или «прозрачные» локусы ассоциируются с познанием нового, развитием и надеждой на будущее, то стена в литературе чаще всего означает непроницаемость, глухую непроходимость и, как следствие, безнадежность. Любопытное обстоятельство: поэты и писатели обращают сравнительно мало внимания на фасады домов, зато охотно используют «черный» образ стены до двора, то есть боковой стены соседнего дома, отделяющей данный двор от соседнего – стены без украшений, как правило, без окон или с маленькими подслеповатыми окошками. Такую стену проще всего представить себе по картинам Мстислава Добужинского – наверное, самого яркого русского художника-урбаниста начала XX века⁵¹. У целого ряда модернистов – у Блока, Брюсова, Ремизова – именно такая стена во внутреннем дворе становится символом безнадежности, тупого отчаяния.

Обращает также на себя внимание группа «граничных» локусов, связанных с водной стихией, которые становятся чреватými поэзией главным образом в описаниях Петербурга – города на воде, на морской границе России. Это река, набережная и мост. С набережной большой реки можно смотреть «на ту сторону», за город. Редко когда по обеим сторонам реки, как в Париже, располагаются части города, равные по своему значению и социально-историческому статусу, и даже в Москве Замоскворечье рассматривалось как «худший», полудеревенский, мещанско-купеческий район. Таким же «худшим», по сути дела загородным районом были заневские Острова и Петербургская, а тем более Выборгская сторона и Охта по отношению к Московской стороне Петербурга. И не случайно, что у Достоевского Нева всегда разделяет северную столицу на «Вавилон», располагающийся на левом берегу, и не совсем определенный «загород» на

⁵⁰ Иначе обстоит дело в южных городах – в дореволюционной России начиная с Киева и далее на юг и на запад, включая Кавказ, а также Варшаву, Лодзь и другие города Царства Польского. Там балконы чаще всего опоясывают двор на всех этажах, начиная со второго. С одного такого общего балкона можно перейти на другой по лестнице. Войти в любую квартиру, от самой скромной до самой роскошной, можно прямо с балкона, а во многих случаях только с него.

⁵¹ См., напр., такие его картины, как «Стена» (1907) и «Садик у стены» (1908).

правом берегу, где живут симпатичные герои – студент Покровский из «Бедных людей» или Разумихин из «Преступления и наказания».

Мост у Достоевского, не без влияния лондонских образов Диккенса, не раз становится местом, особо благоприятным для добровольного перехода еще одной важной границы миров – самоубийства. В шестой главе второй части «Преступления и наказания» герой романа спасает от смерти Афросиньюшку, которая бросилась в воду с Николаевского моста, а чуть позже он и сам думает о том, не прыгнуть ли в Екатерининский канал неподалеку от Сенной и окружающих ее «веселых» переулков.

* * *

Возвратимся к мифопоэтической топографии, к поэзии пространств и мест. Город располагается на горизонтальной плоскости, на равнине или на холмах, а растет во все стороны – и вширь, и вверх, и даже вглубь земли. Структура географического пространства, им занимаемого, строится иерархически в соответствии с двумя осями – горизонтальной и вертикальной.

Элементами его горизонтальной структуры являются центр (в котором особо выделяется ядро города – его ландшафтно-семантическое средоточие, о котором я уже упоминал), и окраины, занимающие неоднородные позиции в иерархии привлекательности и престижности. В городских центрах обычно противостоят друг другу парадные территории, расположенные неподалеку от главного собора, замка или дворца (в Петербурге это западная часть Невского проспекта и ряд площадей вдоль Невы, в Москве – площади вокруг Кремля и прилегающие к ним улицы) и так называемое «чрево» города, называемое так с легкой руки Эмиля Золя, автора романа «Чрево Парижа» (1873) – торговые кварталы и площади с окрестными улицами и переулками (например, Сенная площадь в Петербурге и Китай-город в Москве). Описываемый социальный и эстетический контраст с успехом используется романистами для того, чтобы топографически связать с ним главную интригу и «раскрутить» ее как можно сильнее. Иное дело о к р а и н ы – не-город в городе, мир патриархальной тишины и покоя, где историческое время как бы остановилось: такова петербургская Коломна в поэме Пушкина и в повестях Гоголя или Помяловского, такова Выборгская сторона в гончаровском «Обломове», таково Замоскворечье в романах Писемского или в комедиях Островского. Однако глухие окраины бывают также загадочными и страшными, именно там чаще всего находят себе пристанище носители мирового зла. «Петербургская сторона» Евгения Гребенки, «Растеряева улица» Глеба Успенского, рабочая слободка в очень слабом, но нашумевшем романе Максима Горького «Мать» – всё это разные

тематические и исторические варианты топоса окраины, который еще ждет своего исследователя⁵².

За городской чертой расположены пригороды, без которых немислим большой город, особенно столица. Пригородам в любой европейской, в том числе в русской литературе очень повезло, потому как авторы охотно переносили действие произведений из центра города, где кипели романские страсти, в модные дачные пригороды – Павловск, Нескучное, Кунцево. Читатель романа время от времени нуждается в отдохновении, хочет расслабиться и погрузиться в милую атмосферу дачных вечеров с их бесконечными разговорами, любовными переживаниями и интригами, с размышлениями о величии природы и смысле бытия. Впрочем, бурное действие романа может с успехом развиваться и на даче: свидетельством тому – павловские страницы романа Достоевского «Идиот». В этом случае промозглые улицы Петербурга, вонь из подворотен, покрытые копотью стены домов и страшные дворы-колодцы отодвигаются на задний план и лишь иногда упоминаются или подразумеваются, внешне же господствует умиротворенная и размеренная атмосфера отдыха в «райском уголке». В XX веке в литературе появляются, однако, и совсем другие пригороды – спальные поселки больших промышленных городов, не менее убогие и грязные, чем окрестности Сенной или Хитрова рынка, внешне более напоминавшие деревни – с огородами, сараями, домашним скотом в загончиках, согласно многократно мною упомянутой русской традиции. Они станут предметом внимания писателей прошлого столетия – Андрея Платонова, Бориса Пильняка, Федора Гладкова, Леонида Леонова.

