

## 10. Семиотический анализ исторического текста

### Многослойность нарратива: «История России с древнейших времен» С.М. Соловьева

Особенности языка исторических исследований у нас мало изучены, а ведь это огромный пласт научных текстов, уже построение которых — свидетельство истории. Это осознали сами историки, связав в последнее время свои штудии с семиотикой, филологией. Семиотика истории — в определенной степени освоенное пространство, оно связано с именами Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, А.Я. Гуревича, Г.С. Кнабе и др.

В настоящее время филологический «поворот» в историческом знании связан с пересмотром содержания понятия «реальность». Реальность понимается как культурный акт творения, совершенный автором. При этом познающий субъект становится слитым с объектом, а текст автора предстает не как конечный результат творческой деятельности, а как открытое, текучее пространство культурного (вербального и невербального) сообщения. При этом логическая цепочка: авторское намерение — процесс письма — авторский текст — чтение — письмо — читатель — переводит исторический текст в систему других текстов; происходит «уравнивание» в правах всех жанров текста (научный — художественный, вербальный — невербальный), возникает интерес к «метакритике» (133, с. 15). История, текст, язык ставятся при этом в изоморфные отношения, что позволяет уточнить многие аспекты, в частности то, через какую классификационную сетку осмысливается история.

Возрастающее внимание к тексту историка в настоящее время связано еще и с тем, что оппозиция формирования «отдельных индивидов» и «объективных, надындивидуальных продуктов культуры» как нельзя актуальна для историка, который имеет дело с текучей реальностью, означенной темпорально. История — это «способ осуществления жизни, которая артикулирует себя в модусах времени» (271, с. 107). Акт действий и их взаимосвязь запечатлевается в тексте, а в качестве осознанной субъективности он становится объективирующим фактором в истории.

В этом плане особенно интересно обратиться к тексту русского историка С.М. Соловьева и его уникальной «Истории России с древнейших времен», энциклопедизм которой, по нашему мнению, не превысил в России никакой другой исторический текст. Это можно утверждать уже в силу идеологических соображений, ведь в России «история» постоянно перестраивается и переписывается (неслучаен сейчас скандал вокруг школьных учебников, которые то внедряются в практику преподавания, то столь же быстро отменяются). «История...» С.М. Соловьева, по нашему мнению, стала «первой» и, может быть, последней «большой» российской историей, которая писалась в сравнительно нейтральной идеологической среде. Сейчас полемика вокруг русской истории «обострена» затянувшимся «пересмотром» истории, созданной в период социализма. А интерес к этой теме большой. Велика популярность исторических романов, часто сомнительного свойства, или, того хуже, рассказов Эдварда Радзинского, который завораживает миллионы телезрителей исторической «попсой».

Роль инициации, или первого произведения как семиологического факта, изучалась нами в семинаре «Textus: Текст как явление культуры» в 1994 году. Специально по этой теме был выпущен сборник статей «Первое произведение как семиологический факт» (1995). Первое произведение является частью знаковой системы, с которой оно связано. Творчество, в том числе и научное, — знаковая система, а знак, как известно, «нельзя отождествлять ни с индивидуальным состоянием сознания автора или какого-либо из субъектов, воспринимающих это произведение, ни с тем, что мы называем «произведением-вещью». Оно существует как эстетический или научный объект, местонахождением которого является общественное сознание в целом» (245, с. 88).

Анализ первого произведения как семиологического факта связан с решением нескольких проблем: 1) проблемы **аутентичности**, или «авторства» первого произведения (что можно рассматривать в качестве «первого»); 2) проблемы **антиципации** (устремленности вперед) — связи первого произведения с последующим в творчестве художника; 3) проблемы **рекурсивности** (обращенности назад) — отношения первого произведения художника с предшествующими текстами (принадлежащими данной парадигме).

Проблема аутентичности (греч. *authentikos* — подлинный, исходящий из первоисточника) возникает в связи с тем, что понимать под «первым произведением». Эта проблема решается как в процессе самоинтерпретации текста автором, так и в процессе интерпретации (изучения) текста исследователем. Под аутентичностью текста первого произведения мы понимаем приведение текста автором в соответствие с его личностью, необходимостью выразить то, что он хочет, то есть установление прямой связи между языком духовного мира, на котором он осознает себя, и языком, в данном случае, науки.

В.О. Ключевский, анализируя творчество С.М. Соловьева в статье «Памяти С.М. Соловьева» (1904), фиксирует первенство С.М. Соловьева семиотически, определяя его в разных семантических планах, употребив лексему «первый» в нескольких значениях. С.М. Соловьев, по мнению В.О. Ключевского, — выдающийся ученый. Он «...**первый** пересмотрел всю массу исторического материала, оставшегося от жизни русского народа с первой половины IX до последней четверти XVIII в...» (Ключевский, Памяти, с. 222). При этом С.М. Соловьев вооружился, по мнению В.О. Ключевского, приемами и задачами, выработанными исторической наукой первой половины XIX в. «Первый» в употреблении В.О. Ключевского — 'такой, который прежде других начинает какое-либо действие', а также 'предшествующий всем другим' и 'находящийся впереди' (МАС). «...Он, как **маяк**, еще долго будет служить **первым** указателем пути даже для тех, кто далеко разойдется с ним...», — пишет Ключевский (там же). В то же время сам Соловьев ограничивал свое первенство, удерживая за собой только заслугу «**первой** тяжести расчистки пути, **первой** обработки сырого материала» (159, с. 223).

«Он впервые обработал и высказал...» — так определяются научные приоритеты С.М. Соловьева, при этом указывается на то, что знания такого в русской исторической науке уровня не существовало раньше благодаря во многом тому, что Соловьевым были использованы и «первые, часто нетронутые источники» (там же). «Первый» здесь 'предшествующий всему прочему, самый первый, начальный, исходный', а также 'являющийся началом, первым этапом, первой ступенью чего-то' (МАС).

И наконец, Соловьев — «первый мастер своего дела... хранил... свойства ученых старого времени: все изучить в подлинниках» (159, с. 224—225). «Первый» здесь 'превосходящий всех других себе подобных', а также 'высший по своей значимости, главный' (МАС). Такие особые, исключительные позиции скрываются за словом «первый» (см. об этом: 272). В тех случаях, когда до Соловьева практически ничего не было сделано, например, в «повествовании о времени», следовавшем за смертью Петра, тогда история переходила к «**летописному** изложению», — указывает В.О. Ключевский (159, с. 223). Позиция историка лабильна: Соловьев «первый», но «лучший» именно тогда, когда опирается на знание,работанное предшественниками. Такие смыслы позволяют В.О. Ключевскому применить к тексту С.М. Соловьева научную метафору «месторождение» русской истории, как тот сам говорил о Петре. Первая история становится той, из которой впоследствии вырастает все здание. Лексема «месторождение» имеет два значения: 1. '*Устар.* Место, где кто-либо родился, родина кого-либо' и 2. 'Место нахождения полезных ископаемых, а также скопление этих ископаемых' (МАС). В употреблении Ключевского это метафора, в которой актуализируются оба значения. Из такого источника, как «История...» Соловьева, можно черпать неиссякаемые богатства; так и оказалось впоследствии.

Последующая «история» во многом вырастает из первой, соловьевской. Это подтверждается и некоторыми устойчивыми методологическими позициями его ученика В.О. Ключевского, а также тем, что в «нарративной» (традиционной) истории С.М. Соловьева вычлениаются различные «осадочные пласты», а линейные последовательности замещаются глубинными структурами, которые вскрывают в системе «глобальной» истории систему «тотальных» историй (М. Фуко), находящихся в связях друг с другом. Этому способствует, в частности, то, что построение текста С.М. Соловьева относительно единообразно. Как мы уже указывали, каждой главе своей «Истории...» он предписывает фрейм, который подтверждает, что внешнему течению описания глобальной истории сопутствует в конкретном периоде (в системе «прерывностей» — М. Фуко) стратификационный подход, то есть осуществляется проникновение в глубины истории, постепенное снятие слоев, напластований и покровов конкретного исторического периода.

Текст Соловьева строится на антиномии — типичная наррация, иногда на уровне художественной прозы, и внутренняя деконструкция нарратива, интуитивное выделение страт, структурирование истории, способствующее пробросу к исследованиям второй половины XX века и даже предвосхищающее их.

Возникает аналогия с авангардистскими типами текстов, также имеющими знаковый характер: в авангардистском типе текста в основную структурную позицию ставится изнанка структуры классического текста — вертикальные связи и отношения. Семиотический подход в истории, с его стратами и парадигматикой, — это постановка в основную структурную позицию внутренних структур глобального текста, возможное рассмотрение их в системе противопоставления (опозиционный анализ), определение знакового характера исторических событий, реалий.

А постмодернистская позиция с ее остановкой на «тотальном», «микроистории» — это и есть фактически заданность изучать внутренние структуры истории-нарратива вглубь, иерархически. «Первая» «История...» С.М. Соловьева как раз и позволяет подтвердить мысли Р. Арона о том, что «большие» исторические тексты нарративами в полном смысле этого слова не бывают, так как синкретично содержат в себе то и другое — наррацию и микроисследование (или в терминах М. Фуко, глобальную и тотальную историю — см.: 367).

В. Шмид так определяет нарратив: «...понятие о нарративности, которое легло в основу настоящей работы, сформировалось в структуралистской нарратологии. Согласно этой концепции решающим в повествовании является не столько признак структуры коммуникации, сколько признак структуры самого повествуемого. Термин «нарративный», противопоставляемый термину «дескриптивный», или «описательный», указывает не на присутствие опосредующей инстанции изложения, а на определенную структуру излагаемого материала. Тексты, называемые нарративными в структуралистском смысле слова, излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую историю. Понятие же истории подразумевает событие. Событием является некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире (естественные, акциональные и интеракциональные события), или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события). Таким образом, нарративными, в структуралистском смысле, являются произведения, которые излагают историю, в которых изображается событие» (398, с. 13). Мы придерживаемся этого же взгляда на повествовательную структуру текста.

Р. Арон указывает: «Рассказ стал одной из главных тем рассуждений англо-американских аналитиков, независимо от их позиции <...> ...аналитики начали с главной темы о единичной связи, то есть объектом размышлений об объяснении были связь между событием и тем, что ему предшествовало. Затем они перешли к последовательности событий и заявили, что аналитическая философия истории должна не только выяснять связь между двумя событиями, но и пытаться проследить последовательность во времени. Причем эта последовательность представляет собой элемент интерпретации. Очевидно, что если рассматривать историю в узком смысле этого слова, то рассказ — это одна из основных форм исторического знания» (10, с. 295). Р. Арон делает две оговорки: «Во-первых, все крупные работы по истории не являются рассказами; работы Марка Блока «Феодалное общество» или Буркхардта «Цивилизация Возрождения в Италии» не являются рассказами. Во-вторых, можно так сформулировать мысль: если верно, что нет истории без рассказа, то нет рассказа без умопостигаемой связи между событиями. Поэтому я не считаю, что исходная точка рассказа выше исходной точки единичной последовательности. Я вижу даже основания, согласно которым лучше

брать за исходную точку единичную последовательность, потому что если исходить, как я это делаю, из единичной связи, то можно раскрыть как знание структур, так и структуру рассказа. Но если ограничивать теорию истории историей рассказа, то за ее пределами останется большое число элементов» (там же).

Обращение к таким уникальным текстам, как «История...» С.М. Соловьева, позволяет увидеть все возможности большого исторического текста: сознательное — подсознательное в его структуре; микро- — макроисторию; научное — художественное — философское течения в ней и многое другое.

Посылка наша весьма проста. Видимо, следует изучать большие тексты многомерно, синтагматически — как наррацию, повествование, как запечатлевание каузальных связей, темпоральности, что в целом входит в понятие континуальности исторического текста. И не стоит «бороться» с нарративом, как это делают современные историки. Но при этом определенные периоды относительной стабильности, как, впрочем, и «изломы», следует изучать парадигматически. Выше указывалось, что многослойный текст обладает и организацией, и самоорганизацией, в процессе чего выкристаллизовываются периоды (на «изломах» синтагматики), которые можно изучать условно синхронично, идя «археологически» вглубь. Таким образом, нарратив (глобальная история) и синхроническое изучение периодов вглубь взаимодополнительны, между ними нет противоречия. «Большая история», или «глобальная», как именует ее М. Фуко (см.: 367), дает возможность многослойного, во многом обусловленного парадигматикой текста исследования, — учтения метадискурсивности, рефлексии над тем, как пишут историки, а от этого можно идти к теории истории и, наконец, к ее философии.

Речь идет о том, что большие нарративы, в том числе и «История...» С.М. Соловьева, представляют собой многослойные тексты, в которых можно выделить условное множество слоев-текстов, что в результате представляется как троимирие, о котором говорит К.Р. Поппер: 1) мир эмпирических фактов, 2) способ их ментальной, в частности, исторической обработки и 3) мир сущностных идей, последнее — как раз то, что можно назвать общественным сознанием в целом, миром объективных, надындивидуальных продуктов культуры, и, наконец, отнести их к эпистеме — связанной структуре идей, функционирующей в определенный период времени. На это указывает К.Р. Поппер, говоря о том, как выкристаллизовываются сущностные идеи и как критицизм становится двигателем эмерджентности — возникновения принципиально новых мыслей, положений в науке: «В ходе эволюции аргументативной функции языка критицизм становится главным инструментом дальнейшего роста этой функции (логика может рассматриваться как органон критики). Автономный мир внешних функций языка делается миром науки (276, с. 122). Выход «за собственные пределы посредством отбора и рациональной критики» становится путем поиска истины и содержания в науке с помощью «рационального обсуждения» (там же).

Этот путь применим для исследования «Истории...» С.М. Соловьева именно потому, что выход его «за собственные пределы» возникал у него тогда, когда было что критиковать, анализировать в предшествующем знании, в противном случае, как уже указывалось, изложение приобретает в тексте характер «летописного», констатационного.

Мы используем диалог ученика С.М. Соловьева В.О. Ключевского с учителем, который он вел на протяжении всей жизни. Статьи о Соловьеве «С.М. Соловьев как преподаватель» (1896), «Памяти С.М. Соловьева» (1904), написанные В.О. Ключевским, — это бесценное свидетельство рациональной критики текста Соловьева знающим и действующим историком, находящимся с ним в одной парадигме. Именно Ключевский смог выявить сущностные особенности «Истории...» Соловьева и, не ставя задачей анализ нарратива, он тем не менее выявил его структурные особенности — неодноплановость, многомерность, что позволяет нам в процессе изучения текста Соловьева подтверждать некоторые наши наблюдения, перепроверять их.

Мы выделяем три основных слоя текста-нарратива С.М. Соловьева на основе критерия особенности подачи информации, что подтверждается исследованием его В.О. Ключевским: эмпирический слой (слой фактов, событий), теоретический (слой исторических обобщений) и философский (слой рефлексии над предыдущими). Слои текста, их взаимодействие порождают глубину, заданную феноменологически. Эмпирический слой, образующий нарратив Соловьева, В.О. Ключевский анализирует с точки зрения приведения множества фактов к наименьшему числу предпосылок: он «связал одной мыслью разорванные лоскуты исторических памятников и вынес на свет всю наличность уцелевших фактов нашей истории» (159, с. 222).

«Одна» мысль, «одно» направление — это большая заслуга историка, умеющего систематизировать данные: «Он двигался в **одном направлении**, которое отразилось в ходе всей русской исторической литературы» (там же). Важно и то, что эта мысль проста: **«Простая мысль**: народная жизнь никогда не порывает со своим прошлым; такой разрыв — только новая метафора» (там же) — утверждает не только детерминированность исторических событий, но и нарратив как основную форму их осмысления и изложения. Простая мысль — это и результат огромного отбора фактов, их систематизации, структурирования.

В.О. Ключевский говорит о стиле мышления историка: С.М. Соловьев, имея дело «с огромным количеством прочно поставленных фактов», внес «мало ученых предположений» в историческую литературу; «имел **трезвый взгляд**»; в его текстах «**мало ученого сора**» (там же, с. 223). Соловьев — «ученый со стажем, хорошо воспитанной мыслью». У него преобладает «живой, но серьезный, подчас жесткий рассказ». Это «**сухой историк**»: «**русский** до мозга костей, он слишком любил свой народ, чтобы льстить ему» (там же, с. 224). Целостность мышления Соловьева Ключевский видит в том, что, «изучая **крупные и мелкие** явления истории», Соловьев «не терял из вида **общих** законов» (там же). Обобщение идет у историка параллельно с изложением, это соотношение взаимодополнительно и гармонично: «Широкие обобщения и сопоставления, стереотипные положения о естественности и необходимости исторических явлений; о закономерности в истории; параллели между личной и массовой народной жизнью — такие общие исторические идеи, которыми Соловьев любил, как световыми полосками, прокладывать в своем изложении фон исторической жизни, оказывали формирующее действие на мышление русского читателя, еще не отвыкшего мешать историю с анекдотом...» — так анализирует Ключевский особенности дискурсивно-го мышления Соловьева (там же, с. 227).

Ставится вопрос о многомерности текста, выделяются прагматический (эмпирический) и моралистический уровни организации текста. «Настойчиво говорил и повторял он, где нужно, — пишет В.О. Ключевский, — о связях явлений, о последовательности исторического развития, об общих его законах, о том, что он называл необычным словом — «историчностью». Важна и аналогия жизни народов с жизнью отдельного человека, наконец, — как пишет Ключевский, — столь известная и любимая фраза «естественно и необходимо» (160, с. 218).

Рассматривается сущность исторических событий, дается оценка их связи друг с другом: «Соловьев был историк-моралист: он видел в явлениях людской жизни руку исторической Немезиды или, приближаясь к языку древнерусского летописца, знамение правды божией» (там же, с. 218—219).

Выкристаллизовывание стереотипов (некоторых наиболее общих положений) шло у Соловьева в рефлексии над первым (эмпирическим) слоем. В первом слое факт изоморфен событию, слово — целому тексту. Отсюда возможность выделения внутренних структур: **жизнь отдельного человека — жизнь народа; оправдание жизни человека — правдой Божией**.

Второй слой текста Соловьева — техника историка: восхождение в метадискурсивности от истории фактической к истории размышляющей, теории истории. В.О. Ключевский вспоминает: «Соловьев давал слушателю удивительно цельной, строгой нитью проведенный сквозь цепь обобщений фактов взгляд на ход русской истории, а известно, какое наслаждение для молодого ума, начинающего научное изучение, чувствовать себя в обладании цельным взглядом на научный предмет. Обобщая факты, Соловьев вводил в их изложение осторожной мозаикой общие исторические идеи, их объяснявшие. Он не давал слушателю ни одного крупного факта, не озарив его светом этих идей. Слушатель чувствовал ежеминутно, что поток изображаемой перед ним жизни катится по руслу исторической логики; ни одно явление не смущало его мысли своей неожиданностью или случайностью. **В его глазах историческая жизнь не только двигалась, но и размышляла, сама оправдывала свое движение** (выделено нами. — *КШ, ДП*)» (там же, с. 218).

Метадискурсивность такого текста заключается в том, что историк осуществляет наглядную рефлексию над излагаемыми событиями, дает им оценку, показывает возможные способы формирования и представления знаний. В разделе о начальных этапах правления Петра I в «Истории...», как и на протяжении всего текста, Соловьев осуществляет эти метадискурсивные повороты, то есть те повороты, где он говорит о способе мышления историка, повествования, рассуждения, подачи материала: «...не станем говорить о будущем», «обратимся к сравнениям из природы», «...отсюда обязанность историка при описании великого

переворота не отрывать главного деятеля, вождя, от народа, от общества, с самого начала следить, как образовалось его существо под влиянием условий, приготовленных историей народа...» (325, с. 428). Мало того, что эти высказывания наглядно показывают ход мысли историка, но здесь есть место указанию на то, как следует строить теорию истории. Оговариваются условия, условности описания, они маркированы с помощью предикатов «обратимся», «обязанность не отрывать...», «следить, как...» и т.д.

Механизмы, причины восхождения от фактического к теоретическому, по Ключевскому, заключаются в «феноменальной памяти», в «устройстве ума», который Ключевский определяет как «редкий ученый механизм»; в «энергии умственных интересов» (159, с. 225). Широта исторического взгляда — отражение широты исторического образования человека, чутко следящего за важными событиями времени. Наука — часть жизни, но это не одно и то же: «жизнь не будет торопить науку»; «жизнь не будет навязывать науке решение вопроса» и «жизнь своими движениями и требованиями должна возбуждать науку, но не должна учить науку, а должна учиться у нее» (там же, с. 232—334). Как и в «Истории...» Соловьева, жизнь и наука — разные слои, взаимообуславливающие друг друга.

Качество текста, как и говорения Соловьева, — многомерное и многослойное. Оксюморон «говорящее размышление», который употребляет Ключевский в процессе анализа, как раз указывает на взаимодействие двух слоев текста С.М. Соловьева — говорение (нарратив) и размышление (формирование теории): «С кафедры слышался не профессор, читающий в аудитории, а ученый, размышляющий вслух в своем кабинете. Вслушиваясь в это, как бы сказать, говорящее размышление, мы старались ухватиться за нить развиваемых перед нами мыслей и не замечали слов. Я бы назвал такое изложение прозрачным» (160, с. 215). «Прозрачность» свидетельствует о гармонизации текста, его слоев, ведь у «Соловьева слово всегда было по росту мысли». Много раз Ключевский говорит о «гармонии мысли и слова» Соловьева, это означает умение мыслить фактами, извлекая из слова подлинное концептуальное содержание в освещении события, а это уже философская посылка. Говоря о «страшной борьбе», связанной с сильным сопротивлением народа, о том, как рассуждать историка о такого рода периодах, Соловьев разворачивает концептуальную мысль о цивилизующем значении христианства (325, с. 428).

Рассуждая спустя двадцать лет после смерти С. М. Соловьева о значении его как историка, В.О. Ключевский говорит о 29 томах «Истории России...» С.М. Соловьева как о «громадной книге», значение которой прояснилось за эти годы. Вступая в диалог с учителем, В.О. Ключевский создает когнитивную структуру, представляющую собой некоторый гештальт понимания личности Соловьева, его текста. В структуру гештальта текста Соловьева входят следующие компоненты: повествователь — мыслитель-теоретик — историк-философ. И все это внутренне образует целостность и гармонию, именно совершенный текст, который имеет значимое для чтения не только внешнее (нарративное), но и внутреннее строение. Вертикальное строение многослойного текста Соловьева как раз и позволяет говорить о внутренней его гармонии: «... исторические явления стоят на своих местах, освещены естественным светом» (159, с. 224).

Речь идет о гармонии как метапринципе и показателе совершенства текста и о гармонической вертикали, на которой фиксируется многослойность внутренней структуры: 1) факт, 2) мысль о нем, посылка к созданию теории истории и, наконец, 3) концептуальное содержание, философская составляющая. Нарратив Соловьева В.О. Ключевский анализирует многомерно: мыслитель, говорит он, «скрывался в нем за повествователем», «рассказ развивался на историко-философской основе, без которой история становится забавой праздного любопытства» (159, с. 224). Итак, повествование историка — теория истории — философия истории — вот основные слои, составляющие текст С.М. Соловьева.

Внутренняя гармонизированная вертикаль этих слоев ведет в анализе Ключевского к точной аналогии: «В детстве, помню, где-то я видел старинные колонны, обвитые вьющимся растением. Свежая жизнь бежала по холодному мрамору старины и так стройно обвивала его, что мне казалось, будто эти вьющиеся побеги растут из самого мрамора. Когда я вслушивался, как Соловьев перевивал факты нашей истории общими историческими идеями, своею прагматикой и моралистикой, мне не раз вспоминались эти старые колонны с обвивающими их побегами вьющегося растения, и мне думалось, что эти идеи органически вырастали из объясненных им фактов» (160, с. 214). Речь идет о том, что факты ведь уже отобраны историком Соловьевым, их внутренняя систематизация и соотношение порождает идеи более высокого уровня абстрагирования.

Ж.-Ф. Лиотар в своей работе «Состояние постмодерна» (1979) показывает, что наука с самого начала конфликтовала с рассказами (recitals) (202, с. 9). Он убедительно доказывает, что нарративность имеет место в процессе формирования традиционного знания. Важно при этом показать наличие в системе нарратива структурных операторов, которые собственно и составляют знание, «оказывающееся, таким образом, в игре» (там же, с. 54—55). Структурные операторы формируют второй — промежуточный слой текстов, в котором складываются теоретические посылки нарратива: «Таким образом, рассказы позволяют, с одной стороны, определить критерии компетентности, свойственные обществу, в котором они рассказываются, а с другой — оценить, благодаря этим критериям, результаты, которые в нем достигаются или могут быть достигнуты. <...> Нарративная форма, в отличие от развитых форм дискурса знания, допускает внутри себя множество языковых игр. Так, в рассказе можно найти во множестве денотативные высказывания, относящиеся, например, к небу, ко времени года, к флоре и фауне, деонтические высказывания, предписывающие, что нужно делать в отношении этих референтов или в отношении родства, различия полов детей, соседей, чужеземцев; вопросительные высказывания, которые включаются, например, в эпизоды вызова (отвечать на вопрос, выбирать часть из доли); оценочные высказывания и пр. Критерии оказываются здесь переплетенными в плотную ткань, а именно ткань рассказа и упорядоченными ввиду целостности, характеризующей этот род знания» (там же, с. 56).

К.Р. Поппер в работе «Объективное знание» (1972) говорит о многослойности текста, который предполагает главное в науке — рост знания, он состоит в усовершенствовании имеющегося знания, меняющегося в надежде приблизиться к истине: «Поскольку все наши предрасположения в некотором смысле суть приспособления, — пишет К.Р. Поппер, — к неизменным или медленно меняющимся условиям связи, про них можно сказать, что они пронизаны теорией (theory impregnated), понимая при этом «теорию» в достаточно широком смысле, я имею в виду то, что всякое наблюдение связано с некоторым множеством типичных ситуаций-закономерностей, между которыми оно пытается выбрать. Я думаю, что мы можем утверждать и большее: нет таких органов чувств, в которые не были бы генетически встроены определенные предвосхищающие (anticipatory) теории. Глаз кошки реагирует определенным образом на типичные ситуации, для чего в него заранее встроены готовые структуры, соответствующие биологически наиболее важным ситуациям, которые кошке приходится различать» (276, с. 76). Это же отмечали А.-Ж. Греймас и Ж. Курте, высказывая мнение, что под внешними атрибутами фигуративного повествования — наррации — существуют более абстрактные и более глубинные системы, имеющие определенное имплицитное значение, «управляющее производством и пониманием этого рода дискурса» (101, с. 503).

Определение нарратива — всегда затруднительная задача. Вот дефиниция Р. Арона: «Мы называем нарративными такие высказывания, которые ссылаются на события, разделенные во времени и происходящие в определенной последовательности: чтение Юма разбудило Канта от догматического сна; Версальский договор разбудил немецкий национализм; большая часть романтических тем появляется у Жан Жака Руссо. Эти различные высказывания предполагают временной порядок и уже ставят несколько логических проблем» (10, с. 296). Нарратив выстраивается в ходе дискурсивного мышления, особенности которого определил и К.Р. Поппер: «Дискурсивное мышление есть человеческий способ познания, состоящий в том, что мы в ходе некоторого рассуждения, которое требует времени, шаг за шагом развертываем нашу аргументацию» (276, с. 131). Таким образом, в ходе дискурсивного мышления шаги выстраиваются как последовательно (горизонтально), так и на микроуровне внутри — вертикально. То, что Поппер называл дискурсивным мышлением, Соловьев именовал историческим мышлением, или «историчностью» в широком смысле. С.М. Соловьев последовательно выстраивал историю Российского государства, но в то же время намечал изломы, расколы, между которыми формировались относительно стабильные периоды, которые он и описывал археологически, вглубь, выстраивая структуры, напоминающие сейчас структуру фрейма. Эти структуры организованы иерархически — от более общих к частным.

Петр I — ключевая фигура «Истории...» Соловьева. Интересно, как выстраивается текст С.М. Соловьева именно в той части «Истории...», в которой он ведет разговор о Петре. Этот разговор ведется и в плане наррации (повествования) и в плане археологии истории (иерархически вглубь). В.О. Ключевский отмечает, что Соловьев «поставил рядом с заглавием своего труда другое, частное, повторенное и в дальнейших томах до смерти Петра Велико-го: «История России в эпоху преобразования» (159, с. 233). Это был шаг приведения иссле-

дования к наименьшему числу предпосылок, начало той путеводной линии, которая должна была вести читателя, искусная метадискурсивная посылка. «История России» — история новой России, подготовляемой к преобразованию, преобразуемой и преобразованной, и первые 12 томов труда — только пространное введение в это обширное повествование о петровской реформе», — пишет В.О. Ключевский (там же, с. 229).

Реформа Петра становится неизменным критерием при оценке происходящих событий: «На что в России ни взгляни, все его началом имеет, и что бы впредь ни делалось, от сего источником имеет, что бы впредь ни делалось, от сего источника черпать будут» (там же, с. 231). В тексте «Истории...» Петр представлен как исторический деятель — некая константа, точка отсчета, которая вбирает все концептуальное содержание текста, и в то же время образ раскрывается так многопланово, что способствует порождению множества других планов повествования: «...меняются лица и обстановка, а преобразователь как будто продолжает жить, наблюдает... одобряет или порицает их деятельность», — пишет В.О. Ключевский (там же, с. 234). В.О. Ключевский точно улавливает и тональность текста Соловьева: «Благоговейное удивление перед деятельностью Петра» (там же, с. 233). Определяется организующая идея текста: «Мысль о реформе как связующая основа в ткани проходит в повествовании из года в год, из тома в том» (там же).

В концептуальной структуре четырнадцатого тома второй главы — «Падение Софии; деятельность царя Петра до первого Азовского похода» — Петр — главное действующее лицо «Истории...», переворот — ее основной концепт. В концептуальную структуру (структуру фрейма) входят элементы с семантикой противопоставления, противоборства. Иностранцы — женитьба — столкновение; намерение Софии венчаться на царство — вражда к царице; Голицын и Шакловитый — напрасные старания поднять стрельцов; неудовольствия — сбор стрельцов; бегство — напрасные попытки примириться; розыск — ссылка; распря — жизнь; доносы — отягчение участи — розыск — казнь; отстранение — заключение в монастырь; доносы — ссоры — царские потехи...

Соловьев полемично заостряет свою «Историю...», вводя, возможно, гипотетично в инициальной части главы легенду о Петре: «В одном государстве царственный ребенок, вследствие семейной вражды, гонения от родственников, подвергался страшным опасностям, спасся чудесным образом, воспитывался в уединении, среди низких людей, набрал себе из среды этих людей новую храбрую дружину, одолел с нею противников и стал основателем нового общества, нового могущественного государства, проводил всю жизнь в борьбе и оставил по себе двойную память: одни благословляли его, другие проклинали» (325, с. 225). Здесь же историк реагирует на этот текст, осуществляя над ним многоплановую рефлекссию. И хотя даются неоспоримые известия о «русском царе Петре Алексеевиче», С.М. Соловьев отказывается от примитивной нарративности, говоря о том, что нужно уходить от легенд, былин и исторических вымыслов.

Это одна из первых установок исследуемой главы, которая представляет собой часть разворачивающегося второго слоя — слоя формирования теоретических посылок. Вот одна из них: «Мы видели, что во второй половине XVII века русский народ явственно тронулся на новый путь; после многовекового движения на восток он начал поворачивать на запад, поворот, который должен был необходимо вести к страшному перевороту, болезненному перелому в жизни народной. Когда мы говорим о просвещении, о цивилизации, то разумеем громадную силу, которая бесконечно поднимает народ, ею обладающий, над народом, у которого ее нет: как же теперь с понятием о слабости соединить понятие силы? Как предположить, что широта и ясность взгляда, сдержанность, самостоятельность, плоды цивилизации давней и крепкой, должны быть достоянием народа цивилизованного?» (там же, с. 226). Здесь мы видим и обобщение, и дефиницию, поданную метадискурсивно: «Когда мы говорим о просвещении... то разумеем...», и вопросы, которые останавливают ход повествования.

Как такого рода высказывания вписываются в структуру повествования, нарратива? Р. Арон отмечает: «Что касается Галье, то он исходит из рассказа или повествования и считает, что объяснение появляется в момент остановки, вроде осечки в рассказе» (10, с. 296). Во время этой осечки и происходит поворот от микрособытия к макрособытию: «Моя история, ограниченная во времени и пространстве, обнаруживает свою собственную логику на уровне микрособытия, — утверждает Р. Арон. — Именно в той мере, в какой объяснение микрособытия отличается от объяснения бури или землетрясения, человеческая история имеет собственную логику. Я вновь нахожу свое высказывание банальным: как раз

в той мере, в какой человек является сознательным участником события, воссоздание человеческого прошлого в его временной последовательности имеет специфические черты. Но многие из этих специфических черт вновь обнаруживаются при ссылке на нарративные высказывания» (там же, с. 296—297).

Преднамеренный характер микрособытия связан с репрезентацией прошлого. Рефлексия над событием, обобщение осуществляется у Соловьева по принципу аналогии: «Наша революция XVIII века уяснится через сравнение ее с политической революцией, последовавшей во Франции в конце этого века. Как здесь, так и там болезни накапливались вследствие застоя, односторонности, исключительности одного известного направления; новые начала не были переработаны народом на практической почве; необходимость их чувствовалась всеми, но переработались они теоретически в головах передовых людей, и вдруг приступлено было к преобразованиям; разумеется, следствием было страшное потрясение: во Франции слабое правительство не устояло, и произошли известные печальные явления, которые до сих пор отзываются в стране» (325, с. 427).

В результате слово «революция» наполняется глубочайшим концептуальным содержанием, включающим опорные элементы: народ — передовые люди — слабое правительство. Связь в системе этой триады нарушена, и как следствие — страшное потрясение в жизни народа. Словосочетания: «страшное потрясение», «слабое правительство», «печальные явления» — становятся в один ряд, обнаруживающий внутреннее содержание концепта «революция».

Рассказ о Петре начинается и ведется стилизованно — на фольклорной основе, как бы на былинный лад: «В России один человек, одаренный небывалою силой, взял в свои руки направление революционного движения, и этот человек был прирожденный глава государства» (там же). Смысл рассказа подвергается анализу на основе выведения общего закона: «Если наша революция в начале XVIII века была необходимым следствием всей предшествовавшей нашей истории, то из этого вполне уясняется значение главного деятеля в перевороте Петра Великого: он является вождем в деле, а не создателем дела, которое потому есть народное, а не личное, принадлежащее одному Петру» (там же). «Великий человек», «представитель своего народа» — таковы термины, в которых Соловьев размышляет о Петре.

И далее осуществляется переход к мыслям и высказываниям, которые уже наслаиваются на систему событий. Так, абстрагируясь от конкретных событий, вернее от события переворота, который историк именуется «революцией», Соловьев формулирует название целого периода русской истории — «Богатырский». Соответствуют этому и термины, используемые по отношению к Петру: «богатырь», «исполин», человек с «неимоверной деятельностью»: «В России более, чем в каком-нибудь другом европейско-христианском государстве, общество, вследствие своей истории, предоставило простор для деятельности верховной власти, и поэтому неудивительно, что в России XVIII века мы встречаем двоих государей с неимоверной деятельностью — Петра I и Екатерину II. Общество юное, неразвитое не допускает разделения занятий: отсюда сильному человеку возможность и необходимость браться за все, упражнять свои силы в многообразных родах занятий; отсюда многообразная деятельность Петра; вследствие тех же общественных условий увидим впоследствии на другом поприще многообразную деятельность Ломоносова» (там же, с. 429).

Петр — часть этого «древнего» периода истории, и вот соответствующие характеристики, включающие несколько точек зрения: гиперболическая точка зрения народа — «полубог», «Геркулес», точка зрения историка — «величайший из богатырей»: «Петр со своими сподвижниками заканчивает, собственно говоря, **древний, богатырский** отдел русской истории. Это последний и величайший из **богатырей**; только христианство и близость к нашему времени избавили нас (и то не совсем) от культа этому **полубогу** и от мифических представлений о подвигах этого **Геркулеса**. Общество юное, кипящее неустroенными силами, произвело **исполина**, как юная земля в допотопное время произвела громадные существа, скелеты которых приводят в изумление наш мелкий род. Но становится страшно: куда будут направлены эти силы при таком отсутствии умеряющих, образовательных начал? Какие нравственные пеленки приготовило общество для Петра, как оно воспитает, образует **исполина**? (выделено нами. — *КШ, ДЛ*.)» (там же, с. 430). Обратим внимание на рассуждение Соловьева, которое стилистически выделяет различные точки зрения, в том числе мышление в «фольклорном стиле». В системе этих точек зрения вырастает философская рефлексия С.М. Соловьева, который находит для своих рассуждений соответствующие концептуальные термины, которые определяют структуру истории, а также структуру личности

выдающегося исторического деятеля: «древний, богатырский отдел русской истории», «последний и величайший из богатырей». Здесь мы видим номинирование и осмысление уже самих концептуальных структур истории: «богатырский отдел истории», «богатырь».

Выстраивание многомерного здания нарратива идет и горизонтально, и по вертикали вверх (от фактов — к теории — к философии), и феноменологически вглубь. «Глубина» текста формируется через интенциональные установки: «они живо **представляли** себе, как это происходило...», а более частотно множественные интенции к формированию конкретных видов, сцен, побуждающих к феноменологическому «сознанию о»: «**Перед глазами** постоянно печальная мать, толкующая с ближними людьми о своей невзгоде, ссылке братьев, благодетеля Матвеева; ребенок пламенный, восприимчивый, питается, раздражается семейною враждою; то, что другие дети узнают только из нянькиных сказок, как злые родственники гонят невинных детей, как последние или гибнут, или торжествуют, то маленький Петр испытывает в действительности, он уже герой драмы, действующее лицо, он ненавидит гонителей настоящею, действительною ненавистью, и сочувствие его к героям посильнее, чем у других детей к их сказочным героям, ибо эти герои он сам, его мать, дядя» (там же, с. 431). Мы начинаем «видеть» происходящее глазами Петра, и это осуществляется так: сначала — конкретная сцена: «перед глазами» Петра «печальная мать», далее — он «герой драмы» — и здесь рамки расширяются, выстраивается иерархия конкретных и обобщающих смыслов. Мы видим и «переживаем» конкретную предметность в рефлексии.

Подробный анализ личности одного из сподвижников Петра — Лефорта, рассказ об отношении к нему Петра сопровождается не только опорой на позитивные данные, но и фиксацией ошибок: «Эта самая ошибка для нас и важна, ибо показывает, какое преувеличенное мнение имел Петр о Лефорте, как, следовательно, легко подчинялся его влиянию, и неудивительно, если обратим внимание на возраст Петра. Петр в 1690 году не был тем Петром Великим, каким он был в 1709 или 21 годах. Молодой Петр привязался к иностранцу Лефорту и дал ему такое важное значение в государстве; возмужалый Петр, Петр Великий, имел правилом не возводить иностранцев на первые места в государстве» (там же, с. 455). В результате возникает феноменологическая акцентуализация нескольких «глубинных» слоев: мы «видим глазами Петра», мы «рассуждаем вместе с ним», все это встраивается в систему событий, над которой осуществляется рефлексия Соловьева. Таким образом, многослойное мышление Соловьева способствует пониманию явления «в пределе его» (П.А. Флоренский) — с одной стороны мы восходим по уровням абстрагирования вместе с историком, с другой стороны — все более и более конкретизируем виды, картины, сцены, которые предстают в неязыковых слоях через актуализацию точек зрения.

Реймон Арон определяет наиболее частотные операторы простой нарративности: «В некритической части своего труда Галье утверждает, что то, чем отличается историческое знание от знания наук о природе, это то, что он называет нарративом, а я — повествованием или рассказом. Я не думаю, что с точки зрения логики есть различие между повествованием и рассказом. Если угодно, то можно сказать, что термин «рассказ» используется для обозначения упражнения, которое когда-то приписывали детям: их просили рассказать то, что с ними произошло, не прибегая к общим суждениям или правилам. Самая примитивная форма рассказа («**и затем, и затем, и затем**») уже содержит важный элемент повествования, в понимании философов аналитической школы, а именно временную последовательность, причем порядок, в котором события произошли, имеет решающее значение» (10, с. 294).

У Соловьева имеются и такого рода операторы, но более частотна частица **вот**, позволяющая ему мыслить многомерно, сопоставлять единичные события; микроистория постоянно содержит посылки разрастания в макроисторию. И так в связи с каждым событием на каждой странице. Такое мышление можно, по-видимому, назвать голографическим. «**Вот** передовые люди, одни из первых повернувшие на новую дорогу, сознавшие необходимость образования и преобразования; но как они еще недалеко ушли! Двухверы, двухглавые Янусы: одна голова обращена вперед, другая назад, говорят по-латыни и пьянствуют, уносят с собой конфеты с чужого обеда! **Вот** еще любопытный рассказ о том же князе Борисе. Знает латинского языка позвал к себе иностранцев и изумил их своим грубым обращением с музыкантами-поляками, привел в ужас выходкой против несчастного учителя детей своих, также поляка. Князь Борис не любил, как видно, сдерживаться; он был также очень откровенен и в письмах своих к Петру: он начинает их обыкновенно латинскими фразами, но одно оканчивает так: «Бориско, хотя быть пьян» (325, с. 433). «Вот», обозначающее единичный факт, сменяется оператором «обыкновенно».

Итак, первое русское произведение подлинно исторической мысли является тем нарративом (большая, глобальная история), который содержит в себе возможности формирования всех планов исторического знания — последовательного изложения фактов, событий (собственно нарратив), теории истории, процесса ее формирования, и наконец, философии истории, то есть установления концептов, рефлексии над концептуальным содержанием текста.

Если идти археологически, вглубь, то здесь содержатся и посылки к формулированию микроистории — многослойному исследованию определенного периода, исторического события. Текст Соловьева обладал той высокой степенью эвристичности, которая и способствовала в дальнейшем «росту» исторического знания, о чем свидетельствует продуктивная критика «Истории...» С.М. Соловьева его учеником В.О. Ключевским. Диалог с учителем привел к созданию им собственной истории Российского государства, что говорит о позитивном росте исторического знания, инициированного первым (во всех смыслах этого слова) историком России С.М. Соловьевым.

## Семиотика повседневности курортного города Пятигорска (по данным текста мемуаров Сергея Поволоцкого «Что мои очи видели»)

### Типизация повседневности в мемуарах. Исходные понятия и определения

Мемуары находятся в области интересов филологов, так как они содержат факты и сведения от разных лиц, материалы документального характера, которые используются как в процессе анализа художественного текста того или иного автора, так и при изучении биографий, метапоэтик. Как известно, мемуары входят и в иерархию исторических источников, занимая в их системе хотя и не самое значительное, но достойное место, так как мемуары — это разновидность документальной литературы. По данным «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2003), мемуары представляют собой «повествование участника или свидетеля общественно-политической, социальной, литературно-художественной жизни о событиях, свидетелем или действующим лицом которых он был, а также о людях, с которыми он общался» (205, с. 524). Отмечается, что мемуарами могут быть и воспоминания рядового человека о своей «обыкновенной жизни», так как они передают «аромат определенной эпохи» и обладают той или иной степенью достоверности, несут фактические сведения об эпохе. В качестве устойчивых признаков жанра мемуаров отмечаются фактографичность, событийность, ретроспективность, непосредственность авторских суждений, живописность, документальность. И хотя мемуары — текст, характеризующийся субъективизмом, в то же время это «незаменимый источник сведений о реалиях ушедшего времени, вкусах, нравах, обычаях» (там же, с. 525).

