

## ГОРОД В ТЕКСТЕ: место действия и персонаж

*В работе рассмотрены варианты презентации городского пространства в художественном тексте. В качестве места действия актуализируются отдельные локусы городского пространства, в качестве персонажа произведения — его функции, рассмотренные с использованием терминологии структурного анализа.*

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *городской текст, топосы города, город-персонаж, актант, функции персонажа.*

Если рассматривать городское пространство не только как географический объект, а учитывать всю совокупность исторических, мифологических и культурных смыслов, которые закреплены за каждым его локусом, то оно предстает многоуровневой когнитивной сферой, получившей наименование городского текста. Художественные образы города, предложенные литературой, — важные элементы этой сферы, и подробное рассмотрение таких образов — существенная часть аналитической работы с городским текстом.

Трудно вообразить себе текст художественной прозы, полностью абстрагированный от понятия *где*; хотя бы минимальная пространственная «прописка» повествовательной цепи выступает как абсолютная необходимость. Городское пространство в отдельно взятом литературном произведении обеспечивает место реализации повествования и, вследствие этого, должно предоставлять удобные пространственные локусы для событий нарративной цепи.

Издrevле для разбивки поселения выбиралось место с определенными условиями ландшафта, важнейшими из которых являлись река и возвышенность (гора или холм). Символика реки и горы противопоставлены друг другу: река реализует семантику перемены, зыбкости, текучести, забывтья, гора — семантику надежности, верности, вечности. Семантика перемены актуальна для обряда инициации, многие формы которого требуют омовения в текущей воде. Так, после купания в Москве-реке воинствующий атеист Иван Бездомный превращается во вполне верующего человека («Мастер и Маргарита», М. Булгаков). Природная возвышенность в городском ландшафте концентрирует вокруг себя мифологический подтекст (таковы Лысые горы в Киеве, холмы Москвы) и организует «топосы верха» для панорамного восприятия городского пространства (с Воробьевых гор прощается с Москвой свита Воланда).



А. Ердяков. ТЮМЕНЬ. 2005

Антропогенный ландшафт, собственно само городское пространство, напрямую зависит от застройки — от ее «возраста», плановости или хаотичности. Улица города — часто используемый в художественных целях пространственный локус, иногда только ее вид является своеобразным «маркером» определенного городского пространства. Если сравнить, например, художественное отражение Москвы и Петербурга у одного автора — Андрея Белого, в его романах «Москва» и «Петербург» — то окажется, что «единицами» городского пространства в Петербурге является *проспект* и *здание*, а в Москве — *переулок* и *дом*, *домик*, *домишко*.

В целом, частое представление московского пространства как сети переулков служит художественным целям создания заколдованного, вымороченного места, попав в которое герой путается, кружит, петляет, лишается возможности разобраться в ситуации. В лабиринте московских переулков путается Юрий Андреевич Живаго («Доктор Живаго» Б. Пастернак), герои повестей А. Чаянова, Иван Бездомный, когда преследует Воланда и компанию («Мастер и Маргарита», М. Булгаков).

Выразительным топосом городского пространства, обладающим к тому же широким полем символических значений, является топос башни или шпиля. Башня подразумевает воплощение сакрального архетипа — оси мира (*Axis mundi*), мирового древа или мировой горы. Культурная вертикаль, воспроизводя символику мирового древа, переносит в городское пространство некоторые функции, присущие волшебным деревьям из сказочно-мифологических источников. В городском пространстве эту функцию унаследовала башня, как правило, заброшенная и незаметная. Так, в романе В. Пелевина «Поколение Р» недостроенный гараж в форме зиккурата в окрестностях Москвы скрывает внутри себя комнату с арте-

## *Топонимика: образ, архетип, миф*

фактами, помогающими главному герою романа; водонапорная башня в романе С. Лукьяненко «Черновик» скрывает внутри себя переходы в другие миры; в сцене прощания Воланда и его свиты с Москвой именно из башни вдруг появляется Левий Матвей.

Особым значением в урбанистическом пространстве являются топосы, включающие монументы. Они преимущественно уникальны (исключая клишированные скульптуры советского периода) и потому могут выступать эмблемой, символом целого города. Важную роль здесь играют скульптуры основателей или покровителей города, они восходят к античным статуям богов-покровителей определенной местности (лат. *genius loci*). Таковы Медный всадник в Петербурге, памятник Дюку де Ришелье в Одессе, памятник Владимиру в Киеве. Иногда им присуща способность «оживать» в пространстве художественного произведения и непосредственно участвовать в повествовании, что характерно для Медного всадника.