Из частных разновидностей городских локусов, представляющих собою важные элементы горизонтальной структуры городского пространства упомяну самые очевидные – площадь и ее особую разновидность – торговую площадь; рынок, ставший едва ли не главным героем гениального исследования Михаила Бахтина, посвященного городской народной культуре Средневековья и Ренессанса⁵³; улицу, с такой специфически русской ее разновидностью, как переулок – тихий, темный, уютный, глухой⁵⁴ – и такой ее «парадно-триумфальной»

⁵² Много ценных наблюдений и мыслей на эту тему содержится в весьма содержательной работе Риты Спивак – *Спивак Р.С.* Городская окраина в русской литературе конца XIX – XX вв. // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты / Отв. ред. Л.О. Зайонц; сост. В.В. Абашев, А.Ф. Белоусов, Т.В. Цивьян. М., 2004. С. 545–560.

⁵³ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

⁵⁴ Понятие «переулок» во многих европейских языках не существует. Французское слово *la ruelle* означает маленькую улочку. Польское *zaulek* малоупотребительно; в Польше даже полевые тропинки в черте города официально именуются *ulica* такая-то. Ближе всего по значению к русскому слову *переулок* немецкое *die Gasse*, но это

модификации, как проспект (англ. и франц. *Avenue*, нем. *Allee*). Обращу внимание также на мостовую и тротуар (панель), часто встречающиеся в художественных текстах в качестве полноценных поэтических образов. Немалые мифопоэтические возможности таит в себе также угол – угол двух улиц, место заметное, где может произойти какое-нибудь событие или состояться встреча героев. Однако в мифопоэтическом отношении гораздо важнее внутренний угол жилого помещения – например, патологически острый, теряющийся в полумраке угол комнаты, в которой живет Соня Мармеладова⁵⁵. Еще важнее угол как жилище в целом, в двух противоположных метафорических значениях, то есть ‘безопасное прибежище’, («милый уголок») и ‘убогое, неудобное, чаще всего временное жилище’ («снять угол», «приютиться в углу», «петербургские углы» у Некрасова).

Вертикальные структуры, соотносимые с человеческим телом и с привычной для всех людей ориентацией в пространстве, согласно которой всё святое, доброе и идеальное располагается наверху, а всё нечистое, дурное, профанически проклятое – внизу, в еще большей степени соотносятся с архаическими мифологическими схемами, чем структуры горизонтальные. Образы священного холма, на котором располагается храм или замок (а на Руси кремль, кремль), самого этого храма или внешне напоминающих его светских построек – отдельно стоящих высоких зданий, башен, как правило, выполняют в текстах о городе дифирамбическую роль, подчеркивая красоту, величие, повышенную цивилизованность всего городского топоса. Русские поэты и прозаики, в отличие от подавляющего большинства их западных собратьев, любят включать в свои произведения также панорамы больших и малых городов, а также загородных красот, наблюдаемых с высокой горы или с перспективы птичьего полета. Подобные образы можно встретить уже в былинах, а в Новое время – у Гоголя (особенно в миргородском цикле повестей), Лермонтова (в школьном сочинении «Панорама Москвы»), в пьесах Островского (например, вид на заволжские дали в первом действии «Грозы»), в ряде петербургских стихотворений Некрасова и Блока. В этой

слово активно употребляется только в Австрии, реже в Швейцарии. В России же (особенно в Москве) переулочек может иметь разновидности – *проезд* и *тупик*.

⁵⁵ Достоевский «спроектировал» комнату Сони, продемонстрировав при этом, что диплом архитектора был вручен ему не напрасно. Дом портного Капернаумова, в котором жила героиня «Преступления и наказания», стоит на углу Екатерининского канала и Казначейской улицы (его современный адрес – наб. канала Грибоедова, д. 73). Казначейская выходит на канал под углом, и этот угол со стороны дома, где жила Соня, тупой. Достоевский поселил бедную проститутку не с улицы, а со двора, понимая, что если ее комната окажется угловой, то этот угол будет противоположным по отношению к каналу, а следовательно, острым. Это обстоятельство позволило писателю придать углу Сониной комнаты уродливую форму, сделав его загадочным и страшным.

связи нельзя не упомянуть знаменитую сцену на Воробьевых горах, которая завершает длинную вереницу московских образов и событий в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита».

Однако любой образ может быть переосмыслен и, как бы сказал Юрий Лотман, перекодирован. Так, например, московский Кремль, появляющийся как воплощение красоты и величия России у Лермонтова или Блока, кажется зловещим сном и средоточием мирового зла или смертоносной «системы» в заключительной сцене феерии Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки».

Ярким отличительным знаком больших промышленных городов являются заводские трубы. Этот образ, как правило, несет в себе inferнальный, или, по крайней мере, антисакральный оттенок. Из трубы идет черный дым, потому что под ней, в заводских цехах или даже под землей, где часто расположены котельни, горит адский огонь, приносящий хозяину прибыль, а рабочим болезни, многочисленные страдания и раннюю смерть. Но и этот образ можно «переиграть», перекодировать в зависимости от авторских намерений или в рамках «чужого» мироощущения, носителем которого оказывается герой. В романе польского писателя Владислава Реймонта «Обетованная земля» (1899), который может послужить классическим примером «буржуазной эпопеи» с ярко выраженной антибуржуазной и антиурбанистической тенденцией, обращает на себя внимание сцена открытия новой фабрики. Ее новоиспеченные хозяева ликуют, когда видят, что из трубы пошел густой черный дым. В том, что другие воспринимают как проклятье, они усматривают залог счастливого будущего, торжества прогресса, а главное – богатства.

Основная мифопоэтическая вертикаль города проходит вдоль лестниц: от крыш через чердаки, квартиры победнее, квартиры побогаче и просто богатые (обычно расположенные на втором этаже), первый этаж, занятый магазинами и прочими «заведениями» и доходит до подвалов. Внешне она совпадает с социальной осью, которую так любила изображать натуральная школа, применявшая и такой поэтический прием, как разрез дома по вертикали.

О символической роли лестницы и «лестничного комплекса», где совершается «неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются или гибнут», писал Бахтин⁵⁶. Но в реальной действительности городского дома лестница ведет не просто вверх и вниз, а из так или иначе обжитой квартиры во двор, на улицу, в подвал или на чердак.

Подвал мрачен и ущербен всегда: в подвале значит «на дне»⁵⁷, там живут самые несчастные люди; там сыро, грязь, вонь и крысы. Ниже только

⁵⁶ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979. С. 198.

⁵⁷ Ср. ремарку в самом начале одноименной горьковской драмы: «Подвал, похожий на пещеру. Потолок – тяжелые, каменные своды, закопченные, с обвалившейся штукатуркой» (*Горький М. На дне // Горький М. Рассказы. Очерки. Воспоминания. Пьесы. М., 1975. С. 467*).