Историческую значимость мемуаров можно определить словами В.Г. Короленко из предисловия к его собственным мемуарам: «В своей работе я стремился к **возможно полной исторической правде** (выделено нами. — *КШ, ДП*), часто жертвуя ей красивыми и яркими чертами правды художественной. Здесь не будет ничего, что мне не встречалось в действительности, чего я не испытал, не чувствовал, не видел» (169, с. 8).

Исследователи считают, что мемуары близки к исторической прозе, научным биографиям, документальным историческим очеркам. В «Краткой литературной энциклопедии» (1967) отмечается, что «...в отличие от историка и исследователя-биографа мемуарист, воспроизводя лишь ту часть действительности, которая находилась буквально в его поле зрения, основывается преимущественно на собственных непосредственных впечатлениях и воспоминаниях; при этом повсюду на переднем плане или он сам, или его точка зрения на описываемое. Естественно, мемуары не чужды субъективности и по фактической точности уступают документу. Однако неполнота фактов и почти неизбежная односторонность информации искупаются в мемуарах живым и непосредственным выражением личности их автора, что является по-своему ценным «документом» времени» (186, ст. 759—762).

Субъективность в мемуарах по-своему объективируется, так как склад личности, ее страсти — это тоже выражение времени, и во всем: даже в самых обыденных привычках, манерах — человек запечатлевает свое время. Исследователи отмечают, что мера и характер содержания мемуаров связаны с особенностями личности автора и зависят от значительности увиденных лиц и событий.

В.О. Ключевский отмечал, что переходная форма повествования от летописи к историографии — это записки или мемуары о своем времени, а также переписка. Он считает, что «мемуарист еще не историограф, но уже ист(орический) мысл(ите)ль» (158, с. 153). Он отмечает, что поворотные моменты в истории очень благоприятны для успехов историографии. В спокойное время люди смотрят на свой быт как на что-то понятное само по себе, неизменное. «В минуты общественных потрясений, — пишет Ключевский, — житейский порядок повертывается к людям своей оборотной стороной, изнанкой, и им становятся видны его швы и составные части, вся его мудреная постройка. Люди начинают ясно видеть, что для своевременного предупреждения таких неожиданных потрясений общественного порядка или для поправления их разрушительных следствий необходимо знать, как возник и складывался этот порядок, а *зарождение охоты размышлять о происхождении и составе общественного порядка* и есть пробуждение исторической мысли. Так непредвиденные общественные потрясения возбуждают интерес к истории, как *неожиданные болезни поддерживают* (курсив автора. — КШ, ДП.) интерес к медицине» (там же, с. 155).

Так, Ключевский считает, что наибольшие успехи историографии связаны со Смутным временем. Переход русского бытописания от летописи к историографии обозначился двумя важными успехами исторического мышления: 1) всем ходом событий был «внушен» новый взгляд на государство; 2) исторический процесс был введен в реальные условия человеческой жизни и «утратил в новом сознании характер непрерывного чудотворения, какой он имел в старом, летописном мышлении» (там же, с. 161).

Итак, если рассматривать мемуары с точки зрения их исторической значимости, они историчны по существу, так как запечатлевают эпоху, свое время, объективированы в виде текста о времени и о личности автора и содержат сведения, связанные с человеческим фактором (субъективность повествования), также характерным для своего времени. Может быть, субъективность и способствует раскрытию некоторых потаенных, как правило, не учитываемых в обычных исторических исследованиях форм выражения особенностей времени.

Семиотический подход предполагает рассмотрение мемуаров как текста, обусловленного целой системой исторических факторов, и его следует рассматривать в нескольких проекциях. Нарративный (синтагматический подход к исследованию исторических особенностей текстов мемуаров) предполагает включенность этого «участка» исторических событий в «большую» нарративную историю, имеющую однонаправленное движение от прошлого к будущему («глобальная история» — М. Фуко). В этом случае мемуары могут нести дополнительную информацию, как правило, локального характера: может быть, даже хорошо известные исторические события в определенное время, в определенном месте воспринятые, осмыслены и описаны определенным субъектом.

В то же самое время мемуарист, рассматривая, как правило, эти события опосредованно, через какой-то период времени вспоминая о них, создает достаточно широкую картину своей жизни и жизни других людей в определенную эпоху, то есть является невольным систематизатором, отбирает, акцентирует определенные события, факты. Как правило, в его памяти остаются наиболее значимые лица, положения дел и т.д. В результате мы имеем дело с некоей «археологией» знаний об определенном времени, так как в процессе, пусть субъективной, но тем не менее работы над этой информацией мемуарист стремится к типизации событий, ситуаций. Здесь он мыслит классификационно, то есть парадигматически. Таким образом, мемуары вписываются как в горизонтальное (синтагматика), так и в вертикальное (парадигматика) порождение исторического дискурса. Дискурс — это текущая речевая реальность, письменной организацией которой является текст. На наиболее низком, конкретизирующем ярусе абстрагирования в описании исторической реальности значимыми в смысловом отношении могут оказаться мемуары как источник исторических сведений, важных для определенного периода времени.

Мемуары, как правило, опираются на повседневную жизнь, хотя и включают значимые, исторически отмеченные события. Д.Н. Овсяннико-Куликовский пишет о том, что обыденная жизнь человека дает множество поводов для того, чтобы каждый из нас мысленно вел днев-

ник, писал мемуары. И эти «неписанные мемуары» и вообще «обывательское творчество» несут серьезную информацию — классовую, сословную, профессиональную, узконациональную (257, с. 94), так как наше обыденное мышление по существу своему реалистично (там же, с. 102). Сам обыденный язык также несет информацию об исторической значимости и историческом характере того или иного периода времени. В конечном счете, в осмыслении ученых ономактопозитического направления, и сам язык (даже обыденная речь), и различные типы запечатления жизни в текстах (дневник, мемуары, художественный текст) являются «выражением познавательных теоретических стремлений человечества» (там же, с. 123).

Один из главных тезисов Д.Н. Овсяннико-Куликовского: между обыденным и художественным мышлением нет резкой границы. Кроме этого, «неявное» повседневное знание является и научным первопознанием. «Эта «собирающая» работа мысли, окрашенной чувствами и настроениями, каково бы ни было ее достоинство, накапливаясь годами, дает в результате нечто более или менее значительное и важное для нашего душевного обихода и небезынтересное для других. Если бы мы записывали этого рода мысли наши, отмечая окрашивающие их чувства и настроения, то получился бы, может быть, довольно ценный, во всяком же случае любопытный, **«человеческий документ»** (выделено нами. — *КШ, ДП*). Так это и выходит у тех, которые ведут дневники или пишут воспоминания о виденном и пережитом. Этого рода материалом — по происшествии известного времени — пользуются историки». (там же, с. 92).

Выведенная Д.Н. Овсяннико-Куликовским формула о ненаписанных и написанных дневниках и мемуарах — «человеческий документ» — антиномична. В ней учтена дополнительность объективного, документального и субъективного знаний, запечатленных в такого рода текстах. Это тот случай, когда событие рассматривается «в пределе его» (П.А. Флоренский), в единстве субъективного и объективного начал, что, по нашему убеждению, является необходимым в процессе осмысления истории, так как фиксация «точки зрения» важна в любом случае, имеем ли мы дело с исследованием историка или со свидетельством мемуариста.

Помимо синтагматического, можно выделить парадигматический подход к исследованию текста. Это та «археология знания», о которой говорит М. Фуко.

А. Шюц говорит о различных измерениях жизненного мира. В любой момент своего существования человек находит в своем распоряжении знания определенного сектора универсума, который называется «моим миром». Этому миру присущ смысл изначально быть лишь сектором более обширного целого, которое Шюц называет универсумом, — он является открытым «внешним» горизонтом жизненного мира человека. Открытость жизненного мира осуществляется во многих измерениях: пространственно, темпорально, а также в социальном плане, так как «...включает в себя в качестве существенного компонента своего значения для моего восприятия жизненные миры моих современников (и их современников), миры моих предков и потомков (и миры их предков и потомков), и все, что ими сделано и, возможно, еще будет сделано их действиями и т.д.» (416, с. 345).

Мемуары связаны с биографической ситуацией, поэтому интерпретация событий в определенной степени ею обусловлена: это мир «в пределах моей досягаемости». Однако мы не только воздействуем на мир повседневной жизни, но и он воздействует на нас и модифицирует наши действия. «Под «миром повседневной жизни», — пишет А. Шюц, — мы будем иметь в виду интересующий мир, который существовал задолго до нашего рождения и интерпретировался другими, нашими предшественниками, как мир организованный. Теперь он дан нашему переживанию и интерпретации. Любая интерпретация этого мира базируется на запасе прежних его переживаний — как наших собственных, так и переданных нам нашими родителями и учителями, — и этот запас в форме «наличного знания» функционирует в качестве схемы соотнесения» (там же, с. 402).

Мемуары запечатлевают не только мир в пределах досягаемости для мемуариста, но и тот запас знаний, который приобретает им в процессе развития жизни и влияния миров других людей.

Таким образом, мемуары, являющиеся свидетельством жизни определенного человека, который уже выделяет события, ставит их в определенную иерархию, позволяют исследовать определенные исторические периоды «археологически, вглубь», снимая пласт за пластом особенности социальной действительности, свидетельства обыденной жизни. В результате определяется их значимость, семантическая отмеченность в ряду других событий. «Итак, задача тотальной истории, — пишет М. Фуко, — состоит в том, чтобы выяснить, какие

формы отношений могут быть закономерно установлены между различными рядами; какие вертикальные связи они порождают; чем характеризуются их соответствия и преобладания; чем обусловлены смещения, темпоральные сдвиги, остаточности; в каких совокупностях отдельные элементы могут фигурировать одновременно и проч. Короче говоря, нас интересует не только, какие ряды, но и какие последовательности рядов и цепи последовательностей (матрицы) могут быть установлены. Глобальное описание собирает все феномены — принцип, смысл, дух, видение мира, формы совокупностей — вокруг единого центра; тогда как тотальная история разворачивается в виде рассеивания» (369, с. 13). В это рассеивание могут входить не только устоявшиеся структуры, но и маргинальные элементы структур, иногда даже уникальные пласты значений (казуистические), но в то же время являющиеся значимыми для своего времени.

При этом в процессе исследования мемуаров очень важно делать установку на повседневность как особый мир опыта, который позволяет мемуаристу, отталкиваясь от конкретики, приходиться к обобщению, а историку, «раскапывая» его знания о времени и о себе, выделять семантические слои, которые составляют так называемую внутреннюю форму повседневности.

В русской лингвистической традиции с середины XIX века дискутируется проблема повседневности, повседневного языка и мышления. Точка отсчета — работы А.А. Потемби и представителей его школы (ономатопозитического направления в лингвистике), в первую очередь Д.Н. Овсяннико-Куликовского. Попытка тематизации повседневности выявляет глубинные основания социально-научного знания и художественного мышления. «Воссоединение» науки и повседневности, преодоление принципиального разрыва между миром человеческой практики и миром социальной теории означало бы для историка, социолога и филолога отказ от позиций непогрешимого учительства, от чувства превосходства человека, вооруженного передовой теорией по отношению к человеку, опирающемуся лишь на здравый смысл.

Обыденный язык, с его первичным творчеством, обуславливает само творчество, но художественная реальность — это реальность иного порядка, и она не столь «прозрачна» по отношению к обыденному языку и повседневной жизни. Обыденный язык обуславливает иная логика — аристотелева логика исключенного третьего. В художественное мышление она входит только как частный случай логики повседневного (эмпирического) опыта — «логики твердых тел». Поэтическая, или художественная логика — это логика «воображаемая», для которой антиномичное мышление естественно. И в то же время существует феноменологическая заданность нашего обыденного мышления. Д.Н. Овсяннико-Куликовский хорошо раскрыл процесс, свойственный обыденному мышлению, фиксирующемуся в обыденном языке. «Лишь только начнем думать о себе, о близких, о людях вообще, о разных обстоятельствах нашей жизни, лишь только начнем погружаться в воспоминания о прошлом, — сейчас же вынырнут в нашем сознании образы, на этот раз не ускользающие, а нарочито задерживаемые в мысли, и эти образы сгруппируются в целые картины жизни. При этом мы не будем безучастными и случайными зрителями этих картин; они, несомненно, будут окрашены в известные настроения, с которыми мы их созерцаем, они вызовут в нас ряд различных чувств, натолкнут нас на новые мысли, даже смогут привести нас к какому-либо общему воззрению на жизнь, на окружающую среду, на людей, с которыми мы сталкивались, на себя самих» (257, с. 93). Историки культуры говорят о типизации в повседневности, упоминая и жанры речи М.М. Бахтина.

Типы повседневных взаимоотношений — это типы ситуаций, личностей, мотиваций. Они выражаются в категориях обыденного языка, воплощающих человеческий опыт предшествующих поколений. Человек рождается в этот мир «типических определенностей» и уже на ранних стадиях развития, усваивая язык, научается воспринимать явления, предметы, существа в мире как типы, а не как сочетания уникальных и неповторимых качеств: а типологическая интерпретация влечет за собой целую систему других типов (типические личности, типические мотивы, типические ситуации), в своей совокупности составляющих житейско-практическую версию социальной структуры общества в целом. Если событие состоялось и, следовательно, взаимное типологическое понимание достигнуто, то значит, повседневные версии социальных структур, содержащихся в сознании участников, совпали, образовав тем самым взаимоприемлемую основу дальнейшей совместной деятельности. Интересны художественные практики, существующие в обыденной жизни. Человек, заду-

мытаясь о своей жизни, вспоминает, анализирует, фантазирует. Перед нами своего рода «художественное произведение», или, по меньшей мере, его элементы. Это набросок «поэзии», отрывок из «романа», бытовая картина, не без «психологического анализа»: тут же и штрихи юмористического или даже сатирического характера, тут же «немножко лирики».

В большинстве случаев обыденная мысль вращается в тесном круге. «Мыслитель», живущий в душе каждого, большей частью закрепощен текущей жизнью, и когда он обнаруживается, то ему трудно выйти из рамок этой жизни.

Философы начали пристально исследовать в конце XIX века мир повседневной жизни, или «жизненный мир». Исследования Овсяннико-Куликовского входили в эпистему этого времени. Жизненный мир представляет собой совокупность первичных фундирующих (термин Гуссерля) интенций, его изучение должно раскрыть процесс возникновения из него различных систем знания, в том числе объективных наук, объяснить отношение последних к жизненному миру и тем самым наделять их недостающим человеческим содержанием. А. Шюц, ученик Гуссерля, рассматривает жизненный мир как «предданное». Науке, если она действительно желает быть «строгой», необходима не столько формальная строгость, то есть логическая формализация и научные методы, сколько выяснение ее генезиса и обусловленности миром предданного, из которого оно рождается и в котором живет. Это мир, предшествующий объективирующей научной рефлексии, мир человеческой непосредственности, феноменальный (в гуссерлевском смысле) мир чувствования, стремления, фантазирования, желания, сомнения, утверждения, воспоминания о прошлом и предвосхищения будущего и т.п., короче, это и есть жизненный мир.

Историки подчеркивают, что не следует ставить знак равенства между общественной и повседневной жизнью, хотя общественная жизнь и бытовая повседневность образуют две нераздельные стороны единого целого. Общественная жизнь связана с бытом потому, что воплощена в людях, и лишь в деятельности людей осуществляются «коренные ее процессы» — производство, классовая борьба, социальные отношения, культура.

Современные историки пользуются понятием внутренней формы, характерной как раз для оноματοпоэтической парадигмы. Эту тенденцию можно обнаружить в работе Г.С. Кнабе «Древний Рим: история и повседневность» (1986). «В последней трети прошлого века складывается и быстро приобретает универсальный характер представление, согласно которому мир состоит не только из предметов, людей, фактов, атомов, вообще не только дискретен, но может быть более глубоко и адекватно описан как своеобразное поле напряжения... Такие представления не исчерпываются своей логической структурой и носят в большей или меньшей степени образный характер. Они близки в этом смысле тому, что в языкознании называется внутренней формой, — образу, лежащему в основе значения слова, ясно воспринимаемому в своем единстве, но плохо поддающемуся логическому анализу» (161, с. 196).

Понятие внутренней формы — это понятие философии языка, исходящей из философии Платона, развитой В. фон Гумбольдтом и получившей развитие в оноματοпоэтическом направлении русского языкознания (работы А.А. Потебни, А.Г. Горнфельда, А.В. Ветухова). Понятие внутренней формы с ее противопоставленностью внешней форме и содержанию близко к понятию эйдосов (идеи-вещи) в феноменологической философии. Не случайно А.А. Потебня говорил о «наглядности» внутренней формы. Таким образом, если брать понятие внутренней формы широко, для характеристики определенного времени, то можно подразумевать под ней иерархически расположенные семантические пласты, позволяющие дойти до некоторых первооснов, устойчивых структур, раскрывающих сущностное содержание данного периода времени. Это принцип современной «тотальной» (М. Фуко), или «локальной», истории. Особую значимость при этом приобретает опора на текст. В данном случае, это текст мемуаров, запечатлевающий определенные события.

Одно из лучших определений текста дал И.Р. Гальперин: «Текст — это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» (80, с. 18). Прагматическая установка исторического типа текста связана с сообщением истории, то есть сообщением о тех событиях, которые вписываются в парадигму глобальной или тотальной исторической науки. Что же касается мемуарного текста, то это такая разновидность тек-

ста, которая в силу своей природы исторически отмечена. Историческая отмеченность мемуарного текста обусловлена тем, что в основе его лежат воспоминания о событиях жизни конкретного человека, которые по причине того, что они имели место в действительности, вписаны в исторические контексты тотальной и глобальной истории.

По данным «Словаря русского языка», «воспоминание» — '1. То, что сохранилось в памяти, мысленное воспроизведение этого, возобновление представления о ком-, чем-либо. 2. (*воспоминания*) Записки или рассказы о прошлом'. «Прошлый» — '1. Такой, который предшествовал; прошедший, минувший, *противоп.* будущий. 2. В знач. сущ. *прошлое*. Прошедшее, минувшее время, жизнь, минувшие события'.

В текстах мемуаров есть и образ прошлого, и образ будущего. Несмотря на то, что вспоминаются прошедшие события, время, в котором живет мемуарист, пишущий данный текст, то есть некое настоящее для него, это все равно будущее по отношению к событиям, которые он вспоминает. Тем не менее следует отметить определенную «инверсию» времени, как это ни парадоксально звучит. Понятно, что время необратимо, но память способна феноменологически воспроизвести не только конкретные события в прошлом, но и их соотношения, взаимодействия, то есть феноменологически запечатлеть прошлое.

Таким образом, одно из определений текста, данное З.Й. Шмидтом, «как феноменологически заданный первичный способ существования языка» (399, с. 105) как нельзя подходит к определению мемуаров. Может быть, потому, что семантические ситуации, с которыми связаны все релевантные (значимые) для текста объекты, участники речи, структурируются в нашем сознании при чтении под воздействием и с опорой на языковые особенности мемуаров. Мемуарист говорит «я вспоминаю», «я помню», «мне врезалось в память», и далее он пытается облечь свои воспоминания в определенную языковую форму так, чтобы воздействовать на собеседника, в результате чего данное языковое запечатление, в свою очередь, побуждает, интендирует возникновение в сознании воспринимающего определенных видов, картин, сцен. Происходит так называемое феноменологическое «переживание предметности». Но в мемуарах, в силу определенной селекции событий и фактов, запечатлеваются наиболее значимые события прошлого, с точки зрения мемуариста.

Основой для мемуаров, как правило, является повседневность. Л.Г. Ионин рассматривает историзм повседневности трояко: 1) повседневность как совокупность традиционных, уже «ставших» типов суждения и действий; 2) включенность прошлого и будущего в повседневную жизнь в качестве одного из существенных структурных моментов; 3) историческое изменение повседневности.

Повседневность — это особая форма социальности. Л.Г. Ионин определяет повседневность как «общий, интересубъективно структурированный, типизированный мир социального действия и коммуникации» (145, с. 118). В определенной степени типизация и структурированность находят воплощение в процессе написания текста, а в текстах мемуаров «типизированный мир» социального действия и коммуникации обусловлен временным вектором «настоящее» для мемуариста — «прошлое». Философское понимание истории и, в частности, феноменологический подход, с точки зрения З.Й. Шмидта, «...должен быть основан на том, что вещи и элементы никогда не выступают полностью изолированными (по крайней мере, для людей), но постоянно являют собой составные части связей («историй»), ложась в основу этих связей и порождая их; вещи и элементы являются функторами, или носителями, ролей в «историях», то есть в связях интересов, целей, действий и переживаний событий; вещи и элементы включены как в процессы восприятия, так и в «истории» пережитых событий, обсуждения и обработки» (399, с. 92). Вещи и элементы восприятия обобщаются в языке текста. «Язык как *parole* или *speech*, феноменологически данный в текстах, осуществляется как а) систематическое соединение элементов в соответствии с правилами; б) социально успешное использование языка в историях» (там же, с. 96).

Первые страницы текста мемуаров С. Поволоцкого «Что мои очи видели» посвящены эвакуации семьи Поволоцкого из города Вильно, который вот-вот должен быть занят немцами. «Запомнилась мне также огромная, метавшаяся по всему вокзалу толпа. Горы чемоданов на перронах... — отмечает Поволоцкий. — К вагону трудно было пробиться. Меня на руках нес мой отчим. За ним шли моя мать и Стася. Дорогу для нас пробивал высокий, немолодой уже мужчина в военном мундире. Это был наш хороший знакомый, занимавший какой-то пост в так называемом «военном передвижении», он ехал с нами до Харькова в одном купе, и именно благодаря ему нам удалось получить это купе» (274, с. 443).

Данный фрагмент показывает, что мемуарист рассказывает об исторически значимых событиях, ситуациях, обобщенных лексемой «эвакуация»: «Эвакуация — это слово впервые я услышал, когда наша семья выезжала из города Вильно, где мы проживали. В городе была паника. Говорили о том, что город вскоре займут немцы». «Эвакуация» — 'организованный вывоз, удаление кого-, чего-либо (людей, учреждений, предприятий, оборудования и т.п.) из одной местности в другую для предохранения от опасности во время войны, стихийных бедствий' (МАС). В данном случае речь идет о Первой мировой войне. «Война» — 'организованная вооруженная борьба между государствами или общественными классами' (МАС). Понятно, что речь идет о событии, имеющем историческую значимость. Как же запечатлевается эвакуация на страницах мемуаров С. Поволоцкого? Номинации, связанные с вещами и сущностями, «вокзал», «толпа», «горы чемоданов», «человек в военном мундире», создают ситуацию бедствия. Положение дел обозначается глаголами и глагольными формами «метавшаяся по всему вокзалу», «трудно было пробиться», «дорогу пробивал» как экстраординарное событие. Такого рода события свидетельствуют о разрушении сложившегося уклада жизни, об изменении обыденной жизни, вмешательстве в нее каких-то чрезвычайных обстоятельств. Эти обстоятельства маркируют так называемые «разрывы» и «расколы», «прерывности», то есть «знаки темпоральной разлаженности». Они позволяют установить «определение границ того или иного процесса, точек изломов, нарушений привычного хода вещей, амплитуды колебаний, порогов функционирования, разрывов причин и причинно-следственных связей» (369, с. 12).

В современной исторической науке прерывность — это и исторический концепт, объект исследования и инструмент исследования. В данном случае, мемуары Поволоцкого уже в инициальной части исторически детерминированы.

Мемуары — это важнейший источник для осмысления повседневности и повседневной жизни. Как известно, общественная и бытовая жизнь образуют отелльные стороны единого целого: «...общественная жизнь связана с бытом потому, что воплощена в людях, и лишь в деятельности людей осуществляются коренные ее процессы — производство, классовая борьба, социальные отношения, культура. Люди эти живут в домах, окружены своими, их продолжающими и их выражающими вещами, пользуются так, а не иначе устроенными орудиями труда, руководствуются привычками и нормами. Соответственно и участвуют они в жизни общества, движимые не биологическим инстинктом, а повседневными человеческими потребностями — в частности, и необходимостью облегчить жизнедеятельность свою и своих близких, привязанностью к своему укладу бытия и людям, в которых он воплощен, к составляющим его вещам, обыкновениям, ценностям, стремлением защитить и улучшить этот свой мир, ненавистью к его врагам. <...> Быт, со своей стороны, неотделим от социально-политических и идеологических процессов потому, что вся семантика повседневных форм жизни, бытовых вещей, материально-пространственной среды, их стиля и моды основывается, положительно или отрицательно, на общественном опыте» (161, с. 7).

Семиотический подход к описанию повседневности истории связан с опорой на текст (в данном случае мемуаров), так как в тексте как во вторичной знаковой системе осуществляется внутренняя классификация и выявление соотношений между элементами семантических рядов повседневности. Первичной знаковой системой для вербальных текстов является язык как система знаков, в котором уже осуществляется обобщение, классификация знаний о мире. В тексте (лат. *textus* — связь, ткань, сцепление) знаки языка приведены в особое соответствие в связи с целью использования языка как материала текста. Особенностью мемуарных текстов является то, что знаки языка используются здесь в референциальной функции, хотя образность, воображение, опосредованность от описываемых событий существуют, что обуславливает особенности знаковой системы мемуарного текста: он референциален, так как связан с определенными вещами и событиями, и в то же время эта связь опосредована точкой зрения мемуариста, особенностями его памяти.

Для семиотического исторического анализа нами избраны воспоминания Сергея Поволоцкого «Что мои очи видели». Используем мы их по той причине, что 1) они связаны с нашим Ставропольским регионом, 2) отражают переломный момент в истории России (история «прерывностей», по М. Фуко): 1915—1921 годы; 3) они написаны взрослым человеком (дистанция во времени — приблизительно 75 лет), все эти годы проживавшим в другой стране — Польше, но имеют характер непосредственных впечатлений, связанных с детством, проведенным в Пятигорске.

Впервые воспоминания С. Поволоцкого «*Co oszy moje widziały*» были опубликованы в Польше, в Лодзи, в 1996 году. В 2005 году эти воспоминания были предоставлены нам сотрудницей музея-заповедника М.Ю. Лермонтова А.Н. Коваленко. Родственники С. Поволоцкого Виктор Степанович и Неонила Ильинична Поволоцкие проживают сейчас в Пятигорске. Они передали нам рукопись и выразили согласие на публикацию мемуаров. Мемуары опубликованы в 2006 году в книге «Ставропольский текст: Описания, очерки, исследования» (см.: 274). Надо отметить, что, по-видимому, С. Поволоцкий написал мемуары по-польски, по замечанию редакции книги «*Co oszy moje widziały*», затем мемуары были переведены на русский женой автора Евдокией Поволоцкой (авторство перевода не обозначено). В данном случае для анализа представлен свежий, «нерастраженный» текст. Он ярко отображает значимость описываемых событий, произошедших в Пятигорске в пред- и послереволюционный периоды. Познакомиться с ним важно всем, кто изучает историю кавказского региона, историю России.

Как известно, события революции, охватившие в начале века всю страну, хорошо изучены. Но курортные города, жизнь в которых имеет «транзитивный» характер, чаще всего в процессе исторического изучения не берутся во внимание. То, что Пятигорск — небольшой курортный город на Северном Кавказе с устоявшейся повседневной жизнью и в то же время чрезвычайно подвижной, в силу того, что состав отдыхающих на курорте постоянно меняется, обуславливает особенности его среды, уклада повседневной жизни.

Характер повседневности Пятигорска детерминируется его географическим положением, близостью к республикам Северного Кавказа (Карачаево-Черкесия, Кабардино-Балкария, Дагестан, Северная Осетия), а также к странам Закавказья (Грузия, Армения, Азербайджан). По своему происхождению Пятигорск составляет оппозицию нынешнему краевому центру Ставропольского края — городу Ставрополю. Ставрополь формировался вне строгих перспективных планов градостроительства. Что же касается Пятигорска, то он на самых первых этапах строился как город-курорт, ориентированный на европейские стандарты, что также сказывается на укладе города и формировании его среды. В работе Л.Д. Верховеца «Садоводство и виноградарство в районе Кавказских Минеральных Вод. 1825—1850 годы» отмечается: «По представлению генерала от инфантерии А.П. Ермолова в 1822 году, последовало высочайшее повеление составить планы и проект устройства Кавказских Минеральных Вод... Для осуществления высочайшей воли... была учреждена в 1823 году по предложению генерала Ермолова особая строительная комиссия, на которую впоследствии было возложено и самое управление водами. При комиссии этой состояли два архитектора, иностранцы, братья Бернардацци, по заключенному с ними Министерством внутренних дел условию прочие члены назначались Главным кавказским начальством из разных ведомств, по мере надобности» (64, с. 35).

Здесь Л.Д. Верховец ссылается на «Очерк истории развития Кавказских Минеральных Вод» С. Кулибина (СПб., 1896. — С. 40—41). Разработки основных элементов инфраструктуры КМВ осуществлялись с приглашением иностранных специалистов. Так, С.А. Смирнов в работе «Значение Кавказских Минеральных Вод в смысле государственном и экономическом» (1871) пишет: «...первая и самая существенная нужда наших вод состоит в гидравлических работах, соответственных современным усовершенствованиям по этой части. <...> В настоящее время мы имеем по этой части одного специального, весьма опытного техника Жюля Франсуа, главного инженера французских минеральных вод. <...> Мы имеем известного своею ученостью геолога, академика Абиха, участие которого в составлении плана будущих гидравлических работ могло бы еще более гарантировать самостоятельное достоинство этого плана» (319, с. 76).

Начало XX века, предреволюционный и послереволюционный периоды — время бурного расцвета культуры в России. Пятигорск — место активного взаимообмена культур России и Европы, культуры народов Кавказа, о чем также свидетельствуют мемуары Поволоцкого.

Мемуары имеют нарративный характер. Хотя они и страдают некоторой отрывистостью, но в целом рассказывают правдивую «историю» событий, происходивших с 1915 по 1921 год. Эти события оказали большое влияние на формирование Поволоцкого, который очень любил Пятигорск и на протяжении всей жизни возвращался в город своего детства: «По вполне понятным причинам воспоминания эти носят несколько хаотичный и отрывистый характер, — пишет Поволоцкий. — В сущности говоря, это ряд отдельных картинок прошлого, врезавшихся в память ребенка, а затем подростка, каким их автор был в те

далекие годы. Попал он с семьей в Пятигорск в 1915 году, а выехал оттуда поздней осенью 1921 года. Навсегда он сохранил в своей памяти воспоминания детских лет, проведенных им в Пятигорске среди запомнившихся ему людей, которых давно нет в живых» (274, с. 442). В финальной части воспоминаний также фиксируются временные границы событий и указывается на продолжение их развития в памяти автора и в реальной жизни, так как, по-видимому, путь Поволоцкого как театрального деятеля был определен в годы пребывания в Пятигорске: «Все это произошло летом 1921 года. А поздней осенью этого же года мы с матерью выехали из Пятигорска к себе на родину в Польшу. Так прервалась моя «театральная» деятельность и карьера. Сохранил, однако, я в своей памяти на всю жизнь воспоминание не только о ней, но, главное, о ставшем для меня навсегда близким и дорогим, горячо мною любимом Пятигорске» (там же, с. 550).

Мемуары Поволоцкого носят характер первопознания, очень важного в таких областях знания, как герменевтика, феноменология, семиотика, где изучается «схватывание смыслов». Считается, что детский возраст (когда, однако, молодой человек уже способен к размышлению и обобщению) способствует «схватыванию» мира в его сущностных смыслах. Мир, увиденный ребенком, — это мир, «увиденный впервые», когда не примешиваются «заранее-знания», которые в процессе феноменологической редукции обычно «выводятся за скобки». Детское восприятие — это чистое и сущностное восприятие мира, которое тем не менее было Поволоцким отрефлектировано впоследствии. Это взгляд с двух временных проекций: «детского схватывания» и взрослой рефлексии. Особую роль играет любовь к Пятигорску, привязанность к городу, которую Поволоцкий пронес через всю свою жизнь.

Судя по тому, что Поволоцкий часто возвращался в Пятигорск (даже женился он на жительнице Пятигорска), что он всю жизнь развивал и углублял те увлечения, которые сформировались у него в Пятигорске (театр, журналистика, общественная деятельность), русская культура в той форме, в какой она была представлена в определенные годы в определенном месте, сыграла для видного польского деятеля культуры Сергея Поволоцкого важную роль, чего он и сам не отрицал. Так, во второй своей книге «Moje romans z teatrem» (Łódź, 1997) Поволоцкий постоянно обращается к именам А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, К.Д. Бальмонта, Л.В. Собинова, Ф.И. Шаляпина, которые являются героями его «романа с театром».

В нарративную историю России (синтагматика) мемуары Поволоцкого включены следующим образом: в них дано освещение последовательно происходящих событий: эвакуация из города Вильно (слово эвакуация в смысловом отношении выделено), приезд в Пятигорск, жизнь в Пятигорске в до- и послереволюционный периоды. Нарратив четко делится на три периода: освещение событий Первой мировой войны, революции и Гражданской войны (а также кратковременного периода после окончания гражданской войны); отъезд в Польшу в 1921 году.

Жизнь мемуариста в Пятигорске связана с определенными историческими деятелями и событиями, значимыми не только для всей страны, но и для всего мира. В то же самое время мемуары как нарратив имеют многослойный характер. На основании критерия «характер освещения событий» можно выделить следующие слои: 1) исторические события; 2) события обыденной жизни как взаимосвязанные сущности; 3) впечатления от них; 4) рефлексия над ними.

Если двигаться в направлении развития нарратива, то обнаруживается, что факты, события, имена людей, социальные группы, пространственно-временные показатели, атрибуты повседневной жизни (еда, магазины, кофейни и т.д.) в определенной ритмической последовательности повторяются, образуя некоторые устойчивые структуры. Это та обстановка, в которой развивается действие, то есть история. Так, например, некоторые структуры повседневности, темы повседневности (еда, мода), повторяясь на протяжении всего текста, приобретают особую значимость в контексте тех революционных перемен, которые происходят в 1917—1918 годах. И, может быть, они наилучшим образом их выражают. Так, обилие кулинарной продукции в предреволюционное время в городе-курорте и ее отсутствие в послереволюционный период лучше всего раскрывает картину утраченного благополучия как городом-курортом, так и страной в целом. В связи с этим, исходя из определенных критериев, мы выделили наиболее явно повторяющиеся «темы», которые позволяют изучить данный период археологически, вглубь, раскрыть особенности внутренней формы повседневности данного периода истории Пятигорска на основе мемуарного текста.

## Семиотический историко-культурный портрет Пятигорска, обусловленный особенностями личности мемуариста

Сергей Поволоцкий — крупный театральный деятель Польши, хорошо знавший европейскую культуру не понаслышке: по свидетельству его родственников, проживающих в городе Пятигорске, с которыми мы имели непосредственную беседу, а также по материалам, опубликованным в Польше, он путешествовал по Европе, работал в дипломатическом корпусе во Франции. И все же любовью всей его жизни оказалась русская культура и маленький курортный городок на юге России, который для Поволоцкого ее воплощал. Запечатленные в детстве картины жизни этого города, непосредственно воспринятые в процессе его первопознания, переосмыслились и дополнялись в время последующих приездов Поволоцкого в Пятигорск. Это находит воплощение в структуре текста, который строится на основе противопоставления временных параметров: «тогда», «в то время», «в те годы» (1915—1921 годы) — «ныне», «много лет спустя» (1996 год).

Текст характеризуется интенциональным (в феноменологическом смысле) характером: мемуарист вспоминает о Пятигорске много лет спустя, причем можно говорить об установке не на фантазирование, вымысел, а именно на воспоминания. В тексте этот процесс выражен лингвистически. Практически каждая «картина» или событие фиксируется глаголами «помню», «запомнилось», «в особенности хорошо мне запомнилась молочная», «в мою память особенно сильно врезались кулинарно-кондитерские воспоминания», «я хорошо запомнил», «в моей памяти сохранилось воспоминание», «яркое воспоминание сохранилось в моей памяти о Цветнике», «до сих пор помню» и т.д.

Семантически воспоминания маркированы с помощью актуализации зрительного модуса. В названии мемуаров используется лексема «очи», во вступлении «От автора» говорится о том, что воспоминания носят «...несколько хаотичный и отрывистый характер. В сущности говоря, это ряд отдельных картинок прошлого, врезавшихся в память ребенка, затем подростка, каким их автор был в те далекие годы» (274, с. 442). Стихийная феноменологическая постанова здесь налицо: мемуарист исходит из воспоминаний, которые запечатлеваются в виде «картин», проходящих перед умственным взором. Далее он ставит задачу, запечатлевая ее интенционально в заголовке «Что мои очи видели», то есть она связана с написанием текста об объекте, который представляет собой курортный город Пятигорск, каким он был с 1915 по 1921 год. Написанный Поволоцким текст мемуаров формирует определенное смысловое пространство, обусловленное актуализацией зрительного модуса с уже оговоренной дискретностью воспоминаний, в которых запечатлеваются определенные картины, виды, сцены. Они интендируются в нашем сознании с помощью определенной структуры: системы текста и тех языковых средств, которым отдается предпочтение.

Язык, как известно, принадлежит к классу интенциональных действий. Интенциональность, понимаемая здесь в двояком смысле — как (а) соотношенность вещей и коррелятов (семантическая интенциональность) и как (б) осуществление намерений и интересов (прагматическая интенциональность), — есть вообще основание и полномочие для существования языка. Только если язык допускает такое осуществление, он может функционировать как основная форма общественной практики; и только потому, что язык так осуществляется, он конституирует общество как общность действий (*Handlungsgemeinschaft*) в форме общностей коммуникаций (*Kommunikationsgemeinschaft*). Подобно тому, как «истории» создают исходные рамки для полноценных возможностей действий индивидов, язык образует исходные рамки для языковых интенциональных действий (то есть семантически релевантного текстирования). И те и другие рамки в своем существовании и функциях связаны с существованием и кооперированием несущих и реализующих их индивидов, чьи действия они стабилизируют опять-таки через общественное обыденное сознание, а также рекуррентную кодирование и декодирование информации» (399, с. 100). Зрительный модус является структурно организующим, так как в феноменологическом плане мемуары — это последовательный ряд картин, представленных иногда с хронологическим нарушением связи событий, путеводителем в этом описании является память.

Текст мемуаров Поволоцкого имеет нарративный характер, так как в нем освещается история жизни ребенка и жизни города, увиденного его глазами в определенный период времени. Точное определение нарратива дает В. Шмид: «Классическое определение нар-

ративности не только ограничивает ее словесным творчеством, но и включает в область нарратива лишь произведение, обладающее опосредующим нарратором, игнорируя лирический и драматический тексты, — пишет В. Шмид. — Структуралистское определение включает в область нарратологии произведения всех видов (не только словесные), излагающие тем или иным образом историю, и исключает все описательные произведения. С этой точки зрения нарративными являются не только роман, повесть, рассказ, но также и пьеса, кинофильм, пантомима, балет, картина, скульптура и т.д., поскольку изображаемое в них обладает **временной структурой** (выделено нами. — *КШ, ДП*) и содержит некое изменение ситуации. Из области нарративности исключены, следовательно, все произведения, в которых описываются преимущественно статические состояния, рисуется картина, дается портрет, подытоживаются повторяющиеся, циклические процессы, изображается социальная среда или классифицируется естественное или социальное явление по типам, классам и т.п.» (398, с. 10). Шмид различает нарративные и описательные тексты, основной критерий здесь — наличие динамических элементов, событийных структур (нарратив) и их относительное отсутствие (описательные тексты).

К особенностям мемуаров как нарратива можно отнести избирательность воспоминаний, которая связана с переакцентуацией внимания мемуариста с крупных исторических событий, которые происходили в этот период времени, причем событий переломных, на события повседневности и события культурной жизни в системе повседневности. Это обусловлено, возможно, социальным происхождением мемуариста и кругом знакомых его родных. То, что маркированным членом оппозиции в системе текста мемуаров оказывается повседневность, а не подробное описание значимых для всего мира исторических событий: Мировая война, революция, Гражданская война, — легко объясняется возрастом мемуариста в период проживания его в Пятигорске, а также особенностями обывательского (в широком смысле) сознания. Известно, что даже эмигранты, уже продолжительное время жившие после революции в Европе, надеялись на скорое возвращение в Россию, считая, что большевистский режим не может долго просуществовать. Да и вообще повседневность формирует паттерны мышления, в которых запечатлевается привычное, а оно обладает свойством вытеснять непривычное хотя бы на какой-то краткий период времени.

Таким образом, портретирование курортного города осуществляется самим Поволоцким, а анализ текста дает нам возможность опереться на наиболее значимые семиотические структуры, которые дают посылки для описания города как динамической системы систем.

Когда мы говорим о семиотическом портрете города, да еще и историческом портрете, мы имеем в виду «типизированную индивидуальность» города, в данном случае запечатленную в тексте мемуаров. Семиозис города в мемуарах, осуществляемый мемуаристом стихийно, позволяет найти опорные точки для семиотического портретирования именно этого города, запечатленного именно так, а не по-другому. Почему используется термин «портрет»? Потому что в самом тексте, хотя он и имеет нарративный характер, автор переклюкает наше внимание на повседневную жизнь, отдельные семантические пласты которой описываются подробно, вглубь. Внешнее действие не выключено из мемуаров — оно имеет место, но в ходе выявления опорных смысловых структур для портретирования, самого семиотического портрета, который мы пытаемся по имеющимся материалам составить, важным оказываются те пласты повседневной жизни, которые изнутри раскрывают историческую значимость данного периода.

Таким образом, действие как внешний признак в данном портрете присутствует. Внешняя форма города представлена также в его описаниях, картинах. Внутренняя форма как полипластовое явление запечатлевает взаимодействие иерархически обусловленных слоев, из которых складывается портретная структура и система. Все это во взаимодействии обуславливает наличие того неповторимого содержания, которое связано с городом Пятигорском.

Хотя мы здесь имеем дело все-таки с образом Пятигорска, он тем не менее основывается на тех событиях, которые запечатлелись внешним и внутренним видением мемуариста.

Семиотическое портретирование связано с рассмотрением города как знака, в данном случае, еще и репрезентировано в текстах мемуаров, сложной динамической системы систем, иерархически обусловленной с установкой на единство внешней формы, внутренней формы и содержания (в единстве означающего и означаемого).