Однако роль города в литературном произведении не всегда исчерпывается организацией пространства действия и созданием комфортных локусов для наррации. Город в художественном тексте может выполнять определенные сюжетные функции, т. е. действовать — а значит, являться полноценным персонажем. Традиции персонализации города архаичны, они уходят корнями в ближневосточные представления о городе-женщине. Поскольку та ступень оседлого быта, на которой впервые возникает прочное поселение — зародыш города — тесно связана с ранними формами земледелия и матриархатом, постольку во многих языках термин «город» грамматически оформлен в женском роде. Образ города-женщины является носителем социальной и космической семантики, которая выражает мифологическое восприятие женщины как источника земного плодородия. Термин метрополия (буквально — «мать+город») сохраняет эту связь, но уже в метафорической форме [Франк-Каменецкий 2004: 229]. В образной системе Ветхого и Нового Заветов смысловое соответствие, даже тождество «города» и «женщины» представляется само собой разумеющимся, вот почему образы «плачущей», «веселящейся», «наряжающейся» города-женщины так частотны в библейской поэтике [Там же: 235]. Нередко город представлен личностно в фольклоре, эта традиция сохраняется и в современных художественных текстах: в «Поэме без героя» А. Ахматовой эпиграф посвящен «Городу и Другу».

Часто город в художественном тексте обладает двойственной функцией: явная, поверхностная его роль заключается в организации удобного пространства для последовательности романских событий, а глубинная функция состоит в неявном воздействии на эту последовательность, участие в ней. Москва в пространстве одноименного романа А. Белого «предоставляет» свои локусы для сюжетного действия, но в какой-то момент раскрывается истинная функция Москвы: «...ноченька там за окошками: повеселите я, как лютиками, — желтоглазыми огонечками: ситцевой и

черно-желтой кофтой старухи, томительно вяжущей спицами серый чулок из судеб человеческих... Грибиков будет беззвучно из ночи смотреть, ожидая каких-то негласных свиданий, быть может — старуху, которая кувердилась чепцом из линялых кретончиков в черненькой кофте своей желтоглазой, которая к вечеру, подраспухая, становится очень огромной старухой, вяжущей тысяченитийный и роковой свой чулок. Та старуха — Москва» [Белый 1990: 22]. Если рассматривать героев художественного произведения не в зависимости от того, чем они являются, а в зависимости от того, что они делают, воспринимать их как актантов [Греймас 2004: 248], то Москва перестает быть только пространственнымместищем романых событий и предстает как агент действия с вполне определенными функциями: она «вплетает» в паутину своих улочек и переулков жизненные нити героев, спутывает их, рвет и связывает. Москва оказывается Мойрой, и это внезапное приоткрывание завесы над «истинной» движущей силой повествовательной цепи не только неизмеримо повышает значение города в романе и ставит его в один ряд с важнейшими персонажами, но и порождает особый, мистический страх перед непредсказуемостью и нечеловеческой логикой тайного кукловода — зловещей старухи.

Персонализация города и приобретение им статуса полноценного героя произведения приводит к формированию определенных отношений его с другими героями; город может становиться другом или врагом, помогать или вредить другим персонажам. Если использовать присущую структурному анализу терминологию в качестве инструмента упорядочивания функциональных связей города-личности с другими персонажами, то город может становиться *Противником* или *Помощником* [Пропп 1998: 60-64]) главных персонажей. Так, Москва в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова не приобретает антропоморфных черт, как в предыдущем примере, но легко проецируется как действующее лицо на семантической оси *друг-враг* по отношению к другим героям романа. В сцене беседы на Патриарших прудах не раз отмечается «странность» этого вечера — пустынность локуса знакомства литераторов с профессором Воландом, необъяснимое отсутствие людей в тот вечерний час на алее под липами. Далее, в сцене погони Ивана Бездомного за Воландом и его компанией, город продолжает «подыгрывать» темным силам, увлекая преследователя в сверхъестественные перемещения по улицам и переулкам вечерней Москвы. В пылу погони Ивана успевает поразить эта калейдоскопическая путаница центральных московских улиц и неизвестных темных переулков — поэт констатирует невероятность подобных перемещений в городском пространстве; кроме того, город издевательски «аккомпанирует» «трудному пути» Ивана, разнося из открытых окон своих домов навязчивую арию из оперы «Евгений Онегин» [Булгаков 1989: 54-56]. Так Москва недвусмысленно демонстрирует свое отношение к персонажам романа, выступая в качестве *Помощника* для профессора и его свиты и в качестве *Противника* для поэта Бездомного.