канализационные трубы, гул и огонь котелен. Теоретически можно вообразить себе оптимистический подвал в каком-нибудь социалистическом романе: подпольная типография как кузница счастливого будущего, радостные лица и речи «товарищей». Но и в этом случае подвал ущербен, потому что ущербна «по определению» любая подпольная работа, как действие вынужденное, выпретенное, чреватое патологией. Подвал, не столько в буквальном, сколько в переносном смысле рождает в человеке то, что Достоевский как раз называл подпольем. «Человек из подполья» находится в плену самоанализа, навязчивых мечтаний, злых эмоций и ложных идей, которые давят на его живую душу, как тяжкие своды подвала. И хотя этот герой живет в «нормальной» квартире, при чтении «Записок из подполья» создается впечатление, будто он изливает перед нами душу, сидя в каком-то подвале.

Чердак выгодно отличается от подвала тем, что хотя там и живут люди, которые лишь немного богаче обитателей подвалов, из его окон открываются красивые виды на город, на его крыши и небо над ними. Эти виды, это постоянное близкое присутствие больших пространств, а также ветер, который веет там и сям, неся с собою не только привычную городскую вонь и пыль, но и свежесть утра, и вечернюю негу – всё это приводит к тому, что чердаки более ассоциируются с вольной волей, вольной мыслью и легкомыслием, чем с обескураживающим цинизмом той «правды-матки», которую готов высказать нам в глаза «человек из подполья» – дескать, я всё про вас знаю...

Выше чердака только крыша. На крыше не живут – там иногда гуляют (вспомним незабываемые прогулки Малыша и Карлсона из бессмертной книги Астрид Линдгрэн), там ходят «по делам» трубочисты, которые на западе Восточной Европы воспринимаются как вещь обыденная, а в России – как чистая романтика. Но для художника слова, а особенно поэта с романтическими склонностями городские крыши – настоящая находка, потому что вид самых разнообразных, разноцветных и разновысоких крыш, мокрых от дождя, покрытых белым пушистым снегом или блестящих на солнце представляет собой едва ли не самое великолепное зрелище из всех, что можно увидеть в городе. И в таком большом, как Петербург или Москва, где среди крыш красуются маковки церквей, шпили башен и купола величественных дворцов и соборов, и в небольшом, где с крыши лучше всего видно, как живописно и по-своему уютно выглядят провинциальные дворики, заросшие крапивой и сиренью и как нарядно выглядят на их фоне маленькие приходские церкви с заостренными к небу колокольнями и могучие монастыри с затейливыми башнями и золотыми куполами. И потому лирические описания видов из окна на двор или на улицу у Брюсова, Блока, Пастернака и у ряда других поэтов и прозаиков редко обходится без

упоминания о красоте крыш, простирающихся перед глазами лирического героя⁵⁸.

Последними в ряду вертикальных ориентиров пространственной среды города будут мною упомянуты п а м я т н и к и , которые известный польский исследователь-урбанист справедливо называет «институтами общественной памяти» (*instytucja społecznej pamięci*)⁵⁹. Памятник – особо акцентированный локусный жанр: этому служит и пьедестал, и особая забота об окружающем его микропространстве – площади, сквере и т. п. У памятников очень удобно устраивать свидания или случайные встречи литературных героев, так как в этом случае они лучше запомнятся читателю. И в создаваемой усилиями художников городской поэтосфере, и в семантической структуре отдельных произведений памятник занимает существенное место, чаще всего как носитель культурно-исторической памяти: в этом случае важно, кого именно изображает памятник и что написано на его пьедестале. Впрочем, можно себе представить образ памятника как знак выдающегося произведения искусства, чисто художественного факта: тогда важно только то, что он красивый.

Наверное, ни одному из стоящих в русских городах памятников не повезло так сильно, как знаменитому «Медному всаднику». Первым из знаменитых поэтов его воспел Адам Мицкевич в «Отрывке» из третьей части поэмы «Дзяды» – разумеется, воспел как воплощение традиционного российского деспотизма, неизменно именуемого поляками «московским» (!), разумеется, со знаком минус. Вслед за Пушкиным, вступившим в спор с польским поэтом, памятник удостоили своим вниманием Тютчев, Некрасов, Достоевский, Мережковский, Зинаида Гиппиус, Блок, Ремизов и многие другие авторы⁶⁰. Даже Ленину, несмотря на все «социальные» и политические заказы, в этом смысле повезло гораздо меньше⁶¹. И это понятно по трем причинам: во-первых, памятник Петру I, созданный Э.-М. Фальконе – в самом деле выдающееся произведение искусства, один из самых лучших памятников в мире; во-вторых, лицо, воплощенное в бронзе – чаще всего упоминаемый властелин России, великий реформатор, вокруг деятельности которого во все времена велись непрекращающиеся споры; в-третьих же, потому что благодаря особенностям поэтосферы, созданной усилиями Мицкевича и его великого оппонента, этот выдающийся архитектурный

⁵⁸ О видах из окна подробнее см. приложение к настоящей главе.

⁵⁹ Wallis A. Socjologia przestrzeni / Wybór i opracowanie E. Grabska-Wallis i M. Ofierska. Poślowie J. Ziółkowski. Warszawa, 1980. S. 223.

⁶⁰ Подробнее см.: *Основат А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальную повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1987.

⁶¹ Мне вспоминаются только два стихотворения о памятниках Ленину – «Ленин» Степана Щипачева (1941) и «Баллада о ленинизме» Ильи Сельвинского (1943), явный перепев щипачевского. В обоих стихотворениях гитлеровцы низвергают памятник Ленину с пьедестала, но в первом его в первую же ночь восстанавливают партизаны, а во втором «белый, как облако» политрук перед расстрелом вытягивает руку вперед в известном ленинском (разумеется, «памятниковом») жесте.

компонент городской среды стал восприниматься как семантический центр Петербурга, его *Genius loci*. Последнее обстоятельство впервые осознал Николай Анциферов, написавший об этом в своей вдохновенной «Душе Петербурга»⁶².

* * *

Пришло время сказать несколько слов о доме – наверное, самом главном компоненте городской среды и немаловажном факторе поэтосферы.