## Особенности наррации в мемуарах С. Поволоцкого. Реальное и ирреальное в повседневной жизни города (гадание, слухи, чудеса)

Переакцентуация из сферы освещения значимых для того времени исторических событий в сферу описания повседневности обусловлена жизнью курортного города, сложившимися стереотипами сознания тех, кто в нем обитает и кто его посещает. Жители курортных городов заняты преимущественно в сфере обслуживания курортников, а приезжающие на курорт, как правило, имеют определенные цели — отдохнуть, полечиться, повидать родственников и т.д. По данным «Словаря русского языка» под редакцией А.П. Евгеньевой (МАС), «курорт» — 'местность с целебными природными свойствами, используемая для лечебных целей или для отдыха'. Дефиниция энциклопедического словаря («Малый энциклопедический словарь Брокгауза-Ефрона») — 'место по своим природным свойствам благоприятное для устройства лечебного заведения (минеральные источники, морские купания, горный или лесной климат... и проч.)'. В словарной статье «Курорт» в «Энциклопедическом словаре товарищества "Братья А. и И. Гранат и К°"» (1913) указывается, что курорт — 'место, в котором в целях лечения пользуются местными условиями (климат, растительность, наличие минеральных источников, грязей и т.д.)'. Как значимый семантический компонент отмечается «перемена» обычных условий существования: строго размеренный режим (питание, прогулки, сон), перемена обстановки, новые впечатления. Курорт должен быть красив, с богатой растительностью, достаточным количеством мест для прогулок.

Понятно, что культурная жизнь в курортном городе также имеет большое значение в связи с тем, что приезжают на курорт не только лечиться, но и отдыхать. Пятигорск по своему географическому положению расположен на юге России, вблизи республик Северного Кавказа. Курорт Пятигорск в то время, по данным «Энциклопедического словаря Брокгауза-Ефрона», — окружной город Терской области на южном склоне Машука, расположен на высоте 1741 фут над уровнем моря, имеет железнодорожную станцию, 18440 жителей, не считая приезжих, 92 % русских. Знаменит пятигорскими минеральными водами («серно-соленые ключи»).

Лечебные свойства уникальных минеральных источников Пятигорска были описаны многими врачами, учеными еще в XIX веке. Одно из таких описаний — «Рассуждение о искусственных минеральных водах с приобщением новейших известий о Кавказских минеральных источниках» Ф. Конради (1831). Кавказские Минеральные Воды еще в первой половине XIX века были популярны. Ф. Конради отмечал, что никогда нет недостатка в посетителях, «между которыми всегда находятся многие знаменитые особы» (167, с. 168). Так, в 1829 году, пишет Ф. Конради, «...мы имели счастье видеть у себя персидского принца Хозрев-Мирзу, который на пути в Санкт-Петербург заехал на наши воды. Генерал от инфантерии Емануель принял принца с надлежащими почестями в гостинице, где для него были отведены лучшие комнаты, в честь него давали балы и собрания и вообще делали все, что могло бы доставить удовольствие юному принцу. Он осмотрел все источники и заведения, несколько раз купался в дождевых ваннах, которые на это время были предоставлены в распоряжение принца и свиты его, и хвалил прекрасное устройство оных. Желая лично обозреть все, заслуживающее внимания, принц всходил даже на вершину Машуки» (там же, с. 168—169).

В приведенном отрывке отображаются, в основном, наиболее значимые элементы системы, составляющие структуру курортного города.

Соседство с кавказскими народами выражалось в активной торговле предметами ремесел, продуктами питания. Пятигорск, как и другие города КМВ, характеризовался поликультурной средой, многоязычием.

Исторически Пятигорск оказывался тем местом, с которым были связаны Кавказские войны. Спокойствие курортного города было относительным. «Кавказская война была очень сложным, неоднозначным явлением. В исторической науке ею условно называют все события, связанные с вооруженными столкновениями между русскими и горцами: это и набеги абреков, некоторых князей на русские села и станицы за скотом и другой добычей; и борьба горских крестьян против усиления гнета дагестанских ханов, которых поддерживала Россия; и движения религиозных фанатиков под знаменем газавата; и выступления различных слоев горцев, недовольных усилением России на Кавказе. Эти потоки в

Кавказской войне переплетались: в разные периоды этого длительного противостояния то одни, то другие мотивы выходили на первый план. У различных народов и даже различных социальных групп доминировали разные причины участия в движении. Это нашло отражение и в русской литературе; поэты и писатели, бывшие на Кавказе, рисовали то романтический образ горца-рыцаря, борца за свободу, то образ хищного и безжалостного разбойника» (171, с. 110). Наиболее яркое свидетельство сказанному — роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1838—1840), повести А.А. Бестужева-Марлинского «Аммалатбек» (1832), «Мулла-Нур» (1836).

Рассмотрим особенности внешнего повествования в мемуарах, основанного на исторических датах, событиях, упоминающихся в них. Для мемуаров характерна «биографическая ситуация». А. Шюц отмечает: «В каждый момент своей сознательной жизни я нахожусь в мире, и мое положение в нем — во времени, пространстве, природе... и как человека среди людей — то, каким оно мне представляется, — я называю моей ситуацией в мире. Следовательно, я всегда нахожусь, как любят выражаться французские экзистенциалисты, «в ситуации». Но эта ситуация имеет свою историю...» (416, с. 371). И хотя такого рода ситуация связана, в основном, с событиями биографии, тем не менее в мемуарах на нее накладываются ряд ситуаций как биографического характера, так и из иных биографий, поступков, событий. Как отмечал тот же Шюц, «наш разум выстраивает мысль с помощью отдельных операциональных шагов, но ретроспективно можно охватить единым взглядом весь процесс и его результат. Скажем более: наше знание объекта в каждый отдельный момент является не чем иным, как «осадком», кристаллизацией (sedimentation) предыдущих мыслительных процессов, в которых он конструирован. У него есть своя собственная история, и история его конструирования может быть изучена» (там же, с. 173).

Внешняя нарративная часть событий может быть рассмотрена в системе реальных и ирреально обозначенных событий. Когда мы говорим о реально происходящих событиях, составляющих нарратив, мы опираемся на исторические события, даты большой («глобальной») истории. То, что в текстах мемуаров противопоставлено этим событиям, но в то же время связано с ними, — это слухи, прорицания будущего, чудеса. Наличие последнего ряда событий, о которых упоминает Поволоцкий (слухи, прорицания, чудеса), вызвано, по-видимому, тем, что интерпретируются они на основе и в системе повседневной жизни. Повседневность, как известно, — всегда трудовая повседневность, она переключает человека в сферу воздержания от всякого сомнения в существовании мира и в том, что этот мир может быть не таким, каким он является активно действующему индивиду. Тем не менее для повседневности как особой формы реальности характерно напряженное отношение к жизни. Повседневность тяготеет к привычному. Историческое развитие повседневности — это «развитие от сомнения к несомненности, то есть к формированию ерoснĕ естественной установки» (145, с. 114). В особенно сложные исторические периоды человек ощущает тревогу, сомнения, хотя трудно говорить о пассивности тех, кто выживает в самые тяжелые времена. И тем не менее неопределенность, невозможность примирения сложившегося повседневного уклада с его разрушением порождает множество процессов, событий, чаще всего вербальных (так как большая часть их замыкается в сфере размытой, неопределенной, стихийной коммуникации) — это и есть слухи, рассказы о чудесах, предсказания.

Обратимся к первому ряду событий, обуславливающих нарративный характер мемуаров. Они освещаются во взаимодополнительности глобальной и тотальной историй.

Как уже говорилось, характер нарратива прерывистый. Начало повествования датируется 1915 годом (эвакуация из города Вильно). Поволоцкий едет в Пятигорск, где отдыхает его бабушка. В целом создается следующая цепь событий: 1915 год, далее события не датированы, последовательность обозначена лексемами «помню», «запомнился» и др. Далее Поволоцкий описывает события 1917 года. Наиболее обстоятельно автор рассказывает о событиях 1918 года. Далее, говоря об отдельных людях, он возвращается в 1915—1916 годы. Во время описания событий 1919—1921 годов Поволоцкий мысленно возвращается в 1918 год. Рассказывая о жителях Пятигорска Степанове, Мамедове, Поволоцкий возвращается в 1917 год. 1918 год оказался для мемуариста наиболее значимым. Автор характеризует его такими словами: «бурный 1918 год» (274, с. 482, 505), «отдельные эпизоды трудной осени и зимы 1918 года» (там же, с. 485), «холодный 1918 год» (там же, с. 487), «история бурных и боевых 1918—1919 годов на Северном Кавказе» (там же, с. 492), «в трудные 18—19 годы» (там же, с. 493), «трудная зима 1918 года» (там же, с. 494).

1917—1920 годы были годами Гражданской войны и установления советской власти на Ставрополье. Авторы очерков «Край наш Ставрополье» отмечают: «Локальные выступления против советской власти начали перерастать в Гражданскую войну в конце мая — начале июня 1918 года» (171, с. 238). «На Северном Кавказе и территории края, — пишут авторы очерков истории «Край наш Ставрополье», — Гражданская война началась раньше, чем в других регионах. Здесь, как свидетельствуют участники тех событий и авторы книги «Гражданская война в Ставропольской губернии», уже в начале марта 1918 года отряды самообороны отражали наступление белых на границе Медвеженского уезда, лежавшего на пути частей Корнилова, продвигавшихся из Сальских степей на Кубань. В конце марта «белые» появились на южной границе Александровского уезда, в начале апреля образовался так называемый северный фронт на реке Маныч, где наступали отряды офицеров и юнкеров под командованием князя Тундутова и генерала Попова.

В планах вождей белого движения завоеванию Северного Кавказа, в том числе и Ставрополья, придавалось значение первоочередной задачи: этот регион, имевший значительную прослойку казачьего населения, зажиточного крестьянства и располагавший огромными сырьевыми, продовольственными ресурсами, должен был стать опорной базой Добровольческой армии. Западная часть Северного Кавказа, примыкавшая непосредственно к Черному морю, кроме того, открывала возможность для прямого сношения со странами Антанты и получения от них военной помощи» (там же, с. 239).

В тексте работы «Край наш Ставрополье» характеристика событий 1918—1919 годов связана со словами «ожесточенность», «кровопролитие», «кровавый», «бескомпромиссный», «затяжной характер войны», «крайние формы насилия», что в целом коррелирует с ощущением этого времени, описанным в мемуарах С. Поволоцкого.

«Как признавал впоследствии сам Деникин, — отмечают авторы очерков «Край наш Ставрополье», — насилие и грабежи «пронесли по Северному Кавказу, по всему Югу... наполняя новыми слезами и кровью чашу страданий народа, путая в его сознании все «цвета» военно-политического спектра...» (там же, с. 245).

События, которые описывает Поволоцкий, как мы уже отмечали, уходят в сферу повседневной жизни. Между описанием тех или иных фактов, событий, людей возникают пустоты, которые тем не менее заполняются в процессе внимательного подхода мемуариста к избираемым им событиям. Поволоцкий, запечатлевая в памяти наиболее значимое для него, создает многоплановые и многомерные картины жизни, быта, описывает наиболее значимых, ярких людей. Здесь он уже идет по следам своей памяти, рассматривая наиболее значимое для него, вникая в глубины повседневности, выкристаллизовывая строгие и точные структуры.

В результате мемуарист Поволоцкий предстает перед нами как личность исторического плана не только потому, что он был действительно выдающимся деятелем польской культуры, свидетелем и участником описанных событий, но и потому, что он исторически запечатлевает события, создавая многоплановый портрет Пятигорска в один из самых сложных периодов жизни города.

Анализ текста мемуаров показал, что основные исторические события, происходившие в Пятигорске, все-таки нашли отображение в тексте мемуаров. Как указывалось выше, строгой наррации, то есть последовательного изложения событий, мы здесь не находим. Мало того, что текст строится на основе взаимосвязи прошлого и настоящего, его структура связана с пространными описаниями отдельных событий, исторических или культурных, личностей и т.д. Как правило, они имеют относительно законченный характер (инициальная часть, развивающая часть, финальная часть), что и является причиной привлечения для описания явлений разных временных планов. И тем не менее, несмотря на то, что «фабула» прерывиста и нелинейна, в целом «сюжет», основанный на последовательно происходящих событиях, можно условно выстроить. Вот их более подробное развитие. 1915 год — эвакуация. Убийство Расутина вводится без даты. Свержение царя упоминается без обозначения даты. Грабежи ранней осени 1917 года. Пожар в «Казенной гостинице» 1918 года. Уплотнение в 1918 году. Отголоски стычек «белых» и «красных» в 1918 году, ранение и смерть товарища Ильина. Появление «керенок» и «лейзеровок» в 1918 году. О появлении белых в городе упоминается, но не точно. Смерть Анджиевского — осень 1918 года. Картины повседневной жизни 1918 года: ночные дежурства, самооборона, обыски, реквизиции, ухудшение жизненных условий. Землетрясение в Кисловодске в 1921 году.

В то же самое время каждая тема, каждое событие пронизано внутренним историзмом: и кулинарная тема, и тема моды, и тема искусства — все они выражают свое время. Мы видим, что названные даты и события не являются семиотическим планом одного ряда. Часть событий связана с глобальной историей и вписывается в ее структуру: это Первая мировая война и эвакуация, свержение царя, революция октября 1917 года, Гражданская война. Другая часть событий — пожар Казенной гостиницы в 1918 году, смерть Анджиевского, Ильина, организация самообороны, уплотнение, появление «керенок», «лейзеровок», обыски, грабежи — это события тотальной истории, являющейся частью глобальной истории. Тотальная история раскрывает глобальную в тех частностях, которые были характерны для жизни Пятигорска в этот период. Так, например, убийство Распутина — событие, относящееся к глобальной истории, дается в контексте воспоминаний, связанных с подробностями жизни Пятигорска, в частности, показано формирование структуры этого исторического события в детском сознании.

«В моей памяти сохранилось воспоминание, как это ни странно, связанное с... Распутиным, а вернее, с убийством «святого старца». Конечно, я в то время не знал, кто такой Распутин, да и мало меня это интересовало. Однако эта фамилия так часто упоминалась в разговорах взрослых, что мы, мальчишки, прекрасно ее знали. Знали также и то, что Распутина зовут Гришкой, Григорием Ефимовичем... Помню, зимой мы узнали также и о том, что «Гришку убили»... Об этом много говорили и шептались взрослые. По всему городу ходили, как говорится, «по рукам» стихи по этому поводу. Я до сих пор помню начало этого популярного в то время стихотворения: «Ветер воеет, словно бешеный, снег метет, несет, как град... Весь кипит неуравновешенный, беспокойный Петроград...». Стихотворение было длинное. Но, кроме начала, в моей памяти остались только следующие, особенно почему-то понравившиеся мне строки: «О, кого хороним, братья! — молвил слово Питирим...». Я без конца громко про себя повторял эти строки, чем доводил мою мать буквально до иступления. Много лет спустя, будучи уже журналистом, я узнал, что автором этого злободневного в те годы стихотворения был якобы В.М. Пуришкевич, известный «черносотенец», депутат Государственной Думы и активный участник убийства Распутина. Толком, конечно, я тогда не знал, кто такой Питирим. Называли его «другом Гришки». Но вскоре мне довелось увидеть этого загадочного для меня Питирима. Это был, как известно, один из видных в царской России иерархов православной церкви, близких к «святому старцу» и царской семье. Это именно он отпевал Распутина, когда его выловленное из Невы тело тайком хоронили в Царском Селе.

Вскоре после отречения Николая от престола Питирим был сослан «на покаяние» в Новоафонский монастырь под Пятигорском, о котором я уже упомянул. Все эти подробности, разумеется, я узнал значительно позже. Питирим проживал не в монастыре, а в так называемом городском «монастырском подворье» в Пятигорске. Оно находилось недалеко от вокзала в небольшом домике по нынешней улице Кирова. Это здание существует до сих пор, но теперь это жилой дом. Там также помещалась так называемая «домашняя церковь», вход в которую был со стороны улицы. Каждое воскресенье на богослужениях в этой небольшой церквушке присутствовал опальный Питирим. На него сбегался смотреть буквально весь город. Мы с матерью тоже приходили посмотреть на этого «друга убитого Гришки». В церковь трудно было пробиться. Неподалеку от алтаря, у большой иконы Божией Матери обычно стоял сосланный и опальный епископ. Мне запомнилась его высокая, худощавая, во всем черном фигура, в белом клобуке на голове и с большим золотым крестом на груди. Помню также его продолговатое с небольшой бородкой и слегка крючковатым носом бледное лицо, а также поясные поклоны, которые он время от времени отвешивал, усердно крестясь, и не обращая внимания на глазевшую на него толпу. Куда он потом делся из Пятигорска, не знаю» (274, с. 460—461).

Семантический ряд, связанный с глобальной историей, реализуется через наименование события — «убийство «святого старца» (Распутина). Называются имена: Распутин (Гришка, Григорий Ефимович), В.М. Пуришкевич («известный черносотенец, депутат Государственной Думы, активный участник убийства Распутина»), Питирим («один из видных в царской России иерархов православной церкви, близких к «святому старцу» и царской семье»).

Семантический ряд следующего уровня — это ряд тотальной, или локальной, истории. Это «разговоры взрослых» об убийстве Распутина, фразы «говорили и шептались взрослые», «ходили по рукам стихи». Медианами этих двух семиотических рядов являются стихотворения, цитируемые в тексте, одно из которых принадлежало Пуришкевичу, а также упоминание о ссылке Питирима «на покаяние» в Новоафонский монастырь под Пятигорском. В опи-

сании ссылки Питирима в наибольшей степени репрезентируется взаимодополнительность тотальной и глобальной истории: «опальный Питирим» (событие глобальной истории), «на него сбегался смотреть буквально весь город» (событие тотальной истории). Результат этого взаимодействия — яркий портрет Питирима, в котором можно выделить указание на «бледное лицо», на то, что «он не обращал внимания на глазевшую на него толпу», описание одежды опального Питирима: «черная ряса», «белый клобук», «золотой крест».

Искреннее признание, что для мальчишек «свержение царя прошло как-то незаметно», соответствует характеру восприятия событий глобальной истории молодым человеком, но следующая за этим деталь из повседневной жизни: «Удивило нас только исчезновение городских в городе и усатых жандармов, неизменно дежуривших на вокзале и выходивших на платформы к каждому поезду», — достаточно красноречиво свидетельствует об изменениях социального порядка и повседневной жизни в маленьком курортном городе.

Переакцентуация в описании событий с глобальной на тотальную историю не раз подчеркивается Поволоцким. Так, он пишет: «Вообще надо сказать, что бурные события этих лет прошли как-то «мимо» нас, подростков. По-видимому сыграли немалую роль с каждым днем увеличивающиеся жизненные трудности, в особенности с продуктами. Даже наши детские игры приняли несколько другой характер и наряду с традиционными «казаками-разбойниками» и «лаптой» мы нередко играли «в очередь» и стычки между «белыми» и «красными» (там же, с. 488)

Очевидно, автор не хочет, не желает формального приобщения к большой истории. Уходя в глубины тотальной истории, он фактически структурирует внутреннюю форму глобальной истории: через тотальное высвечивается глобальное: **«Описывать все то, что запечатлелось в моей ребяческой памяти о тех трудных временах, я не буду, так как все это давно всем хорошо известно, да и «вошло», как говорится, в историю бурных и боевых 1918—19 годов на Северном Кавказе»** (выделено нами. — *КШ, ДП*). Скажу только, что мы, подростки, переносили эти повседневные трудности значительно легче, чем взрослые. Вероятно, потому, что нас очень интересовало все то, что происходило в городе. Все школы закрылись и, несмотря на запреты взрослых и чувство постоянного голода, мы буквально целые дни «гоняли» по улицам» (там же, с. 492). События освещаются через повседневные трудности и тот «театр действий», который представляет собой курортный город.

Повседневные трудности, то есть новые реалии прежде благополучного курортного города, находят выражение в соответствующих новых бытовых номинациях: «буржуйка», «коптилки», названиях болезней: «сыпняк», «испанка», социальных терминах: «самоохрана», «домком», «двойки», «председатель домкома», «новая власть», «буржуазный ненадежный элемент», «беляки», «чекист», «излишки», «талоны усиленного питания», названиях действий новой власти: «обыски», «реквизиции». Образ жизни обывателей — добыча топлива («походы на Машук»), получение продуктов по талонам, ночные дежурства, обыски, «беспокойные настроения», «нарастающее беспокойство». Это общее состояние хорошо выражает текст, тем более что наряду с событиями, к которым люди как-то могли приспособиться, примыкают «события особенные», «врезавшиеся в память». Одно из них — пожар в «Казенной гостинице» в 1918 году, о котором автор упоминает не раз.

Соединение особенных событий, «врезавшихся в память», и частных создает некую среду, смысловое и чувственное поле напряжения в тексте и в интендируемых им событиях, переживаемых нами в процессе чтения: «Даже наши детские игры приняли несколько другой характер, и наряду с традиционными «казаками-разбойниками» и «лаптой» мы нередко играли «в очередь» и стычки между «белыми» и «красными». «Очередь» — социально детерминированное явление, «стычки» между «белыми» и «красными» — реализованная в игре перифраза номинации «события Гражданской войны». Очередь — это 'группа людей, ожидающих чего-либо (приема, получения чего-либо и т.п.) и располагающихся обычно один за другим' (МАС). Очереди за продовольствием, как известно, примета экономического упадка. Стычка — 'короткий бой' (МАС). Автор подчеркивает далее: «Даже мы, детвора, жили в постоянном нервном напряжении, как бы инстинктивно ожидая чего-то» (274, с. 488).

Кулинарная тема занимает в мемуарах важное место. К ней мы обратимся специально, но здесь отметим, что опустевшие пятигорские базары, закрытие ресторанов, магазинов, кондитерских, «походы за продуктами» в станицу Горячеводскую, обмен новой каракулевой шубы («манто») матери на «сало, яйца, немного мяса и несколько булок хлеба» (там же, с. 492) говорят сами за себя.

Обратимся ко второму ряду событий, носящих ирреальный характер. Здесь сталкиваются логика здравого смысла и «логика чудесного». «Метод построения мира чудесного, — пишет Я.Э. Голосовкер, — отнюдь не прост: все перевернуть по принципу «шиворот-навыорот», то есть все осмысленное бессмысленным, все бессмысленное якобы осмысленным...» (94, с. 20). В логике чудесного, как указывает Я.Э. Голосовкер, есть особые категории — мира вне времени (но во времени), вне пространства (но в пространстве), вне естественной причинности (среди цепей причинности). «Это мир возможности невозможного, исполнения неисполнимого, осуществления неосуществимого, где основание и следствие связаны только одним законом — абсолютной свободой желания или творческой воли, которая является в нем необходимостью» (там же, с. 22).

И хотя «чудесное» как бы играет произвольно категориями времени, пространства, причинности, тем не менее оно связано с ощущением того или иного времени, создает особую плотность значений, дух времени, среды. Слухи, чудеса, гадания — темы, расширяющие смысловое пространство в изображении конкретных событий, — постоянно присутствуют в тексте. Почему же автор, подчас уходя от изображения исторически знаменательных событий, подробно описывает гадалку Рудковскую и процесс ее гадания, рассказывает о некоторых чудесах, происходящих в городе, и слухах?

Степень достоверности сообщений в то время была различной — эпоха исторического перелома, смены культурных кодов. Слухи, реальные события — все это были явления одного ряда, воспринимавшиеся населением на грани ирреальности. Видимо, потому сами по себе «жуткие и тревожные» события, связанные с переломными этапами в жизни страны, осмысляются как события, имеющие N-измерения. Их просто трудно охватить, зафиксировать, описать исторически детерминированно в то время, когда они непосредственно имеют место. Отсюда и предсказания судьбы, и то, что подтверждается и не подтверждается действительностью, и то, что выходит за рамки реального — чудеса.

Гадать — 'раскладывая гадальные карты, бобы и т.п., предсказывать, 'узнавать' будущее или прошлое; ворожить' (МАС). По данным «Малого энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона», гадание — 'стремление раскрыть что-либо таинственное, недоступное обычным средствам познания, в особенности будущее'. Еще вполне благополучный, но тем не менее тревожный мир, в котором живет город, имеет свою внутреннюю оформленность. Она реализуется в наличии легитимно действующих гадалок, предсказательниц, которые, как известно, были очень популярны в конце XIX — начале XX века. Может быть подсознательно, обыватель пытается определить свое будущее, найти в нем устойчивые ориентиры.

Одна из гадалок Анна Мартыновна Рудковская представлена в мемуарах. Имеется ее словесный портрет, описана процедура гадания. В портрете налицо семантический стык обыденного и необычного, таинственного, выходящего за пределы понимания. Гадалка описана в обычной повседневной среде и хорошо вписывается в нее «как чудесная и хлебосольная хозяйка, в гостеприимном доме которой гостей кормили, что называется, «до отвала» редкими, необычайно вкусными и подчас просто-таки изысканными лакомствами» (274, с. 472). Слово «чудесный» здесь употребляется в значении 'доставляющий удовольствие, радость чем-либо' (МАС). Эпитеты «хлебосольная», «гостеприимный», «необычайно вкусные», «изысканные (лакомства)» отсылают нас к смысловому ряду, связанному с повседневностью, простыми человеческими радостями. Противопоставленный лексический ряд обозначает ирреальные сущности: «заправская колдунья», «ведьма», знавшаяся «если не с самой нечистой силой, то во всяком случае с чертями «меньшего чина» (там же).

Внешность Анны Мартыновны, ее манера держаться, таинственность подкрепляются семантическим рядом, подчеркивающим ирреальный характер ее действий, открытость к сверхъестественному, неким «иным мирам»: «иссиня-черные волосы», «огромные черные глаза», «черная одежда», «черный коленкорковый мешочек с травками» и «совершенно бледное, как бы восковое лицо», «густой басовитый голос». Есть еще упоминание о «тихом голосе».

Внедренность таинственного в обыденное, примирение этих сущностей осуществляется через некоторые медианы. Это слухи в городе об успешности занятий Анны Мартыновны: 1) к гадалке обращается полиция, когда следствие становится в тупик; 2) доктора Подгорный, Крюков, Радзиевский консультируются с гадалкой для установления правильного диагноза и назначения курса лечения; 3) люди приезжают к Рудковской из Ростова, Владикавказа и других городов.

Видимая достоверность подкрепляется упоминанием о полиции (социальное учреждение), именами врачей, их деятельности, указанием на пространственное расширение границ деятельности гадалки. Все это создает неустойчивое смысловое соотношение конкретного, точного, связанного с каждодневным опытом, и невероятного, выходящего за рамки реальности.

Слухи представлены семантической цепью лексем: «слухи», «шепот», «разговоры», «намеки», «недомолвки», — которая способствует размыванию четких семантических границ в осмыслении явлений обыденного и исторически значимого. Слухи передаются друг другу «на ушко» «многочисленными пятигорским кумушками». Автор постоянно дополняет картину событий, которую он рисует, упоминаниями о «слухах», которые как раз и создают ощущение зыбкой, тревожной атмосферы, особого психологического напряжения среды в послереволюционный период: «И, бог ты мой, каких только, нередко фантастических, слухов и рассказней не кружило и не носилось в то время по городу, не передавалось шепотом по вечерам в холодных, тускло освещенных, еле мерцающими «коптилками» квартирах» (274, с. 500).

Интересно отметить, что мемуары Поволоцкого также заканчиваются упоминанием о фантастических слухах, «которые поползли по городу после землетрясения (1921 год. — *КШ, ДП*). Упорно говорили даже о том, что якобы под влиянием подземных толчков начали таять вечные снега, покрывавшие Эльбрус. Многие предсказывали, что уже в самом недалеком будущем Эльбрус превратится снова в действующий вулкан, каким он был некогда...» (там же, с. 550). Это естественно, так как в обыденной жизни человек исходит из так называемого здравого смысла. Как ни парадоксально, здравый смысл, основанный на «логике твердых тел» (Н.А. Васильев), часто заводит в тупик. Отсюда стремление найти выходы из сложных ситуаций, привлечь нечто выходящее за пределы здравого смысла, например, чудеса.

Чудо — 'нечто небывалое, необычное, то, что вызывает удивление' (МАС). Чудо — 'явление, нарушающее законы природы и объясняемое непосредственным вмешательством силы Божества' (219). Об одном из чудес в мемуарах Поволоцкого рассказано подробно. «Веселая компания молодых красноармейцев с девушками, среди которых была якобы и Катя, уже на рассвете возвращалась по домам. Проходя мимо собора, у ступеней лестницы, ведущей к паперти храма, компания задержалась. И тут якобы Катя, протянув цветок, который держала в руке, сказала, обращаясь к большому изображению Христа, украшавшему паперть с правой стороны (слева было изображение Богоматери): «Если ты существуешь, то возьми у меня цветок!». И произошло «чудо», наделавшее столько шума в городе: цветок очутился в нарисованной руке Христа. Один из спутников Кати, молодой матрос, хотел вырвать цветок из нарисованной руки изображения, но не смог... Его рука безжизненно повисла... Катя упала на ступени паперти в глубоком обмороке. Ее, бесчувственную, принесли домой, и она пришла в себя только лишь через несколько часов...» (274, с. 502)

Хотя никаких подтверждений чуду не было, к собору, как пишет Поволоцкий, «повалили толпы народу». Массовый психоз подкреплялся «шепотом», «фантастическими слухами о чуде», разговорами «о божьей каре, которая падет на головы «безбожников». Как отмечает Поволоцкий, они совершенно органично вписывались в «неспокойное время». «Фантастические рассказы», «сплетни о чуде», как замечает автор, «сыграли далеко не последнюю роль своего рода «психологической» подготовки населения к переходу власти в Пятигорске к «белым» (там же, с. 504). Такого рода «чудеса» можно рассмотреть как предельный случай стратегических фабрикаций. Хотя стратегические фабрикации можно отнести к разряду благонамеренных, если они обусловлены интересами какой-то стороны (в данном случае белых), тем не менее это фабрикации, которые имеют эксплуататорский характер и именно такого рода фабрикации часто связаны с ходом изменения событий как в обыденной жизни, так и в истории (см. об этом: 98, с. 145—185).

Таким образом, слухи, чудеса, с одной стороны, связаны со стихийным семантическим рассеиванием смыслов в обывательской бытовой среде предположений, домыслов, а с другой стороны, они используются как устойчивые структуры, которые выкристаллизовывались в процессе их функционирования, теми людьми, которые изнутри контролировали важные социальные процессы общества. Обывательское, недостоверное, обычное в тотальной истории, как ни парадоксально, ставилось на службу значимому для «глобальной» истории.

Соединение конкретных фактов и домыслов, слухов и чудес создает объем смыслового пространства в процессе формирования исторического портрета города. Они составляют часть того «рассеивания», в котором разворачивается тотальная история.

## Система портретируемого города. Уровни ее организации.

В исторические переломные периоды люди живут, и обыденная жизнь, по-видимому, является той платформой, которая позволяет им «выплыть» в бурном житейском море. Им надо есть, пить, заботиться о детях, одеваться, обуваться, посещать учреждения, то есть находиться в круге повседневных дел и событий. И хотя в мемуарах Поволоцкого сознательно осуществлена переакцентуация значимых внешних событий истории на внутренние события повседневности, будни, последние становятся яркими индикаторами исторически значимых процессов. Именно в обыденной повседневной жизни (даже и в мирное время) важно временное соотношение, временные маркеры «тогда» и «сейчас». В мирное время это «прошлое» и «настоящее». «Прошлое» в обыденном сознании всегда лучше «настоящего». Может быть, в силу того, что оно уже пережито, трудности преодолены. Может быть, и потому, что есть дистанция времени и можно выделить наиболее значимое, то, что человек впоследствии использует в своей жизни. Так, например, Анна Платоновна Пашутина, портрет которой выписан в мемуарах наиболее обстоятельно, говорит приблизительно о том же: «Анна Платоновна неизменно говорила о том, что в дни ее молодости в Пятигорске жилось значительно веселее, чем тогда, когда город начал превращаться в фешенебельный и шумный курорт. «И балов, и танцевальных вечеров было больше. И бывали друг у друга чаще!» — говорила Пашутина бабушке, уверяя, что с каждым годом растущая волна курортников и богатых отдыхающих пагубно повлияла на коренное население. Заставило его в первую очередь думать о наживе и о том, как бы урвать побольше, сдавая комнаты, устраивая пансионаты, и пр.» (274, с. 495).

В мемуарах Поволоцкого, которые запечатлевают исторически значимые переломные события в стране через формирование внутренней формы повседневности этих событий, семантически значимой также становится оппозиция «тогда» и «сейчас», то есть до и после революции. И хотя Поволоцкий ее не формирует в своем тексте, не использует значимых противопоставлений, они выявляются во всей системе, которая составляет семиотический портрет курортного города. Как мы уже отмечали, хотя наррация прерывиста, она имеет место в мемуарах Поволоцкого. Прерывистость дает возможность создания отдельных, частных семиотических портретов, которые формируются с помощью конкретных семантических изотопий (смысловых сгущений, цепочек с общим отображающимся элементом значения), из которых иерархически структурируется общий портрет города. Анализ текста позволил выделить следующие **уровни организации системы портретируемого города:**

- 1) **люди (социальная среда),**
- 2) **социальные институты,**
- 3) **культура курортного города.**

Данные уровни коррелируют между собой и в то же время дополняют друг друга, составляя основу для семиотического портретирования города, исходя не из привнесенных схем, а из той системы и структуры города, которые в ходе анализа вырисовываются в тексте.

### Социальная среда

Социальная среда, люди представлены персонально, а также социальными и этническими группами. **Социальные группы**, которые характерны для общей социальной среды в этих мемуарах, — это врачи, артисты, военные, владельцы пансионатов, усадеб. **Этнические группы** — русские, составлявшие большую часть населения, представители европейских народов (греки, французы, немцы, поляки, литовцы), представители кавказских народов (армяне, грузины, осетины, кабардинцы, карачаевцы (по-видимому, их Поволоцкий называет татарами)). Как правило, **персоналии** — это наиболее яркие представители названных социальных и этнических групп. В мемуарах этнические группы подробно не зафиксированы, упоминаются скорее в фоновых сведениях, связанных с отдельными персоналиями. Национальное происхождение здесь не доминирует, а подчеркивает общий характер среды многонационального города. Многонациональность его обусловлена как географическим положением, так и транзитивным характером проживания обитателей. Так, бабушка Поволоцкого ежегодно ездила в Пятигорск из Вильно. Транзитивность определяется курортным статусом города и бурными историческими событиями, происшед-

шими в период с 1915 по 1921 год. Например, появление французов в Пятигорске связано с их приездом на лечение в ходе Первой мировой войны.

В процессе рассказа о жизни курортного города Поволоцкий выделяет некоторых значимых для него людей, которые представляют наиболее многочисленные этнические группы; эти люди и изображаются на фоне соответствующего этноса: «В особенности хорошо мне запомнилась молочная. Она находилась по соседству с кинематографом «Феномен». Молочная эта принадлежала нашей землячке, польке из Вильно, проживавшей в Пятигорске уже много лет, — Юлии Львовне Вержбицкой. В небольшом помещении этой молочной ежедневно, по вечерам, собирались поляки, проживавшие в те годы в Пятигорске. А было их тогда, насколько помнится, немало. Среди них было также много беженцев, подобно нам, приехавших на Кавказ из местностей, занятых немцами. В Пятигорске в те годы был даже католический костел, при котором в небольшом домике жил ксендз, справлявший богослужения» (274, с. 446).

В мемуарах дается портрет Вержбицкой, рассказывается о ее кулинарных достижениях, но, как видим, семантическая выделенность этого образа определяется и тем, что образ Вержбицкой выписан в процессе упоминания о поляках. И хотя подробностей мало, тем не менее говорится о том, что поляков было довольно много, что среди них было много беженцев, а статус как этноса, проживающего в городе-курорте, уже тогда был упрочен наличием костела.

В ходе анализа каждого уровня организации портретируемого города выявляется внутренняя оппозиция «теперь» и «тогда» (до и после революции), которую мы будем принимать во внимание.

В социальной среде маркированной оказывается социальная группа военных. Среди штатских выделяется несколько персоналий — состоятельных жителей Пятигорска, владельцев усадеб, доходных домов, пансионатов, то есть «уважаемых в городе людей». Имеются представители других социальных групп: врачи, педагоги, артисты; представители так называемой «сферы обслуживания»: писари, торговцы, конюхи, кучера, садовники.

После революции появляются люди других профессий — это представители революционной власти. Рассмотрим названные **социальные группы**.

**Военные.** Внимание мемуариста к военным объясняется многими причинами, например, происхождением Поволоцкого. Как указывает Поволоцкий, его бабушка «родилась и выросла в военной среде; была женою и вдовою военного врача, дочерью и внучкой боевых офицеров. Ее отец был участником Севастопольской кампании и Русско-турецкой войны 1877—78 годов, а дед — ветераном Отечественной войны 1812 года. Брат моей бабушки, — указывает мемуарист, — будучи молодым офицером, подпоручиком, был убит на Шипке 12 августа 1877 года. Много лет спустя, в 1967 году, я был в Болгарии и посетил Шипку. На стене церкви, выстроенной в память погибших русских воинов, золотыми буквами выгравированы фамилии тех, кто погиб в боях на Шипке. Среди них я нашел и фамилию моей бабушки — подпоручика Всеволода Януариевича Кобылянского... Вероятно, в силу военных традиций своей семьи моя бабушка поощряла мою любовь к мундиру» (там же, с. 448). Детские увлечения Поволоцкого действительно связаны с любовью к военному мундиру и другим «военным премудростям»: «Надев мундир, я гордо и независимо проходил мимо контролера, указывая на свои штабс-капитанские погончики. Старательно козыряя всем проходившим военным, я, вытягиваясь в струнку, согласно уставу, становился во фронт перед генералами и старшими чинами...» (там же).

Эпизодически в мемуарах рисуется встреча обывателями в Ессентуках французского генерала По, сопровождаемого офицерами. Значимость такого рода событий, как правило, только упоминаемых, показана с помощью приема «семантического рассеивания» (семантического умножения): «...оно привлекло к себе тогда общее внимание, вызвало много разговоров» (там же, с. 449). Словосочетания «общее внимание», «много разговоров» способствуют изображению атмосферы общества, среды. Именно такого рода малозначительные события перерастают в слухи, теряя реальные границы своей репрезентации.

Среди старых боевых офицеров (генерал Степанов, Максим Максимович Русанов и другие), упоминаемых в мемуарах, некоторые рисуются подробно, в результате чего общее цементируется частным, приобретает более строгие очертания. Так, М.М. Русанов — сын и друг «старых, как он сам выражался, боевых офицеров, служивших на Кавказе чуть ли не с лер-

монтовских времен». Это очень важное замечание, свидетельствующее о том, что воинская среда сформировалась в Пятигорске исторически — в ходе Кавказской войны, а во время проживания там Поволоцкого наличие большого количества военных связано с Первой мировой войной, а далее — революцией и Гражданской войной. Вот портрет М.М. Русанова как представителя военной среды города: «Я до сих пор помню старого и бравого капитана. Уж очень нравилась мне его выправка и манера держаться. Коренастый, небольшого роста, с седым «ежиком» на голове и маленькими, тщательно подстриженными усиками, он казался мне живым воплощением старого боевого офицера. Именно таким я воображал себе лермонтовского Максима Максимыча.

Русанов одевался даже дома по-военному. Был всегда в мундире, но почему-то без погон, в длинных офицерских брюках со «штрипками». Словом, что называется, настоящая «военная косточка», как образно выражалась моя бабушка. Он был неразговорчив и оживлялся только тогда, когда речь заходила о том, что его больше всего в жизни интересовало. А был Русанов страстным коллекционером старинного кавказского оружия. Я хорошо помню его кабинет, на стенах которого были развешаны старинные кавказские шашки, кинжалы, пистолеты и пр. В особенности привлекала мое внимание висевшая в особом стеклянном шкафчике старая коричневая черкеска. Русанов говорил, что эта черкеска принадлежала его деду, погибшему в стычке с горцами. Старый капитан показывал на две небольшие, тщательно заштопанные черными нитками дырки на спине черкески. «Это следы пуля, которыми был смертельно ранен мой дед, подполковник Иван Петрович Русанов», — пояснял старый капитан» (там же, с. 453).

Капитан — один из представителей военной среды, но в тексте есть способы типизации таких ярких индивидуальностей. Бабушка называет его «настоящей «военной косточкой», отсылая к целому семиотическому ряду «настоящих» (подлинных, профессиональных) военных, носителей черт этой социальной группы. В быту — одежда по-военному, интересы связаны с воинской профессией — коллекционирование оружия (шашки, кинжалы, пистолеты), хранит военную одежду деда (черкеска, пробитая пулями). Пафос и гордость Русанова — отдать жизнь за Отечество. Он наследует традиции боевых офицеров своей семьи.

В последующем изложении упоминаются французские офицеры, сопровождаемые «восторженными овациями» («все вставали, и оркестр исполнял «Марсельезу»), направленные на излечение в Пятигорск нижние офицерские чины — преимущественно георгиевские кавалеры, которые лечились в военном госпитале. К приметам повседневности здесь можно отнести общение местного населения с ранеными: сердобольные женщины приходили «покалякать» с ними, приносили «домашнюю снедь», «незаметно утирая слезу» (там же, с. 478). В сознании обывателей военные — спасители, защитники Отечества, пострадавшие в ходе войны.

К концу повествования картина резко меняется. Говорится уже не о профессиональных военных, а о воюющих сторонах — «белых» и «красных». Среди событий, связанных с военными действиями, которые проходили во времена уже Гражданской войны на Северном Кавказе, Поволоцкий выделяет казнь члена ЦИК Северо-Кавказской республики Г.Г. Анджиевского и смерть товарища Ильина. Упоминается также «командарм» Сорокин. Отсутствие подробных описаний, по-видимому, связано с незнанием этой среды и некоторой отдаленностью от нее.

**Владельцы гостиниц, пансионатов, домов, усадеб.** В социальной среде штатских выделяется ряд известных всему городу состоятельных дам, принадлежащих, как тогда говорилось, «к сливкам пятигорского общества» — владелиц гостиниц, пансионатов, отдельных домов, усадеб. Персонально описаны купчиха Матрена Васильевна Власова, вдова архитектора Уптона («Уптонша»), генеральша Васильева, владелица двухэтажного дома, жена одного из представителей городской управы и почетного мирового судьи Анна Платоновна Пашутина, «троюродная племянница» М.Ю. Лермонтова Евгения Акимовна Шан-Гирей. Как правило, их мужья занимали в свое время высокое общественное положение. Так, например, один из пансионатов-гостиниц принадлежал «некоей Уптон», указывает Поволоцкий, — вдове известного архитектора Уптона. Вот ее портрет: «Это была полная, небольшого роста, пожилая женщина, которую в городе упорно называли «Уптонша», и, насколько мне запомнилось, не очень-то любили. <...> ...эта старуха с широким лицом, усеянным бородавками, с «тройным» подбородком, с неизменным белым зонтиком в руках и большой шляпе, украшенной стеклярусом и перьями на голове, и есть «старая Уптонша» (там же, с. 445).

Таким образом, «Уптонша» — одно из лиц, которые формировали уклад и культуру города, некий тип дореволюционных «деловых людей», проживавших в Пятигорске. Индивидуально в них — тоже типично. Одежда и аксессуары: «белый зонтик в руках», «большая шляпа, украшенная стеклярусом» — атрибуция моды тех лет.