С. Мокроусов. АрхиТип. ТЮМЕНЬ. ЛИСТ 1. 2012

Еще более сложной является роль Петербурга в одноименном романе А. Белого. Городское пространство в романе неоднородно, разделено на центральную и периферийную части, где центр — это стрелы проспектов (явь, определенность, порядок), а периферия — острова с зигзагами грязных переулков (сон, зыбкость, хаос). Персонажи романа «закреплены» за определенными городскими локусами (сенатор — за Невским проспектом, Лихутины «прописаны» на Мойке, Дудкин — на Васильевском острове). Так в романном городе создано удобное поле для реализации повествования во всех его деталях, но такой Петербург — только место действия.

В романе существует Петербург — агент действия, и его функции следует рассматривать во взаимосвязи с другими персонажами произведения. Продолжая использовать терминологию структурного анализа, обратимся к функциям персонажа по Р. Барту [Барт 2000: 198-206]. Они представляют собой два крупных класса: *дистрибутивные* (соответствуют функциям В. Проппа) и *интегративные* (иначе — признаки персонажа, отсылающие к его характерологическим чертам, «атмосфере» действия). Р. Барт, противник «личностной» классификации персонажей, подчеркивает, что категория «личности» часто навязывается агентам повествования искусственно, а современные тексты (как и народные сказки) излишнего переполнения избегают. Однако в романе Белого Петербург не лишен категории «личности», и эта категория в очередной раз материализуется в образе Мед-

ного всадника. Шедевр Фальконе несет особое смысловое содержание в культурном пространстве второй столицы как символ Хранителя, Высшего судьи и всевидящего Отца города. Персонификация города в одушевленном всаднике придает ему не только человеческие возможности (способность передвигаться, встречаться, посещать ресторанчики, преследовать), но и делает наглядным личностное отношение города к другим персонажам (предупреждения и угрозы Николаю Аблеухову, наделение «медной силой» Дудкина). То есть в ипостаси Медного всадника город вступает в дистрибутивные отношения с другими героями произведения.

Значение интегративных признаков раскрывается на более высоком, чем функциональный, уровне — уровне повествования. Сенатору Аблеухову Петербург чужд и враждебен, он пугает героя своими пространствами, ломаными линиями улиц, хаосом островов, унифицированной «многоножкой» человеческой толпы. Сенатор прячется от города в доме, кабинете Учреждения или черном кубе кареты, он боится остаться с ним наедине. Итак, интегративная функция города в отношении сенатора — пугающая огромность, непредсказуемость, враждебность.

Николаю Аблеухову Петербург хорошо знаком, близок, понятен. Но вряд ли отношения этого героя с городом можно назвать дружественными: городское пространство навязчиво подставляет «зеленые невские воды» как простейшее решение в любовном разочаровании; ветер, гуляющий улицами города, стремится разоблачить шутовской наряд сенаторского сына, исподтишка приподнимая полы николаевской шинели; оживший Медный всадник (персонификация Петербурга) недвусмысленно грозит младшему Аблеухову, как когда-то грозил другому петербуржцу. Итак, с Николаем Аблеуховым Петербург некоторым образом «играет» — испытывает, преследует и угрожает, провоцирует на определенные поступки. В терминологии Проппа Петербург по отношению к Николаю Аблеухову выступает как *Противник*, но вполне вероятно, что при соблюдении условий игры, заданной городом, Петербург мог бы стать и союзником этого героя.

Наиболее органичные отношения с Петербургом складываются у Дудкина. Житель островов легко «врастает» в городское пространство — и на уровне европейского центра, и на уровне путаных островных окраин. Дудкин гармонично смотрится в городских топосах — и в людской «многоножке», продукте главного проспекта, и в плохоньком островном ресторанчике, но кричаще дисгармонично — в гостиной сенатора или в доме Липпанченко. Ежедневное времяпрепровождение Дудкина — именно брожение по городу: только бесконечное, до изнеможения, плутание по улицам спасает героя от призраков, населяющих его жилище. Но связь Дудкина с городом намного существеннее: именно этому герою Петербург — в образе Медного гостя (свернутые в единый образ Медный всадник и Каменный гость) — отдает свою огромную медную мощь для преодоления страха перед ночными чудовищами и провокатором Липпанченко. Таким

## *Топонимика: образ, архетип, миф*

образом, интегративная функция города для Дудкина состоит в дружеском расположении, сочувствии, готовности спрятать тайного партийного агента в своих пространствах; дистрибутивная же функция этого персонажа полностью соответствует роли *Помощника* на семантической оси *Помощник/Противник* и *Дарителя магического артефакта* (медной силы) на семантической оси *Податель/Получатель*, т. е. в данном случае имеет место синкретизм актантов [Греймас 2004: 260] в фигуре одного персонажа.