В подавляющем большинстве русских городов преобладали, а во многих случаях продолжают преобладать одноэтажные деревянные дома, в каждом из которых живет одна семья. Для таких домов больше подходит слово *усадеб*, так как трудно вообразить себе такой дом без бревенчатого забора с воротами, что отделяет *приусадебный* участок от улицы. На территории этого участка расположены двор, сад, огород, конюшня, помещение для домашнего скота и прочие хозяйственные постройки, играющие существенную роль в условиях веками сложившейся цивилизации выживания, когда на государственную, а тем более на общественную экономику и хорошо налаженный рынок не всегда можно рассчитывать. Дома выходят фасадами на улицу, но в допетровской Руси они строились в глубине участка, тогда как на улицу выходили одни заборы и ворота. Ближе к центру этих типичных для всей России малых городов появляются двухэтажные дома на каменных фундаментах, наполовину (нижний этаж каменный, верхний деревянный), а то и полностью каменные постройки, в которых до революции жили состоятельные семьи, а после так называемого «уплотнения» – несколько не связанных родственными узами семейств, почти как в коммунальной квартире. Впрочем, в таких домах охотно селилась одинокие и малосемейные горожане – учителя, врачи или чиновники, снимая там комнаты или скромные квартиры. Подобная ситуация отражена в «Бесах» Достоевского: Кириллов и Шатов снимают комнаты в том же самом двухэтажном доме на одной из центральных улиц уездного города, главным прототипом которого была Старая Русса.

В такого рода городе едва ли можно построить настоящую поэтосферу: слишком мало было приметных, выдающихся мест, с которыми можно было связать какую бы то ни было баснословную повесть или миф. Поэтичными в данном случае могли предстать не дома, а церкви, скиты и монастыри (как, например, в «Братьях Карамазовых»), сентиментальные беседки и скамейки в частных и публичных садах, живописные обрывы и овраги, а также кладбища, располагавшиеся, как правило, на краю города, на холме. Лишь ближе к началу XX века, в период относительного процветания, в городах побольше и побогаче стали появляться красивые частные особняки. В них или неподалеку от них любили селить своих состоятельных и/или интеллигентных героев писатели первой половины прошлого столетия –

⁶² Анциферов Н. Душа Петербурга. Пб., 1922. С. 27.

Горький, Вересаев, Куприн, Рукавишников, а чуть позже Пастернак («Детство Люверс», «Доктор Живаго»).

Нельзя упускать из виду то обстоятельство, что в этих типично русских городах, тон задавали по-городскому образованные люди, в чьих деревянных домах, тонувших в зарослях акации и сирени, устраивались библиотеки и музыкальные гостиные, где западные научные журналы стояли на полках рядом с щедринскими «Отечественными записками», где за обеденным столом, покрытым белоснежной скатертью, были слышны разговоры, подобные тем, которые ведут герои «Трех сестер», «Жизни Василия Фивейского» и «Доктора Живаго».

Но всё же создавая урбанистский вариант мифа дома и разрабатывая его поэтику, русские писатели чаще и охотнее ориентировались на большие города, центры которых начиная с третьей декады XIX века застраивались многоквартирными домами – сначала доходными, а с начала XX века заводскими, кооперативными и коммунальными (в советский период реально принадлежавшими государству). До первой мировой войны в Российской империи, без учета Финляндии, Польши, Литвы и лифляндско-эстляндских земель, было только четыре города, в центре которых красовались многоквартирные дома в три и более этажей – это Петербург, Москва, Киев и Одесса. В других губернских городах (в частности, в Нижнем Новгороде и Харькове) многоквартирные дома появлялись крайне редко⁶³. Их строительство возобновилось в двадцатые годы XX века не только в Москве и в тогдашнем Ленинграде, но и в главных индустриальных центрах – Свердловске (Екатеринбурге), Иваново-Вознесенске и Баку, вызвав бурные дискуссии традиционалистов, утопистов и прагматиков⁶⁴. К середине века центры большинства губернских городов стали многоэтажными, а в годы правления Н.С. Хрущева началось массовое жилищное строительство, благодаря которому многоэтажными и похожими друг на друга, как две капли воды стали также окраины. Это было переломным моментом: начиная с него урбанизация предстает как факт, осуществление которого становится неизбежным. Для меня, родившегося в 1952 году и долгое время жившего в Черемушках, слово *город* с самого начала означало место, где люди живут в «красивых», а значит в благоустроенных многоэтажных домах. Любой одноэтажный деревянный дом воспринимался мною как деревенский, а вид небольших среднерусских городов вызывал недоумение и разочарование.

Каменные лабиринты коридоров и лестниц, серые колодцы дворов, темные комнаты, чердаки и подвалы, упоительные виды из окна, множество

⁶³ Подробнее о строительстве многоквартирных домов в дореволюционной России см.: Брумфилд У.К. Строительство: комфорт и прибыль. Новый многоквартирный дом // Жилище в России: век XX. Архитектура и социальная история. Монографический сборник / Составители и редакторы У. Брумфилд и Б. Рубл. М., 2001. С. 35–52.

⁶⁴ Подробнее см.: Близнакова М. Советское строительство в годы эксперимента: 1918–1933 годы // Там же. С. 53–89.

укромных уголков, где можно спрятаться или что-нибудь спрятать, запах старой мебели и нафталина, мышеловки на клетчатом полу старой кухни, велосипеды, висящие на гвоздях в коридоре, кованные чемоданы и фотоувеличители в пыли на шкафу, старые вещи и старые книги – сколько всего интересного, увлекательного, а главное, до упоения поэтического можно было найти в «настоящих» городских квартирах! Сколько типично городских историй мог наконец сочинить русский писатель, живущий в таком доме и любящий его.