Портрет Евгении Акимовны Шан-Гирей в качестве детали также включает описание шляпы: «На голове у Евгении Акимовны была высокая черная соломенная шляпа, слегка напоминавшая перевернутый котелок. Шляпка была украшена черной, блестящей лентой, на которой виднелся стеклярус тоже черного цвета. Кстати, такие шляпки носили тогда почти все женщины более пожилого возраста, не исключая и моей бабушки» (там же, с. 454—455).

Семиотический ряд «головные уборы»: «большая шляпа, украшенная стеклярусом и перьями», «высокая черная соломенная шляпа, слегка напоминавшая перевернутый котелок... украшена черной, блестящей лентой, на которой виднелся стеклярус тоже черного цвета», «такие шляпки носили тогда почти все женщины более пожилого возраста, не исключая и моей бабушки», — дает представление о моде предреволюционного Пятигорска. Семантически отмеченными являются детали головного убора «шляпа»: «большая», «высокая», «напоминающая перевернутый котелок», «украшенная стеклярусом».

В «Современной энциклопедии. Мода и стиль» (2002) отмечается, что в начале XX века «в моде соперничали два направления: одно развивалось в русле феминистского движения, другое сохраняло приверженность возникшему ранее утонченному образу светской дамы, праздной и изысканной» (320, с. 209). По-видимому, старшее поколение («Уптонша», Е.А. Шан-Гирей) в своем предпочтении изощренных головных уборов демонстрировало приверженность прошлому, традициям.

Наиболее обстоятельно выписан портрет Анны Платоновны Пашутиной, дочери казачьего есаула, «закадычной приятельницы» Е.А. Шан-Гирей. Вот основные семантические компоненты, составляющие его: отец — казачий есаул, муж — «занимал видный пост в местной городской управе», прекрасная музыкантша, в 1918 году — «маленькая, худенькая, очень опрятно одетая старушка»; в 1918 году занимала только одну угловую комнату своего дома, «необыкновенно интересный человек»; знала о прошлом Пятигорска; отец хорошо знал Лермонтова, его пятигорских друзей, Мартынова; владелица коллекции старинных трубок, доставшихся ей от отца; чистый опрятный дворик дома Пашутиной; друзья (учительница, врачи); персидской породы кошка Киримоша; собаки Коби и Рябчик. Все эти компоненты свидетельствуют о культуре повседневной жизни Пашутиной и вообще лучших представителей дворянства: скромные люди, не демонстрировавшие своего богатства, привыкшие к труду, опиравшиеся на русские и европейские культурные традиции. Портрет Пашутиной дается на переломе событий: до революции она богатая владелица дома, а в 1918 году — занимает угловую комнату, которая отапливается «буржуйкой», и т.д. (274, с. 494—495)

При всей текучести бытовой обстановки 1917—1918 годов, ее оскудении, трудностях (уплотнение, уборка дома, уход за садом в преклонные годы) неизменной остается сама Пашутина, ее благородные привычки, изысканные манеры. Она принадлежит к личностям, которых можно отнести к хранителям духовной культуры нации. Портрет Пашутиной исторически детерминирован. Практически каждый аспект в описании портрета Анны Платоновны выражает переломное время: одежда, быт, общение. То же можно сказать и о Евгении Акимовне Шан-Гирей.

**Врачи.** В тексте мемуаров Поволоцкого упоминаются известные в Пятигорске врачи: Ивлев, Подгорный, Крюков, Агаджанов, Гуревич, Радзиевский, Фешин, Иодкевич, Владимирский и др. Это особая социальная среда, которая редко выделяется в исторических текстах. Здесь же, в мемуарах Поволоцкого, который пишет о курортном городе, замечания о деятельности врачей, их портреты, «рассыпаны» на протяжении всего текста. И немудрено, ведь в Пятигорск приезжают лечиться, в частности, минеральными водами, которые были описаны врачами. Уже в 1871 году в «Сборнике статистических сведений о Ставропольской губернии» (Вып. 4) доктором С.А. Смирновым отмечается, что «правительству в настоящее время уже не предстоит заботы о том, чтобы во время сезона на Водах были врачи: для практики недостатка во врачах быть уже не может» (319, с. 79). С.А. Смирнов отмечает, что врачи обычно поселялись в Пятигорске, как центральном пункте Вод. Говоря о значении Кавказских Минеральных Вод в смысле государственном и экономическом, С.А. Смирнов разрабатывает целую программу деятельности врачей на КМВ и, в частности, в Пятигорске: «Для

приезжающей на Воды публики важно не только то, чтобы были врачи, но и врачи еще хорошо и научно знакомые с Водами. Отсюда естественно возникает мысль: с одной стороны, о доставлении возможного пособия для научных занятий врачам, находящимся на Водах, а с другой — желание иметь постоянных врачей при каждой группе вод для того, чтобы дать им возможность полнейшего изучения ее. В первом отношении устройство в Пятигорске химической лаборатории (по местным обстоятельствам могущей служить и для целого края) и основание Бальнеологического общества достаточно гарантируют правительство. От будущего содержателя Вод оно необходимо должно требовать полного содействия к поддержанию того и другого.

Относительно же врачей, установление от правительства постоянных штатных мест при каждой группе Вод достаточно обеспечит виды. Но так как состояние медицинской части при водах будет иметь весьма прямое отношение к интересам будущего содержателя Вод, то нельзя отказать ему в участии при устройстве ее. Кроме обязательства иметь, соответственно обнаруживающейся потребности, при каждой группе Вод аптеки, ему должно быть предоставлено право предлагать от себя и врачей на штатные места при водах; утверждение их должно зависеть от инспектора, назначенного правительством. Затем и содержание врачей при Водах должно быть относимо на счет контрагента, по взаимному его соглашению с ними. Таким образом, ему будет предоставлена возможность делать приглашение и таким врачам, содержание которых при водах, по положению их в служебном или общественном отношении, было бы обременительно для правительства. Но инспектор Вод, назначаемый непосредственно правительством, должен получать свое содержание от правительства. Таким образом, мне кажется, будут достаточно обеспечены интересы правительства и Вод с одной стороны, и предоставлена полная свобода внутреннему хозяйству их — с другой» (там же, с. 81). По-видимому, уже к концу XIX — началу XX века внутренние и внешние программы, связанные с медицинской деятельностью в Пятигорске, были во многом реализованы. В Пятигорске сложилась устойчивая система врачебной практики, было много знаменитых врачей.

Профессия врача предполагает разностороннее развитие, глубину личности, так как он призван лечить не только тело, но и душу человека. Как правило, лучшие представители этой социальной среды в мемуарах Поволоцкого — всесторонне образованные люди, гуманисты, профессионалы высокого уровня. Кроме того, это люди с богатой интуицией, ведь, как отмечает Р. Барт, «занятия позитивной наукой, например медициной, по-видимому, не исключают того, что внутри нее продолжают иметь хождение схемы мифического типа, ведь медицинская семиология довольно точно соответствует какой-нибудь схеме анимистского типа: в конечном счете болезнь мыслится как некая личность, изначально таящаяся под кожей, в глубине тела, но подающая знаки, отправляющая сообщения, которые врач должен получить и дешифровать почти так же, как гадатель; в реальности это мантика» (20, с. 488).

Поволоцкий с огромным уважением пишет о врачах Пятигорска, а некоторые портретные зарисовки врачей обращают на себя особое внимание. О профессоре Агаджанове, докторе Н.М. Радзиевском, Крюкове, В.И. Фешине Поволоцкий рассказывает подробно.

Опорные семантические компоненты портрета профессора Агаджанова: «видный петербургский врач», «психиатр», «лечил модным в то время внушением», «застрял в Пятигорске», «решил обосноваться в Пятигорске, выстроить дом и устроить в нем санаторий. Война и последующие события помешали ему осуществить эти планы», «популярен как врач среди многочисленных контуженых и раненых на фронте военных чинов», «избавляет от жестоких невралгических болей, заикания, бессонницы и других последствий контузии, нервных шоков и ран, полученных на фронте» (274, с. 475—476). Перечисленные характеристики свидетельствуют о деятельном характере профессора Агаджанова, о его гуманистических устремлениях, о том, что он шел в ногу со временем (видимо, был знаком с новациями в области психоаналитического направления в психиатрии).

Вот как представляет мемуарист доктора Н.М. Радзиевского: «земляк из Польши», «ранение во время Русско-японской войны», «тяжкие страдания», «необыкновенно жизнерадостный и веселый человек», «выдающийся врач по внутренним и невралгическим болезням», «популярность в Пятигорске была весьма велика», «многие жаждущие лечиться именно у него буквально осаждали на улице и даже на дому бабушку и маму с просьбами, чтобы Николай Михайлович их принял» (там же, с. 480—481).

Семантически доминируют значения 'воля', 'трудолюбие', 'профессиональная виртуозность'. В мемуарах хорошо показана значимость для больных таких профессионалов, ува-

жение, которым пользовались представители этой социальной среды. Она, по-видимому, составляла цвет пятигорского общества и была весьма многочисленна, что свидетельствует о характере и направленности города-курорта. Изящные портретные зарисовки врачей характерны, в основном, для первой половины мемуаров — описания респектабельного дореволюционного курорта, в котором именно врачи, с их образованностью и гуманистическими устремлениями, формировали общий доброжелательный климат города. Сюда ехали за помощью, за избавлением от тяжелых недугов, и, видимо, попадали тогда в хорошие руки.

**Учителя** описаны Поволоцким также доброжелательно, в особенности Т.Ф. Гусев и И.А. Авижонис. О Гусеве Поволоцкий пишет следующее: «Этому удивительному по доброте и светлому уму человеку, преподавателю и учителю, как говорится «милостью божьей», великолепно знавшему детскую психологию и очень глубоко и искренне любившему, как родных, своих учеников, я обязан очень многим. Именно он научил нас, ребят, любить и ценить книги, приучил к чтению, давая книги для прочтения из собственной весьма обширной библиотеки. Уроки у Тимофея Феофановича, которого знал и уважал весь город, мы, все его ученики, считали чем-то очень радостным и интересным для нас» (там же, с. 516). В этих нескольких словах портрет идеального педагога: светлый ум, знание детской психологии, любовь к ученикам, умение научить ценить книги, радостные и интересные уроки («учил играючи»). Обозначена духовная программа хорошего учителя. В его портрете есть семантически отмеченные места, связанные с переломным характером эпохи: «в городе считали Тимофея Феофановича человеком «чересчур либеральным», чуть ли не «красным», как упорно начали многие его называть в годы, когда он был назначен первым директором первой советской школы в Пятигорске» (там же, с. 571). «Первая советская школа» — номинация, обозначающая совершенно новую реалию послереволюционного Пятигорска.

Учитель латинского языка пятигорской гимназии И.А. Авижонис — «утрюмый молчаливый литовец... Говорили, что он был замечательным, но невероятно строгим педагогом. Он был известен также тем, что немного подвыпив, выходил из своего дома и, прохаживаясь по тенистой красивой аллее, которая вела от въездных ворот в усадьбу к жилым постройкам, громко и с большим чувством декламировал по-латыни произведения древнеримских поэтов» (там же, с. 489). Изменения в жизни города нашли отражение и в жизни Авижониса, который «купил дрожки и сделался «дрогаем», зарабатывая таким образом на жизнь для себя и своей многочисленной семьи» (там же). Впоследствии он стал первым в Советской России литовским послом, был назначен на пост министра иностранных дел Литовской республики. Так в жизни отдельного человека, как в капле росы, отразились все перемены в обществе в определенный период времени.

**Представители обслуживающих профессий: торговцы, конюхи, садовники** и т.д. — в совокупности с предыдущими социальными группами дают представление о пестроте и многообразии мира людей, в котором формировался Поволоцкий.

Например, «дедушка Верещагин», садовник в усадьбе генерала Степанова. «Родственник знаменитого русского художника-баталиста Верещагина», «умнее и начитаннее самого генерала». «Нас, ребят, он очень любил, частенько угощал фруктами из садов и даже из оранжереи, неизменно нам повторяя, что самое главное в жизни, кроме интересной книги, это умение полюбить окружающую нас природу. Именно Верещагин приучил нас, подростков, бережно относиться к каждому цветку, расцветающему на клумбах, к каждому кусту сирени и осыпанным цветами или фруктами деревьям. Называл он деревья «нашими зелеными братьями» и относился к ним, как к своим лучшим друзьям. Я хорошо помню, как «дедушка Верещагин» по утрам, обходя сады, останавливался возле некоторых, особенно им любимых деревьев и подолгу тихонько о чем-то разговаривал с ними, ласково поглаживая рукой их стволы» (там же, с. 513). Это красноречивый портрет человека своей профессии. Кроме того, к Верещагину относится номинация «человек старого закала» — это также выразитель и хранитель культуры предреволюционной России.

Семантически исторически значимым является замечание: «...весьма тяжело перенес революционные события тех лет, перемены, с ними сопряженные, «гибель и разорение», как он выражался, любимых им садов» (там же, с. 514). Сад — это символ созидания, красоты, мифологема рая. Гибель и разорение «потерянного рая», который представлял собой дореволюционный Пятигорск, — последствие революционных событий. Замечание о том,

что Верещагин умер в декабре 1918 года, в самое трудное время, весьма значимо: многие известные люди, носители культуры предреволюционного времени не смогли ни принять, ни примириться с деструктивным характером революции, разрушением сложившегося гармоничного уклада жизни курортного города.

Образ благополучного города Пятигорска формируют и другие его обитатели. Например, владелец магазина восточных ковров Мамедов. Он изображается как редкостный знаток лошадей, «лучше всякого ветеринара умел «лечить» их от всех болезней». Революция 1917 года, которую Поволоцкий не характеризует вообще, отразилась и на судьбе Мамедова: «В конце 1917 года Мамедов, как бы предчувствуя надвигавшиеся события, угнал своих лошадей куда-то в горы, закрыл магазин, а вскоре и сам куда-то скрылся» (там же, с. 510).

Сложившийся быт, устоявшаяся повседневность на глазах разрушались. Это хорошо видно, когда автор мемуаров обращается к людям, занятым в сфере обслуживания. Они-то конкретно и работали для упрочения и внутренней организации быта. Вот портрет конюха, который трудился в усадьбе генерала Степанова: «Звали его Николай. Это был необыкновенно забавный, но весьма добродушный человек, очень хорошо относившийся к нам, детям. Он даже позволял иногда кому-нибудь из ребят на несколько минут взобраться на лошадь, когда ее выводили из конюшни и гоняли «для моциона» по кругу.

Правда, покататься на лошади мы могли только под присмотром Николая, который, однако, не позволял нам хоть раз проехать верхом по кругу. Николай был необыкновенно важен и всерьез всех уверял, что прекрасно понимает «лошадячий язык». Говорил он, что все лошади по утрам рассказывают ему о том, что видели во сне. Плохой сон, по мнению Николая, вредно влиял на выносливость и настроение лошади. Он каждое утро докладывал приходившему ежедневно по утрам в конюшни генералу Степанову об этих «лошадиных снах». Николай очень сердился, если ему не верили, что лошади поверяют ему свои «тайны» (там же, с. 509). Состоявшийся в своей профессии человек у Поволоцкого всегда представляет собой позитивную личность.

Портрет, нарисованный Поволоцким, — еще один штрих в формировании общей позитивной среды предреволюционного города-курорта. В судьбе Николая негативно значимым оказался послереволюционный 1918 год. «...Николай вступил в один из отрядов Красной Армии и сражался против «белых», он был убит в одном из боев, происходивших неподалеку от Пятигорска» (там же). Таким образом, жизнь и этого, может быть, не самого заметного в Пятигорске человека оказалась напрямую связана с историческими переменами, с «разрывами» и «расколами» истории.

Семиотически значимой является портретная зарисовка заведующего Наробразом Архангельского. Это уже представитель революционной власти, деятельный, позитивно настроенный по отношению к жителям Пятигорска революционер. Архангельский поддержал идею создания детского театра Поволоцким в 1921 году, проявил внимание к нему: «После спектакля Архангельский и Корсаков пришли к нам «за кулисы», познакомились со всеми нашими артистами и очень сердечно поблагодарили всю нашу «труппу» за интересный и «слаженный спектакль». Мы чувствовали себя, что называется, на «седьмом небе». Уходя, Архангельский сказал мне: «Зайдите ко мне завтра часов в 10 утра. Мы оформим показ ваших спектаклей!» (там же, с. 548).

Таким образом, создается семантически многомерная многоплановая социальная среда курортного города на переломе исторических событий с ее устойчивыми и неустойчивыми, в силу революционных событий, социальными структурами.

## Социальные институты

Социальные институты (учреждения) — экономическая база для формирования социальной среды, также семантически отмеченная. В структуру ее входят: 1) предприятия общественного питания: магазины, рестораны, духаны, чуречные, кафе, павильоны с минеральными водами; 2) лечебные и бытовые учреждения: санатории, пансионаты, гостиницы, госпитали, больницы, ванны и грязелечебницы, парикмахерские; 3) учреждения культуры: библиотеки, фотолаборатория, кинотеатры, театры; 4) усадьбы, частные доходные дома; 5) социально-исправительное учреждение: тюрьма.

Для курортного города это достаточно полно представленная система, нашедшая отображение в мемуарах. Быт курортного города связан с лечением, отдыхом и развлечением

приезжающих. Практически все указанные социальные институты, входившие в инфраструктуру курортного города, были частными. Исключение составляет только несколько раз упоминаемая Казенная гостиница, которая располагалась на пересечении улицы братьев Бернардацци (Сакко и Ванцетти) и Романовского проспекта (Царская улица, нынешний проспект Кирова), но она в то время также находилась в частном владении. В этой гостинице останавливалась бабушка Поволоцкого, приезжавшая ежегодно лечиться в Пятигорск. Указывается, что в гостинице содержались серные и грязевые ванны в подвальном этаже.

Городской уют, удобства курортного города связаны с большим количеством магазинов, кафе, ресторанов. Поволоцкий ярко изображает городскую тесноту, хорошую обставленность, оснащенность быта курортного города: «Эти магазины были на бульваре, который, как и теперь, пролегает вдоль «вокзальной» трамвайной линии по улице Кирова. Они находились на небольшом отрезке бульвара, который начинался у трамвайной остановки на углу нынешней улицы Кирова и Теплосерной, почти рядом с тогдашней громадой пятигорского собора, а кончался на следующем углу у трамвайной остановки, находившейся рядом с известным в те годы в Пятигорске большим текстильным магазином Ройхеля. Магазины находились по одной стороне бульвара. По другой был сквер с фонтаном и так называемыми «дедами», существующий и теперь. Но тогда эти «деды», украшающие фонтан, которых я помню с детства, назывались «нептунами». У входа в сквер была будка, в которой продавались старые книги. Хозяйской этой крошечной букинистической лавки была необычайно толстая, добродушная женщина, кстати, прекрасно разбиравшаяся в книгах и великолепно знавшая вкусы своих многочисленных покупателей. У нее моя мать часто приобретала небольшие желтые книжечки «Универсальной библиотеки», которая выпускала в свет по дешевой цене произведения русских и иностранных классиков, а также современных писателей. В этих торговых рядах на бульваре можно было также приобрести у уличных продавцов модные тогда палки из кизилового, крепкого, как железо, дерева и нарядные «стеки». Ими обзаводились все тогдашние модники и, конечно, мы, мальчишки, им подражавшие. Тут же можно было украсить палку или стек серебряной монограммой, изображавшей вид Эльбруса, или собственными инициалами. Всю эту «операцию» за небольшую цену делали продавцы стеков и палок. У них также имелся выбор различных более дорогих монограмм из кавказского серебра» (274, с. 456—457).

Центральная улица Пятигорска (Бульварная улица, Царская улица, Романовский проспект, проспект Кирова) пересекает весь город. Некоторые исследователи отмечают ее сходство с Невским проспектом (Л.Н. Польский). Город расположен у подножия Машука, на Горячей горе, имеется еще ряд всхолмлений. А улица тем не менее ровная, уважаемая, часть ее составляет «Цветник», в котором проходили концерты. Конечно же, соседствующие друг с другом магазинчики, различные кафе, духаны располагали к хорошему настроению, комфортному времяпрепровождению, когда можно было на других посмотреть и себя показать.

Поволоцкий отмечает обязательные для многих прогулки по аллеям «Цветника» и Лермонтовской галереи, что называлось тогда «променадом». Л.Д. Верховец в исследовании «Садоводство и виноградарство в районе Кавказских Минеральных Вод. 1825—1850 годы» (1911) обращает внимание на то, что в Пятигорске было много мест для гуляния, особенно около источников. Он цитирует работу Конради «Рассуждение о искусственных минеральных водах с приобщением новейших известий о Кавказских минеральных источниках» (1831): «Но где возьму слова для описания гульбищ, которые как бы ударом волшебного жезла вдруг появились около сих источников? (Вопрошает Конради) «По желанию генерала Емануэля господин архитектор Бернардацци составил план для построения сих гульбищ и надзирал за исполнением оного. Возвышения по обе стороны сих источников и позади оных были выровнены, дороги размерены, покатоности покрыты дерном, *после чего стали рассаживать цветы, разные кустарники, взятые из близлежащих лесов*; многие дорожки были усажены *виноградником*, из которого со временем образуются крытые аллеи. Таким образом в продолжение одного года явились здесь гульбища, в которых можно было по несколько часов прогуливаться без усталости и где многообразные перемены удерживают душу в приятной деятельности, и взоры наслаждаются то *приятною пестротою цветов* (курсив автора. — КШ, ДП.), то множеством строений, разбросанных поверх гуляющего и в долине, то великолепными, раскрывающимися перед нами картинами, или взглядом на отдаленные возвышения, которые, простираясь вдаль амфитеатром, оканчиваются в величественных снеговых горах, между которыми Эльбрус воздымает седую главу свою» (64, с. 7).

Как видим, как курортный город Пятигорск сложился исторически, его структура была специально разработана так, чтобы окрестности города входили в его пространство и составляли важный для курортного города умиротворяющий пейзаж.

По данным «Словаря русского языка», променад — *'разг. устар.* Прогулка, гулянье'. Гуляние — '1. Действие по глаголу гулять. 2. Веселое, с развлечениями, танцами и т.п. времяпрепровождение на открытом воздухе'. Глагол «гулять» включает значения '1. Ходить, не торопясь, для отдыха, удовольствия, прогуливаться. 2. *разг.* Быть свободным от работы. 3. *прост.* Веселиться, развлекаться, кутить'. В семантический объем слова «променад» потенциально может входить и четвертое значение синонимически связанного с ним слова «гулять» — '4. *прост.* Находиться в близких, любовных отношениях'. В данном случае речь идет о так называемых «курортных романах», которые практически всегда были атрибутом отдыха в курортных городах. Отмечаемые Поволоцким сувениры с кавказской атрибуцией — также особенность курортного города и курортного быта, так как отдыхающие, как правило, хотят оставить что-либо на память.

Как отмечает Л.Д. Верховец, «необходимо привести характеристику бульваров и бульварной жизни» в сороковые годы XIX века. Опирается он на очерк А. Вышеславцева «Три письма о Пятигорске» (1848). Понятие «бульварная жизнь» семантически отмечена. О ней много пишет Поволоцкий, но приведем также фрагмент работы Л.Д. Верховца: «Но самое важное место Пятигорска — бульвар; с ним нельзя познакомиться вдруг, осмотрев его в один раз, но надобно изучать его. Бульвар в нравственном отношении есть центр города, средоточие и сборное место всей публики, можно сказать, душа и сердце Пятигорска, его вече, его форум; на бульваре заводятся разговоры, составляются знакомства, суд, мнения и заключения о делах, о докторах и о приезжих; на бульвар выводят маменьки дочерей для показа и оценки; для бульвара везут заказанные костюмы и моды, и наряжаются самые слабые больные, которым едва достигает сил доехать в башлыке и шубе до ванн; на бульваре происходят часто события, происшествия и истории, без которых мир, кажется, обойтись не может: то упадет с коня дама в живописной амазонке, то непривычный помещик, желающий показаться джигитом, на всем скаку, на повороте, слетит с коня в минеральный ручей и т.п. события, которые исчислить невозможно. Здесь же, на форуме, составляются проекты гуляний, катаний, пикников и балов и пробиваются к деревьям афиши и объявления от театральной дирекции, вольтижеров и разных других мест. На бульвар спешат любители газет сообщить знакомым прочитанные известия о Европе, о Петербурге, о действии отряда против горцев; сюда же торопится молодой человек в новом черкесском костюме, чтобы произвести им эффект.

Есть любители бульварной жизни, которые сходят с бульвара только обедать и ночевать, так называемые дежурные бульварные, которые лечатся воздухом и моционом. Короче сказать, нигде нет столько жизни, движения и деятельности, как на бульваре; нигде не услышишь и не увидишь столько занимательного в разных отношениях, нигде не услышишь столько забавных анекдотов, сплетен, не встретишь таких разнообразных мнений, суждений и предположений. Помещик П... губернии обсуживает действия войск на Кавказе; другой вслух высказывает свое мнение об управлении иноверческими племенами Кавказской области и мерах привлечения их посредством училищ и образовательных ферм; военный спорит о преимуществе лечения минеральными водами перед лечением Присница и фармацевтическими средствами и расхваливает своего доктора; здесь родилась и находится в употреблении пословица: «Всякий больной своего медика хвалит». Бульвар занимает такое важное место в Пятигорске потому, что он место отдыха больных после тяжелого дня, проведенного в питье серной воды и в езде и ходьбе в ванны и к источникам; потому что на бульвар больные являются не по обязанности, которая всегда тяжела для нас больше или меньше, но по желанию: потому что здесь они не больные, но собственно люди, со всеми их принадлежностями» (64, с. 27).

Как уже отмечалось, особый колорит города был связан с присутствием в нем представителей кавказских народов, которые были владельцами духанов, чуречных и прочего. «Пожалуй, всего больше моих детских воспоминаний о первых двух годах нашего пребывания в Пятигорске связаны, главным образом, с «кунаком», о котором я уже упомянул, — пишет Поволоцкий. — Ведь это именно он старался о том, чтобы я в моей черкеске походил на «настоящего» горца. Он учил меня закидывать полы черкески, носить «по-горски» папаху и прочее. Он много рассказывал мне о жизни и привычках жителей горных аулов и даже

часто напевал своим хрипловатым и гортанным голосом осетинские или кабардинские народные песни, учил танцевать лезгинку. Однажды «кунак», не сказав моей матери ни слова о том, куда мы пойдём, повел меня в небольшой, но весьма в те годы популярный в Пятигорске «духан». Он помещался в подвальчике по нынешней улице Кирова, где и теперь находится закусочная. По словам «кунака», только в этом «духане» можно было съесть «настоящий кавказский шашлык» и другие блюда национальной кухни. Помню хозяина этого «духанчика», полного, небольшого роста старика с седоватой бородкой. Он был одет в черный бешмет с серебряным ремешком.

Водил меня «кунак» еще в один «духанчик», который помещался тоже в подвальчике в доме по улице Нижегородской (ныне Дзержинского) против Теплосерной. Здесь, по его словам, можно было «хорошо покушать». Напротив этого духана находилась чуречная. Хозяин этой чуречной, толстый, неизменно улыбающийся армянин, был известен всему городу и также принадлежал к друзьям «кунака». Я очень любил наблюдать, как в огромной, глубокой, уходящей вниз печи пеклись чуреки. Веселые, молодые пекари, под присмотром хозяина, быстро, на большом столе, раскатывали тесто на тонкие лепешки. Этим лепешкам придавали форму чурека и молниеносным движением «пришлепывали» сырой еще чурек к раскаленной стенке пышущей жаром печи. Через несколько минут специальным шестом, увенчанным крючком, вынимали испеченный уже чурек и кидали в большую корзину» (274, с. 459).

Даже в этом небольшом фрагменте широко функционируют заимствования из кавказских языков, называющие такие реалии, как пространство (аул), субъект (лицо — кунак), одежда (черкеска, папаха, бешмет), закусочные (духан, чуречная), танец (лезгинка), хорошо известные каждому жителю и гостю курортных городов Северного Кавказа. Аул — '(тюрк.) селение (на Кавказе, Казахстане и Средней Азии)'. Кунак — '(тюрк. гость) у кавказских горцев: лицо, связанное с кем-либо обязательством взаимной дружбы, защиты, гостеприимства; друг, приятель'. Черкеска — '(от черкесы — 'один из народов Карачаево-Черкесской Республики, а также лица, относящиеся к этому народу') русское название верхней мужской одежды, распространенной в прошлом у кавказских народов'. Чуречная — '(тюрк.) закусочная, в которой подают пресный хлеб в форме небольшой лепешки, выпекаемый на Кавказе, в Средней Азии'. Папаха — '(кумык., азерб.) высокая меховая шапка'. Бешмет — '(тюрк.) одежда тюркских, монгольских, кавказских народов, плотно прилегающая в груди и в талии и доходящая до колен'. Духан — '(араб.) старинное название небольшого ресторана, харчевни на Кавказе и Ближнем Востоке'. Лезгинка — 'лезгинский народный танец, а также музыка к этому танцу', лезгины — 'народ, составляющий часть населения Дагестана, Азербайджана, а также лица', относящиеся к этому народу'. Косвенно названы и народы, населяющие Кавказ, распространенные в Пятигорске (черкесы, лезгины).

Эти лексемы вошли в активный словарный запас Поволоцкого-мемуариста, так как воссоздает он картины Кавказа спустя почти семьдесят пять лет. Таким образом, мемуары знакомят польского читателя не только с повседневностью и бытом дореволюционного курортного города, но и с культурой тех народов Кавказа, которые проживают в нем.

Представители горских народов интересуют мемуариста, в первую очередь, как носители особенной кавказской культуры. Поволоцким названы «осетинские или кабардинские народные песни», «лезгинка», элементы традиционной одежды горца: «черкеска», «бешмет» — подробно описан характерный для быта горских народов способ приготовления пресных хлебных лепешек — чуреков. Мемуарист подчеркивает, что, несмотря на длительный период проживания горцев в курортном городе с преобладанием русскоязычного населения, кавказцы сохраняют верность своим обычаям и традициям. Не случайно кунак не один раз произносит слово «настоящий»: «настоящий горец», «настоящий кавказский шашлык». Особая обстановка в духанах и чуречных, необычные для человека из губерний России «блюда национальной кухни» и способы их приготовления, внешний вид и хорошее настроение («веселые, молодые пекари») владельцев и работников этих заведений привлекали к ним отдыхающих: «Чуречная работала с раннего утра до позднего вечера, и покупателей было всегда много» (274, с. 459).

Особый колорит спокойному курортному городу Пятигорску придавали усадьбы богатых граждан. Одна из них — усадьба генерала Степанова, которая «считалась самой обширной, богатой и живописной в городе». В состав усадьбы входили сады, клумбы цветов, палисадники, тенистые аллеи. Поволоцкий называет два сада: «главный» сад, или «цветник», и «нижний» фруктовый сад, в последнем находились оранжереи. «В центральном саду, вход в который был устроен непосредственно с веранды в доме, в котором жил сам генерал, не

было фруктовых деревьев. Здесь росли преимущественно тенистые тутовые деревья, множество густо разросшихся кустов разнообразных видов сирени, черемухи, всевозможных декоративных растений. Рос даже садовый кизил и несколько очень стройных и красивых, вечнозеленых деревьев, напоминавших кипарисы. В зеленом лабиринте тенистых аллей и дорожек этого сада повсюду были разбросаны цветочные клумбы. В саду было немало удобных скамеек, на которых лежали, для удобства отдыхающих, небольшие, мягкие кожаные подушки. В центре сада, на небольшом пригорке, была устроена довольно большая, резного дерева, беседка. Из беседки открывался чудесный вид на южную часть города и снеговой хребет. А сама беседка «тонула» в гуще кустов сирени. В этой беседке, как теперь помню, генерал обыкновенно, в летние вечера, пил чай, беседуя со своими дочками» (там же, с. 511).

Пятигорск вообще — очень зеленый город с множеством скверов, изумительных тенистых улиц, аллей, садов. Усадьба Степанова, по-видимому, концентрировала в себе все особенности южного города, была его микромоделью. Важно отметить «открытость» усадеб, частных пансионатов. Отдыхающие мигрировали из пансионатов в усадьбы, из усадеб в санатории, подыскивая наиболее благоприятные условия для лечения. Такого рода усадьбы представляли особую культурную ценность, так как соединяли в себе искусство архитектуры с высокой садово-парковой культурой. В усадьбе Степанова, как отмечает Поволоцкий, было множество обитателей, хотя хозяин не сдавал комнаты в усадебных постройках. Среди многочисленных обитателей усадьбы Поволоцкий отмечает военных, их семьи, представителей театрального мира, известных артистов местных театров, которых Степанов приглашал жить в усадьбе. Такого рода благотворительность со стороны богатых владельцев усадеб свидетельствует о высокой культуре, преобладании духовных ценностей.

## Культура курортного города

Культурная жизнь в курортном городе, как правило, очень богата и многообразна. Богатство и многообразие обусловлены тем, что на курорты охотно ездили выступать артисты из столичных театров, прославленные дирижеры, оркестры, солисты оперных театров. Все они представляли на сцене то, что соответствовало театральной и музыкальной моде того времени. В этом плане мемуары Поволоцкого представляют интереснейший и ценнейший источник для осмысления культурной жизни курортного города. Если иерархически представить все виды культурного досуга посетителей курорта, то здесь было все: от выступлений борцов в кинотеатрах перед началом сеансов, что составляло особую примету того времени, до выступлений на сценах Пятигорска таких известных артистов, как А.П. Петровский (артист и режиссер Александринского театра), Ольга Шпейер (танцовщица и балетмейстер) и др. Поволоцкий упоминает о многих артистах, игравших в пятигорских театрах: И.И. Рафальский (комик и характерный артист), Добротини (один из старейших артистов опереточной группы), Шхиньянц («герой-любовник» местной оперетты), А.И. Ланко-Петровский (комик-простак), Ситмановский («печальный Пьер»), Я.И. Орлов-Чужбинин (играл «героев»), П. Поль (характерный простак), Н.Д. Ланко-Петровский, Ф.И. Дубровский (режиссер и актер), Баскакова (известная артистка, жена Орлова-Чужбинина) и другие.

Это придавало особый колорит курортному городу, обуславливало его динамичную культурную жизнь. Но есть один особый фактор, который определяет семантическую отмеченность Пятигорска по отношению к другим городам КМВ и вообще к городам России — то, что Пятигорск — место действия романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Именно этот фактор обуславливает семантическую выделенность Пятигорска и смысловую глубину этого города как динамической семиотической системы. Понятие «глубины» здесь используется в феноменологическом смысле — имеется в виду интендирование самим названием города «Пятигорск» произведений, составляющих основу его культурной жизни. Это когнитивные артефакты — произведения, созданные в Пятигорске или о Пятигорске, среди которых особое место занимает «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, а также его стихотворные произведения. Когда попадаешь в Пятигорск, невольно вспоминаешь «Героя нашего времени», семантический ореол лермонтовских смыслов этого романа присутствует в восприятии курортниками многих мест старой части города. Да и сами дуэль и смерть Лермонтова, которые имели место в Пятигорске, составляют также особый «текст», связанный с текстом «Героя нашего времени», обуславливая еще большую «глубину» города как сложной семиотической системы, ее многослойность.

Есть и противоположные интенции. «Герой нашего времени», произведение, которое знают практически все образованные люди, формирует образ Пятигорска, Кавказских гор, так что приезжающие заранее оказываются знакомыми с главными достопримечательностями города и окрестностей. Это замечательно показано в мемуарах Поволоцкого. Он приехал в Пятигорск шестилетним ребенком, но в его сознании уже сформировался, как мы бы сейчас сказали, фрейм города: «Я очень рано научился читать, — пишет Поволоцкий. — В особенности полюбились мне стихи. Я их очень быстро заучивал наизусть, так как память у меня была хорошая. Мне не было еще и семи лет, когда я, что называется, «шпарил» наизусть многие стихотворения Пушкина и Лермонтова. В особенности полюбились мне стихи Лермонтова. Кстати, это был также любимый поэт моей бабушки и мамы. Знал я буквально наизусть «Измаил-Бая», «Демона», «Мцыри» и много мелких стихотворений Лермонтова. В особенности нравился мне, «Хаджи Абрек», а из стихотворений — «Спор». Вероятно, именно поэтому мне так понравился Пятигорск, Кавказ, горы, любовь к которым во мне пробудили эти произведения Лермонтова. <...> Я также радовался тому, что скоро увижу бабушку, которую я очень любил, и Пятигорск, а главное, Кавказские горы. О них я много слышал от бабушки, очень любившей Кавказ.

Мы приехали в Пятигорск утром. На перроне нас ожидала бабушка. Мое внимание, прежде всего, привлекла гора, которая сразу бросилась мне в глаза, когда я вышел из вагона. На верхушке горы виднелся маленький домик. «Бабушка, это Машук?» — спросил я, зная это название из рассказов бабушки и стихов Лермонтова, с которыми был уже знаком, так как их часто мне декламировала мать, очень любившая этого поэта. «Да! — ответила бабушка. — А сейчас я тебе покажу Бештау и много других гор!..» (274, с. 449)

На протяжении всего текста мемуаров развивается лермонтовская тема. Не только город, но и его окрестности связаны со смысловым пространством лермонтовских произведений. Они всегда актуализируют воображение, и перед умственным взором людей, знающих произведения Лермонтова, встают определенные картины, виды, сцены, интендированные текстами. Адекватность этих картин с миром, то есть с конкретно увиденными географическими реалиями, людьми, предметами, в этом случае поражает. У Поволоцкого есть такие примеры.

«В экипаже «Москвича» ездили мы также в Новоафонский монастырь, который был расположен почти у подножия Бештау где-то в районе нынешнего города Лермонтова. Этот монастырь очень охотно посещался туристами и отдыхающими в Пятигорске. Сидя за небольшими столиками в обширном саду, примыкавшем непосредственно к монастырским строениям, можно было закусить, любуясь чудесными видами на окрестные горы и степь, покрытую цветущими мальвами. Гостям прислуживали монахи в черных подрясниках и так называемых «скуфейках» на головах. Глядя на них, я воображал, что так должен был выглядеть герой лермонтовской поэмы «Мцыри», многие отрывки из которой я знал на память» (там же, с. 451).

«Я до сих пор помню старого и бравого капитана. Уж очень нравилась мне его выправка и манера держаться. Коренастый, небольшого роста, с седым «ежиком» на голове и маленькими, тщательно подстриженными усиками, он казался мне живым воплощением старого, боевого офицера. Именно таким я воображал себе лермонтовского Максима Максимыча» (там же, с. 453).

«В особенности привлекала мое внимание висевшая в особом стеклянном шкафчике старая коричневая черкеска. Русанов говорил, что эта черкеска принадлежала его деду, погибшему в стычке с горцами. Старый капитан показывал на две небольшие тщательно заштопанные черными нитками дырки на спине черкески. «Это следы пуль, которыми был смертельно ранен мой дед, подполковник Иван Петрович Русанов», — пояснял старый капитан. Я не очень ему верил. Мне почему-то казалось, что эта черкеска принадлежала не русскому офицеру, а какому-то храброму горцу, одному из героев любимых мною произведений Лермонтова» (там же).

И герой поэмы «Мцыри», и Максим Максимыч, и храбрый горец в воображении Поволоцкого — реальные действующие лица. Он, как, впрочем, и каждый из тех, кто любит Лермонтова, живя в Пятигорске, всегда находится в окружении лермонтовских героев, сфантазированных, воображаемых, вызываемых чудом существования художественных текстов Лермонтова, функционирующих в смысловом пространстве. В этом невероятная сила притяжения тех мест, в которых жили большие художники, запечатлевшие их в своих текстах. Сходное восприятие Пятигорска находим в стихотворении В. Хлебникова, написанном в октябре 1921 года, «На родине красивой смерти — Машуке»:

Стоусто небо застонало,  
Воздавши воинские почести,  
И в небесах зажглись, как очи,  
Большие серые глаза.  
И до сих пор живут средь облаков,  
И до сих пор им молятся олени,  
Писателю России с туманными глазами,  
Когда полет орла напишет над утесом  
Большие медленные брови.  
С тех пор то небо серое —  
Как темные глаза.

1921

Восприятие и знакомство отдыхающих с городом, как правило, связаны с прогулками по лермонтовским местам, которые в смысловом отношении взаимодействуют между собой, и эта связь придает городу огромное внутреннее драматическое напряжение. Поволоцкий говорит о прогулках вокруг Машука и к месту дуэли Лермонтова, поездке на Провал и других. Первое в жизни публичное выступление Поволоцкого, состоявшееся в 1918 году, как считает мемуарист, положило начало его любви к театру. Наполненный содержанием лермонтовских произведений, города, с которым связано имя Лермонтова, молодой человек переживал события, которые определили в дальнейшем его жизнь, профессию. «В память мне врезался вечер молодежи, который происходил в продолговатом одноэтажном помещении во дворе дома № 5 на углу Дворянской и Елизаветинской улиц. Как теперь помню, отмечался тогда впервые в Пятигорске День Парижской коммуны. Было очень много народу.

Выступающие выходили на сцену прямо из публики. Пели, плясали. Некоторые играли на балалайке и, кажется, на гармошке. <...> Выступления мне так понравились, что я решил не отстать от других. <...> Не растерявшись, я смело подошел к рамке и громко сказал: «Отрывок из «Демона» Лермонтова! — и несколько тише добавил: — Эту поэму он, кажется, писал тут, в Пятигорске!» <...> Это было первое в моей жизни публичное выступление, и оно, фактически, положило начало моей любви к театру, которая — в силу целого ряда обстоятельств — вспыхнула именно в Пятигорске» (274, с. 484—485).

Инициация театральной деятельности Поволоцкого, имеющая место именно в Пятигорске, связанная с чтением произведений Лермонтова, была, по-видимому, следствием многослойного первопознания им и произведений Лермонтова, и его жизни, и Пятигорска, который воспринимается, как правило, как город, окрашенный лермонтовскими смыслами.

В Пятигорске и сейчас живут люди, находящиеся в родстве с Лермонтовым, сохранились дома, в которых проживал Лермонтов. Все это — многообразные возможности общения с поэтом и его произведениями. На страницах мемуаров запечатлен портрет «троюродной племянницы» Лермонтова Евгении Акимовны Шан-Гирей, проживавшей тогда в Пятигорске: «У Евгении Акимовны, в ее квартире, в доме Верзилиных, мне приходилось часто бывать. Приходил я туда с бабушкой. По воскресеньям Евгения Акимовна обязательно угощала нас превосходным рассыпчатым пирогом с малиновым вареньем. Приготовлением этого пирога она славилась на «весь Пятигорск» и очень этим гордилась. Она угощала пирогом в комнате, где, как известно, произошла ссора Лермонтова с Мартыновым. Это была гостиная, в которой Евгения Акимовна принимала гостей и проводила большую часть дня, сидя в мягком кресле с высокой спинкой. «Это мое любимое, — говорила она, — оно такое же старое, как и я!»