Однако функции Петербурга в романе не исчерпываются и этим списком. Городу-персонажу присущи созидательные действия: он обладает уникальной способностью генерировать других персонажей романа. Это достаточно необычное свойство присуще некоторым героям А. Белого — так, Аполлон Аблеухов порождает своей «мозговой игрой» и сына Николая, и собственный дом; вот и город — этот магический персонаж-пространство — оказывается способным к созиданию героев («тени же петербургские улицы превращают в людей» [Белый 1990: 40]). Таким путем, как материализовавшиеся тени петербургских улиц, появляются в романном пространстве провокатор Липпанченко и двойной агент Морковин. То есть статус города среди других персонажей романа необычайно высок, ведь его роль вырастает до роли демиурга, почти со-творца текста.

Попробуем сопоставить вышеперечисленные категории города-персонажа с традиционными характеристиками романного героя (такими как портрет, характер и поступки). Описание городских топосов, осенние петербургские пейзажи в романе (все то, что изображает Петербург как место повествования) составляют портрет города-персонажа. Те статические признаки, которые рисуют отношение города-персонажа к другим персонажам, и составляют класс интегративных функций, соответствуют семантике характерологических черт, а дистрибутивные функции определяют его поступки.

Таким образом, соотнося понятия города-места реализации повествования, города-персонажа нарративного поля и города-текста как культурного феномена, получаем их иерархическое подчинение друг другу, в котором предыдущее понятие включается в последующее и становится его частью. Город-текст — как наиболее широкое понятие — вмещает в себя и варианты литературного отражения города как географического пространства, и возможные роли города как действующего лица. В мире отдельного произведения город может не только служить «сценическими декорациями», организуя пространство действия, но и выполнять определенные сюжетные функции, т. е. являться полноценным персонажем художественного текста.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 196-239.

2. Белый А. Москва. М.: Советская Россия, 1990. 768 с.
3. Белый А. Петербург. Киев: Дніпро, 1990. 599 с.
4. Булгаков М. Мастер и Маргарита. М.: Высшая школа, 1989. 559 с.
5. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях // Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода. М.: Академический проект, 2004. С. 248-278.
6. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
7. Франк-Каменецкий И. Г. Женщина-город в библейской эсхатологии // Колесница Иеговы. Труды по библейской мифологии. М.: Лабиринт, 2004. С. 225-238.

Елена  
Олеговна  
КОЗЛОВА

**«ИКОНОСТАС» И. С. ШМЕЛЕВА  
(иеротопия в паломническом  
произведении И. С. Шмелева  
«Богомолье»)**

*Автор статьи анализирует образы икон как источники создания сакральных пространств в художественном мире «Богомолья» И. С. Шмелева.*

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** *паломник, икона, сакральный топос, цветосветовой образ.*

Описание паломничества есть созерцание мира как иконы, за которой проступает образ Творца. Современная исследовательница характеризует религиозную прозу И. С. Шмелева как создание иконичных образов — «ликописание» [Мосалева 2009: 283]. В художественном мире «Богомолья» И. С. Шмелева православная изография выступает частью художественного мира и во многом определяет концептуальный план произведения. Писатель воссоздает топосы, освященные иконами всенародного духовного значения. Цель нашей статьи — рассмотрение иконографических образов в «Богомолье» в качестве источников иеротопии — создания сакральных пространств [Лидов 2009: 6].

Мышление автобиографического героя «Богомолья» иеротопично — сакральные топосы предстоящего паломничества предстают в его воображении как иконичные образы, построенные по законам обратной перспективы: «...Какая она, Троица? Золотая и вся в цветах? Будто дремучий бор, и большая-большая церковь, и над нею, на облачке, золотая икона — Троица» [Шмелев 2001: 111] (гл. «Под Троицей»). Образ «святой дороги» от