Феноменальными признаками городских квартир, побуждающими художников слова создавать всё новые образы в духе мифопоэтики города, могут оказаться такие их качества, как особый городской уют, отличный от уюта деревенской избы или усадебного парка, относительный комфорт, а главное – дыхание не столь далекой старины, явное присутствие культурной памяти, воплощенной в старых вещах, книгах, картинах и, в частности, в портретах на стенах, в скрипе паркета, в звуках старого пианино или в неповторимом запахе старины (что это – состарившийся мебельный лак, разошедшиеся книжные обложки или кожаная обивка стульев и кресел?). Поэзия городского жилища звучит и впечатляет по-разному в зависимости от того, относится ли она к столовой, гостиной, библиотеке, кабинету, прихожей, кухне или ванной. В столовой и гостиной люди, как сказал бы Бахтин, «диалогически общаются»: тут рождаются конфликты и решаются судьбы героев. В кабинете, как правило, рождаются новые идеи; но они рождаются также по ночам, в спальне. Спальня – святая святых городского дома; такой комнаты в деревенской избе просто нет, и это многое говорит о потребностях горожан по сравнению с сельскими жителями⁶⁵. Спальня – место любви, любовных интриг, ссор и семейных конфликтов; она комната по преимуществу ночная, связанная и с ночными страхами, и с тяжелыми снами, и с миром сладких мечтаний и грез; в то же время это комната утренняя, место пробуждения героя к новой жизни. В прихожей появляются новые лица; это место встреч с ожидаемыми гостями и встреч внезапных, неожиданных, иногда резко меняющих ход сюжета. И, наконец, кухня, которая крайне редко появляется в произведениях дореволюционных писателей, вторгается в литературу в конце десятих – начале двадцатых годов, в период «военного коммунизма» и сразу после него, когда появляются первые коммунальные квартиры. Кухня стала незаменимым местом для сатириков, на все лады живописавших парадоксы «нового быта» – Зощенко, Ильфа и Петрова, Эрдмана, Булгакова, Абрама Терца.

Рядом с большим многоквартирным домом расположен двор, своеобразную поэзию и метаморфозы которого давно заметили мастера слова. Двор городской усадьбы, то есть традиционного односемейного городского дома с садом и огородом, до начала XX века практически не был

⁶⁵ Разумеется, речь идет о крестьянах, а не о обитателях дворянских усадеб.

объектом описаний, и лишь ущербные реалисты эпохи модернизма, вроде Максима Горького, открыли это мало поэтичное место как удобное для изображения отвратительной изнанки жизни и разного рода сногшибательных страстей (см., например, сцену убийства собаки в самом начале «Жизни Матвея Кожемякина»). Иное дело – двор большого доходного дома или просто трущобы в Петербурге (гораздо реже в Москве) в произведениях писателей натуральной школы, Всеволода Крестовского, Достоевского и многих других, вплоть до Блока и Ремизова. Он тоже отвратителен: там копать, вонь, слякоть, пьяные крики. Но есть нечто неповторимо тоскливое, щемящее душу, но именно оттого поэтичное в облике каменных дворов-колодцев, если смотреть на них не снизу, а из окна, как смотрит Раскольников или Маракулин. Наверное, даже самый убежденный антиурбанист почувствует эту, в общем-то, нездоровую поэзию, в туманное утро или разноцветных лучах зари белой ночью, когда вечная природа и уродливые плоды человеческой цивилизации, воспринимаемые как единое целое, порождают созвучие, неповторимо грустный контрапункт.

Позже, в первой половине XX века, питерские и московские дворы становятся своего рода клубами, где происходит общение старых и новоиспеченных горожан, не принадлежавших к образованному кругу. Практически в каждом дворе стоял стол со скамейками, сидя за которым пили пиво и кое-что покрепче, играли в карты и «забивали козла». Возникла дворовая молодежная субкультура, с противостоящими друг другу «шайками», с футбольными и городошными командами, с голубятнями, с кулачными боями, выбором «королей» и даже с «общественным мнением» двора. Художественная литература советской поры обходила эту тему стороной, так как писать про «шпану» было неприлично и неудобно, и лишь в песнях Булата Окуджавы, в прозе Андрея Битова, Анатолия Рыбакова и Бориса Ямпольского можно найти поэтические свидетельства о существовании этой ушедшей в прошлое культуры. Когда «работяги» и «шпана» переселились в новые спальные районы, двор как специфический феномен низовой культуры города прекратил свое существование.

* * *

Немаловажное место в литературно-художественных текстах занимают образы социально-культурных локусов, существование которых находится в тесной связи с выполняемой ими жанровой функцией. Это разного рода места и учреждения, обеспечивающие нормальное функционирование цивилизованной жизни и связанной с нею культурной деятельности. Я ставлю перед собой скромную задачу – просто перечислить эти локусы, указав на их место в морфологии городской поэтосферы и на роль, которую они сыграли в истории отечественной литературы.

Начну с области сакрального – с храма, частными разновидностями и усложненными филиациями которого являются приходские церкви и большие соборы, скиты, монастыри, часовни, молельни. Позволю себе

заметить, что русские поэты и писатели, желая изобразить красоту религиозного переживания, явно предпочитали изображать скромные сельские церкви – вспомню «Рыцаря на час» Некрасова, «Грозу» Островского или гаршинский рассказ «Ночь». И это можно понять, потому что внешний блеск, показная набожность и суэта, царившие в центральных петербургских и московских соборах, вряд ли могли склонить сердца мыслящих героев к глубокому переживанию таинства веры.

Городской храм может послужить местом, где впервые встречаются герои – он и она, где пересекаются их взгляды и зарождается любовь, как случилось, допустим, в повести Достоевского «Хозяйка». Но, конечно, мотив любви с первого взгляда в церкви придуман не Достоевским. По всей вероятности, здесь мы имеем дело с заимствованием из поэмы Лермонтова «Песня о царе Иване Васильевиче...», в которой рассказывается о том, как молодой опричник Кирибеевич воспылал любовью к купеческой жене Алене Дмитриевне, увидев ее в церкви; Лермонтов же мог воспользоваться хотя бы легендой о Дон-Жуане, который влюбился в донну Анну именно в церкви. И это понятно: храм был единственным публичным местом, куда замужняя женщина или вдова могла прийти одна, без сопровождающих.

С храмом тесно связано еще один локус, играющий в русской литературе заметную роль – это паперть, где обычно стояли нищие и странники, прося подаяния. Ситуация одаривания нищих использовалась писателями, чтобы продемонстрировать милосердие того или иного героя. В то же время самые изобретательные авторы предлагали весьма оригинальные сюжетные ходы, разрушая банальность микрожанра подаяния. Яркий пример дерзкого и едва ли не кощунственного переосмысления вышеуказанной ситуации, блестящего с точки зрения поэтики и сюжетосложения, представляет собою сцена встречи Марьи Тимофеевны Лебядкиной (Хромоножки) и ее свекрови, Варвары Петровны Ставрогиной, в романе «Бесы», превращенная Достоевским в карнавальный скандал, каких немало в его произведениях.