Говоря откровенно, подробности обстановки этой комнаты стерлись в моей памяти. Но хорошо только запомнилось, что стол, сидя за которым я уписывал пирог с вареньем, был не четырехугольный, как теперь, а круглый. Диван, стоявший около стола, тоже полукруглый с высокой спинкой. На нем лежало несколько вышитых подушек работы самой Евгении Акимовны» (там же, с. 455).

Дом Верзилиных сейчас входит в комплекс музея-заповедника Лермонтова в Пятигорске, а Евгения Акимовна похоронена на мемориальном кладбище рядом с местом первого захоронения М.Ю. Лермонтова. Один из домов, который существует до сих пор, принадлежал доктору Подгорному. Он утверждал, пишет Поволоцкий, что именно в этом доме была первая в Пятигорске квартира Лермонтова. «Поэт жил в ней, как рассказывал нам доктор,

бывший большим поклонником поэзии Лермонтова, вместе со своим будущим убийцей Мартыновым, с которым был тогда в дружеских отношениях. Именно об этой своей первой квартире Лермонтов писал в письмах, что из ее окон хорошо виден весь снеговой хребет и, в особенности, Эльбрус. «Ведь из окон «домика Лермонтова», — говорил Подгорный, — Эльбруса не было видно». Я внимательно прислушивался к словам доктора, так как все, что касалось Лермонтова и его пребывания в Пятигорске, меня очень интересовало» (там же, с. 455).

Воображаемые, живые люди, прямо или косвенно связанные с Лермонтовым, места, где бывал поэт и описывал их, — все это составляющие того многомерного семантического лермонтовского пространства, которым характеризуется Пятигорск в мемуарах Поволоцкого. Поволоцкий оказался тонким психологом в осмыслении своего жизненного пути, культурной деятельности. Он наглядно показал на своем примере, как функционируют структуры смысла культурных текстов в процессе их бесконечной жизни в истории человечества. Именно человечества, так как он только один из тех, кто с Лермонтовым в сердце. Но он тот, кто в силу работы своего духа оказывается подлинным носителем культуры, и одной из важнейших составляющих ее является русский поэт. Это та история, которая не имеет зримого окончания, потому что люди способны только бесконечно приближаться к осмыслению лермонтовских произведений, уже самостоятельно живущих во времени и пространстве. Одной из точек такой активной жизни является Пятигорск, многомерной своей структурой и динамической организацией связанный с памятью о Лермонтове.

Культурные события, культурные учреждения, о которых пишет Поволоцкий, составляют широкую панораму богатой жизни курортного города. Уже один только перечень учреждений культуры и культурных событий показывает, что жизнь Пятигорска не отставала от многих, даже крупных городов России. Местом, где концентрировалась культурная жизнь Пятигорска, был «Цветник». «Цветник», по данным «Словаря русского языка», — 'садик или клумба, где растут цветы'. Пространственно связанный с главной улицей Пятигорска (она отчасти входила в пространство «Цветника»), «Цветник» формировал атмосферу города в прямом смысле этого слова, так как утром и вечером в так называемой «раковине» «Цветника» играл оркестр. Концерты, которые проходили там, были связаны с выступлением симфонических оркестров под управлением известных дирижеров. Поволоцкий называет такие имена дирижеров, как Асланов, Сук. Мемуарист создает живой портрет дирижера Сука: «Знал я и о том, что Сук приехал из Петрограда и что он «очень известный». Помню его высокую фигуру во фраке (кстати, во фраках были и все музыканты) за дирижерским пультом, копну черных с проседью волос, которые падали ему на лоб, когда он взмахивал палочкой... Дирижировал он очень энергично и живо. Нравился он мне настолько, что я дома нередко, стоя перед зеркалом и взяв в руку палочку, подражал ему» (274, с. 461).

Становившийся популярным кинематограф также запечатлен на страницах мемуаров: «Там, где кончались эти торговые ряды, напротив магазина Ройхеля, о котором я уже упомянул, находился особенно памятный мне с детства кинематограф «Бомер». Это был, несомненно, один из самых красивых и оригинальных по своему внешнему виду кинематографов в городе. Дело в том, что все это небольшое, но весьма вместительное здание, было украшено изображениями обитателей подводного морского царства, как бы «перекликаясь» с фонтаном «Нептунов», находившимся в сквере на противоположной стороне. Фойе и зал этого кинематографа также украшали картины и рельефные изображения русалок, различных рыб, бога морей Нептуна и пр. В этом кинематографе я впервые увидел, как тогда говорилось, кинокартину, которая произвела на меня такое сильное впечатление, что я запомнил ее до сих пор. Это была «Пиковая дама». В особенности меня поразила Германн, вернее артист, игравший эту роль. До сих пор помню эту жутковатую фигуру в черном мундире, его огромные, казавшиеся мне тогда очень страшными глаза... Я очень часто изображал потом поразившего меня Германна. Пиковую даму я заставлял изображать мою бабушку. Усадив ее в кресло и укутав в белую простыню, я медленно приближался к ней, держа в руках игрушечный пистолет...» (там же, с. 457—458).

Историко-культурную ценность здесь имеет и описание места, и название кинотеатра, и его интерьер, украшение. Важным является и упоминание о фильме «Пиковая дама» с И.И. Мозжухиным в главной роли. Соотношение «тогда» и «теперь» для Поволоцкого в истории его жизни также оказалось значимым — это тоже один из эпизодов, формировавших его театральное мышление, еще одна из составляющих его инициации как театрального деятеля и в то же время — одна из историко-культурных картин дореволюционного Пятигорска.

Интересны сведения о других кинотеатрах, упоминающихся помимо «Бомера», — «Сплендид» и «Феномен». Историко-культурное значение имеют рассказы о выступлениях артистов, фокусников, борцов, исполнителей модных песен («песен улицы»), выступавших перед началом сеансов. Портрет одной из исполнительниц, Загорской, Поволоцкий приводит в мемуарах. Важно упоминание о «фабричных частушках», их цитирование: «За две настоящие «катеринки» купил мне мой миленочек ботинки». В этой немудреной частушке лексема «катеринки» исторически маркирована. Катеринки (екатеринки) — ассигнации номиналом в 100 рублей, на которых была изображена Екатерина II. Были в ходу еще в начале XX века. По-видимому, к этому времени деньги сильно девальвировались.

В мемуарах занимают много места пространные описания французской борьбы. Это связано, по-видимому, с детскими впечатлениями Поволоцкого, но они дополняют общую картину культурной жизни Пятигорска.

В последней части мемуаров внешние события вытесняются событиями внутренней жизни. Поволоцкий увлекается театром. Здесь он создает целую панораму театральной жизни. «Театральный «мирок» в Пятигорске тех лет, — пишет Поволоцкий, — был чрезвычайно интересен по своему составу. Необходимо также отметить, что к моменту бегства «белых» из Пятигорска, в городе среди местного населения чрезвычайно возрос интерес к театру. Буйно расцвела, несмотря на повседневные бытовые трудности, театральная жизнь в городе. Увеличилась посещаемость театров, а было их в Пятигорске в то время два: драматическая труппа играла в Народном доме (летом в Лермонтовской галерее — в Цветнике) и оперетка, выступавшая в здании кинематографа «Колизей» (ныне кинотеатр «Родина»). Кстати, в саду, прилегавшем к зданию «Колизея», в 1915—16 годах, правда, очень короткое время, существовала «открытая сцена» и ресторан. На этой сцене выступали многие артисты. А в саду, перед эстрадой, были разбросаны столики, за которыми сидели ресторанные гости. Весь сад по вечерам и до поздней ночи был ярко освещен разноцветными лампами. Однако уже ранней весной 1917 года этот ночной ресторан прекратил свое существование. Возникли в городе в 1920 году также «театральные студии» и две балетные школы» (274, с. 521—522).

Исторически значимым для создания многомерной культурной атмосферы Пятигорска в переломном 1918 году является замечание Поволоцкого о том, что бурная театральная жизнь вытесняла отрицательные настроения, вызванные произошедшей революцией и Гражданской войной. Курортное общество, по-видимому, как могло, сопротивлялось деструктивному характеру обстоятельств. Далее весьма последовательно Поволоцкий характеризует, как он выражается, «театральный мирок» Пятигорска. Он, создавая многоплановую картину театральной жизни, характеризует наиболее известных в то время артистов, создает их выразительные портреты, называет популярные спектакли: «Король веселится» Нельсона, «Оловянный солдатик» (постановка Е.Я. Новицкой), «Оболтусы и ветрогоны» (автора Поволоцкий не запомнил), «Рюи Блаз» В. Гюго, «Уриэль Акоста» К. Гюцкова, «Дурак» Фульда, «Фауст» Гете, «Сорочинская ярмарка» (постановка группы «Малороссов»), «Укрощение строптивой» Шекспира (постановка Ф.И. Дубровского), «Великий коммунарь» (постановка Ф.И. Дубровского), «Дни нашей жизни».

Особенно значимым в историко-культурном плане является рассказ о спектаклях, которые ставились уже в начале двадцатых годов, как замечает Поволоцкий, под открытым небом в «Цветнике». Это в соответствии с духом времени были массовые монументальные постановки, в которых принимали участие не только артисты, но и «множество статистов», как пишет Поволоцкий.

Хорошо известно, что и в столице, и в провинциальных городах разыгрывались широкомасштабные действия, революционные, авангардистские по содержанию. Так, например, известны такого рода массовые постановки в Витебске, в которых как художники участвовали Марк Шагал, Казимир Малевич, Василий Кандинский и другие. Они осуществляли видение театра как целостного мира и мира как театра. Глобальность, «бытийственность» этого видения обуславливают подлинно монументальный характер творчества авангардистов. По-видимому, таким же авангардистским по форме и содержанию был спектакль «Великий Коммунар» в постановке Ф.И. Дубровского, о котором рассказывает Поволоцкий. Постановка этой пьесы, а также комедии Шекспира «Укрощение строптивой» врезались в его память.

Чрезвычайно значимым для понимания историко-культурных событий в Пятигорске начала двадцатых годов является описание постановки пьесы «Великий коммунарь». Считается, что авангардистские тенденции в искусстве реализовались в основном в крупных го-

родах и столице. Юг России, как правило, осознается особенно консервативным. Но из мемуаров следует, что широкомасштабное представление авангардистских пьес происходило и в Пятигорске в 1921 году. Причем по своему характеру, количеству занятых артистов и статистов, по авангардистским находкам и манерам эти представления в целом соответствовали авангардистскому «канону» тех лет.

«Я не помню, кто был автором этой очень яркой и эффектной пьесы, — пишет Поволоцкий. — Запомнилось только то, что в ней принимало участие много артистов всех местных театров и статистов, одетых в костюмы разных эпох. По ходу действия были показаны в этой пьесе, состоящей из ряда картин, выступления народных масс против тирании в разные периоды истории человечества. Толпы, изображавшие возмущенных тиранией трудящихся, выходили из боковых аллей Цветника и при свете разноцветных лучей многочисленных рефлекторов «стекались» к раковине, на сценической площадке которой происходило основное действие пьесы. Представление сопровождалось музыкой, вообще игравшей немалую роль в этой постановке. В основном играли духовые оркестры, «спрятанные» в тени боковых аллей парка. Необыкновенно эффектен был хорошо мне запомнившийся финал пьесы. Свет многочисленных рефлекторов и яркие вспышки пламени и огней озаряли стоявшую на высоком пьедестале мощную, символическую фигуру Великого коммунара с серпом и молотом в руках. Великого коммунара окружали победившие рабочие, солдаты и крестьяне. Вся группа, залитая ярким ослепительным светом рефлекторов, являла собой необыкновенно эффектную «живую» картину. Впечатление усиливали звуки гремевшей музыки и пение мощного хора. Хор пел «Гимн Труд», специально написанный для этой постановки местным композитором, учителем музыки и рисования в пятигорской гимназии Г.Ф. Игошкиным» (там же, с. 537).

Таким образом, авангардистские манеры и тенденции проникали в культуру курортного города. Интересно также упоминание о постановке «театра в театре». Речь идет о комедии Шекспира «Укрощение строптивой», по-видимому, авангардистски интерпретированной: «Помню, что особенно хвалили Дубровского, как режиссера, за очень остроумную и в то же время «скупую» по своим сценическим средствам постановку «Театра в театре» в комедии Шекспира. Роль в этом представлении играл специально введенный и выдуманный режиссером хор молодых пажей, помогавших устраивать «сцену» на сцене, и очень красивый балет-пантомима. И опять-таки для этого спектакля музыку написал наш сосед Игошкин. На театральной афише он фигурировал, насколько помню, под другой фамилией, которой я, к сожалению, не запомнил. В «Укрощении строптивой» выступили с огромным успехом Орлов-Чужбинин (в роли Петруччо) и Баскакова (Катарина). Спектакль настолько понравился пятигорской публике, что его, вопреки обычаю не повторять постановок под открытым небом, пришлось сыграть чуть ли не пять раз. «Протиснуться» к раковине на каждый из этих спектаклей было отнюдь не легко» (там же, с. 539). Значимым является как воспроизведение общей структуры авангардистски трактованной постановки, так и упоминание об известных артистах, которые участвовали в этом спектакле.

По-видимому, общие революционные настроения в эстетизированной форме проникали в консервативную курортную среду, что свидетельствует о внутреннем историческом переломе в сознании жителей, деятелей культуры и отдыхающих маленького тихого уютного курортного города. Может быть, это наиболее значимая деталь, изнутри раскрывающая психологическую сущность происходивших исторических событий.

Находясь в среде актеров, которые нашли приют в усадьбе генерала Степанова, Поволоцкий и окружающие его ребята: Петя Крюков, Леня Белогорцев, Богданка Гули-Шабанов, Иса Беньяминов, Володя Кардиналов, Таня Мирская, Таня Бершадская — формировали свой мир, и он стал миром театра. Поволоцкий указывает на подражательный характер первых спектаклей, которые сами ребята ставили, на то, что вскоре он стал режиссером детского театра, на то, что через общение с актерами, которые помогали детям, через постановку спектаклей он познавал и мир, и театр. Он рассказывает и о студии молодежи, которой руководил студент Гриша, обладавший еще и талантом художника. Вот описание спектакля, который в 1921 году поставил Гриша: «Гриша поставил «феерию» «Лунный человечек». Был он не только постановщиком этой сатирической «феерии» и художником-оформителем спектакля, но также и автором самой пьесы. Это был очень веселый, яркий по своим краскам спектакль. Он был показан не только в Пятигорске (в зале Лермонтовской галереи в «Цветнике»), но также и в Кисловодске в театре местного Курзала» (там же, с. 544).

Это упоминание об очень условном «символистском» спектакле далее соседствует с рассказом о том, как один из друзей Поволоцкого Саня, брат Гриши, лепил бюст Карла Маркса в Лермонтовской галерее: «Помню, как он, по заказу какой-то организации, лепил из глины бюст Карла Маркса в Лермонтовской галерее. Облаченный в белый халат, он с важностью приступал к работе каждое утро, приходя в Лермонтовскую галерею не позднее восьми часов. Работал он, стоя на возвышении, с резцом и лопаточкой в руках. Обычно его окружала толпа зрителей, хранивших почтительное молчание и наблюдавших работу скульптора. Саня оформлял также сатирические рисунки на плакатах и карикатуры, которые делал по заказу разных организаций, а также по случаю революционных праздников и годовщин. Иногда эти карикатуры демонстрировались по вечерам на экране, установленном на полуразрушенном после пожара здании «Казенной гостиницы» против «Цветника». Этот экран был сооружен в те годы специально для передачи вечерних известий «РОСТА» и, поэтому, каждый вечер перед ним толпилось множество народа» (там же). Это также новые формы изобразительного искусства, связанные с развитием индустриальной культуры и массовых форм художественного воздействия.

Здесь следует отметить соседство «старого» и «нового», может быть, примирение населения курортного города с новыми реалиями. Обращает на себя внимание и указанное выше общение Поволоцкого с представителями новой власти: Архангельским, Корсаковым, Сердцевым.

Из учреждений культуры в тексте упоминается курортная библиотека, заведующей которой была жена директора местной гимназии преподавателя математики Фукса. Говорится о частных библиотеках, например, о библиотеке Варвары Ивановны Каргер. Отмечается, что помещалась она на Свистуновской (ныне Буачидзе) улице недалеко от дома Верзилиных. Говорится о редких и старинных книгах, так как отец Варвары Ивановны был известным библиофилом. Поволоцкий рассматривал здесь альбомы и журналы.

Упоминается фотолаборатория капитана Русанова.

Мемуары Поволоцкого содержат сведения об одежде, костюме, что в целом дает представление о моде тех лет. «...История моды, — как отмечают исследователи, — самое правдивое зеркало, отражающее через костюм человеческую сущность той или иной эпохи в отличие от исторических документов, часто несвободных от тенденциозности, от теорий или концепций своего времени» (320, с. 9).

Считается, что изменение в моде подчинено ритму, «подобному дыханию самой жизни». Портреты героев у Поволоцкого связаны с изображением одежды. Изменения в событиях этих лет также запечатлеваются в смене костюма. Вот фрагмент портрета Евгении Акимовны Шан-Гирей: «Одевалась Евгения Акимовна почти всегда одинаково во все темное. Запомнилась мне черная с кружевными «рюшками» кофта и необычайно широкая, длинная, в складках юбка. Эту юбку она неизменно при ходьбе левой рукой слегка поддерживала, подворачивая, как шлейф. В правой руке у нее был большой черный ридикюль, с которым она буквально ни на минуту не расставалась; даже сидя в гостях за столом и обедая, ставила его около своего стула. На голове у Евгении Акимовны была высокая черная соломенная шляпа, слегка напоминавшая перевернутый котелок» (там же, с. 454).

Этот костюм говорит о приверженности традиции, консервативному стилю в одежде. Черный цвет, который действительно очень распространен в наших краях (черную одежду на юге носят даже летом), связан, как считают исследователи, с близостью к местам проживания народов Кавказа. Этим же объясняется интерес обитателей курортного города, особенно в дореволюционные времена, к кавказскому костюму. Поволоцкий подробно рассказывает о том, как ему (еще в 1915 году) сшили белую черкеску. Друг семьи, отставной офицер Дикой дивизии (осетин или кабардинец по происхождению), «настоял на том, чтобы мне сшили белую черкеску, темно-малиновый бешмет, купили белую бурку и белую же папаху с красным верхом. Шили мне черкеску и бешмет в специальной кавказской мастерской, в которую привел меня кунак. Хозяином был его хороший знакомый и земляк. Эта мастерская помещалась рядом с тогдашней гостиницей «Эрмитаж» возле Нижнего базара. Черкеску и бешмет шили согласно указаниям кунака. Он же заказал для меня горские сафьяновые сапожки у мастера рядом с пошивочной, где мне шили черкеску. «Кунак» пошел также вместе со мной и бабушкой покупать для меня кавказский ремешок-поясок (кстати, каким-то чудом он сохранился у меня до сих пор), башлык, небольшой кинжал и кавказскую пашку, о которой я так мечтал. Все эти покупки, которыми я очень гордился, были сделаны в маленьких

магазинчиках, где продавались кавказские сувениры, оружие, изделия из серебра, так называемые мягкие «чувяки» и прочие безделушки» (там же, с. 456).

Здесь лексически обозначены (в основном, через заимствования из кавказских языков) все компоненты кавказского костюма: черкеска, бешмет, бурка, папаха, сафьяновые сапожки, кавказский ремешок-пояс, башлык, кинжал, шашка. Интересно замечание о местах, где шился костюм, о кавказских сувенирах, которые были непременным атрибутом торговли в курортном городе: оружие, изделия из серебра, мягкие чувяки и т.д. Большое количество экзотизмов (греч. *exotikos* — чуждый, иноземный) говорит о распространенности в речи жителей и отдыхающих в курортном городе заимствований из кавказских языков, об особом колорите речи южан, влиянии кавказской культуры на русскую.

О бурных событиях, которые проходили в течение 1915—1921 годов, говорит смена костюмов. Если в начале текста упоминаются такие реалии, как ридикюли, «модные тогда меховые боа, которые модницы даже летом по вечерам накидывали на платье или костюм», то в конце мемуаров Поволоцкий упоминает красноармейца «в кожаной куртке» и «украшенной красной звездочкой фуражке» (274, с. 484). Как отмечает Р. Барт, изменения в моде непосредственно не отражают исторических изменений, она имеет свои прихотливые ритмы в форме абсолютной новизны. Но в то же время мы легко улавливаем наличие модных черт. Мода, считает Барт, структурируется на уровне своей истории, но в то же время «потребитель моды погружается в беспорядок, который быстро вызывает у него беспамятство» (20, с. 335). «Мода, вероятно, является одним из фактов неомании, возникшей в нашей цивилизации одновременно с зарождением капитализма; новизна вполне институционально является рыночной ценностью. Но модная новизна, судя по всему, имеет в нашем обществе вполне определенную антропологическую функцию, которая обусловлена ее двойственностью: одновременно непредвидимая и систематическая, регулярная и неведомая, случайная и структурированная, эта новизна фантазматически соединяет в себе интеллигибельность, без которой люди не могли бы жить, и непредвидимость, связанную с мифом о жизни» (там же, с. 336). Правоту этих утверждений, как видим, подтверждают и мемуары Поволоцкого.

Поволоцкий сам называет одну из тем, которой уделяет большое внимание в мемуарах, — «кулинарно-кондитерские воспоминания». Р. Барт указывает, что пища может свидетельствовать о степени благополучия жизни, в пище присутствует как означаемое весь мир. Р. Барт выделяет в рекламе пищи три тематические группы. Первая группа приписывает пище памятную функцию — пища позволяет человеку приобщаться к своему национальному прошлому (приготовление, стряпня). Вторая группа ценностных значений затрагивает антропологическое состояние потребителя, гендерные предпочтения (мужская, женская пища). Видимо, можно говорить и о детских предпочтениях. Третья область понятий образует целый комплекс значений, которые одновременно относятся и к телу, и к душе и концентрируются вокруг понятия здоровья (там же, с. 373—375).

Р. Барт говорит, что «...пища служит знаком не только определенных тем, но и определенных ситуаций, то есть в конечном счете определенного образа жизни, она его не столько выражает, сколько афиширует. Питание есть поведение, которое заходит дальше своей прямой цели, заменяет, вбирает в себя или обозначает другие виды поведения, чего именно и является знаком. Что это за виды поведения? Сегодня, можно сказать, все: активная деятельность, труд, спорт, усилия, досуг, праздник — каждая из этих ситуаций имеет свое выражение в пище...» (там же, с. 376). По Р. Барту, пища в дальнейшем будет проигрывать в субстанции и выигрывать в функции; эта функция будет обобщенной, вбирая в себя активную деятельность и отдых, «...но жесткость самой оппозиции между трудом и отдыхом рискует мало-помалу ликвидировать праздничную функцию пищи; общество будет организовывать знаковую систему своего питания вокруг двух главных полюсов — с одной стороны, активной деятельности (а не труда), с другой стороны, досуга (а не праздника). Это лишний раз доказывает, какой органической системой является пища, органически включаясь в определенный тип цивилизации» (там же, с. 377).

В мемуарах Поволоцкого внимание к пище, ее значимость связана как раз с детскими мотивами и с тем, что курортный город в своей деятельности как раз актуализирует функции отдыха, лечения, в какой-то степени и праздника, подготовки организма к дальнейшей активной деятельности. В тесной связи с кулинарно-кондитерскими воспоминаниями находится описание магазинов, молочных, кондитерских, в которых продавались сладости, и людей, которые были связаны с этой сферой деятельности. Смена режимов, изменение

социальных условий жизни также нашли отражение в этой теме. Если дореволюционный Пятигорск — курортный город, в котором в силу того, что курортники не только лечатся, но и отдыхают, вообще большое внимание уделялось проблемам питания, то послереволюционный Пятигорск — это город, в котором не только жители, но и отдыхающие встречаются с трудностями в добывании пропитания. Таким образом, исторически и социально детерминированными оказываются все сферы жизни.

Кроме того, кулинарная тема, кулинарные подробности, активизация модуса вкуса оживляют воспоминания, создают обстановку, ярко освещают характер повседневности. Кулинария и те, кто работал в ее сфере, как знаковая система позволяют увидеть национальную пестроту курортного города, ощутить взаимодействие и взаимовлияние различных культур. «Вероятно, потому, что в детстве я был лакомкой, в мою память особенно сильно врезались «кулинарно-кондитерские» воспоминания, — указывает Поволоцкий. — Запомнились мне многие вкусные сладости, которые можно было купить в магазине Пахомова. Этот магазин помещался почти рядом с кинематографом «Сплэндид», неподалеку от «Казенной гостиницы» и «Цветника», приблизительно там, где ныне находится кафе «Юность». Этот магазин в особенности славился восточными сладостями, которые я очень любил. У Пахомова можно было купить чудесную фруктовую, фисташковую и ореховую халву, виноградные «чурчхелы» с ореховой начинкой, ароматный в красивых деревянных коробках рахат-лукум, персиковый, ореховый и фисташковый шербеты в причудливых стеклянных баночках, по своей форме напоминавших минареты» (274, с. 447).

Поволоцкий рассказывает о местоположении наиболее запомнившихся ему кондитерских и кафе, описывает их интерьеры, называет имена владельцев: «Я хорошо помню большое четырехэтажное здание «Казенной гостиницы». Напротив гостиницы был главный вход в «Цветник» и находилась кондитерская и кафе Гукасова. Это здание сохранилось до сих пор. Мне хорошо запомнились ряды длинных столов на первом этаже кондитерской. На этих столах, на специальных металлических подносах, были красиво уложены груды всевозможных пирожных, небольших тортов и сдобных булочек. Мне особенно нравились пирожные «Наполеон», а главное, чудесные, специальной выпечки, так называемые «английские» небольшие булочки. Этими булочками Гукасов славился не только в Пятигорске, но и во всех остальных курортах Минераловодской группы. Бабушка часто приводила меня в кафе, где я лакомился пирожными. В особенности мне нравилось сидеть за столиками, которые были расставлены на узкой и длинной веранде кондитерской вдоль начала главной аллеи «Цветника» (там же, с. 444).

Упоминаются горцы, «приезжавшие из окрестных аулов в Пятигорск в базарные дни с возами, груженными арбузами, дынями, сушеными фруктами и кабардинским копченым очень вкусным сухим сыром...» (там же, с. 475). Рассказывается о польских национальных блюдах, которые готовила кухарка ксендза: «колдуны (род пельменей)», «бигос», «литовский холодник» (там же, с. 446). Упоминаются «черные и белые коржики» в молочной Ю.Л. Вержбицкой (там же). Семантически значимы рассказы о ресторанах и кухнях этих ресторанов, фирменных блюдах: «...ресторан «Кавказской» (гостиницы. — *КШ, ДП*) славился своей кухней. В особенности это хорошо и вкусно в этом ресторане готовили такие, казалось бы, незамысловатые блюда, как бифштекс по-гамбургски с яйцом и хреном, жаркое из «карачаевского» барашка с гарниром, а главное, караси в сметане. «На карасей» в «Кавказской» приходили целыми семьями, а любители приезжали даже из Кисловодска и других окрестных местностей, чтобы полакомиться этим блюдом. Именно оно считалось «специальностью» ресторана. О нем упоминалось нередко даже в местной печати и путеводителях» (там же, с. 468—469). Такие замечания, как «приходили целыми семьями», «приезжали из Кисловодска», дают представления об образе жизни курортников.

Об образе жизни, респектабельности курортного города свидетельствуют и рассказы о некоторых частных столовых, например, о столовой Е.Н. Карасевой: «Эта столовая принадлежала некоей Ефросинии Николаевне Карасевой и была чрезвычайно популярна среди курортников и отдыхающих, она находилась на длинной, крытой, стеклянной веранде и в небольшом прилежавшем к ней садике. Небольшие столики, за которыми сидели посетители, были разбросаны по всей веранде и уютному, полному цветов садiku. Обеды у Карасевой были обильные и разнообразные по количеству блюд. Готовила сама и ее две дочери. Это была полная, еще не старая женщина, отличавшаяся необычайно громким голосом и изумительной памятью на лица. Она знала в лицо всех своих многочисленных гостей, запоминала их фамилии и вкусы. Посетителям прислуживали исключительно члены много-

численной семьи Карасевых. Муж Карасевой был отставным банковским чиновником и деятельно помогал своей жене, заведя «снабжением», то есть закупал провизию на базаре. Кормила Карасева по-домашнему. В особенности славился южный, необычайно ароматный борщ ее приготовления, слоеные пирожки с мясом и отварная осетрина с особым соусом, секрет приготовления которого она тщательно оберегала. Однако случайному посетителю пообедать у Карасевой было нелегко. Все столики были почти всегда заняты, и о желании тут пообедать нужно было предупредить хозяйку заранее» (там же, с. 470).

Мемуарист неоднократно упоминает о важности кулинарной темы и напрямую связывает ее не только с образом жизни, но и с переменами, которые происходили в Пятигорске: «В те годы проблемы кулинарии и, вообще, вкусной пищи в повседневной жизни, как приезжающих сюда больных и отдыхающих, так и местного населения, занимали немалое место. И поэтому не удивительно, что в моих детских воспоминаниях о старом Пятигорске я так подробно рассказываю о том, где и что повкусней можно было съесть. Говорили об этом в то время немало взрослые, к словам которых я всегда внимательно прислушивался, наматывал, как говорится, «на ус» и, по мере своих сил и возможностей, старался следовать их примеру. Уже вскоре в голодном, бурном и холодном 1918 году я частенько вспоминал о тех вкусных вещах, которыми мне в свое время в Пятигорске довелось лакомиться...» (там же, с. 471). Исторические перемены связаны со сменой кода. Во второй (послереволюционной) части мемуаров исчезают экзотизмы, обозначающие названия продуктов и блюд, да и вообще кулинарная тема практически иссякает.

Ну и, наконец, магазины, и в особенности те, которые помещались в зданиях, ныне уже не существующих. Фактически это сведения из области истории курортной жизни Пятигорска: «До сих пор хорошо помню, какие замечательные по своему вкусу и разнообразию свежие и сухие фрукты продавались в магазинах, которые помещались в темных и казавшихся мне необыкновенно таинственными подвальных помещениях в старом здании (ныне уже не существующем) «крытого рынка» на Нижнем базаре. В эти подвалы нужно было спускаться по небольшой каменной лестнице, всего, правда, несколько ступеней. Освещались они скудно большими керосиновыми лампами, и в них царил одуряющий и пьянящий аромат фруктов. Тут можно было приобрести действительно все, чем были богаты в смысле фруктов, орехов, миндаля, изюма и всего прочего Кавказ и Закавказье. В особенности чудесны были по вкусу и своему внешнему виду красиво уложенные в особых ящиках, оклеенных синей бумагой, сушеные цельные персики, начиненные орехами и каштанами, золотистый крупный «урюк» (сушеные абрикосы), изюм разных сортов и другие фрукты. Тут также можно было приобрести соленые и маринованные маслины, хранившиеся в особых бочонках, а зимой чудесные по своему вкусу небольшие соленые арбузики, моченые яблоки, а также необыкновенно сладкие и ароматные, порезанные на тонкие ломтики, сушеные дыни. Хозяевами этих магазинов были почти исключительно греки и предприимчивые «кавказские люди», грузины и армяне из Закавказья» (там же, с. 471—472). Эти подробности — та «археология истории», по которой слой за слоем можно воспроизвести, теперь уже только мысленно, колорит курортного города с устоявшимся особым укладом, характерным именно для курортных городов Юга России, где встречаются русская, европейская и кавказские культуры.

Некоторые «кулинарные истории», рассказанные Поволоцким, очень хорошо раскрывают характер времени с динамичной сменой событий, властей и образа жизни обитателей курортного города. «Во флигеле, в глубине двора, проживала хорошая наша знакомая, шумная и веселая варшавянка, полька, прожившая много лет в России, но так и не научившаяся русскому языку. Звали ее Анна Мартыновна Иваненко (умерший задолго до войны муж ее был русский). Говорила она очень забавно по-русски, вставляя в свою речь то и дело отдельные польские слова. Однако понимали ее все превосходно и очень любили. Славилась она как чудесная хозяйка. Ее пирожками с мясом, с айвой, яйцами и рисом буквально все объедались. Вот именно этими пирожками Анна Мартыновна и угощала раненых из местных госпиталей. Вместе со своей горничной, утрюмой и сварливой, но очень ее любившей Мотей, она ежедневно таскала в госпиталь громадные корзины с пирожками.

Впоследствии, в трудные и бурные годы Гражданской войны, эти пирожки сделались основным и единственным источником средств к жизни Анны Мартыновны и деятельно помогавшей ей Моти. Как курьез, следует упомянуть о том, что по специальному разрешению первых советских властей в городе Анне Мартыновне разрешили печь пирожки и носить их в госпиталь для раненых красноармейцев. Ей даже за это что-то платили и снабжали мукой, постным маслом, а иногда и мясом. <...> Когда в 1919 году Пятигорск был занят «белы-

ми», на Анну Мартыновну кто-то донес, указав как на «пособницу красных». Ее арестовали, несмотря на бурные протесты всех жильцов дома... Не помогло даже и то обстоятельство, что, как оказалось, Иваненко была вдовой вице-губернатора, занимавшего в свое время этот пост где-то в Привисленском крае. Неизвестно, чем бы это кончилось, так как в городе в то время царил «белый» террор. Но за Анну Мартыновну неожиданно заступилось местное православное духовенство, и ее освободили» (там же, с. 479—480).

Кулинарные изделия, пирожки, действительно очень распространенная деталь курортной жизни, становятся причиной чуть ли не трагических событий в жизни Анны Мартыновны. Рядовая атрибуция курортной жизни становится семантически отмеченной в период экономических трудностей (разрешение советских властей печь пирожки, посещение ею госпиталя для раненых красноармейцев, арест «белыми» как «пособницы красных»). Таким образом, пирожки, деталь фонового элемента даже в кулинарной теме, становится семантически отмеченной и приравнивается к явлениям не только социального, но и исторического порядка (арест). Кулинарная деталь выступает как медиана в процессе характеристики смены семиотических кодов, связанных со сменой социальных порядков.

Как видим, мемуары могут служить историческим источником, а процедуры, обусловленные семиотическим анализом, дают в итоге представление о семиотическом портрете города. Курортный город Пятигорск, по сути, и является главным героем мемуаров С. Поволоцкого «Что мои очи видели». Мемуары опубликованы в антологии «Ставропольский текст: Описания, очерки, исследования» (330, с. 441—550). Электронная версия книги доступна на сайте [textus2006.narod.ru](http://textus2006.narod.ru).

## **Камень и солнце: Традиционный уклад Ставрополя в семиотической проекции**

### **Принципы и методы исследования города как динамической системы**

Культура города Ставрополя, находящегося в порубежной зоне (русская культура, кавказские культуры), очень мало исследована, хотя является богатейшей в России. Достижения нашего края находятся в дискретном состоянии, до сих пор не обобщены. Сейчас настало время изучать культуру края «археологически», вглубь, собирать данные, учить молодое поколение ценить наш город, край, понимать их значимость в культурном пространстве России. Ставрополье — зона постоянных политических конфликтов, а изучение повседневности в истории, ее языка способствует пониманию социокультурных особенностей жизни Ставрополя, раскрытию характерных черт менталитета его обитателей.

Ставрополь — исторический город. Исторический город, как известно, — органически сложившаяся на протяжении веков (иногда тысячелетий) система, отразившая в структуре и облике характер исторических этапов его существования. Исторический город ценен как наследник сменяющихся культур, он и сам — памятник культуры. Возрождение исторического города связано с охраной его архитектурных и культурных ценностей (включая морфологию города, внутренние и внешние перспективы, ландшафты, природу, ремесленную, художественную деятельность) и политикой экономического и социального развития.

Сейчас краевой центр, города Ставропольского края как культурная ценность, их архитектура, знаковая система, связанная с особенностями повседневной жизни, находятся под угрозой. Старинные постройки (особенно в сфере гражданского строительства) разрушаются, исчезают; в настоящее время в Ставрополе и в городах Кавказских Минеральных Вод сносятся целые кварталы в исторической части городов, происходит поглощение домов пристройками, которые производятся анархически. Разрушаются старинные особняки, исчезает декор, символические знаки на камне, которые представляют уникальное свидетельство сложного менталитета жителей края, связанного с сочетанием языческого и христианского мировоззрений. Поспешная модернизация уничтожает информационный слой, существенный для понимания собственного прошлого. Понятно, что в таких условиях проблема самоидентификации актуальна как для каждого жителя города, так и для всего Ставрополя и Ставрополья в целом.

## Многомерный динамический подход к исследованию города

Мы анализируем традиционный уклад Ставрополя в семиотическом плане. Такой подход не совпадает ни с понятием изучения повседневного уклада, ни с понятием «город-дискурс», ни с понятием «город-текст» (см., например: Абашев, Дискуссии. Город как дискурс, Люсый). Скорее всего, данные аспекты являются составляющими многомерного и динамического системного подхода к исследованию города. Наша задача — понять его как живую, развивающуюся, динамическую структурно-системную организацию, имеющую «истоки» энергии и ее «стоки». Мы делаем установку на изучение некоторых внутренних и внешних процессов, связанных с понятием среды, организации и самоорганизации города как целостного структурно-системного образования. Здесь ключевым является термин **динамический подход** к исследованию города как активной развивающейся и саморазвивающейся системы.

Мы понимаем город как множество разнородных сфер реальности, тесно связанных друг с другом, но не сводимых друг к другу; хотя структурно-системная организация, которая лежит в их основе, является некоторой целостностью, имеет изоморфный характер. Взаимодействие структуры, системы и среды дает постоянно новые эффекты (иногда непредсказуемые), которые являются результатом как организации, так и самоорганизации города как открытой нелинейной системы. Динамический подход позволяет учитывать (по принципу дополнительности) не только структурные параметры города как системы, но и неструктурное в структуре, то, что открывается в процессе анализа явлений самоорганизации, вовлекающей в структуру многие нелинейные процессы, такие, например, как феноменологическое конструирование города его жителями, «дотраивание» его истории и т.д.

Наша задача — используя данные о «языках» разных искусств, а также данные языка повседневности, изучить наиболее значимые особенности Ставрополя как культурного феномена. Особое внимание предполагается уделить выявленной системе языческой символики, находящей воплощение в каменной архитектуре Ставрополя, в гражданском строительстве во всех архитектурных стилях: от классицизма до модерна, сталинского ампира и современного «дворцового» стиля — все это как раз представляет сейчас абсолютно «отсутствующую структуру», которая выявляется только в ходе рассмотрения динамического взаимодействия систем в процессе коэволюции природы и человека в пространстве городской среды.

Под городом как системой мы понимаем населенный пункт, в данном случае Ставрополь, имеющий иерархическую структуру, связывающую множество комплексов (подсистем), элементы которых находятся во взаимодействии (ландшафт, архитектура, социальные институты, культура и т.д.). Функции элементов этой системы обусловлены человеком, его социальными, административными, промышленными, торговыми, научными и культурными потребностями. В свою очередь, человек взаимодействует с городской структурой, средой, и она определенным образом формирует его.

При этом в понятии **традиционный** мы актуализируем сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, нормы поведения, взгляды, вкусы и т.п. Актуализированным оказывается и понятие **предания**, то есть устной передачи каких-либо исторических сведений. В ходе многоаспектного и многомерного исследования мы делаем установку на изучение разных объектов и их языков — вербальных текстов о Ставрополе (описание городов края, в основном, исторические очерки, эссе), а также невербальных — языков архитектуры, живописи, впоследствии, возможно, и музыки и др. Привлекаются данные по семиотике ландшафта, климата, природной среды, которые, по нашему мнению, входят в системное описание города.

Традиция, как известно, образует коллективную культурную память и преемственность, способствует инициативному, избирательному овладению достижениями прошлого, связана тем не менее с их развитием и обогащением, модификацией традиционных моделей и структур культуры. То, что входит в понятие традиционализма, обусловлено повторением и варьированием сложившихся структур и реализацией их в виде некоторых канонов, неукоснительно соблюдаемых. Традиция в широком смысле — это творческое овладение прошлым, его переработка и переосмысление. Что же касается понятия традиции в более строгом смысле слова, то здесь мы отталкиваемся от концепции Р. Генона, считавшего, что народная память сохраняет необычайно долго и истоково, уже не понимая их, фрагменты и осколки традиции, имеющие реальную символическую ценность и восходящие к незапа-

мятным временам. Основополагающим у Гёнона является понятие изначальной традиции, выражающей всеобщий, космический смысл мироздания. «Поэтому заключенная в ней мудрость превышает всякое земное, человеческое знание. В ходе исторического развития традиция проявляет себя через те или иные конкретные этнокультурные формы. Всякая религиозная система не только содержит представление о мироздании, но и освещает то или иное общественно-политическое устройство, способствуя тем самым проявлению в определенной степени принципов изначальной традиции» (355, с. 24). Таким образом, в процессе исследования всегда можно опираться на определение инвариантных структур, а от них уже идти к их модификациям, вариациям.

Возврат к традиции предполагает освоение языка символов, на котором она изъясняется. «Символика есть средство, наиболее приспособленное к обучению истинам высшего порядка, религиозным и метафизическим, то есть всему тому, что отвергает современный дух, рационалистический в своей основе, — пишет Р. Гёнон. — Вот почему так необходимо восстановить возможно полное реальное значение традиционных символов, вернуть им их интеллектуальный смысл, не превращая их в предмет чисто сентиментальной привязанности» (86, с. 29).

Традиционный символ, по Гёнону, исходно содержит весь свой многослойный смысл и в ходе дальнейшего развития не присоединяет новых элементов — в силу закона соответствия. Развитие и становление претерпевает лишь наше осознание его. По-видимому, это так и не так одновременно. Делая установку на некоторые инвариантные позиции города как знаковой системы и ее динамику, мы будем учитывать асимметрический дуализм города как знака. Асимметрический дуализм знака связан с антиномией неизменного и подвижного, так как за одним знаком, как правило, закрепляется несколько семантических функций, и в то же время одно значение выражается несколькими знаками. С. Карцевский, обосновавший это положение для лингвистического знака, распространял его и на другие знаковые системы: «Всякий знак является потенциальным омонимом и синонимом одновременно, то есть он образован скрещением этих двух рядов мыслительных явлений» (148, с. 85).

Знак действительно может содержать изначальное практически все семантические функции, которые только актуализируются в пространстве и во времени. Динамический подход подкрепляет установление механизма динамики, которая также заложена в природе знака. «Призванный приспособиться к конкретной ситуации, знак может измениться только частично; и нужно, чтобы благодаря неподвижности другой своей части знак оставался тождественным самому себе» (там же, с. 85).

Термин **уклад** означает 'установленный или установившийся порядок в организации жизни, быта' (МАС). Порядок в определенной системе сосуществует с беспорядком, организация с самоорганизацией. Но в любом случае функционирование такой сложной и многослойной семиотической системы, как город, ставит во главу угла человека и его созидательную творческую деятельность во взаимодействии с природой. Именно человек как субъект и созидатель города и городской среды приводит этот сложный механизм в движение и, наоборот, город, с его сложившейся системой, структурой, укладом, определенным образом влияет на мир человека, на формирование его языковой и концептуальной картины мира.

Современные холистические представления, развиваемые синергетикой, тесно связаны с выявлением активности субъекта, принципов его созидательной и конструктивной деятельности в мире. При этом мир (природа) рассматривается как иерархия «целостностей», понимаемых как духовное единство. Нарастающая волна конструктивизма сейчас охватывает и философию, и науку, и искусство: в основе — деятельностный подход в исследовании творчества. «Такой подход предполагает наличие нередуцируемого многообразия, плюрализма разных позиций, точек зрения, ценностных и культурных систем, вступающих в отношение диалога и меняющихся в результате этого. Так понятая деятельность предполагает не идеал антропоцентризма в отношениях человека и природы, а идеал коэволюции, совместной эволюции природы и человечества, что может быть истолковано как отношение равноправных партнеров, если угодно, собеседников в незапланированном диалоге» (см.: 180, с. 622).

Для понимания места человека в сложных коэволюционных системах и его надлежущего встраивания в коэволюционный процесс нужно уметь мыслить и действовать активно и интерактивно, то есть быть в синергизме со средой, созидать когерентный, взаимно согласованный мир, соответствующий как собственным когнитивным возможностям, так и внутренним неявным тенденциям среды (см.: там же, с. 352).

Такой подход позволяет рассмотреть гармоническое единство всех составляющих города и представить его как работающий механизм, осуществляющий определенное действие, то есть дающий многоплановый, в том числе, эстетический эффект, а уже в итоге, на фоне общих закономерностей, можно понять индивидуальное его своеобразие. Все это играет важную роль в определении семиотических особенностей, так как «передача непривычного и неожиданного образа есть само по себе фундаментальное онтологическое событие» (25, с. 113). Новизна в определении образа города связана с проблемой творческих возможностей человека как его создателя, поэтому так важно зафиксировать все случаи «новизны». Понятие «новизны» включает фиксацию необычного, отличного от характеристик других городов.

Город и представление о его языке как о совокупности автономных (хотя и взаимодействующих) систем, содержащих ограниченный набор неразложимых с точки зрения данной системы элементов, становится относительным. Расслоение всей системы, разобщение отдельных слоев, усложнение структуры каждого уровня организации этой системы ведет к выявлению полипластовости языка города. Тем самым нарушается (относительно) соотношение признаков, которыми различаются страты: список единиц яруса, по крайней мере словного, становится относительно открытым, то есть номинации, связанные с названием реалий, не всегда бывают исчерпывающими, и надо обращаться к другим языкам, например, архитектуры, чтобы выявить «отсутствующие структуры» в системном представлении города.

### **Феноменологическое конструирование «глубины» города как параметр динамической системы**

Город как сложная семиотическая система имеет горизонтальное порождение — его пространственные параметры позволяют выделить гармонические образования: ландшафты, расположение, протяженность улиц, их пересечение, соотношение. Описание города как нарратива по отношению к этим реалиям также синтагматично (обычный рассказ об истории города, его разрастании). В то же самое время город можно изучать стратификационно как сложную организованную систему, имеющую уровни, слои и подслои организации. На синхронном срезе можно дать систематизацию внешних и внутренних структур и систем города: ландшафты, площади, улицы, строения в их тематической организации, внутренней взаимообусловленности; включение диахронии позволяет показать «размежевание» этих структур (например, через последовательность застройки), «археологическое» проникновение в глубь истории позволяет постепенно снимать исторические слои. Так, архитектура как полисистемная организация может быть проанализирована «археологически», вглубь (разные культурные слои, вплоть до семантических признаков ракушечника — основного строительного материала в архитектуре) и из «глубины» на поверхность — от того же ракушечника к обычному гражданскому строительству (строения, в стилевом отношении не означенные), и далее рассматривать город в системе выраженных стилей — классицизм, модерн, сталинский ампи́р, современный «дворцовый» стиль.

Динамический структурно-системный подход позволяет производить учет феноменологической постановки, «переживания предметности», структурирования «сознания о», в данном случае, о городе, что ведет к понятию «глубины» в осмыслении города. Следует учесть и то, что феноменологическая заданность всех элементов города-системы и в вертикали, и в горизонтали осуществляется в их единстве (при доминировании того или другого), и «неязыковые» слои города как системы — «виды», «сцены», «картины» нашего переживания предметности, воображения обозначают формирование «глубинных» параметров. Это так называемые интенциональные структуры, возникающие в процессе общения человека с городом. Это касается уже проблемы относительности города как знаковой системы и всей городской среды, в которой существует человек, и влияния ее на процесс конструирования сознания горожанина. Он создатель города, но и его созидательная деятельность и ощущения как горожанина определенным образом конструируются самим положением города, природными, историческими особенностями, реалиями, тем, какие тексты складываются о городе, какие мифы и легенды порождаются в процессе становления города как динамической системы.

Таким образом, установка на интенциональные структуры позволяет выявить параметр семиотической относительности. Городская среда интендирует, направляет определенным образом сознание человека, а оно связано с рефлексией над этими интенциями, и в результате перед «умственным взором» возникают картины, виды, сцены, которые формируются городом и, в свою очередь, формируют образ города, его дух, достраивают в нашем сознании то, что упрятано исторически вглубь от внешних проявлений. При этом интенции, как правило, исторически детерминированы, так как человек всегда обращен в прошлое, находясь в настоящем времени, связан с ним, как, впрочем, и с проекцией в будущее. Следует отметить важность изучения и понимания феноменологического конструирования города его жителями, так как феноменологические установки в осмыслении явлений направлены на сущностное содержание, предметное конструирование феноменов через вызов фреймов (например, закрепленных за словами), картин, видов, сцен, которые «являются» перед нашим умственным взором, и детерминированы они именно данной городской средой. В случае со Ставрополем мы фиксируем те спонтанные феноменологические установки, которые связаны с осмыслением исторических особенностей города его жителями.

Как правило, основные интенции, феноменологическая историчность переживания предметности нашего города, его историческое конструирование связано с несколькими действиями.

1. Интенции камня-ракушечника (песчаника), разломы которого представляют процесс формирования Ставропольской возвышенности семнадцать миллионов лет назад. Ставрополец воображает, как выглядели наши места в те времена, когда здесь было Сарматское море.

2. Интенции, идущие от древних курганов и поселений на территории города и края. Как правило, жители города и края рассматривают историю в связи со скифскими, сарматскими и другими племенами, в разные периоды населявшими эти места.

3. Интенции, связанные с некоторыми реалиями, историческими явлениями, ведущими к мифопорождению, касающемуся истории нашего города (крест, крепость, Тифлиссские ворота, Суворов и др.).

4. Интенции архаических (языческих) символов, связанные с жилищем, исторической застройкой города, представляющих уникальное запечатление знаковой системы, посредством которой ставрополец «общался» со Вселенной, космосом. Это один из удивительных примеров коэволюции человека и природы. Природный мир влияет на человека, и человек с помощью определенной символики, отображающей этот мир (знаки земли, неба, воды, солнца в экстерьере жилищ), пытается взаимодействовать с ним.

Рассмотрим названные типы исторического конструирования в данной последовательности.

**1. Первый тип исторического конструирования связан с ракушечником** — это камень, который окружает ставропольца повсюду — в самом городе, за его пределами. Он под ногами, это скалы, которые мы видим в окрестностях, это наши старые заборы, дома, фонтаны, тротуары и др.

Под **интенциональностью** явлений природы и предметов, связанных с прошлым и будущим города, мы понимаем особую информацию, смысл, которые они несут, активизируя систему сенсорных модусов (зрения, слуха, обоняния, осязания и т.д.). Активизация сенсорных модусов вызывает в понимающем и осмысляющем ее человеке определенные картины, виды, сцены, возникающие перед умственным взором и позволяющие в «переживании» предметности воссоздавать «отсутствующие» в настоящем времени структуры, восполнять воображением целые исторические периоды по имеющимся структурным данным. «Согласно синергетике, человек как микрокосм представляет собой синтез предыдущих стадий развития, — пишут Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов, — причем, возможно, не только онтогенетического, но и филогенетического развития. Становление сложного сопровождается накоплением всех предыдущих стадий развития, правильным, резонансным включением их в единую структуру «горения» человеческого существа, а не их вытеснением и отсечением. Разумеется, это не означает, что в сложную развитую структуру входят все без исключения исторические стадии развития и что они входят в неизменном, исторически



Разломы ракушечника на Корытах. Мамайский лес в черте Ставрополя

фиксированном виде. При сборке сложного некоторые предшествующие стадии развития могут естественным образом выпадать, а другие, существенные, входят в преобразованном, трансформированном виде. Построение сложного целого ведет к видоизменению частей, элементов и подсистем, входящих в его состав» (162, с. 386).

Становится ясно, что с целью осмысления человека, в частности осмысления личности ставропольца, нельзя вытеснять из его сознания, психики старое, дикое, неразумное, телесное, отсекав его историю. Бремя его исторического пути должно быть включено, резонансно интерпретировано, трансформировано в нем. «Выпадение существенных элементов сложной эволюционной структуры может сделать дальнейшее развитие этой структуры неустойчивым. А управленческое, образовательное или воспитательное усилие, направленное на устранение якобы нежелательных элементов дикости, неразумности, телесности в человеке просто-напросто окажется неэффективным», — считают Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов (там же).

Для создания сложной структуры необходимо уметь соединить структуры «разного возраста», развивающиеся в разном темпе, необходимо включать элементы «памяти», биологическую память, ДНК или память культуры, культурные традиции, но при этом, конечно, не следует смешивать синтагматику, парадигматику и «глубину» в ее феноменологической проекции.

Функциональный принцип поведения нелинейных систем — это периодическое чередование стадий эволюции и инволюции, развертывания и свертывания, взрыва активности, увеличения интенсивности процессов и их затухания, ослабления, схождения к центру, интеграции и расхождения, дезинтеграции, хотя бы частичного распада. Надо делать на это установку. Благодаря синергетике акцент сейчас перемещается на время, предпринимаются попытки представить пространство через время: все эволюционные стадии, совокупность структур «разного возраста» даются в пространственной конфигурации некой сложной эволюционной структуры: «Иными словами, происходит поворот от опространствования времени к овременению пространства» (там же, с. 395).



Корпус Краевой больницы на улице 8 Марта. Здание выстроено из ракушечника.

В нашем подходе это означает то, что мы будем рассматривать горизонтальное (нарративное порождение города), вертикальное (иерархическое соотношение внутренних структур), и глубинное — феноменологическое конструирование разных временных периодов, пластов города в единстве. Мы подходим к осмыслению города с точки зрения динамической синхронии — делаем установку на неподвижность и подвижность знака одновременно, учитываем, что и на синхронном временном срезе (периоде относительно стабильного состояния города) все же имеют место изменения в структуре и системе. Они как раз обуславливают диахронию, историческое изменение города. Учет феноменологического конструирования также позволяет «овременять» пространство, достраивая его прошлое и проецируя будущее. И все это, в конечном счете, — фиксация коэволюции — взаимодействия человека и пространства, в данном случае, города, в котором он живет.

Так получается и со Ставрополем. Ставропольчанин мыслит себя причастным к биологической, геологической и географической истории города. В этом нет ничего удивительного. Ф. Бродель в работе «Средиземное море» (1949) осмысляет море как исторический персонаж. «Я полагаю, — пишет Ф. Бродель, — что само море, каким мы его видим и любим, лучше всего рассказывает о своем прошлом» (48, с. 15). А далее утверждает: «Итак, нам затруднительно в точности определить, что за исторический персонаж Средиземноморье, — для этого необходимо терпение, не одна попытка и неизбежные ошибки» (там же, с. 16). Первая часть его «Истории» посвящена неподвижной истории, истории человека в его взаимоотношениях с окружающей средой, «медленно текущей и мало подверженной изменениям истории», закономерности которой зачастую сводятся к непрерывным повторам, «к беспрестанно воспроизводящимся циклам» (там же, с. 20). Ф. Бродель приходит к расчленению истории на несколько уровней, к различению в историческом времени времени географического, социального, индивидуального. «География, — пишет он, — которой мы можем задавать любые вопросы, как истории, отдает, таким образом, предпочтение почти неподвижной истории, при условии, разумеется, что та усваивает ее уроки, принимает ее классификацию и ее категории» (там же, с. 29).



Стена из камня-ракушечника на проспекте К. Маркса

В Ставрополе таким историческим персонажем является Сарматское море, оставившее после себя плиты ракушечника, на которых расположен город и его окрестности. В.Л. Гаазов, поэт и исследователь, в книге «Путешествие по ожерелью Северного Кавказа» (2004) так характеризует Ставропольскую возвышенность, на которой располагается наш город:

«На юге России, в степях предкавказских  
Наш край Ставропольский лежит  
И тайны морей, что плескались когда-то,  
В сарматских породах хранит.

Знаете ли вы, что Ставропольская возвышенность — это дно древнего Сарматского моря, приподнятое внутренними силами земли в результате сменившейся эпохи и ставшее сушей? <...> Ставропольская возвышенность — своеобразный природный мираж. В этой маленькой «горной стране» все горы — со «срезанными», как поверхность стола, вершинами» (75, с 73).

В.Л. Гаазов пишет, что фундаментом для Ставрополя послужило дно древнего Сарматского моря. Крепость, которая лежит в основании города, в определенный период ее создания строили из известняка-ракушечника. «Посмотрите на поверхность известняка-ракушечника — и вы увидите перетертые морскими волнами древние ракушки. Так уже не раз было на Земле, что эпоха моря сменялась эпохой суши, и на «ковре» из бывшей жизни появлялась новая» (там же, с. 8).

**Сарматское море, сарматские породы, тайны морей, природный музей, дно древнего сарматского моря, шероховатая поверхность известняка-ракушечника, древние ракушки, эпоха моря, эпоха суши, бывшая жизнь, новая (жизнь).** Выделенные из текста В.Л. Гаазова опорные слова и термины интенциональны в силу смысловой означенности: древнее море, шероховатые породы, смена эпох. От тактильно ощущаемых предметов (древних ракушек), явных или представляемых на основе номинаций, отталкивается человек, воспринимающий город или осмысляющий его. Направление интенции —

археологическое, вглубь, и из глубины веков — к адекватности с реальными предметами и явлениями. «Операторы» рефлексии и интенциональности в тексте, то есть направленности сознания, — глаголы «подойдите», «посмотрите», «увидите».

В главе «Известняк-ракушечник — поэзия моря» В.Л. Гаазов широко охватывает историю, показывает связь мира реального с миром воображаемым, когда в процессе рефлексии субъекта возникает «сознание о» — об очень давнем, в данном случае, о ракушечнике: «Для многих людей камни, лежащие под ногами, — всего лишь что-то неодушевленное. Мало кто задумывается над тем, какая длинная и интересная история таится за их подчас неказистым видом. А ведь в обычных камнях запечатлена **геологическая история города**.

...Здесь миллионы лет назад  
Сарматское море плескалось.  
Но время прошло... И ныне оно  
В поэзии скал лишь осталось.

Тысячелетиями накапливались на дне древних водоемов твердые осадки. Здесь, точно в слоеном пироге, мы можем наблюдать весь спектр осадочных горных пород... В нашем городе известняк-ракушечник — одна из основных горных пород. Еще очень давно этот камень использовался как прекрасный строительный материал. Мы до того привыкли проходить мимо домов, стен, гаражей из известняка-ракушечника, что порой не обращаем на него внимания. Что может быть интересно в этом камне? **Приостановитесь, погладьте** рукой шершавую поверхность этой горной породы, состоящей из перетертых волнами прибора раковин.

Задумайтесь над поворотом колеса времени. Только человеческому уму под силу постичь эти процессы мироздания... <...> Хотим мы это признать или нет, законы, вернее закономерности природы, незыблемы по сравнению с законами, созданными человеком. В них отсутствуют эмоции, практицизм, нет борьбы добра и зла. Наблюдается лишь непрерывное развитие существования во времени и пространстве, чередование эпох моря и суши. **Ставропольцы — это дети Сармата** (выделено нами. — *КШ, ДП*). С самого рождения гулкое эхо сарматских волн глубоко проникает в их подсознание, становится неотъемлемой частью бытия. Физический контакт рук с тем же ракушечником-известняком, поиск в нем древних раковин дают возможность вновь пережить короткие состояния «детскости», столь необходимые в наше время циничного прагматизма» (там же, с. 8—9).

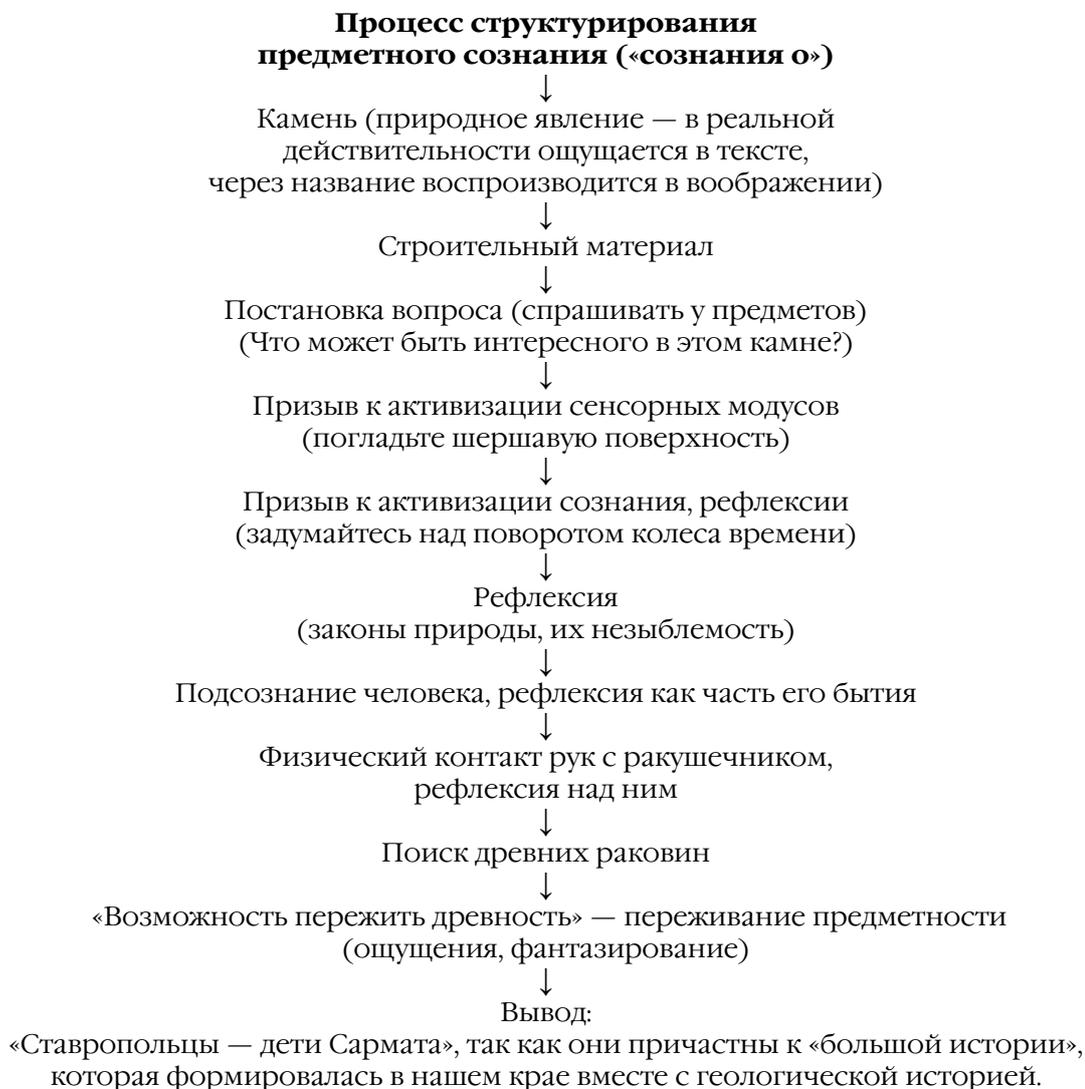
Как же происходит в нашем сознании конструирование воображаемой реальности? Э. Гуссерль, родоначальник феноменологии, занимался исследованием структур сознания — феноменов, идеальных типов прообразов существ и вещей, явленных «чистому сознанию» путем редукции «заранее-знаний», «очищенных» от обыденных напластований. Интерес ученых к феноменологии связан с выдвиганием Э. Гуссерлем феноменологического подхода к языку. Если грамматика оперирует абстракциями, то феноменология интересуется эйдосами языка. Под эйдосом вообще Э. Гуссерль понимает **сущность объекта**, но не сущность в традиционном философском смысле, а **инвариант чувственно воспринимаемой вещи, который остается неизменным в потоке вариаций и непосредственно постигается, «усматривается» феноменологической интуицией, даже когда мы актуализируем значения слов.**

Э. Гуссерль анализировал феномены с помощью смысловых полей сознания, усматривая те инвариантные характеристики, которые делают возможным восприятие объекта. В феноменах Э. Гуссерль выделял различные слои: языковые оболочки, психические переживания; предмет, мыслимый в сознании; смысл — инвариантную структуру и содержание языковых выражений. Феноменология обращается к двум последним слоям, образующим интенциональную структуру сознания. Предметное бытие и сознание коррелятивны. Сознание предстает в феноменологии как двуединство, включающее в себя познавательные акты — ноэзис и предметное содержание — ноэму. Как видим, философская установка подкрепляет семиотическую, связанную с природой знака — неподвижной и подвижной одновременно.

В приведенном фрагменте из книги В.Л. Гаазова феноменологическая постановка позволяет отграничить реальное и воображаемое, выявить также связь между ними. Камень не имеет семантики, если не сделать его предметом рефлексии, в данном случае — в тексте В.Л.

Гаазова — он осмысляется в том плане, как в **обычных камнях запечатлена геологическая история города**. Покажем последовательность этого процесса, опираясь на приведенные тексты В.Л. Гаазова.

Обратим внимание на то, что феноменологическая рефлексия осуществляется автором спонтанно, мы же опираемся на феноменологический подход (в классическом его понимании, по Гуссерлю) и на его основе пытаемся структурировать интенциональность сознания, в данном случае, автора книги. Если это учесть, то можно определить следующую структуру.



В процессе интенциональных актов происходит конструирование интенционального предмета (предметного сознания).

Предметность сознания автора текста связана с интенциональностью самого предмета и его имени — названия «камень-ракушечник». Дети Сармата оказываются без Сарматского моря, но с его древними окаменевшими обитателями. Сарматское море интендируется и именем, и конкретным предметом, который оно запечатлевает, — камень. Этот интенциональный предмет (Сарматское море) наличествует только в воображении, тем не менее влияние на историческое сознание ставропольца имеется.

Феноменология мышления заключается в том, что сознание само мыслит себя изнутри с порождением «являющегося» предмета, который предстает перед нами картинно, в том или ином «виде» — это интенциональный предмет. Способы его конструирования многообразны, но они варьируются: у В.Л. Гаазова в тексте называются физические предметы (ракушечник), идеально созерцаемые предметы (Сарматское море), вымышленные предметы («новые моря»). Кроме того, следует учитывать, что при этом сознание предстает в различ-



Камень-ракушечник в окрестностях Сенгилеевского озера

ных сенсорных модусах, воспринимая, воображая, вспоминая, предполагая, оценивая предмет. В пределах каждого модуса имеются тончайшие внутренние различия: например, воспоминание о давнем (плеске волн Сарматского моря) и воспоминание, следующее за восприятием (современные ощущения «морского»), отличаются друг от друга.

С проблемой рефлексии связан поставленный еще Э. Гуссерлем вопрос о феноменологическом воображении, о своеобразной фантазии, которая роднит философа с поэтом. Сущность метода феноменологии как раз и заключается в соединении противоположных начал: **«превращать в современные»** любые акты сознания, вызывая их в рефлексирующем восприятии, и развивать способность свободной фантазии, которая необходима как представителям эйдетических наук, так и поэзии. Это тоже роднит феноменолога, поэта и ученого. Заметим, что в своей книге В.Л. Гаазов постоянно переходит от прозы к поэзии, как бы дополняя научный анализ воображением, переживанием описываемой предметности. Таким образом, феноменологическая постановка в исследовании самоидентификации нашего города и горожанина связана с выявлением структур сознания, которые позволяют ему быть причастным к «большой» истории.

Рефлексия ставропольца еще раз подтверждает, что человек является звеном универсального и глобального эволюционного процесса, он активен и интерактивен в развертывающихся сетях коэволюционирующих систем, иерархических структурах их организации. Он не наблюдатель, он, скорее, соучастник коэволюционного процесса. Блез Паскаль утверждал, что «человек связан в этом мире со всем, что доступно его сознанию... ему все сопричастно» (см.: 180, с. 397). «Коэволюция, — пишут Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов, — не просто процесс подгонки частей друг к другу при образовании сложного целого, их резонансного взаимного расположения и синхронизации их темпов развития, но и инактивированное познание человеком мира, синергизм познающего и конструирующего субъекта и окружающей его сферы. А также это — интерактивная связь между человеческими организациями и отдельными индивидами, всеобщее сотрудничество, соучастие и солидарность, совместные усилия в конструировании и перестройке мира, а тем самым,

и своей собственной психики. **Это — обнаружение универсального сродства всего со всем и таинственной связи между прошлым, настоящим и будущим** (выделено нами. — *КШ, ДП.*)» (там же, с. 397—398).

Обратим внимание на то, что практически все, кто пишет о камне, переживают его интенции, осуществляют рефлексию над ними; направление ее — семиозис прошлого: древности — раковины — море, его виды, картины, сцены. Такого рода рефлексия обнаруживается и в книге «Встречи с прошлым и настоящим» (1999) Б.Л. Годзевича, Н.А. Охонько, В.В. Савельевой, А.А. Кудрявцева. В ходе осмысления каменной ниши на Татарском городище, выработанной в результате выветривания ракушечника, возникло такое размышление: «Но для любознательного человека пребывание в нише — это еще и своеобразное **мысленное путешествие** (выделено нами. — *КШ, ДП.*) на дно исчезнувшего моря. Если внимательно приглядеться к известняку, то нетрудно заметить, что он состоит из бесчисленного множества раковин морских моллюсков. Среди них наиболее распространены гладкие раковины двустворчатых или пластинчатожаберных моллюсков рода мактра. Реже встречаются двустворки с радиальной ребристой поверхностью. Это кардиумы. Если повезет, то можно найти раковины брюхоногих моллюсков. Это дальние родственники виноградных улиток. Большая часть раковин разбита, что объясняется отложением их в прибрежной части моря, где их перемывали волны. Пласты ракушечника удивительно выдержаны на больших расстояниях. Они поддерживают не только Ставропольскую возвышенность, но широко распространены в Крыму и по всему Северному Причерноморью. Какие природные факторы вызвали необычайную вспышку размножения моллюсков в середине неогена, — одна из загадок, еще не решенных наукой» (93, с. 44—45).

Раковины неогеновых моллюсков, населявших Сарматское море 17 миллионов лет назад, интендируют сознание воспринимающего их, заставляя конструировать историю, совершать «мысленное путешествие» в древнейшие времена, рисуя в воображении «гулкое эхо сарматских волн». Это стихийная феноменологическая постановка.

Что нужно, чтобы осуществить феноменологический анализ?

1. Вглядываться в акт собственного восприятия, постоянно удерживая какой-либо предмет перед умственным взором, сохраняя длительность, процессуальность восприятия.

2. Осуществляя это, решать и проверять через усмотрение, что в восприятии относится к сущности.

3. Надо описывать рассмотренные таким образом существенные принципы, законы процесса восприятия.

Интенциональность функциональна: с ее помощью подчеркивается состояние сознания субъекта, воспринимает он, судит, любит или ненавидит, негодует или радуется. Она определяется как сложное содержание предмета: предмет «является» сознанию вместе со смыслом, смысл сопологаем, но одновременно интендирован. В этом процессе важны два момента: 1) как актуальный опыт данного индивидуального сознания включает в себя моменты предшествующего опыта и 2) каковы те свойства наличного сознания, которые обуславливают будущую познавательную деятельность, то есть имеет место повторение старого опыта и «творчество» нового. Здесь феноменолог «перешагивает» сферу значений слов и переходит к чистому созерцанию, рассмотрению интенциональной сущности предмета. Очень близки к этому поэты, да и прозаическое художественное мышление очень хорошо запечатлевает данные интенции.

В 1946 году в первом номере «Ставропольского альманаха» была опубликована повесть «Море Сарматское» И.Я. Егорова, в которой очень ярко воссоздано историческое мышление ставропольца, «интенциональные акты», связанные с переживанием предметности прошлого.

Герои повести — рабочие рыболовецкой артели — называют себя сарматами. Именно причастность к древнейшей истории, как они ее понимают, связывает их в братство. Вот некоторые выдержки из их диалогов.

«— **Сарматы**, — сказал Юня Галочка, — подвигайтесь ближе» (125, с. 51).

«— **Братья сарматы**, прошу к столу!» (там же, с. 51)

«— Прошу не перебивать, **братья сарматы, будьте достойными потомками своих досточтимых предков**» (там же, с. 54).

«**Сарматское единодушие** — превосходная вещь...» (там же, с. 59).

«— Рекомендую тщательнейше установить, кем именно вы себя чувствуете? Это чрезвычайно важно для науки. Не ощущаете ли вы в себе того, что именуется **зовом предков?**»

Если да, то постарайтесь использовать эту вашу **атавистическую особенность** на благо науки. Я давно замечал у вас на горле остатки жаберных щелей» (там же, с. 61—62).

«Башкин-младший только и ждал этого сигнала. Он бегом бросился к грузовику и вскоре возвратился, неся на плечах спасательный круг с надписью: «Море Сарматское». <...> По прямому назначению круг ни разу не пришлось использовать, и он в сарматском обиходе приобрел особый символический смысл — круг подбрасывался наихудшему рыбаку. Это означало: «**Спасать погибающего**» (там же, с. 65).

«**Мы же все дети Сарматского моря...**» (там же, с. 107).

Действие повести «Море Сарматское» происходит на берегу Сенгилеевского озера, вода которого была соленой до того, как пришли к ней воды Кубано-Егорлыкской обводнительно-оросительной системы (1946). Герои полушутливо-полуправдиво называют себя сарматами, считая, что они находятся на берегу древнего (17 млн лет назад) Сарматского моря (нынешнее озеро), видимо, отождествляя себя одновременно и с представителями сарматских племен, которые находились на территории нашего края (приблизительно II век до нашей эры).

По поводу того, что соленое еще тогда (в 1946 году) Сенгилеевское озеро — остатки водного бассейна Сарматского моря, — до сих пор нет никакой ясности. В.Л. Гаазов в книге «Сенгилей» (2004) пишет: «Образование Сенгилеевской котловины на территории Ставропольской возвышенности даже сегодня остается загадочным. До сих пор не совсем ясно, как среди мощной толщи осадочных отложений древних морей, приподнятых внутренними силами земли на высоту более 500 метров, могла образоваться глубокая котловина (200 м) с огромным водоемом» (76, с. 7). При этом В.Л. Гаазов считает, что Сенгилеевскую котловину можно смело назвать «геологическим музеем»: «Как минимум семь морей плескалось здесь в былое время, оставив после себя слоистый осадочный «пирог» из глин, мергеля, песчаника, песка и известняка» (там же, с. 11). В книге он описывает все геологические ярусы, хорошо просматривающиеся на склонах Сенгилеевской котловины. Тот ярус, с которым мы непосредственно общаемся на ставропольских высотах, называется нижним и средним сарматскими ярусами. «В последнем много ракушек, а бронирующая плита известняка-ракушечника выходит в верхней части Ставропольских высот» (там же, с. 13).

Таким образом, в формировании Сарматского моря как исторического персонажа и осознании героев повести И.Я. Егорова «Море Сарматское», которые называют себя сарматами, то есть людьми, связанными в братство историческими узами, важную роль играют и интенции слов (семантика), и непосредственно сами реалии. Важно и то, что прозвища, которые они дают друг другу, характеризуются исторической или мифологической мотивацией: один из героев имеет прозвище «Кентавр», другой — «аббат Куаньяр». То, что они находятся в интерактивном общении со средой, видно из монологов, которые исполнены пафоса сопричастности древней истории, и в то же время «сарматы» понимают, что все это связано с некоторой условностью, со сдвигом во внутренней логике. Обратимся к повести:

«На спуске к озеру послышался скрип телеги. Дубов привстал, всмотрелся, вслушался и доложил:

— **Кентавр** идет.

— Наши предки дрались с **кентаврами**, — сказал **аббат Куаньяр**, — и мы должны следовать их примеру: бить **кентавров**.

— Правильно, — подтвердил Галочка. — Только бить не дубьем, а уловом. <...>

**Кентавром...** сарматы называли астронома Ставрова, преподавателя педагогического института. <...>

— Братъя сарматы! — произнес **аббат Куаньяр**. — Я начинаю замечать, что вас обуревают мелкие страсти: непомерное чревоугодие, нелюбовь к ближнему, неверие в собственное превосходство над этим ближним. <...> Когда я смотрю на складки этих пустынных гор и на это море, мысль моя невольно переносится в глубину доисторических времен. Мы с вами сидим на берегу Сарматского моря. Природа совершила чудо: она сберегла для нас вот эту чашу соленой воды площадью три десятка квадратных километров. Миллионы лет тому назад на том самом месте, где мы с вами сидим, или немного повыше, вон на тех горах паслись и отдыхали чудовищные ихтиозавры или бронтозавры...

— Или **кентавры**, — сказал Конь.

— Или **бакалавры**, — сказал Галочка.

— Или **мавры**, — сказал Дубов.

— Или **литавры**, — пискнул одиннадцатилетний Башкин-второй.  
— Прошу не перебивать, братья сарматы, будьте достойными потомками своих досточтимых предков.

— Это **бронтозавры** — наши предки? — спросил Конь.

— Что касается вас, товарищ Конь, то тут на этот счет не может быть никаких сомнений. А вообще прошу не перебивать. По этим горам росли гигантские папоротники, — разумеется, они росли в то время, когда Сарматское море начало уже мелеть. Ранее оно покрывало пространство от Каспия до Понта Эвксинского и далее до самых Карпат и еще далее, — оно покрывало нынешнюю Венгрию. Прошли миллионы лет, и это великое море исчезло, но оно оставило на память нам вот этот маленький водоем миллионолетнего возраста. На этом берегу находятся кости китов, тюленей и кости доисторических животных-великанов, — вы можете видеть их в музее. Там же увидите найденную здесь окаменелую ракушку весом, примерно, в пуд» (125, с. 53—54).

С одной стороны, геологические, географические и исторические реалии: водоем с соленой водой, «складки» гор, кости доисторических животных — позволяют героям «воссоздавать» в воображении геологическую, географическую и человеческую историю. С другой, они сами осознают некоторую деформацию, «пропущенные структуры» в истории, так как заселение Ставропольской возвышенности было дискретным, и прямых предков искать, в общем-то, невозможно, что осознают и сами рыбаки, сознательно деформируя тематический ряд, связанный с номинациями доисторических животных, шутливо именуемых «доисторическими предками»: **ихтиозавры, бронтозавры, кентавры, бакалавры, мавры, литавры.**

Другое дело, что Сарматское море, с одной стороны, воображаемое, с другой — реальное в прошлом, позволяет человеку соприкоснуться с большой, даже космической историей как микрокосму с макрокосмом: «Какое бы увлекательное дело ни делал человек, какими бы радостями ни награждал его труд., он должен прийти на свое Сарматское море и почувствовать, действительно ли хорошо ему на земле? А, Костя? Отсюда нам лучше всего видно, как хорошо на земле. И как замечательно совпадают грандиозные дела с нашими частными маленькими делишками. Мы с тобой строим канал, чтобы по Манычу пошли пароходы, чтобы в степях зацвели виноградники, чтобы падающая вода дала миллионы киловатт электроэнергии. Но страна как будто знает, что мы с тобой после всего этого приедем на море, чтобы порыбачить» (там же, с. 130). Утопический размах социалистического строительства во многом совпадал с космическим мышлением «сарматов». «Костер на берегу Сарматского моря — это то мое личное, за что я дрался, защищая Родину», — говорит один из героев (там же, с. 141).

Самоидентификация здесь осуществляется многослойно: большая Родина, малая Родина, вписанная в космическую историю. Стихийно синергетическое мышление «сарматов» совпадает с холистическим видением сегодняшнего дня: «Думай глобально, чтобы эффективно действовать локально» (180, с. 397). «Мир остается для нас неопределенным, он наполнен тайнами. Одна из величайших из них, — пишут Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов, — которая еще далеко не раскрыта нами, — это тайна человека, его сложности и нелинейности. Это — тайна его снов, которые были названы Леви-Брюлем «Библией дикаря», а также тайна особого состояния — сна без сновидений, когда человек возвращается к единому источнику, к природе, в которой уже все присутствует в неявной форме, или же, напротив, прилепляется к сверхорганизации, заглядывает в неограниченно отдаленное, и, возможно, это каким-то образом перестраивает его психику» (там же).

Не какие угодно структуры, и не как угодно, и не на каких угодно стадиях развития могут быть объединены в сложную структуру. Существует ограниченный набор способов объединения, способов построения сложного эволюционного целого. Чтобы возникла единая сложная структура, должна быть определенная степень перекрытия входящих в нее более простых структур. Должна быть соблюдена определенная топология, «архитектура» (там же, с. 389). В данном случае, важно соотношение нарративной и «археологической» (в смысле «археологии знания» М. Фуко) историй, которые, несомненно, взаимодействуют, самоорганизуются в стихийном сознании «сарматов». Структуры «археологической» истории, то есть нелинейного мира, и временные характеристики структур-процессов оказываются неразрывно связанными. Подструктуры «разного возраста» (Сарматское море, древние обитатели наших краев — животные, впоследствии и люди) осуществляют в сознании героев определенные «перекрытия» структур нарративной истории, хотя общий темпоритм какой-то большой, величественной истории сохраняется.

Интересно отметить, что герои в диалогах запечатлевают конкретный факт нарративной истории нашего края, которая в их сознании органично вписывается в большую «археологическую» историю: опреснение озера, формирование Ставропольского водохранилища, которое сейчас питает город. «Последний сезон рыбачим. Будущей весной с половины мая канал начнет сбрасывать сюда воду. Над пепелищем костра, у которого мы сидим, поднимется шестиметровый слой воды. Закидывать лески можно было бы вон с того горного уступа. Но эта возвышенность будет островом. От того места, где теперь пляж, по плоскости вода захватит два километра к востоку. Сарматское море увеличивается в три раза. Вода его опресняется. Рыбные запасы уходят на новые места. Появляются новые породы рыб. Море меняет свою флору и фауну» (125, с. 127). Здесь запечатлевается процесс феноменологического (воображаемого) конструирования уже будущей реальности. Таким образом, ощущая себя в настоящем, человек постоянно связывает себя с прошлым и будущим.

Ученые-синергетики установили, что коэволюция разных систем означает трансформацию всех подсистем посредством механизмов установления когерентной связи и взаимного согласования параметров их эволюции. Нелинейный синтез — это объединение не жестко установленных, фиксированных структур, а структур, обладающих разным «возрастом», находящихся на разных стадиях развития. Это — соединение элементов «памяти», причем «памяти разной глубины» (180, с. 386).

Холизм, в научной или стихийной постановке, всегда связан с результатом: целое больше суммы частей, не равно этой сумме. В стихийном мировоззрении «сарматов» все, в конечном счете, тоже гармонизируется: прошлое, настоящее, будущее. Это гармонизация означает, что в результате объединения структуры сознания попадают в один темпоритм, приобретают один и тот же момент обострения, начинают жить в одном темпе. Прочитируем «Сарматское море» И.Я. Егорова в том месте, где мы находим такую гармонизацию, которая означает познание мира как целого: «Вы только посмотрите на эту грандиозную чашу из голубых и лиловых гор, на эти выступы, покрытые коврами альпийских трав и цветов. А на дне чаши — маленький Каспий, нет, не Каспий, а иное море, маленькое, но величественно-спокойное, я бы сказал, мудро спокойное, будто думающее свою тысячулетнюю думу. А эта белая дорожка и подступающие к ней обнаженные, изъеденные ветрами сарматские глыбы. А эти лучи! На них, будто пятна крови, горят целые гектары горного пиона и мака. <...> Артель молча слушала тихий задушевный голос Дубова. Размашистая красота сарматской чаши как бы поила их прохладным умиротворяющим напитком, и теперь им казалось, что не ловецкая страстишка тянет их сюда. Нет, они заряжаются, омолаживают свои души в этой большой... чаше» (125, с. 73). Итак, феноменологическое конструирование истории связывает ставропольца с историей географической, геологической. Ракушечник формирует в их сознании особый темпоритм, в который включаются очень древние факты истории.

**2. Второй тип исторического конструирования** связан с интенциями, вызываемыми предметным рядом, обусловленным большим количеством курганов, городищ на территории нашего края и прилегающих окрестностей, особенно Карачаево-Черкесии. В «Очерках по археологии Ставрополья» (1965) известного ставропольского археолога Т.М. Минаевой есть несколько важных для подтверждения данных соображений мест. Так, Т.М. Минаева говорит о своей беседе со старожилками Ставрополя.

«За этим последовали воспоминания о других находках то в береге реки, то в степи.

— А вот ты скажи. Вон видишь там курганы? — Старик встал, отвел меня несколько в сторону и указал пальцем на группу курганов, что маячили на сырту вдали за селом. — Так вот, когда я был еще мальчонком, так копали их. Ну нашли будто коня с серебряной сбруей, а на коне сидит человек, весь в золоте.

— Куда же дели коня и человека?

— Да говорили, что ушло это все в землю. Мужики стали браниться между собой, ну, известно, матерная брань, а конь-то и ушел в землю.

— А седок куда делся?

— И седок с ним ушел.

— Вы сами видели коня?

— Не, я не видел. Ну, я мальчонком еще был» (238, с. 6).

Курганы, их наличие порождают в социуме легенды.



Грушовское городище в окрестностях города Ставрополя

Далее Т.М. Минаева описывает свою работу на одном из городищ: «Поднимаюсь на городище, много раз пробегаю по всей площади, обнесенной рвами. Замеряю, черчу, зарисовываю. Внимательно всматриваюсь в каждый бугорок на поверхности, в каждую ямку, вырытую сусликами. Замечаю всхолмления круглой формы — следы когда-то стоявших здесь жилищ. В беспорядке разбросаны они по площади городища. Стараюсь представить себе это место в те далекие времена.

Там и сям стояли небольшие домики. Стены из плетня, обмазанного глиной. Крыша земляная. В ней отверстие для вытяжки дыма из очага. Строения больших размеров из камня имелись только в главной части, за третьим рвом, над самым берегом реки. По внутренней стороне этого рва сверкала под солнцем каменная ограда. В ней каменные башенки с постоянным «дозором». Дозор был необходим в эпоху слагающегося феодализма с частыми междоусобными стычками. Необходим он был и для охраны стад — главного богатства населения и главной приманки для вражеских налетов» (там же, с. 9).