От локусов сакральных обратимся к профанным. Вероятно, нельзя себе вообразить более постыдного и грешного места, чем публичный дом, изображения которого можно встретить уже в переводных повествовательных сборниках XVII и первой половины XVIII века, затем в ироикомической поэме Василия Майкова «Елисей или Раздраженный Вакх» (1771) и, наконец, в «Невском проспекте» Гоголя. В этом последнем произведении образ «пещеры разврата» неповторимо оригинален, трезв и остроумен. После гоголевского описания уже не так трудно было создать собственные варианты подобной группы образов самым различным авторам, начиная с Некрасова и Всеволода Крестовского и кончая Чеховым, Гиляровским и Куприным.

Ресторан не столь однозначно соседствует с грехом, как публичный дом. Ресторан амбивалентен. В первой главе «Евгения Онегина» он описан с большой симпатией, как место милое и приятное не только для чрева, но и

для души, которой время от времени необходим блеск великосветских пиров⁶⁶. Пушкинская положительная трактовка этого локуса – не исключение: если даже оставить в стороне пушкинскую пляяду (Гнедич, Дельвиг, Языков и Баратынский), подобные радостные образы можно встретить у Тургенева, Дружинина, а позднее у Чехова. И всё же в произведениях русских писателей преобладает профанная трактовка ресторана: чревоугодие есть грех, а кутеж в дорогих ресторанах в то время, как улицы полны голодных и бездомных людей – грех вдвойне. Впрочем, русский трактир (харчевня) – это не ресторан, устроенный на французский манер. Трактир в культурном отношении противостоит ресторану, немного напоминая известное противостояние западничества и славянофильства. В трактирах подавали традиционные блюда русской кухни, их интерьер часто напоминал горницу в избе, на стенах висели иконы, а во многих трактирах, согласно православному кодексу поведения, запрещалось курить – но не пить и не пьянствовать. В трактирах обедали и кутили купцы. Купеческие кутежи, многократно описанные в художественной литературе, и явились главной причиной того, что трактир, а вслед за ним и ресторан попали в число профанных локусов. Демонической подсветкой освещены ресторанны-трактирные локусы в поэзии Иннокентия Анненского, Брюсова, Бальмонта, Блока, Андрея Белого, а еще позже – в стихах Есенина, что ничуть не удивительно, так как модернизм умел отыскать и поэтически оживить профаническое начало в самых различных «злачных местах»⁶⁷.

Гораздо реже, чем трактиры, но, наверное, не реже, чем рестораны, изображены в произведениях русских писателей локусы кафе и кондитерских – западноевропейские по происхождению и по духу, пребывание в которых долго не могло войти в привычку русских людей. Из героев первого ряда только Раскольников и только один раз заходит в кондитерскую, чтобы прочитать в газете объявление об убийстве процентщицы. Зато в описаниях Парижа, Вены, Варшавы или европейских курортов кафе присутствуют довольно часто, а в повести «Вешние воды» Тургенев даже изобразил любовь дочери кондитера Джеммы к русскому дворянину Санину, явившемуся одним из многочисленных тургеневских воплощений литературного типа слабовольного мужчины.

В роли профанного локуса может выступить также магазин, но далеко не каждый, а скорее дурно пахнущий и «грязный» – например, мясная или рыбная лавка. Конечно, можно представить себе противоположный поэтический ход, когда проклятым местом становится очень богатый магазин – ювелирный или тот, в котором продаются дорогие меха и другие женские

⁶⁶ Званые обеды и обеды в модных (западного типа) ресторанах как особая субкультура описаны в кн.: *Лотман Ю.М., Погосян Е.А.* Великосветские обеды. Панорама столичной жизни. СПб., 1996.

⁶⁷ Подробнее см.: *Магомедова Д., Тамарченко Н.* Демонические городские локусы в литературе русского символизма // *Przegląd Rusycystyczny* [Katowice]. 2008. No 2. S. 7–22.

наряды. Особенно симпатичной и милой сердцу становится поэзия города тогда, когда поэту или прозаику удастся передать колорит магазинов, без которых немислима повседневная жизнь каждого горожанина – булочных, аптек, парфюмерных, галантерейных и москательных лавок. Эстетика и стилистика вывесок, интерьер этих магазинов и, конечно, тот неповторимый запах, который отличает каждый из них: ржаного хлеба и пшеничных батончиков с хрустящей корочкой, одеколора «Серебристый ландыш» (свежий и холодный), духов «Красная Москва» (пряный и душный) или наркотический запах керосина, разливаемого по канистрам с помощью широченной жестяной воронки – всё это составляет богатейший арсенал средств, способных не логически, а поэтически объяснить читателю, за что можно на всю жизнь полюбить большой город.

Если в магазинах продаются товары, то в других «рыночных» локусах за деньги предлагаются разные услуги. О гастрономических услугах я уже упомянул, и пришло время вспомнить об услугах коммунальных – о банях, прачечных, парикмахерских, швейных, обувных и прочих мастерских. Это также неотъемлемая часть социального пейзажа города, влияющая на его колорит. Из всех этих мест гений городской культуры более всего, на мой взгляд, присутствует в часовых мастерских, которые выступают в роли своего рода хранителей незыблемых основ городской ментальности – точности, порядка и уравновешенности в любых проявлениях жизни. Парикмахерскими, как ранее отмечалось, связан гротескный потенциал городского воображения. Прачечная, как, впрочем, и текстильная фабрика – мир тяжелого женского труда, потенциальная кладовая сильных женских характеров, изображение которых не могло быть слишком привлекательным для писателей-мужчин, как правило, предпочитавших более «чистых», «нежных» и «невинных» героинь. Кстати, пока, по-моему, никто еще не заметил, что слово *фабрика* в русском языковом сознании чаще ассоциируется с предприятием, на котором работают в основном женщины, а слово *завод* (металлургический, горнообогатительный, ремонтный и т. п.; исключением является сочетание *часовой завод*) – с тяжелой промышленностью, где трудятся в основном мужчины. Завод также чаще всего выступает в качестве городского локуса, связанного с особой жанровой разновидностью прозы – производственным романом. Напомню, однако, что в России промышленные предприятия часто располагались далеко от городов, в сельской или специфической горнозаводской местности, и потому русский производственный роман совсем не обязательно описывает жизнь большого города и горожан.

Баня испокон веков считалась местом нечистым, разумеется, в переносном смысле слова. В бане можно было снять даже крест с шеи и ненадолго заняться чем-то предосудительным и «языческим» – гаданиями, сексуальными вольностями, заигрыванием с не столь грозной нечистой силой, которая присутствует в бане в лице банника – волосатого существа с

длинной бородой из мочалы⁶⁸. Однако всё сказанное главным образом относится к деревенской бане. В публичных городских банях даже мифопоэтическая традиция не усматривает ничего страшного и демонического. Баня изображается как место веселого разврата, законная наследница римских терм и средневековых парижских бань, которые Церковь приказала закрыть по той же самой простой причине. Вероятно, тем же самым обстоятельством можно объяснить то, что образы бани встречаются в русской литературе довольно редко. Не так просто было в XIX веке изобразить разговор, а тем более забавные игры голых тел. В XX веке табу несколько ослабло, и комические банные образы можно встретить чаще – вспоминается, конечно, классическая «Баня» Михаила Зощенко (1924) и самый первый рассказ Абрама Терца – «В цирке» (1955).

Гостиницы и постоялые дворы также предоставляют своим клиентам услуги за соответствующую плату. Эти локусы во все времена играли большую роль в повествовательной прозе, поскольку многие литературные сюжеты связаны с хронотопом путешествия. Вид из окна гостиницы на город – это взгляд со стороны, как правило, очень свежий, непосредственный, но и поверхностный. Не столь важные с точки зрения эйдологической поэтики, гостиницы незаменимы как места новых встреч и неожиданных поворотов сюжета, связанных с этими встречами.

Трудно себе представить магазин, ресторан, кафе, мастерскую, парикмахерскую или гостиницу без вывески. Поэтика вывесок – совершенно особый раздел поэтики города, требующий особого исследования. Вывеска важна и хороша тем, что использует не только образные (зрительные, звуковые, обонятельные и осязательные) ассоциации, но и слово, и потому, в отличие от всех вышеупомянутых морфологических элементов городской поэтосферы, она воздействует на сознательную и бессознательную сферу воспринимающего субъекта в качестве вторичной моделирующей системы, как художественная литература в целом⁶⁹. Вывеска является таким носителем социально-культурных значений, который выстраивает план содержания и план выражения на основе естественного языка – причем, в русских городах XIX века таким языком мог быть не только русский, но и французский (например, на вывесках модных магазинов на Кузнецком мосту в Москве), а также немецкий языки (последний – в многочисленных немецких кафе и булочных в Петербурге)⁷⁰. Поэтика и стилистика вывесок, а также близких к ним жанров – надписей на

⁶⁸ Подробнее см.: *Райан В.Ф.* Баня в полночь. Исторический обзор магии и гаданий в России. М., 2006.

⁶⁹ Концепция, рассматривающая художественную литературу как вторичную моделирующую систему, была предложена Юрием Лотманом. См., напр.: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 16–17, 29–34.

⁷⁰ В конце XX века появляется всё больше вывесок на английском языке, сильно потеснившим французский и немецкий после второй мировой войны, принесшей победу англоязычному миру.

заборах и стенах, объявлений, граффити – представляет для художника слова ценнейшую находку, так как с осмысленным языковым материалом можно играть, перекодируя его и создавая из «чужого» микрожанра свой, оригинально звучащий. Во второй половине XX века поэтику вывесок с успехом используют и художественно преобразовывают именно «урбанисты», склонные к гротескному мышлению – Абрам Терц, Саша Соколов, Виктор Пелевин.

Город – система динамичная, тесно связанная с передвижением. Поэтому, говоря о поэтике текстов о городе, надлежит вспомнить о транспортных средствах, которые также могут рассматриваться как художественно продуктивные локусы. Извозщицы дрожки, трамваи, автобусы, троллейбусы, метро, автомобили, пригородные поезда – отчетливые знаки городской жизни и индустриальной эпохи, невозможные и ненужные на селе (за исключением автобуса, курсирующего в ближайший районный центр). По-настоящему урбанистический текст невозможно себе представить без наполненности «транспортными» образами, что нетрудно показать на примере классических текстов русского литературного урбанизма – микропоэмы Валерия Брюсова «Конь блед» (1903), стихотворения «Заблудившийся трамвай» Николая Гумилева (1920) проникнутой ни с чем не сравнимым лиризмом песни «Последний троллейбус», написанной Булатом Окуджавой (1957). Важным акцентным микролокусом является остановка (гораздо реже – перрон в метро), которая может стать местом неожиданной встречи, мучительного ожидания или даже признания в любви⁷¹.

В эпических произведениях нередко изображаются разного рода учреждения или, как говорили в XIX веке, присутственные места – департаменты разных министерств, канцелярии, суды и т. п. Как известно, бюрократия – явление типично городское. Иного рода учреждениями являются разного рода школы – университеты, технические институты, гимназии, пансионы, институты благородных девиц, реальные училища, школы церковно-приходские, общеобразовательные трудовые, спецшколы с преподаванием ряда предметов на английском языке... Близкими к школам по своему назначению являются воспитательные учреждения – ясли, детские сады, детские дома, сиротские приюты. Школьная поэтика – особенная, ни с чем не сравнимая: тут и гротескные нравы, и казенные выкрики учителей, и высокий просветительский дискурс, и потоки лирической фантазии: поэзия юношеской дружбы, поэзия первой любви, девичьи передники, завитки волос вокруг белого воротничка... Сколько материала для воспитательных романов! Но стоит только вообразить себе закрытое учебное заведение, например, Инженерное

⁷¹ С мотивами любви связан также локус телефонной будки. Ср., напр., культовый текст песни на стихи Михаила Анчарова – яркий пример городского китча середины XX века. Цитирую по памяти: «Плачет девушка в автомате, / Кутаясь в зябкое пальто. / Вся в слезах и губной помаде. / Перепачканное лицо».

училище в Михайловском замке, где учился Достоевский, как нам воочию предстанет зыбкость той невидимой границы, которая отделяет школу от других закрытых социальных локусов – казармы, больницы и, наконец, тюрьмы, без которых нельзя вообразить себе ни один большой город и которые не могут не стать объектами художественного изображения. Поэтика больницы, поэтика казармы и поэтика тюрьмы – три отдельные и весьма обширные темы, до сих пор обратившие на себя внимание не слишком большого числа исследователей и требующие дальнейшего изучения.