Работа археолога, его исследования, их описание вскрывают и иное направление рефлексии над ходом осмысления реалей: это представление места в исторической проекции («в те далекие времена»), регламентированное определенным знанием самих курганов, их содержанием, текстами о них. В результате сознание порождает не какие-нибудь, а определенные виды, картины. «Километрах в двух на запад от городища четко вырисовывались полукруглые контуры курганов. В центре возвышались две крупные насыпи. Вокруг них в беспорядке разместились мелкие курганчики. Над ними в безоблачном небе, распластав крылья, парил ястреб. Уже издали были заметны седловидные впадины на вершинах крупных курганов — следы давнишних ограблений. Все насыпи, кроме самых незначительных, оказались уже раскопанными. Раскопы маленькие, узкие, хищнические.

В течение ряда веков эти и им подобные курганы тревожили воображение своей таинственностью. О них слагались легенды и сказки, в которых говорилось о бесчисленных кладах, зарытых в них. И поэтому раскапывали курганы во все времена. Искали клады. Одни искали «коня с серебряной сбруей», а на нем «всадника в золоте», другие искали «бочки с

золотом и серебром», третьи — «золотое оружие». Никто, конечно, кладов таких в курганах не находил. А между тем самое ценное, что в них хранилось — могилы древних жителей — разрушалось этими хищническими раскопками, и, таким образом, погибал ценный исторический памятник» (там же, с. 10).

Покажем процесс такой рефлексии схематически.

### Интенции, рефлексия, действия



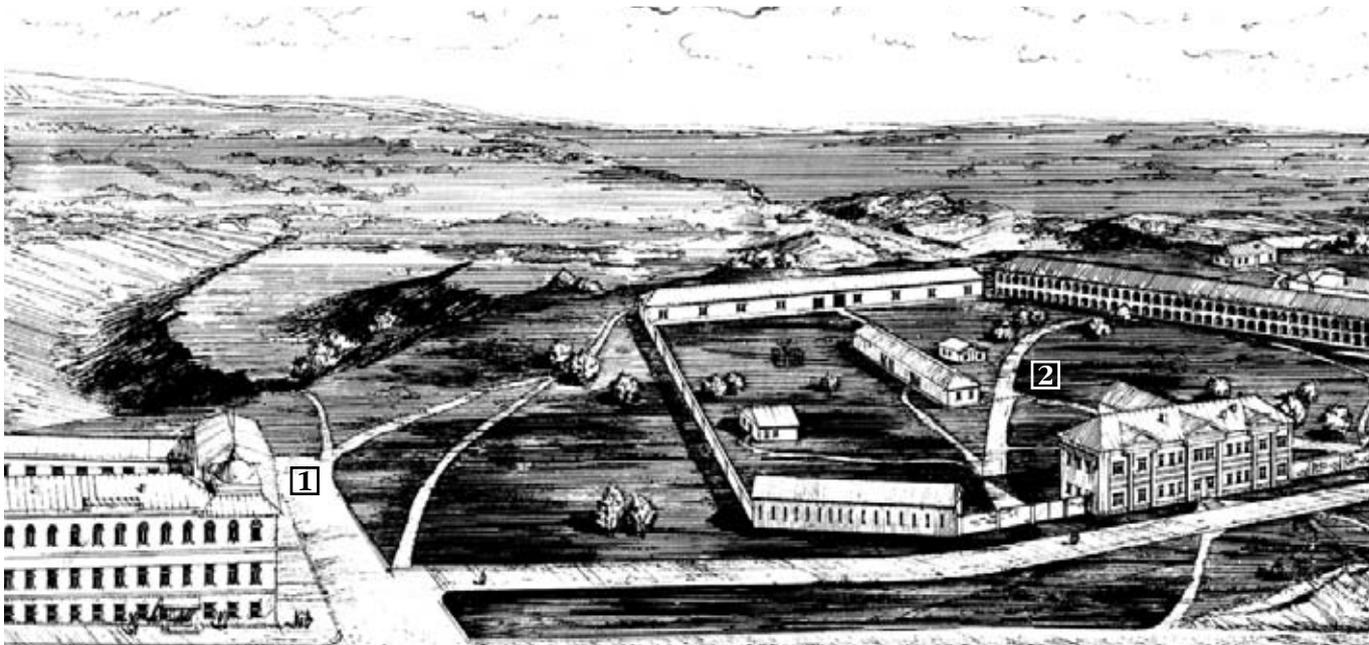
Как видим, воображение, связанное с неявным знанием, обыденным мышлением, часто ведет к разрушению памятников. Научное знание способствует их сохранению. Но в том и другом случае в основе лежит воображение, связанное с переживанием исторической предметности (курганы, остатки древних поселений).

Человек, соприкасающийся с разными слоями города, постоянно (сознательно, на уровне подсознания) переживает свою связь и взаимодействует (общается) с разными слоями города, это откладывается в его сознании: он идентифицирует себя и свой город как имеющий историю (и какую?) — не имеющий особо значимой истории. Мифопорождение, по-видимому, возникает на растяжении этого пространства — какие-то реалии, названия, события, факты приобретают особую важность в связи с наличием — отсутствием идентификации с «глобальной» или «тотальной» историей. Все зазоры и восполняются в поле мифотворчества, порождения легенд, преданий. Это одна сторона феноменологической заданности города как системно-структурного образования, другая связана с «глубиной», обусловленной той рефлексией, которую дает общение с исторически отмеченными элементами этой системы.

«Историческая» часть города, его окрестностей содержательнее не только потому, что она является многослойной, как правило, более выразительной, но и потому, что она заставляет (явно или неявно, на уровне подсознания) работать воображение, при этом в сознании возникают глубинные структуры (картины, виды), связанные с прежними эпохами. В результате адекватность с миром у тех, кто копает курганы, идет по соответствию / несоответствию реальным вещам и предметам с воображаемыми — ищут ведь золото. У археологов предполагаемые (воображаемые) и действительные предметы, найденные в ходе раскопок, получают осмысление; изучается, осмысливается соотношение предполагаемого (воображаемого) и найденного.

Анализируя обыденное знание, Т.М. Минаева говорит об интенции этих реалий: курганы «тревожили воображение», они тревожили «своей таинственностью».

«Таинственность» определяется по значению прилагательного «таинственный» (МАС). В его семантическую структуру входят значения: 1) 'являющийся тайной для кого-либо, хранимый в тайне, намеренно скрываемый от других', 2) 'еще не изученный, не по-



Реконструкция вида Крепостной горы в Ставрополе (исторический центр города в XIX веке)

знанный, не нашедший себе объяснения, разгадки', 3) 'полный необычного, загадочно-непонятный, неизъяснимо-привлекательный', 4) 'непостижимый, стоящий за пределами человеческого понимания, сверхъестественный'. В этом все: и направленность на познание, и непонятность, скрытость, и необычность, и даже непостижимость, и все-таки — неизъяснимая привлекательность.

Область взаимоисключающих понятий — некий строгий закон в познании и свобода от какого-либо закона — является тем парадоксом, который позволяет нам только бесконечно приближаться к миру и его осмыслению, ведь он никогда до конца не раскрывает своих тайн. Но таинственность в то же время — одно из самых прекрасных и глубоких переживаний, выпадающих на долю человека. Ощущение таинственности, считал А. Эйнштейн, лежит в основе глубоких тенденций в науке и искусстве. «Я довольствуюсь тем, — писал ученый, — что с изумлением строю догадки об этих тайнах и пытаюсь создать далеко не полную картину совершенной структуры всего сущего» (417, с. 176).

**3. Третий тип исторического конструирования** обусловлен именами, терминами и тем кругом лексических тематических рядов, которые связаны с историей города. Возьмем, к примеру, название города — Ставрополь («город креста»). Существует множество легенд о кресте, найденном в процессе построения крепости. Историки утверждают, что все это вымысел. Но на Крепостной горе, пострадавшей во времена социализма, Великой отечественной войны (разрушение храма Казанской Божией Матери), в 2000 году был вновь сооружен крест, который подтверждает, что вымысел подчас сильнее, чем факты реальности, хотя возможно, сейчас крест осознается как символ города по этимологической структуре имени, а также обозначает наличие в прошлом отсутствующего храма, который в настоящее время восстанавливается.

Г.-Г. Гадамер пишет: «Благодаря самопредстоянию отдельные слова достигают присутствия и излучающей силы. Коннотации, придающие слову полноту его содержания, а в еще большей мере семантическое притяжение, внутренне присущее каждому слову (так что его значение многое притягивает к себе, то есть может очень по-разному себя определять), получают полную свободу развертывания... Все это возвращает высказанному слову изначально присущую способность — способность называния. С помощью называния что-то постоянно вызывается к наличествованию» (78, с. 120—121). В работе «Познание и реальность» У. Найссер рассматривает когнитивные структуры, сопровождающие зрительные впечатления, управляющие зрительной активностью: поскольку люди способны видеть только то, что умеют находить глазами, именно некоторые стереотипы (схемы) определяют то, что



1. Женское училище. 2. Интендатство. 3. Городская дума. 4. Казанский собор. 5. Мужская гимназия

будет воспринято. «Названия вещей приобретают, таким образом, способность вызывать их образы с теми или иными труднопредсказуемыми последствиями этого» (250, с. 180).

Слово — мост между «субъектом» и «объектом»; слово таит в себе интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин. Имя предмета — арена встречи воспринимающего и воспринимаемого, вернее, познающего и познаваемого. А.Ф. Лосев рассматривает искусство как софийное конструирование эйдоса. Такое конструирование совмещает эйдетическую полноту картинности, смысл и фактичность его осуществления. Имя, по Лосеву, имеет «до-предметную» структуру, в структуру входят чистый звук, звук как символ значения предмета, смысловой символ значения, самое значение, но в субъективно-индивидуальной интерпретации, а также значение без такой интерпретации и, наконец, чистое значение предметной сущности (идея). «Слово вещи есть понятая вещь. Имя, слово вещи есть разумеваемая вещь, в разуме явленная вещь, вещь как разум и понятие как сознание и, следовательно, — разум, понятие и сознание как вещь» (211, с. 47). Предметная структура имени связана с эйдетическим конструированием. В процессе этого конструирования нужно, чтобы во всех изменениях сущность оставалась неизменной, чтобы она выражала себя в «целостных ликах «эйдоса», чтобы эта непосредственная цельность и как бы картинность служила все время образцом, парадигмой для всякой оформляющейся вещи и чтобы деятельность этой энергии носила «формальный характер объединения» (там же, с. 96).

Эйдетическая предметность, по Лосеву, имеет несколько форм: это **схема, топос, эйдос** в узком смысле, **символ, миф**. Если рассматривать эйдос как взаимоотношение элементов, то мы имеем дело со схемой, качественная наполненность схемы приводит к топологическому моменту, следует эти моменты подчинить общему смыслу, в котором «является» определенная вещь — это эйдос (в узком смысле). Вот эти-то внутренние процессы и не дают покоя нашему горожанину. Он постоянно старается материализовать эйдетическую предметность, сооружая памятники, обозначая значимые, по его мнению, исторически важные места. Именно это стихийное софийное конструирование эйдоса привело к позитивным действиям — восстановлению в Ставрополе разрушенных Тифлиских ворот, Храма Казанской Божией Матери и др.

В результате можно выделить четыре общих слоя описания города в семиотическом плане, то есть как знаковой системы, имеющей структурные параметры.

1. Слой ландшафтов, в которые вписан город.

2. Уровень предметов и явлений, связанных с городом как реалией в системе других городов России (архитектура, площади, проспекты и т.д.).

3. Слой вербальных и невербальных текстов о городе (живописные, музыкальные, словесные и др.).

4. Слой интендированных структур сознания, возникающих в результате общения человека 1) с миром ландшафтов города, 2) с его составляющими как города (пространство, архитектура, улицы, скверы и др.), а также 3) с миром текстов о городе. Общая феноменологическая составляющая и образует то явление, которое мы называем «духом города», то есть его неповторимым образным строем. «Дух города» конструируется в сознании горожанина, и все это обуславливает индивидуальность и неповторимость самого жителя города: он всегда что-то несет в себе от того места, где обитает. Видимо, этот последний слой и является решающим в идентификации жителя города.

При всем многообразии восприятия все-таки есть объективные данности, которые формируют устойчивые структуры сознания (фреймы), каждый из названных выше слоев, в свою очередь, представляет многослойное динамичное образование. Установка на неразгаданность, неартикулируемость некоторых планов города в системе его познания делает эту тему необычайно привлекательной именно в том, что в таком многомерном и многослойном образовании всегда найдутся какие-либо неучтенные объекты, семиотические ряды и их трансформации.

Вот на это мы и делаем установку в своем описании. Человек воспроизводит не только явления и предметы реального мира (возможно, что и иных миров), но также универсальные отношения порядка, царящие в мире. Наиболее фундаментальной идеей в выражении порядка и является симметрия: «...мы всегда снова упорядочиваем то, что у нас распадается», — пишет Г.-Г. Гадамер (78, с. 242). «И если то, что изображено в произведении, или то, в качестве чего оно выступает, поднимется до новой оформленной определенности, до нового крошечного космоса, до новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия, то это — искусство, независимо от того, говорят ли в нем содержания нашей культуры, знакомые образы нашего окружения или в нем не представлено ничего, кроме полной немоты и вместе с тем прадревней близости чистых пифагорейских начертательных и цветовых гармоний» (там же, с. 241).

В некоторых случаях то, что нас окружает, даже если это гармонизированное явление, является «выпущенным» из нашего сознания, потому что «этого не может быть», с точки зрения здравого смысла. Речь идет об Аристотелевой логике «закона исключенного третьего», по которой из двух противоречащих высказываний в одно и то же время в одном и том же отношении одно истинно, другое ложно, третьего не дано. Но есть «воображаемая логика», квантовая логика (принцип дополнительности), в которые Аристотелева логика входит как частный случай в логику N-измерений.

Принципом дополнительности, по нашему мнению, охватывается круг «тем», связанных с гармонизацией явлений, с установлением «глубоких истин», не вмещающихся в обычную логику. В целом его можно интерпретировать на основе философского понятия «Большого разума». Он не ограничивает себя узкими рамками рассудка и способен подняться в сферу парадоксальной, сверхрассудочной структуры мира: «То, что для «здравого смысла» несет в себе неустранимое противоречие, подтверждается в высшем типе физико-математического и философского мышления», — пишет А. Мень (235, с. 38). Но раньше это явление было установлено в поэзии, музыке, вообще в искусстве. Даже у Аристотеля находим: «И природа стремится к противоположностям, и из них, а не из подобных вещей образуется созвучие... Музыка создает единую гармонию, смешав (в совместном пении) различных голосов звуки, высокие и низкие, протяжные и короткие. Грамматика из смеси гласных и согласных букв создала целое искусство письма» (7, с. 84). Так что и у Аристотеля его логика была открытой для наращивания новых смыслов.

Выводы русского логика Н. Васильева о законе исключенного четвертого и датского физика Н. Бора о глубоких истинах («deep truths»), в основе которых лежат взаимоисключающие определения одного и того же объекта, оказываются применимыми и к характеристике некоторых явлений, связанных с городской средой и, в частности, с языческой символикой.

**4. Четвертый тип исторического конструирования** связан с архаической символикой. Так, в течение последних лет (2004—2007) нами была обнаружена интереснейшая языческая знаковая система в архитектуре Ставрополя. Речь идет о традиционном трехмерном «мире», который обозначен в экстерьере жилища, он связывает дом как микрокосм с зем-



Фасад дома с метровыми концентрическими окружностями между окнами.  
 Проспект Октябрьской революции, 37

лей и небом как макрокосмосом: верхний мир — хляби небесные — изображение воздушно-го и водного миров в виде волнистых линий под фронтоном, стилизация женской груди как кормилицы земли, воды, дающей урожай. Средний мир — солнечный — солярные знаки связывают землю и небо, оберегая человека светом от тьмы. И, наконец, в нижней части здания, обычно под окнами, размещаются ромбы, квадраты — символы земли, укореняющие в ней дом. Все это наиболее ярко выражено в каменном строительстве, и знаки, видимо, кроме функции оберегов, выполняли функцию языка, с помощью которого человек общался с геопространством, космосом. Сейчас их можно назвать репрезентантами коэволюции: они свидетели взаимодействия человека и мира, их синергизма. Эта система хорошо описана применительно к деревянной архитектуре русского Севера и средней полосы России (система языческих знаков-оберегов, связанных с ограждением человека от враждебного ему мира — реального и воображаемого: темные силы, навий и др.).

Город наш возник во второй половине XVIII века, активно строился в XIX веке, а символическая языческая система в его архитектуре невероятно явная и плотная, но она «вычеркивается» из сознания горожанина. Метровые концентрические окружности на трехметровых воротных каменных столбах, почти такого же размера повторяющиеся знаки на фасадах домов — явные, заставляющие о себе говорить, до сих пор не прочитаны ни социумом, ни учеными, ни публицистами, ни жителями нашего города.

Нигде мы не нашли даже упоминания о солярных и других знаках, связанных с древней символикой и общенародной традицией использования ее при строительстве домов у нас, в Ставрополе. Почему? Да потому, что модель восприятия города — обыденная, однослойная, монофункциональная. Да к тому же, идеологические установки диалектического материализма (почти 80 лет) сыграли определенную роль.

В процессе работы нам обычно задают один и тот же вопрос: как возможно, чтобы в XIX веке, в период укоренившегося православия, функциональной оказалась прямо противоположная, и даже взаимоисключающая (в сознании ортодоксов) тенденция и традиция —



Каменный дом с воротными столбами. Улица Станичная, 37

языческого мышления и воплощения его в соответствующей сильнодействующей, **явной** знаковой системе. Город видим, здание видим, а то, что оно снабжено иерархической системой знаков языческого пантеона, — не видим. А подчас на одном здании знаков солнца (солярных) несколько видов: и кресты (часто Андреевские), и круги, и концентрические окружности, и «колеса Юпитера» — от четырехлучевых до двенадцатилучевых — и на самом доме, и на крыльце, и на двери, и на балконе, и над и под окном, и на фронтоне — этого мы не видим. Они есть, но их **никто** не прочитывает. Один из наших местных археологов так и сказал нам: «Выдумщики и фантазеры! Как это может быть в XIX — начале XX века? Нет никаких знаков!». Деятель культуры зашел дальше: «Вот вы дожили! Ищете какие-то круги, значки! Точно, в масоны решили податься».

На самом деле эти высказывания обладают определенной значимостью: высказывание первого говорит о непрочитанности и неидентифицированности этих знаков в сознании современного ставропольца, второе — о том, что эти знаки связаны с некоторыми семиотическими системами, это элемент каких-то «языков», «кодов», не функционирующих в современном сознании горожан, а значит, их следует отнести к враждебным, по их мнению.

Таким образом, знаки могут быть определены на основании взаимоисключающих характеристик: это знак, имеющий и архаическую, и современную полипластовую культурную семантику. С одной стороны, он принадлежит миру языческих символов, с другой — культурной традиции, лишенной твердого религиозного содержания (даже когда он применялся в модерне, ампире, современной архитектуре).

С.Л. Франк в труде «Непостижимое» устанавливает, что «всякий окончательный, сполна овладевающий реальностью и адекватный ее синтез не может быть рациональным, а, напротив, всегда трансрационален, то есть имеет предельно обобщенный, сверхчувственный характер» (362, с. 313). При этом соединение двух взаимоисключающих суждений заключается не в логической связи между ними, а в **«витании»** между и над двумя «логически несвязуемыми» суждениями. Трансрациональная истина лежит в невыразимой середине и в несказанном единстве между взаимоисключающими суждениями. В результате этот «антино-



«Верхняя аптека» по улице Дзержинского, 129. На фасаде между окнами — соляные знаки

мистический монодуализм» принимает характер триадизма, троичности реальности: «Положительный смысл, положительное существо этого синтеза доступны нам не в какой-либо неподвижной функции... а только в свободном витании над противоречием и противоположностью, то есть над антиномическим монодуализмом, — в витании, которое открывает нам горизонты трансрационального единства» (там же, с. 316). Горизонт трансрационального и позволяет нам бесконечно приближаться к установлению истины, что не всегда доступно строгому рациональному анализу.

Наше исследование посвящено не только изучению языческой символики (хотя ему тоже), но тому скрытому за внешне функционирующими мифами, легендами, преданиями (город креста, город Суворова, город-крепость и др.), что изнутри формирует «сознание о» — о городе, что позволяет исследовать его археологически, вглубь (в широком смысле), многомерно и находить «отсутствующие» в сознании структуры, связанные со Ставрополем. Если в предыдущих случаях мы систематизировали интенциональные структуры, создающие дух нашего города, то в данном случае мы достраиваем структуры, включая отсутствующую в сознании горожанина структуру значений, связанных с наличествующей в городе архаической символикой. Думается, что косвенно знаковая система учитывается социумом, иначе как бы она постоянно воспроизводилась (вплоть до наших дней). Это, по-видимому, и есть проявление коллективного бессознательного в нашей жизни, воспроизведение его архетипов.

Ученые отмечают, что наука и технология в новоевропейской культурной традиции развивались так, что они согласовывались только с западной системой ценностей. Теперь выясняется, что современный тип научно-технического развития можно согласовать и с альтернативными, и, казалось бы, чуждыми западным ценностям отдельными мировоззренческими идеями восточных культур, других древних систем. «Восточные культуры всегда исходили из того, что природный мир, в котором живет человек, это живой организм, а не обезличенное неорганическое поле, которое можно перепахивать и переделывать. Долгое время новоевропейская наука относилась к этим идеям как к пережиткам мифа и мистики. Но после развития современных представлений о биосфере как глобальной экосистеме вы-

яснилось, что непосредственно окружающая нас среда действительно представляет собой целостный организм, в который включен человек. Эти представления уже начинают в определенном смысле резонировать с организмическими образами природы, которые были присущи древним культурам», — пишет В.С. Степин (333, с. 75).

Объекты, которые представляют собой развивающиеся «человекоразмерные системы», требуют особых стратегий деятельности. Установка на активное силовое преобразование объектов уже не является эффективной при действии с ними: «При простом увеличении внешнего силового давления система может не породить нового, а воспроизводить один и тот же набор структур. Но в состоянии неустойчивости, в точках бифуркации часто небольшое воздействие-укол в определенном пространственно-временном локусе способно породить (в силу кооперативных эффектов) новые структуры и уровни организации. Этот способ воздействия напоминает стратегии ненасилия, развитые в индийской культурной традиции» (там же).

Такая стратегия всеобщего согласования, выявления комплекса линейных и нелинейных показателей в осмыслении города как динамической системы лежит в основе нашего исследования. Наша задача — не «вбивать» город в прокрустово ложе известных схем, а выявить все многообразие взаимодополняющих, подчас противоречивых структур, которые лежат в основе понятия города как многослойной системы. В таком понимании христианские, православные традиции, хотя и перекрывают элементы языческого сознания, запечатленного в знаковой системе на домах нашего города, но их установление позволяет понять, что современное историческое мышление оказывается сопричастным тому, что накоплено в человеческом сознании за много веков, что запечатлено геологически и географически, что связывает все это в единую динамичную структуру с элементами самоорганизации как в природной среде, так и в человеческом сознании, взаимодействующем с этой средой.

От чего мы действительно хотим «отмежеваться», так от тех современных систем неоязычества, которые характеризуются шовинистическими установками, провозглашением актуальности язычества как современной семиотической системы, которую они берут на вооружение. Наши задачи связаны, как мы уже установили, с динамическим исследованием города как структурно-системного образования, в которое, как одна из подсистем, до настоящего времени отсутствовавшая в сознании, вписывается архаическая символика.

Для этого следует проанализировать во взаимосвязи элементы всех названных уровней организации города как семиотической системы, постараться выяснить те опорные семантические структуры, которые лежат в основе его понимания. Структурами-аттракторами здесь являются **камень и солнце**: они реалии нашего южного города и архаические символы, запечатленные в его архитектуре. Каменная (в особенности) архитектура — репрезентант когерентности и коэволюции, в основе которой лежит взаимоотношение человека и окружающего его природного мира, в их исторической взаимообусловленности (об этом см.: 329, 409, 410).

## **Жилище и языческая символика в пространстве Ставрополя**

Семиотическое поле жилища в Ставрополе включает противопоставление каменных и деревянных построек. Каменное, а впоследствии и кирпичное жилье хранит приметы деревянного дома и изначально — русской избы — с неизменными полотенцами и другими атрибутами жилища славянина. В диссертации К. Бахутова «Медико-топография и санитарное состояние города Ставрополя» (1881) есть раздел «Жилища, освещение и отопление их», где говорится о деревянных, каменных и других строениях в Ставрополе в середине XIX века. Ракушечник, по мнению Бахутова, «весьма порозен и потому он впитывает в себя много влаги, чем объясняется сырость почти во всех городских каменных домах. Правда, с наступлением весны (вследствие ветров и возвышенной температуры) камни выветриваются, но вообще, если раз развилась в доме сырость (особенно в нижних этажах), ее трудно уничтожить, несмотря на то, что жители нередко прибегают к искусственным способам осушения. Удаляясь на время из квартиры, они осушают стены приставлением к ним больших разогретых камней, но осушение не достигает цели, ибо вряд ли теплота может проникнуть далеко, в толщу камня. Далее, иногда стены эти цементируются или обиваются войлоком, картонами, но и эти меры паллиативны и лишь временно маскируют сырость. С выпадени-



Каменный дом по улице Розы Люксембург, 34. Круги на столбах — знаки солнца (выше) и луны (ниже)

ем снега и закрытием наружных отдушин, устроенных внизу стен для свободного тока воздуха, сырость еще более усиливается и в некоторых нижних этажах стены и пол становятся буквально мокрыми. Если же отдушины не закрывать на зиму, то ветер, имея свободный доступ к основанию здания, хотя несколько и выветривает камни, но зато в таких квартирах очень холодно.

Вентиляция в домах, за немногими исключениями, самая примитивная и редко достигающая цели. Хотя в городе много деревянных построек, но в последнее время, вследствие дороговизны леса, их вообще мало строят. Эти постройки должны считаться в Ставрополе лучшими. Кирпичных домов немного. Жилища по окраинам города строят из битого щебня (лома) или из земли, смешанного с саманом, и обмазывают глиной. И в этих домах, с наступлением осени, постоянная сырость, поддерживаемая еще тем, что бедные жители держат при себе также и домашних животных: кур, гусей, ягнят и т.д.; у некоторых в сенях помещается и лошадь из опасения кражи ее. <...>

В домах богатых устроены голландские печи, редко каминь. Мещане и крестьяне строят обыкновенно русские печи. В Подгорной нередко встречаются железные печи; последние быстро нагревают комнату, которая так же быстро охлаждается. Обыкновенно эти печи топят 3 раза в день: утром в 9 часов, к обеду и около 7 часов вечера. Во время топки в комнате очень жарко, но за ночь комната остывает настолько, что разница вечерней температуры от утренней доходит до 16° Р, и утром, вследствие сильного холода, весьма трудно до новой топки встать с постели» (23, с. 148—149).

Впоследствии все же сказались все преимущества каменного дома, когда появился уголь, далее природный газ, электричество, коммуникации. Каменный дом — это дом «биологический», как такие дома называют сейчас экологи Европы. Он строится из природного материала, в его отделку входят дерево, песок, глина, железо. Ведь даже в 50—60 годы XX века частные каменные дома, сложенные из бута, принято было «мазать», то есть покрывать стены не штукатуркой, а смесью песка, глины, конского навоза. Эта смесь, может быть, не очень гладко лежала на стенах (хотя искусные мастера добивались этого), но была креп-



Фасад дома по проспекту К. Маркса, 21

кой; дом «дышал», в нем было тепло зимой, прохладно летом, уютно и надежно — именно за каменной стеной! А стены были почти в метр толщиной! Для прочности. Поэтому и сейчас хорошо внешне отделанные дома из камня прочны и удобны для жилья — в них хороший воздухообмен, всегда свежий, чистый воздух, так как камень способствует тому, чтобы запахи «испарялись», а не застаивались в доме.

Те, кто живет в каменных домах подтверждают наши наблюдения. Нет ничего надежнее, уютнее и устойчивее жизни в таком доме — настоящее семейное гнездо, свой «угол мира». Он надежный защитник от всего враждебного. «Мир бьется по ту сторону моей двери», — цитирует Г. Башляр одного из французских поэтов. В его же работе «Дом от погреба до чердака: Смысл жилища» как раз говорится о роли дома в нашей жизни, о смысле дома. «Ибо дом и есть наш угол мира. Он есть — и об этом много говорено — наш первый мир. Поистине он есть космос. Космос в полном смысле этого слова. Не окажется ли прекрасным и самое скромное жилище, если на него посмотреть изнутри? <...> Короче, укрытое существо чувственно воспринимает границы своего укрытия в самой бесконечной из диалектик. Оно живет в доме в его реальности и в его потенциальности, в мысли и грезях. <...> Поэтому дом переживается нами не только день за днем, в ходе истории, в рассказе о нашей истории. Различные жилища нашей жизни проникают друг в друга в мечтах и хранят сокровища прежних дней. Когда в новый дом возвращаются воспоминания прежних жилищ, мы отправляемся в страну Неподвижного Детства, неподвижного как Незапамятное. Мы имеем дело с фиксациями, со сгустками счастья. Мы утешаем себя, вновь переживая воспоминания защищенности. Нечто замкнутое должно сохранять воспоминания, оставляя за ними их ценность образов. Воспоминания о внешнем мире никогда не будут иметь ту же тональность, как воспоминания о доме. Вызывая воспоминания о доме, мы умножаем ценность мечтания; мы никогда не являемся только историками, мы всегда немного поэты, и наше переживание выражается, может быть, только с помощью потерянной поэзии.

Таким образом, касаясь образов дома и заботясь о том, чтобы не порвать единство памяти и воображения, мы можем надеяться ощутить всю психологическую эластичность вол-



Каменные воротные столбы по улице Лермонтова, 32

нующего нас в не подозреваемых нами глубинах образа. В стихах, еще более, может быть, чем в воспоминаниях, мы касаемся поэтического основания пространства дома.

При этих условиях, если бы нас спросили о самом ценном, что дает дом, мы бы ответили: дом дает приют мечтанию, дом защищает мечтателя, дом позволяет нам мечтать в мире. <...> Мечтая о родном доме, в предельной глубине своего мечтания, мы приобщаемся к этому первоначальному теплу, к этой умягченной материи материального рая. В этой атмосфере живут защищающие существа. У нас еще будет повод вернуться к отечеству дома. Пока же нам хочется указать на первоначальную полноту домашнего бытия, к которой приводят нас наши мечтания. Поэту хорошо известно, что дом держит «в своих руках» неподвижное детство» (24, с. 3—4). Здесь, говоря о мечтании о мире, Башляр и определяет сущность феноменологической постановки в осмыслении связи дома как микрокосма и мира как макрокосма.

Жилище ставропольчанина состояло из дома, огражденного каменным забором, двора, надворных построек (сарай, склад, колодец, иногда кухня). Дом внешне действительно напоминал крепость. Вход часто представлял собой ее имитацию (высокая каменная стена — вход п-образной формы). Если не было п-образного общего входа, были ворота, державшиеся крюками на высоких каменных столбах. Рядом располагалась калитка с симметрично поставленными столбами (сейчас иногда одним столбом).

Столбы, как правило, были больше ворот и калитки, возвышаясь над ними и, как видим, помимо прикладной, имели еще несколько семантических и прагмафункций. Экстерьер дома включал триаду: дом — забор — ворота со столбами (калитку). Все эти элементы снабжены языческими символами, призванными оградить человека, его дом от проникновения всяческой вражьей силы, в том числе и мистической.

На ставропольском доме мы обнаружили системное и частотное изображение триады мироздания с иерархией 1) земного, нижнего мира — это ромбы, квадраты; 2) солнечного — это круги, звезды, кресты, концентрические окружности и т.д.; 3) водного (небесного) мира. В последнем случае это деревянная резьба, изображающая «хляби небесные», иногда каменная — треугольники или квадратики, волнообразные линии.



Дом со знаками солнца и земли на фасаде. Улица Дзержинского, 167

Следует обратить внимание на каменные воротные столбы. Они, как правило, снабжены изображением солнца, солнца и луны, солнца и земли (ромбы, квадраты), солнца и «хлябей», просто «хлябей», земли. Особенной энергетической силой обладают высокие мощные столбы, округлые вверху (размер — около и более 3 м) с изображением огромных (размер — до 1 м) солярных знаков (кругов, концентрических окружностей со значением светоносного космоса), несущих, в силу своих интенций, действительно мощную энергетику.

Б.А. Рыбаков отмечает, что геоцентрические представления о дневном пути солнца по небу на конях (или на лебедях) и о ночном пути по подземному океану на водоплавающих птицах возникали еще в бронзовом веке. «Это не сумма отдельных символов, а продуманная система, созданная на основе геоцентрического мировоззрения: злодеи-упыри могут бесчинствовать повсюду, они — вездесущи, повсеместны; в систему зла входит вся природа и все живое, обвеваемые «злыми ветрами». Этой темной анимистической системе вампиризма должна быть противопоставлена система света, изгоняющая не только тьму, но и порождения тьмы» (300, с. 469).

Система построения декора избяных причелин заключалась в том, что здесь проводились две неразрывно связанные друг с другом идеи: «во-первых, наличие в верхнем небе (над дверью) знаков дождевой воды (зигзаги и меандры), а во-вторых, передача этой воды вниз, на землю к пахарям, показанная посредством мифологического символа груди небесных богинь, орошающих землю «грудами росными» (там же, с. 477). Дом славянина был снабжен трехъярусной символикой, обозначающей землю, небо, посредником между ними выступало солнце.

Все три яруса представлены в ставропольском каменном доме. В верхнем, как правило, использовалась деревянная резьба с изображением стилизованной груди, в камне это часто представало в виде «сухариков» (квадратов). Средний мир — это мир солнца — солярных знаков, которые были посредниками между земным и небесным мирами: «...во всем декоре русских изб XVIII—XIX веков на всем обширном пространстве двенадцати северных губерний России солнечные знаки, избыливающие в этом декоре, — пишет Рыбаков, — никогда

не помещались выше небесно-водной зоны, то есть не нарушали архаических представлений о верхнем небе. Зоной движения солнца было со времен энеолита среднее небо, находившееся ниже небесно-водной зоны верхнего неба, расположенного за невидимой твердью.

Расшифровке безмолвного археологического материала помогают, как мы знаем, наиболее архаические гимны индийской Ригведы, записанные во II тысячелетии до н.э., в которых вертикальный разрез мира представлен так:

1. «Свах» — верхнее небо с запасами воды.
2. «Бхувах» — воздушное пространство со звездами, солнцем и луной.
3. «Бхух» — земля, почва.

С удивительной строгостью соблюдалась эта древняя картина мира в системе архитектурного убранства, явившегося повторением макрокосма в микрокосме славянского жилища: путь солнца по среднему небу подчеркнут тем, что для показа солнечных знаков в надлежащей зоне применялись искусственные, не игравшие никакой конструктивной роли особые доски — «полотенца», спускавшиеся от причелин вертикально вниз. Солярные знаки на этих полотенцах размещали ниже зоны небесных вод причелин на фоне затененного кровлей фронтона. Три позиции солнца, обеспечивающие показ его дневного хода, — восход, полдень, закат — достигались тем, что околосемные положения светила при восходе и закате обозначались помещением солярных знаков у нижнего торца обеих причелин и оказывались, таким образом, в общей композиции домового декора ниже той части причелин, на которой изображались «хляби небесные» (там же, с. 477—480).

Наиболее разветвленной в изобразительном плане является в Ставрополе солярная система. Солярные знаки представлены на всех частях дома, связанных с открытостью по отношению к внешнему миру: над окнами, над дверью, особенно парадной, между окнами — в их промежутке — особенно часто. Иногда они располагаются под окнами — отдельно или в комбинации с квадратами, ромбами, часто внутри них.

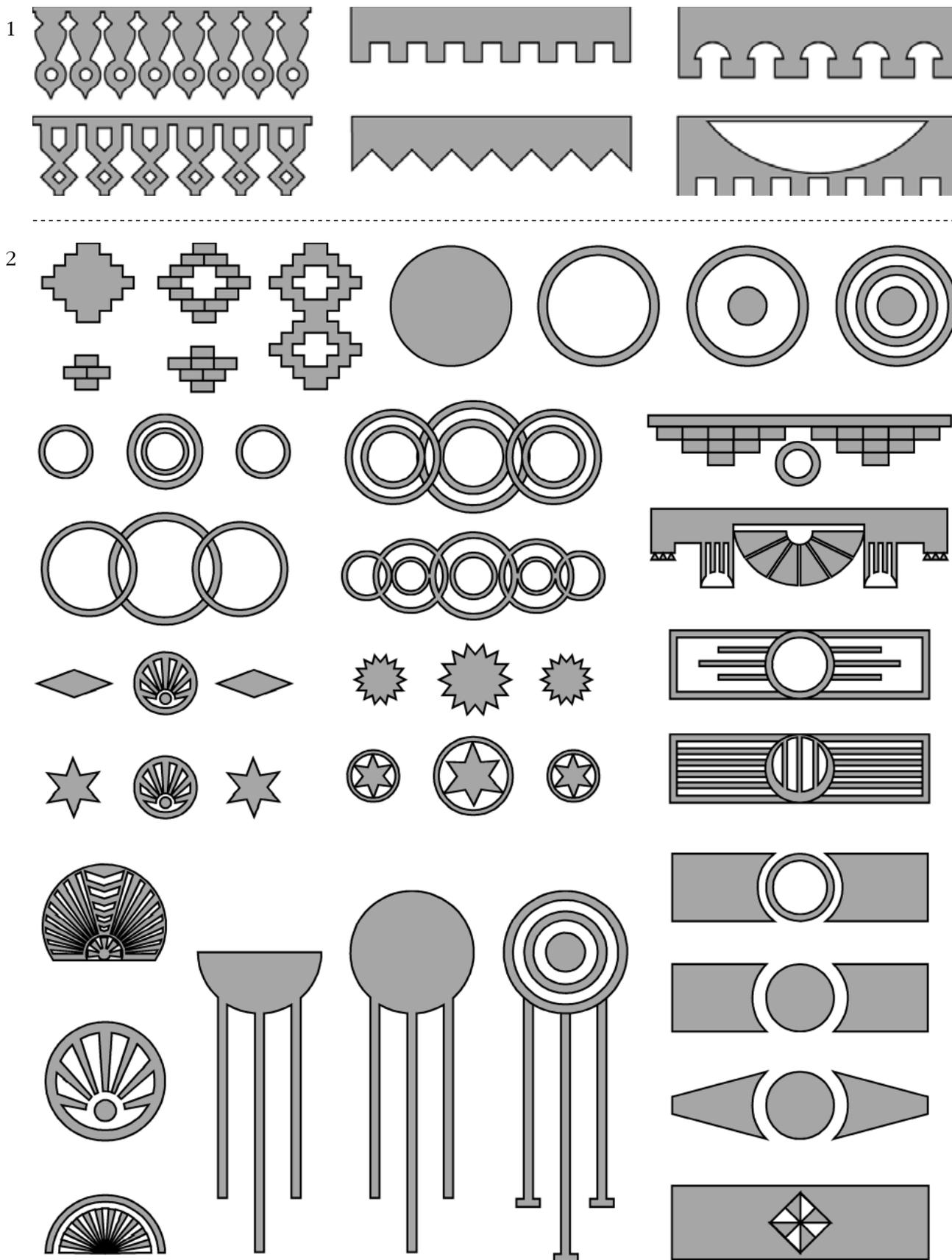
Часто дом оберегают только три солнца или вообще одно солнышко. Как отмечал Рыбаков, «три конно-солнечных символа фасада избы представлены в двух разных уровнях: ближе к земле, на конце кровли слева и справа по фасаду, расположены два символа; третий конно-солнечный символ помещен в самой верхней точке здания и развернут фронтально. Перед нами очень важная система расположения солярных символов, система, идущая из древности и связанная с геоцентрическими представлениями о движении солнца вокруг земли: левый от зрителя край кровли — восходящее, утреннее солнце; верхний конек на щипце кровли — полдневное и ниже — нисходящее вечернее солнце» (там же, с. 468).

Располагаются солярные знаки и на каменных столбах, держащих ворота и калитку. Иногда здесь они встречаются в комбинации с квадратами и ромбами.

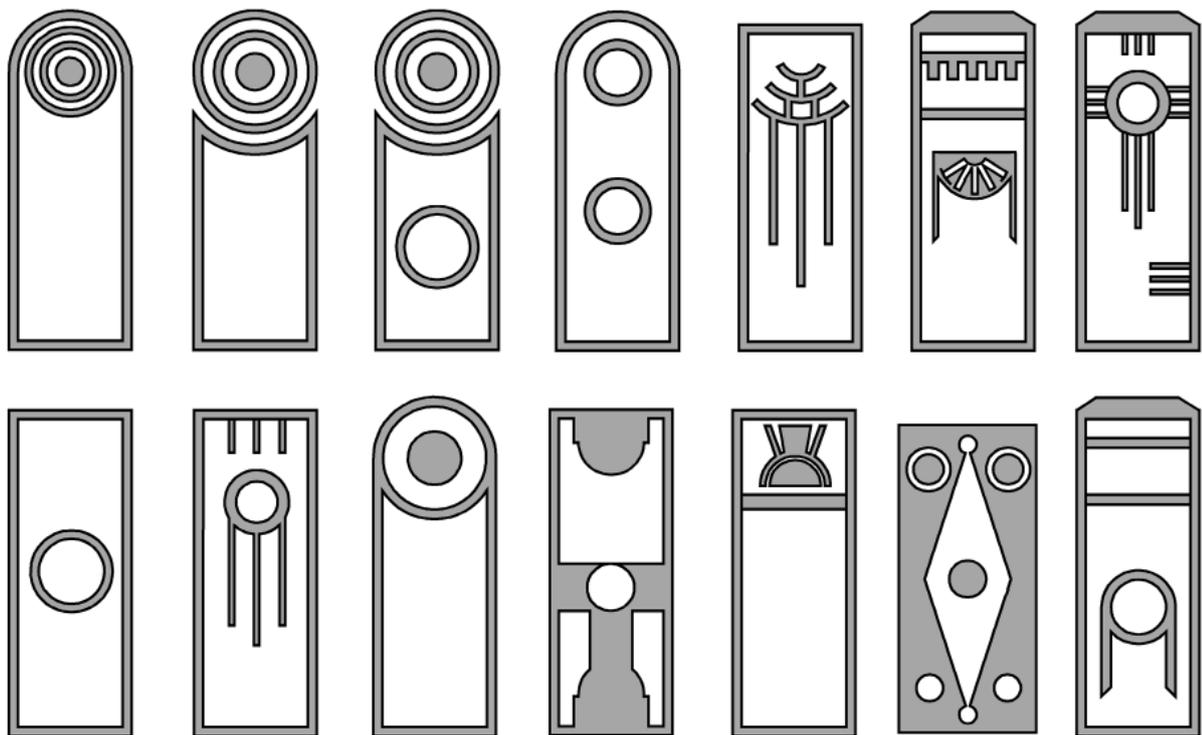
Солярные знаки практически всегда имеются на кованом металлическом навесе над крыльцом. Как правило, это восьмилучевое (восемь радиусов) колесо Юпитера, иногда оно имеет четыре радиуса, особенно на передней части навеса. На боковых — как правило, восьмирадиусные.