Городская жизнь весьма разнообразна, и потому в городе с казармами и тюрьмами соседствуют места совсем иного рода, которые можно определить как *loci artis* и которые призваны превращать нашу жизнь в настоящий праздник, и их поэтика – это поэтика праздника. Это театры, музеи, филармонии, цирк, а в XX веке кинематограф⁷². И если карнавальность цирка не подлежит сомнению, то театр, а особенно музей предпочитают совсем иную, монологическую поэтику: эпоха развитой городской культуры превращает вчерашние «балаганчики» в настоящие храмы искусства и науки, а храму приличествует торжественность. Кино же было первоначально предназначено не для истинных любителей искусства, а для так называемых масс: в кинотеатрах сидели, не снимая верхней одежды, курили, ели мороженое, лужгали семечки, целовались. Всё это неплохо сочеталось с приключениями Тарзана или Кукарачи, но совершенно не гармонировало с «Броненосцем „Потемкиным”» или с фантазиями Феллини. В тридцатые, сороковые и пятидесятые годы интеллигентное начальство пыталось воспитывать эти «массы», предлагая им послушать стихи или песни, которые исполнялись с эстрады в фойе кинотеатров, но распространение телевидения и нехватка денежных средств постепенно свели эти благородные усилия на нет. Поэтика поведения кинозрителей вернулась «на круги своя», но вместо подсолнечных семечек теперь жуют взорванную кукурузу и хрустящий картофель, именуемый в духе глобализации – *чипсы*. Такая поэтика вполне подходит для прозы Ирины Денежкиной, но поэтика современного театра, музея или филармонии (которую в Москве по-прежнему метонимически называют *консерваторией*) сохраняет высокий уровень элитарности, без которой нельзя себе представить истинно городской культуры.

⁷² Сказанное мною – не просто риторическая фигура. Знаменитый Мариинский оперный театр в Петербурге находился в двух шагах от тюрьмы – Литовского замка, расположенного за театром, по другую сторону Крюкова канала, и сожженного в дни Февральской революции 1917 года (руины замка были разобраны в 1929–1930 годах). Другой пример – известный во всем мире Театр драмы и комедии на Таганке, расположенный не более, чем в трехстах метрах от Таганской пересыльной тюрьмы, которая находилась в переулках по другую сторону Земляного вала (в настоящее время здание тюрьмы разрушено).

Всё в этом мире кончается на кладбище, и именно этом локусом я и завершу свой по необходимости краткий обзор морфологии городской поэтоcферы. Поэтика кладбища – это прежде всего поэтика *Totentanz*⁷³, карнавального *danse macabre*, примером которого может послужить «Бобок» Достоевского. Но можно изобразить огромное семантическое поле смерти, связанное с этим топосом, совсем иначе – элегически, акцентируя не значение бренности, а значение вечности, вечной памяти о тех, кто был нам дорог. Именно так поступает Владимир Топоров, в осмыслении которого элитарное Новодевичье кладбище в Москве предстает как «локус воспоминаний о дорогих покойниках»⁷³, и с такой трактовкой нельзя не согласиться. Московское Новодевичье и Донское, петербургское Лазаревское и Волково кладбище – «кладбища родовые», которые с почтением вспоминает Пушкин за четыре месяца до трагической гибели («Когда за городом, задумчив, я брожу...», 1836). К ним больше подходит даже не поэтика элегии, а поэтика античной эпитафии – сдержанно-торжественная, четкая и лапидарная. Правда, поэт говорит о сельском родовом кладбище, противопоставляя его городскому, а точнее, пригородному кладбищу с нарядными гробницами, «под коими гниют все мертвецы столицы / В болоте кое-как стесненные рядком, / Как гости жадные за нищенским столом»⁷⁴. И тем не менее феномен памяти о дорогих предках, оставивших после себя не только нас самих, но и малые крупички высокой, а иными словами, к н и ж н о й культуры, рождением своим обязан городу.

* * *

Поэтика города – это также географические названия его частей, топонимы. Они могут быть официально подтянутыми, глупыми, помпезными, забавными, милыми, остроумными, грустными, таинственными. С их фонетикой, словообразовательной структурой, синтаксисом (если какое-либо из них состоит из двух или нескольких слов) и значениями можно наслаждаться, возмущаться, можно с ними играть и переосмысливать, а можно сочинять свои собственные, «говорящие». И, как это ни удивительно, но многие географические названия передают характер города, его мифопоэтическую репутацию. Полянка, Чудовка, Разгуляй, Последний и Мертвый переулки, Кучково поле, Марьино Роша, Лисин пруд, ставший Лизиним с легкой руки Карамзина – это разухабистая Москва с ее милыми чудачествами. Кронверкский проспект, Обводный канал, Третья рота Измайловского полка, Шестнадцатая линия Васильевского острова, но всё же и Фонтанка, Мойка, Грязная, и «жил человек рассеянный на улице Бассейной» – это Санкт-Петербург, город на воде, город морской и военный. Крещатик, Печерск, Подол, Владимирская горка, Андреевский спуск, Бииковский бульвар, Оболонь, Куреневка – это Киев, это звучит южнее и

⁷³ Топоров В.Н. Ветхий дом и дикий сад... С. 316–317.

⁷⁴ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949–1951. Т. III. С. 374.

мягче, но всё же не так по-южному и не так задиристо, как Толчок или Молдаванка. А наименования и переименования, о которых можно сочинять целые поэмы? В подмосковном дачном поселке Кратово есть, говорят, Профессорский тупик... И каковы названия в Крыму, где из Коз устроили Лагерное, из Коктебели Планерное, а есть еще Танковое, Оборонное, Генеральское, Генераловка?.. Так почему бы остроумному и пронизательному Салтыкову-Щедрину не переименовать, по приказу Угрюм-Бурчеева, город Глупов в Непреклонск, за много лет до послевоенных крымских переименований? Русские писатели-реалисты верно прочувствовали глубокие механизмы нашей национальной жизни, поселяя своих героев в городе Скотопригоньевске («Братья Карамазовы»), направляя их путь в город Лихов («Серебряный голубь» Андрея Белого) или на Растеряеву улицу («Нравы Растеряевой улицы» Глеба Успенского). А героев милых и добрых старичков Осининых («Дым» Тургенева) можно было поселить в одноэтажном деревянном домике возле Собачьей площадки, неподалеку от дома, где жил когда-то славянофил Хомяков...

* * *

Поэтику городской среды и городских ландшафтов, которую я пытался представить при помощи морфологического описания ее главных компонентов, предстоит еще изучать долго и упорно. Мой опыт исследования этой проблематики представлял собой едва ли не первую попытку упорядочить и классифицировать богатейший эмпирический материал. Отдавая свое детище на суд читателей, покорнейше прошу меня простить за все неточности и упущения, которых я не смог избежать на данном этапе исследования.