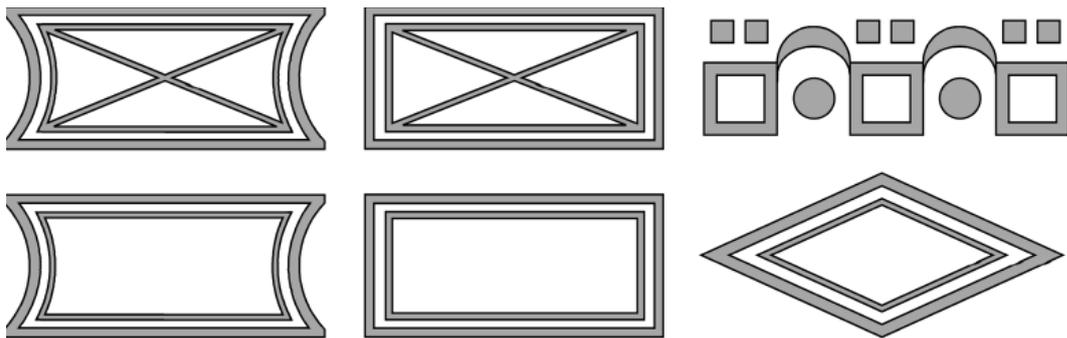
Каменный воротный столб. Улица Таманская, 42



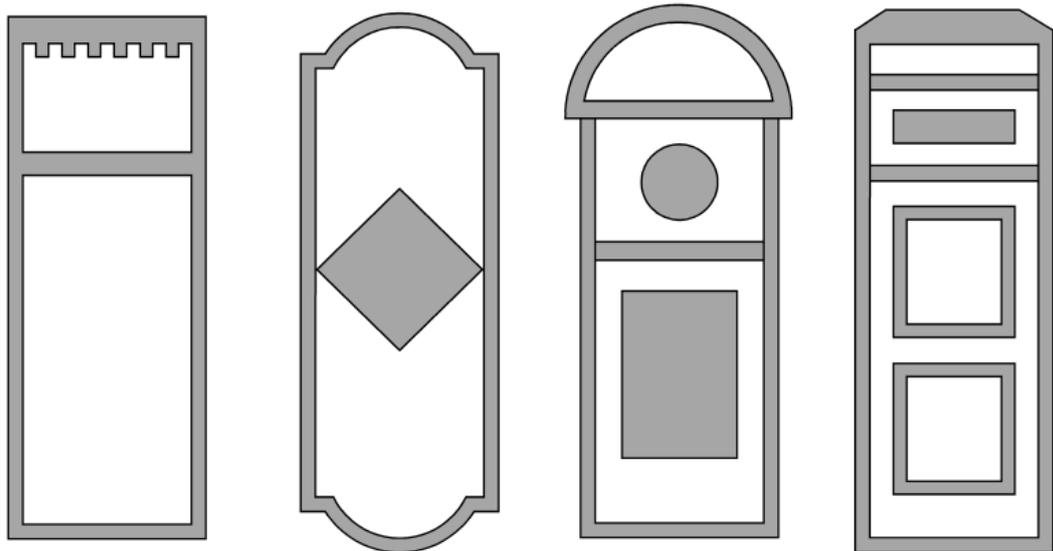
1. Знаки воды (неба), которые встречаются на фасадах ставропольских деревянных, кирпичных и каменных домов. 2. Соляные знаки



1



2



3

1. Каменные столбы с солярными знаками. 2. Знаки земли на фасадах ставропольских домов (основная позиция — под окнами). 3. Каменные столбы со знаками земли

В отличие от солярных знаков русского деревянного дома (избы), знаки на камне имеют более условную (стилизованную) форму.

Их классификация может быть построена многоярусно, исходить мы можем из нескольких критериев.

1. Материал, из которого выполнен дом: деревянный — каменный — кирпичный; комбинированный (дерево — камень, камень — кирпич).

2. Место расположения знака: средняя — верхняя — нижняя части дома; отдельные элементы дома: крыльцо, навес, балкон, воротные столбы, калитка, ворота.

3. Структура знака.

4. Сочетание знаков.

Солярные знаки в Ставрополе могут располагаться во всех частях дома и вне дома (столбы, калитка, ворота), хотя основная позиция — средняя.

Знаки, особенно солярные, иногда имеют скрытый характер: располагаются не на фасаде, а на торце здания, под навесом балкона, над колоннадой. По-видимому, их наличие не всегда было предусмотрено в процессе отделки здания, поэтому знаки помещались там, где это было возможно, лишь бы обереги присутствовали.

Следует обратить внимание на то, что разные виды солярных знаков могут комбинироваться: звезды с лучами солнца, звезды и окружности (в сталинском ампире). Видимо, в этих случаях можно говорить о синкретизме солярных знаков.

Особое место занимает нижняя часть дома, которая снабжена ромбами и квадратами, иногда в эти квадраты и ромбы вписано солнце или Андреевский крест (обычно под оконными проемами). Ромбы и квадраты — знаки земли. Они укореняют жилище, связывают его с землей, которая наделяется плодородной силой, способствует жизни и процветанию. Рядом с символом солнца почти всегда соседствует тот или иной символ поля, земли (ромбы, квадраты). Древний, еще энеолитический символ поля и плодородия в виде квадрата, поставленного на угол и часто разделенного на четыре части, иногда снабжен «выпуклыми точками» (засеянное поле). Как мы уже упоминали, отделка дома ставропольчанина венчалась многоярусными орнаментами по всему периметру жилища, обозначающими воздух, воду, орошающую землю в виде стилизованной женской груди. В народе этот мир назывался «хлябями небесными».

Указанные знаки являются семантически функциональными во всех культурных стилях, которые реализуются в архитектуре: классический стиль, модерн, сталинский ампир, современная эклектика. В определенной степени они претерпевают изменения в каждом из стилей, меняется и их функционирование, но инвариантное содержание остается неизменным, имеются в виду символические глубинные смыслы небесного — водного, солнечного — и земного.

Революционная перестройка сознания, переустройство городов на революционный лад, сметающий прошлое, — не только исторический, но и семиологический факт, свидетельствующий об особенностях нашего менталитета, общей культуры, настроения по отношению к своей истории. Единственное, что внушает надежду, — это некоторая консервативность повседневного уклада и повседневной жизни простых людей, которые не спешат расставаться со своими покосившимися домиками, хотя жить в них в пору расцвета цивилизации не так уж легко. Так что, может быть, и останется некоторая часть каменных заборов, уникальных высоченных каменных столбов с солярными знаками, которые напомним хотя бы мельком о том, каким уютным, самобытным городом был прежде Ставрополь. Конечно же, цивилизованный человек понимает, что для полноценного формирования личности житель города должен общаться со всеми его историческими слоями. И мы видим в европейских странах, как бережно сохраняется старина (хотя и там время многое меняет). Может быть, следует задуматься над тем, как нам жить в наших городах, особенно исторических городах, городах-музеях, как сохранить в них то, что составляет их своеобразие, тот дух города, который заставляет постоянно сюда возвращаться, хотя бы даже в воображении, как это случилось с И.Д. Сургучевым, не по своей воле оказавшимся за границей и вызывавшим в воображении свой «Китеж» — город с «гордым греческим именем» — Ставрополь.

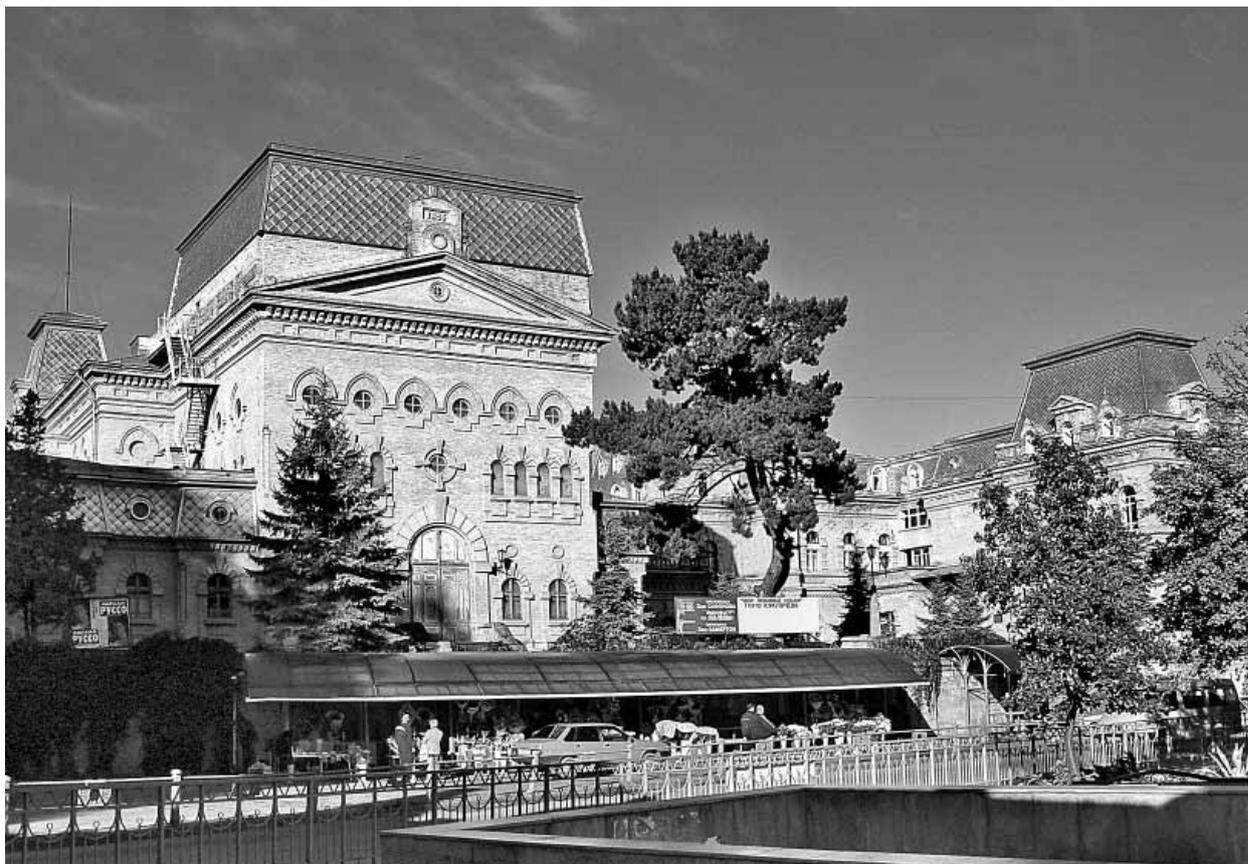
Надеемся, что будущие исследователи продолжат нашу работу, а жители нашего города с интересом пройдутся по указанным адресам и заново откроют для себя город Ставрополь (см.: каталог фотографий исторической части города в антологии «Ставрополь в описаниях, очерках исследованиях за 230 лет» — 329, с. 1207—1317). Электронная версия книги доступна на сайте [textus2006.narod.ru](http://textus2006.narod.ru).

## Филармония на Кавказских Минеральных Водах (Кисловодск)

Есть такие произведения архитектуры, которые концентрируют поиски смыслов в определенном виде искусства, в стилевых исканиях. Для того чтобы это увидеть, обратимся к филологическому анализу здания филармонии в Кисловодске, которое первоначально было Курзалом, то есть местом, где отдыхающие могли общаться, отдыхать, слушать музыку, смотреть спектакли и т.д. Авторы книги, посвященной столетию КМВ, отмечают: «Пройдя через вокзал, мы выходим на небольшую мощеную площадку; прямо перед глазами на возвышении красуется роскошное здание курзала Владикавказской железной дороги, к которому ведет широкая каменная лестница. Самое здание курзала выстроено из тесаного камня и имеет как в плане, так и по фасаду неправильную форму, будучи сооружено местами в один этаж, в той части, где помещается обширный ресторанный зал, местами в два, в которых сосредоточены служебные помещения и бильярдные комнаты, а местами в три; последняя часть, резко выделяющаяся из общего фасада, составляет как бы вполне самостоятельное целое и вся отведена под театр, который по своим размерам, величине сцены, удобству и всему необходимому инвентарю может служить украшением любого большого города. Главный фасад курзала выходит на обширную площадку, на одном конце которой сооружена превосходная эстрада для оркестра, имеющая форму раковины и весьма замечательная по своим акустическим достоинствам, благодаря коим самое тончайшее *pianissimo* оркестра отчетливо слышно в отдаленнейшем углу площадки; здесь во время сезона по вечерам играет превосходный симфонический оркестр, так что программа удовольствий, предлагаемая лечашейся и отдыхающей публике, носит вполне солидный характер, совершенно соответствуя достоинству Кисловодска, как курорта, то есть такого места, куда люди со всей России съезжаются для отдыха или для восстановления расстроенного здоровья и где, следовательно, не должно быть никаких элементов, препятствующих курорту выполнять свою настоящую задачу.

Курзал построен в 1895 году и обошелся Обществу Владикавказской железной дороги в 1000000 рублей. Если пройти по площадке курзала мимо эстрады, то сейчас же будет очень изящный мост, перекинутый на значительной высоте над проездной дорогой и служащий для сообщения с железнодорожным парком, небольшим по размерам, но замечательным тем, что в нем собраны самые разнообразные лиственные и хвойные представители растительного царства, рассажены где поодиночке, где живописными группами, разбросанными то тут, то там по краям, и посередине роскошных газонов. По своим уютности и изяществу этот парк производит самое выгодное впечатление, но в то же время, находясь на значительной высоте и будучи отдален от центра жизни Кисловодска, он мало посещается публикой. На конце курзальной площадки, противоположном музыкальной эстраде, находится главный вход в курзал, от которого спускается лестница, выходящая на неширокий мощный проход, ведущий от вокзала вниз, по бокам и сверху коего устроен деревянный трельяж, обвитый ползучими растениями. Проход этот носит название Головинского проспекта, направляясь которым мы спускаемся как раз ко входу в знаменитую галерею Нарзана; направо, прямо против входа, далеко убегая из глаз, вытянулась величественная, прямая как стрела, тополевая аллея, составляющая гордость Кисловодска; небольшой подъем по лестнице — и мы вступаем в галерею» (Кавказские Минеральные Воды. К столетнему юбилею. 1803—1903 годы. СПб., 1904. С. 242—244).

Этот сложный архитектурный комплекс, по свидетельству исследователей, проектировал Е.И. Дескубес — архитектор Владикавказской железной дороги. В последнее время появились сведения о том, что в проектировании Курзала принимал участие архитектор В.В. Гусев, который представил проект к осени 1892 года. Появляются сведения о том, что в строительстве Курзала также принимал участие инженер Владикавказской железной дороги М.С. Кербедз, старший архитектор Министерства путей сообщения М.В. Лаврентьев и другие специалисты. Такого рода сведения находим в работе С.В. Боглачева и С.Н. Савенко «Архитектура старого Кисловодска» (2006). Авторы отмечают: «В итоге рабочий проект Курзала, который был завершён лишь осенью 1894 года, значительно отличался от первого эскизного проекта. В сентябре 1893 года молодой гражданский инженер Евгений Дескубес был принят на работу в Общество ВЖД «для технических занятий по должности производителя работ строящейся Минераловодской железнодорожной ветви». Ему было поручено, главным образом, строительство кисловодского Курзала, которое велось, согласно документам, с осени 1894 года до лета 1897 года. Очевидно, что в процессе работы зодчий Е.И. Дескубес внес ряд серьезных изменений и дополнений в окончательный проект Курзала, в результате чего здание приняло



Здание филармонии в Кисловодске. Вид со стороны железнодорожного вокзала

существующий облик. В строительстве Курзала принимал деятельное участие и гражданский инженер Н.Э. Кордес, работавший в Службе зданий и сооружений Минераловодской ветви ВЖД и руководивший кисловодским участком дороги» (Боглачев С.В., Савенко С.Н. Архитектура старого Кисловодска. Пятигорск, 2006. С. 271).

В работах Л.Н. Польского, Б.М. Розенфельда в качестве главного лица в проектировке Курзала называется Е.И. Дескубес. Вот что пишет о нем Л.Н. Польский: «Выходец из Бельгии, где закончил Высшую политехническую школу в Льеже. В середине 90-х годов XIX века, по приглашению барона Р.Р. Штейнгеля — председателя Акционерного общества Ростово-Владикавказской железной дороги и ее учредителя, — начал проектировать в Кисловодске здание Курзала, предназначавшегося для лучшего обслуживания курортной публики КМВ. С момента ввода в действие Ростово-Владикавказской железной дороги 2 июля 1875 года она стала важным фактором дальнейшего развития курортов, заметно увеличив приток посетителей на Воды. Еще больше этому способствовала прокладка и начало движения с января 1894 года Минераловодской ветки, соединившей станцию Минеральные Воды с Кисловодском. К строительству зала приступили в 1895 году. Работы шли в быстром темпе. Для доставки доломитного камня, предназначенного для отделки здания, устроили в окрестных горах карьер с узкоколейной дорогой. Размах работ подавлял своими масштабами. В течение одного года на площадке перед железнодорожным вокзалом возникло огромное здание, сразу же сделавшееся архитектурной достопримечательностью Кисловодска. Построено оно в стиле французского неоренессанса и вошло в число архитектурных памятников Кисловодского курорта. Уже в сезон 1896 года Курзал открыл свои двери для публики.

Л.Н. Польский в рукописи «Зодчие КМВ» приводит описание Курзала, помещенное в составленном Гр. Москвичом путеводителе «Владикавказская железная дорога» (Петроград, 1915): «С площадки перед вокзалом широкая казенная лестница ведет к восточному фасаду здания курзала... Само здание, построенное в стиле ренессанс, замечательно тем, что имеет 4 фасада и со всех сторон кажет себя по-разному красивым. Оно построено из тесаного камня и имеет как в плане, так и по фасадам неправильную форму, будучи сооружено ме-



Здание филармонии в Кисловодске. Вид со стороны улицы К. Маркса

стами в один и два этажа, а местами в три. Последняя часть, резко выделяющаяся из общего фасада, как бы вполне самостоятельное целое и вся отведена под театр, который по своим размерам, величине сцены, удобству и всему необходимому инвентарю может служить украшением любого большого города». Самый театральный зал не уступал многим столичным театрам. Он был роскошно отделан внутри бархатом, бронзой, лепными украшениями, скульптурами композиторов и музыкантов. При театре были фешенебельный ресторан, комнаты для игры в карты, читальня, музыкальная раковина самых высоких акустических достоинств, открытая сцена, зверинец с представителями кавказской фауны, большой парк с детской площадкой и приспособлениями для игр. Изящный мостик соединял обе части парка, а другой вел на соседнюю «Крестовую гору», где были устроены «Пещера Демона», «Утес Демона», «Кавказские ворота», «Сторожевая башня» и барельеф «Княжна Тамара».

И донныне Курзал, находящийся в ведении Госфилармонии на КМВ, продолжает играть огромную роль в культурной жизни КМВ. История Курзала ныне хорошо прослеживается на материалах устроенного при нем музея. В нем есть и экспонаты, отмечающие роль создателя здания Е.И. Дескубеса. Он оставил по себе память и в городе Владикавказе (Орджоникидзе), где жил и работал долгие годы. Здесь по его проекту был построен для барона Штейнгеля в 1896 году роскошный дворцового типа особняк в мавританском стиле. В городе это было одно из красивейших зданий, располагалось оно на Соборной площади, вблизи от атаманского дворца. Впоследствии владелец подарил его городу, и в нем находились городская дума, полицейское управление, пожарная команда и др. К сожалению, в 1918 году в дни горячих уличных боев здание сгорело. Оно воспроизведено на многих дореволюционных видах Владикавказа. В 1926 году Е.И. Дескубес участвовал в архитектурном оформлении на площади перед театром одного из ранних памятников В.И. Ленину (скульптура В.В. Козлова, постамент Г. Шасткевича). Сейчас этот памятник перенесли в Северную Осетию».

Б.М. Розенфельд в статье «Прошлое и настоящее Курзала» отмечает: «Правление Владикавказской железной дороги начало строительство Курзала как центра театральной и музыкальной жизни курортов, перенимая опыт лучших европейских курортов: Карловых Вар (Карл-

сбада), Мариенбада (Мариенски Лазни), Спа, Виши, Висбадена, Мерана. Недалеко от Кисловодска, на берегу реки Подкумок, был оборудован карьер, получивший название «Курзально-го». Ровными пластами — один к одному — там вырезали камень, обтесывали и доставляли к площадке у Крестовой горы. Через год построенное ручным способом, без применения какой-либо механизации глазам курсовой публики предстало здание оригинальной архитектуры — с мансардами-башенками в виде усеченных пирамид, с окнами своеобразной формы и декоративными украшениями. Архитектура Курзала отразила модные для конца XIX столетия стилизацию и увлечение градостроителей тех времен модернизмом с чертами неоренессанса. Здание Курзала было подобно известному казино в Монте-Карло. Грандиозный Курзал с роскошным рестораном, театром, с помещением для симфонического оркестра строился по проекту архитектора Евгения Ивановича Дескубеса» (Наследие: Кавказские Минеральные Воды. М.: Научно-информационный издательский центр, 2003. Раздел V. С. 47—50).

Имя Е.И. Дескубеса как архитектора, причастного к проектированию здания бывшего Курзала, в работах о Курзале встречается наиболее часто. Даже если он не был основным проектировщиком здания, а непосредственно участвовал в его строительстве, отделка здания, которая нас в особенности интересует, скорее всего, была делом архитектурной фантазии Е.И. Дескубеса.

Нам хотелось что-то прояснить в его творчестве, и мы сделали запрос в Российскую национальную библиотеку. Ответ пришел от библиографа Э.Ф. Цветковой: «Уважаемые коллеги! Сообщаем, что материалов о жизни и творчестве Е.И. Дескубеса не найдено. Нами просмотрен ряд отечественных и зарубежных справочных изданий по искусству и архитектуре, а также книги, касающиеся истории Владикавказской железной дороги и путеводители по Кавказским минеральным водам 1897, 1909, 1912 и 1915 годов. Во всех изданиях присутствует описание курзала в Кисловодске, построенного в 1895 году акционерным обществом Владикавказской железной дороги, но не указывается фамилия автора проекта. Фамилию Дескубес Е.И. мы обнаружили в Интернете, зайдя на сайт Кисловодского музея театральной и музыкальной культуры на Кавказских минеральных водах. Полагаем, что музей, ведя исследовательскую работу многие годы, может располагать сведениями о бельгийском архитекторе Е.И. Дескубесе, авторе проекта курзала в Кисловодске (ныне Филармония и Музей). С уважением, библиограф ИБО РНБ Э.Ф. Цветкова».

Дальнейшие наши поиски были связаны с «Кавказским», «Терским» календарями. Имя Дескубес встречается в «Кавказском календаре на 1891 год» (Тифлис, 1890, стб. 180). Здесь в списке учителей Шушинского реального училища (открыто в 1881 году) значится статский советник Иван Иванович Дескубес, — по-видимому, отец Е.И. Дескубеса. В «Кавказском календаре на 1910 год» (Тифлис, 1909, ч. 2, стб. 672) сам Е.И. Дескубес значится как служащий Городской управы города Владикавказа: «Архит. нч. Евг. Ив. Дескубес». В «Терском календаре на 1915 год» (Владикавказ, 1914, с. 80) указано: «Город. архитектор кл. Евгений Иванович Дескубес».

Дальнейшие поиски привели к Архивной службе республики Северная Осетия — Алания. Как сообщила нам сотрудник архивной службы Р.М. Хидарова, материалов о Е.И. Дескубесе немного, но сохранилось «Личное дело архитектора коммунального отдела местного хозяйства Дескубеса Евгения Ивановича» (1925). Оно было любезно предоставлено нам сотрудниками Архивной службы (ЦГА республики Северная Осетия — Алания. Владикавказский окружной исполнительный комитет советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. Ф. 47. Оп. 1. Д. 1193. Лл. 1—9). Так как об архитекторе Е.И. Дескубесе известно очень мало, а архитектурное наследие его значимо, мы приводим некоторые документы из предоставленных нам материалов. В первую очередь, это автобиография Е.И. Дескубеса.

«Архитектора УМХ Владикавказского окрисполкома, гражданского инженера Евгения Ивановича Дескубеса. Автобиография.

Родился 28 декабря 1869 года в городе Оренбурге, где отец состоял преподавателем французского языка в гимназии. Отец был из пленных Севастопольской кампании, мать — бывшая гувернантка в помещичьей семье. По службе отец переехал в город Владикавказ, где я поступил в реальное училище, которое окончил в 1888 году. По окончании реального училища поступил в том же году в Институт гражданских инженеров в бывшем Петербурге и окончил курс в 1899 году. В том же году поступил на службу производителем работ на постройку ветвей Владикавказской железной дороги, где один год работал в техническом отделе, далее был строителем Конторы ветвей в городе Владикавказе, строителем Курзала на станции Кисловодск. Командировали в данное время на постройку гражданских сооружений на Дер-

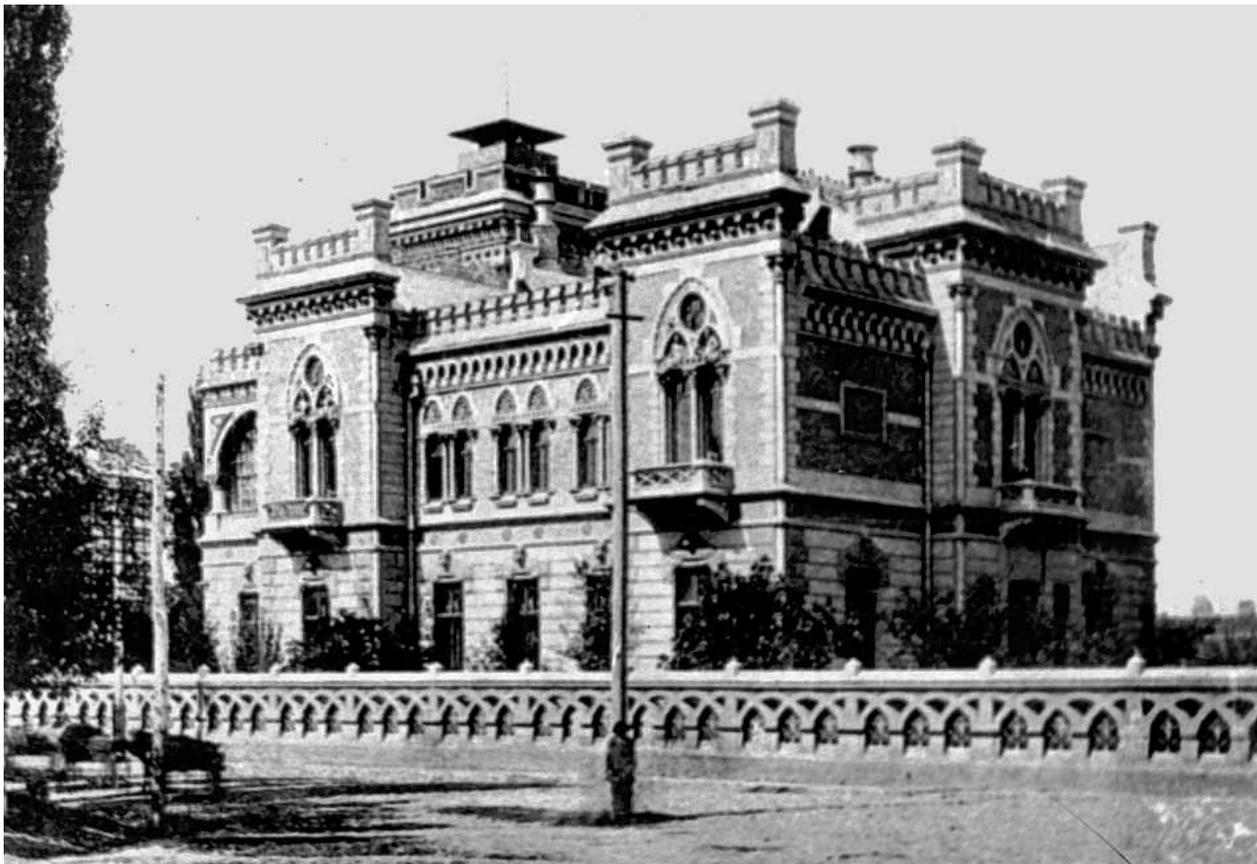
бентскую ветвь, и с началом работ Черноморской дороги был строителем Главной конторы в городе Краснодаре. С открытием военных действий с Японией все предполагаемые работы Черноморской дороги были ликвидированы, и в 1904 году я поступил на службу городским архитектором в Владикавказскую городскую управу, где состоял на службе до августовских событий 1918 года, после чего заведовал архитектурным отделением Отдела недвижимых имуществ Совдепа — до прихода белых в начале 1919 года. При белых до весны 1920 года состоял городским архитектором создававшейся Городской управы. При основании советской власти в городе состоял заместителем заведующего техсекцией Ревкома, заведовал техотделом Окркоммунхоза, [был] техруком Горкомхоза, заведовал техсекцией комхоза УМХ и в данное время [являюсь] архитектором УМХ. За время службы был командирован на выставку в Париж в 1900 году и 1910 году — в Ленинград на съезд работников по цементу. 26/8-25 г. Архитектор Дескубес» (л. 3, 3 об).

Таким образом, следует поставить под сомнение указание Л.Н. Польского о том, что сам Е.И. Дескубес — выходец из Бельгии, и то, что он учился в Льеже. Видимо, в Бельгии жили его предки.

Любопытным для понимания оценки работы Е.И. Дескубеса, его значимости, вернее, полного непонимания его значимости, представляется документ «Оценка работы» (л. 4, 5), данный заведующим комхозом Шилиным в 1925 году.

<b>Оценка работы</b>		
А. Оценка работы по занимаемой должности за время с начала 1920 года по 15/1 1925 года		
1	Является ли фактическим руководителем работы	Нет, ввиду отсутствия административно-организаторских способностей и слабохарактерности
2	Проявляет ли собственную инициативу или выполняет задания	Выполняет исключительно задания
3	Умеет ли охватывать содержание работы и план в процессе его выполнения	Нет
А. Оценка работы по занимаемой должности за время с начала 1920 года по 15/1 1925 года		
4	Систематичность работы и согласование своей работы с другими (сознательный контакт)	Нет
5	Умеет ли подбирать работников и устанавливать деловое сотрудничество и руководство ими	Нет
6	Умеет ли оценить значение и место своей работы, связав ее с общими задачами	Нет
7	Какая перемена в работе органа заметна с момента работы и руководства работника, например: улучшение аппарата, поднятие работоспособности его и производительности труда, более успешное проведение оперативных заданий и т.п.	Никаких

Б. Политическая оценка и специальная подготовка		
1	Отношение к РКП и Соввласти	Удовлетворительное
2	Политическое развитие	Слабое
3	Общий кругозор и специализация (по административной или хозработе)	Кругозор слаб. Хороший специалист архитектор
4	Имеет ли специальные работы, статьи и т.д. в области административной или хозяйственной (по занимаемой работе в органе)	Нет
В. Личные качества		
1	Дисциплинированность (подчиняется, не скрывая разногласий, подчиняется, не решаясь высказать свои мнения)	Дисциплину понимает как беспрекословное выполнение без высказывания своего мнения
2	Энергичность и настойчивость в проведении принятых решений (настойчив, тверд в исполнении, уступчив, слабохарактерный)	Слабохарактерный
3	Самокритика (умение признать свои ошибки и сделать соответствующий вывод)	Никогда не занимался самокритикой. Чужую критику принимает, сознает, что дело плохо, но выводов соответствующих не делает
4	Внимание, память, сообразительность в работе	Внимание и память — слабо. Сообразительность имеется
5	Особые недостатки и достоинства	Влачение существования
Г. Заключение и выводы		
1	Соответствует ли выполняемая работа способностям, целесообразно ли на ней использован (не тяготеет ли к другой работе)	Нет, не соответствует. К другой работе не тяготеет
2	Следует ли оставить на данной работе или целесообразно перевести на другую	Нет — нужно просто использовать как спеца — старого работника на производственной работе
3	Есть ли возможность использовать на более ответственной работе и какой именно	Нет



Владикавказ. Здание Городской думы. Почтовая открытка начала XX века

Обратим внимание на то, что в этой анкете отмечается только одно положительное качество: «Хороший специалист архитектор». Остальные черты углубленного в свою работу образованного и интеллигентного человека архитектора Е.И. Дескубеса, не отвечали критериям «агитатора, горлана, главаря». Анализ материалов привел к выводу о том, что Е.И. Дескубес руководил огромным фронтом работ в процессе постройки ветвей Владикавказской железной дороги, в том числе строительством Конторы ветвей и Курзала в Кисловодске. Понятно, что он был человеком больших масштабов, профессионалом в своем деле, умел руководить коллективом строителей, что не просто.

Имеется еще один документ — «Личный листок ответственного работника» (л. 1, 1 об, 2), который в целом совпадает с автобиографией. В нем наиболее интересным оказывается раздел, в котором обозначены даты, должность и место работы Е.И. Дескубеса с 1893 по 1919 год. С 1893 по 1914 год во Владикавказе он участвует в постройке ветвей Владикавказской железной дороги в должности производителя работ. С 1904 по 1918 год служит в Городской управе в должности архитектора. С 1918 по 1919 год — в Отделе недвижимых имуществ Совдепа (л. 1 об). Следовательно, в период строительства Курзала Е.И. Дескубес, действительно, осуществлял общее руководство работами, но это не дает возможности говорить о проектировании самого здания. В анкете на вопрос: «В какой отрасли (ведомственн.) считали бы свое использование наиболее целесообразным», — Е.И. Дескубес отвечает: «Архитектура и общее строительство» (там же), не разделяя эти две специализации. В разделе «Ваша остальная работа после 1917 года» он также обозначает должности городского архитектора, техрука, заведующего техсекцией горкоммунхоза и снова архитектора (л. 2).

Если сравнить фотографии Городской думы (бывшего дворца барона Штейнгеля, который проектировал Е.И. Дескубес), сгоревшей во время пожара в 1918 году, и Курзала (нынешней филармонии), можно отметить, что каждое из этих замечательных произведений архитектуры представляет собой гармоничное целое. Что касается почерка архитектора, то можно отметить только то, что, как любой серьезный художник, архитектор (если это был Е.И. Дескубес) не использует готовых моделей, которые переносит из одного произведения

в другое. В каждом из этих случаев мы имеем дело с произведением, в котором конкретные архитектурные задачи решаются на высоком уровне. Произведения архитектуры обладают монументальностью, в то же время они динамичны по своей композиции, отделка имеет декоративный характер в соответствии с особенностями планировки и назначением строения. Богатство орнаментации, завершенный характер, ансамблевость (наличие сходных элементов отделки самого строения и окружающих строений: ограда, входы) в каждом конкретном случае имеют единые основания. Поэтому, в целом, внутренне и внешне завершенные произведения искусств индивидуальны. Некоторое сходство можно обнаружить в асимметрии строений, наличии большого количества плоскостей, фасадов, внешне завершенных, башен, декоративности, мотивированной внутренней гармонией индивидуального произведения. Доминантой в первом и во втором случае служит наличие солярных элементов. В здании городской Думы это стрельчатые арки, аркады, аркатуры, круглые элементы в верхней части окон, имеющие семантику солярных знаков, Андреевские кресты в отделке балконов. По-видимому, солярные знаки есть и над входами первого этажа (трудно-различимы на фотографии). Ограда здания повторяет трансляционную симметрию орнамента в виде перекрещивающихся полукружий, которые одновременно имеют и крестообразную конфигурацию.

Если говорить о целостности общего архитектурного облика Курзала, отделка здания с доминированием большого количества солярных элементов гармонически сочетается с их изображением в отделке всех внешних входов на территорию парка Курзала. Она повторяется в композиции переходного мостика. Кстати, авторство Е.И. Дескубеса там обозначено, хотя по времени эта табличка 2001 года — года реставрации моста. Есть сходство и в деталях. Производит впечатление общая целостность каждого произведения архитектуры, гармонический строй, присутствие индивидуального почерка мастера, для которого каждое здание — определенный, самостоятельный этап в развитии творчества.

На сайте Северо-Осетинского Центра социальных исследований Института социально-политических исследований Российской Академии наук (noccss.ru) размещена монография З.В. Кануковой «Старый Владикавказ. Историко-этнологическое исследование». Автор исследования отмечает, что по проекту Е.И. Дескубеса во Владикавказе были построены не только особняк барона Штейнгеля, здание Конторы железнодорожных ветвей, но и торговый дом Киракозова-Оганова, особняк Б.К. Далгата, доходный дом Духиева и др.

Здание современной филармонии, а именно его мы анализируем, имеет сложное строение. Это, скорее, архитектурный комплекс — единое здание, состоящее из стилизованных частей. Оно интересно тем, что в процессе его обхода мы обнаруживаем некоторое единство при очень свободном варьировании плоскостей, фасадов, их отделки. Обратимся к типам солярных знаков, их конфигурациям в пространстве этого архитектурного сооружения.

Главный фасад наиболее обильно декорирован солярными элементами. Мы встречаем здесь повторность двух видов: 1) повторение одного и того же знака в различных вариациях, то есть в различных фигуративных воплощениях, и 2) использование солярной символики в орнаментации проемов — окон различной конфигурации и дверей — тоже в повторно-вариативном виде. В основе орнаментальной отделки лежит солярный знак, который выступает в качестве инварианта (темы), преобразуясь и видоизменяясь. В некоторых случаях появляются другие знаки той же семиотической системы (дом как микрокосм): квадраты — знаки земли, а также имеются знаки неба («дождички», которые чаще именуют антонимически как «сухарики»).

Каждая плоскость (стена) здания, даже не обязательно, чтобы это был фасад, имеет свою систему орнаментации. В ней варьируются сами знаки, количество их рядов. Наибольшее разнообразие наблюдается в верхней части здания: это знаки на башенках, слуховых окнах, имеющих солярную семантику.

Мы далеки от того, чтобы экстраполировать музыкальную форму на архитектурное сооружение, хотя архитектуру и называют «застывшей музыкой». Она имеет свои законы гармонии, хотя, конечно же, общие принципы гармонической организации есть во всех видах искусств. В первую очередь, это повторяемость и вертикальное развертывание гармонии. Е.И. Дескубес использует один из главных принципов гармонической организации — симметрию, но это не абсолютное ее воплощение, а то, что создает гармоническое соотношение всех элементов, которое именуется единством в многообразии и воплощается в вариационном повторении одного или нескольких элементов, составляющих гармонию.

Если говорить о горизонтальных рядах солярных знаков в пространстве фасада, то здесь воплощается идея простой трансляционной симметрии, то есть буквальное, абсолютное повторение заданного элемента. Разнообразие проявляется в вертикальном строении относительно симметричных рядов. Как правило, два тематически заданных элемента (солярный знак и окно с солярным орнаментом), чередуясь, повторяются, это ритмически разнообразит однообразное горизонтальное построение рядов.

Гармония — это и есть вариационная вертикальная повторяемость элементов, осознаваемая в одновременности. Дело в том, что по вертикали повторяется один знак в его двойной модификации: солярный знак и проем (окно или дверь). Серийные горизонтальные ряды с разными по конфигурации знаками повторяются по вертикали, здесь и возникает единство в многообразии. В целом же вертикали и горизонтали образуют единое структурированное пространство, наподобие того, что представляет собой музыкальная ткань или ткань художественного текста (см.: 404). Достаточно жесткая структура при одном варьирующемся инвариантом элементе (солярный символ) получает внутреннее развитие, при этом очень строго контролируемое. При всей внутренней структурной жесткости повторения заданного инварианта главный фасад с разнообразием рядов (серий) фигуративных и нефигуративных элементов воспринимается как веселое разнообразие.

Что изображает ребенок, если он хочет нарисовать хорошую, радостную картинку? Её рисовали все. С уверенностью говорим: это дом (с оградой или без), зеленая трава с цветами, дерево, а наверху — сияющее, с яркими лучами солнце. Мы проанализировали рисунки детей, присланные на конкурс «Мой будущий дом», который проводился на детском портале «Солнышко» (solnet.ee). Солнце обозначено практически на всех рисунках.

Очень трудно сказать, что переживал архитектор или разработчик отделки, но это было почти детское ощущение света и солнца, претворенное уже в знание культуры и символики, в данном случае стиля модерн, в котором солнце, свет приобретают всеобъемлющее значение. О. Шпенглер говорил о существовании большого числа прасимволов, настаивая на том, что в каждом случае это все-таки связано с индивидуальной жизнью, индивидуальным чувствованием, индивидуальным пониманием культуры и стиля: **«Существует большое число прасимволов. Переживание глубины, приводящее к становлению мира, к расширению ощущения до мира, знаменательное для души, к которой оно принадлежит, и только для нее одной, иное в бодрствовании, сновидении, приятии и наблюдении, иное у ребенка и старика, горожанина и крестьянина, мужчины и женщины, осуществляет, и притом с глубочайшей необходимостью, для каждой высокой культуры возможность формы, на которой зиждется ее существование.** Все базисные слова, как-то «масса», «субстанция», «материя», «вещь», «тело», «протяженность», и тысячи хранимых в языках других культур словесных обозначений соответствующего рода представляют собой безальтернативные, предопределенные самой судьбой знаки, извлекающие во имя отдельных культур из бесконечного избытка мировых возможностей единственно значимые и оттого необходимые. Ни один из них не может быть с точностью перенесен в переживание и познание какой-то другой культуры. Ни один из этих первоглаголов не возвращается вторично. **Все решает выбор прасимвола в тот момент, когда душа культуры пробуждается в своем ландшафте к самосознанию,** — выбор, таящий в себе нечто потрясающее для каждого, кто способен таким образом рассматривать всемирную историю.

Культура, как совокупность чувственно-ставшего выражения души в жестах и трудах, как тело ее, смертное, переходящее, подвластное закону, числу и каузальности; культура, как историческое зрелище, как образ в общей картине мировой истории; культура, как совокупность великих символов жизни, чувствования и понимания: таков язык, которым только и может поведать душа, как она страждет.

Также и макрокосм является достоянием отдельной души, и мы никогда не узнаем, как обстоит дело с макрокосмом других. То, что — далеко выходя за пределы всех возможностей рассудочного понимания — хочет поведать через нас, людей Запада, и только нам «бесконечное пространство», это творческое толкование переживания глубины, этот способ протяженности, который греки называли «ничто», а мы называем «всё», окунает наш мир в такую красочную гамму, которой не было на палитре античной, индийской, египетской души. Одна душа подслушивает переживание мира в As-Dur, другая — в F-Moll; одна ощущает его евклидовски, другая — контрапунктически, третья — магически. **От чистейшего аналитического пространства и Нирваны до воплощенной античной телесности ведет целый ряд прасимволов, из которых каждый способен развить из себя совершенную форму**

**мира** (выделено нами. — *КШ, ДП*). Сколь далеким, диковинным и мимолетным по самой своей идее был индийский или вавилонский мир для людей пяти или шести следующих за ними культур, столь же непонятным станет однажды и западный мир для людей не рожденных еще культур» (Шпенглер О. *Закат Европы*. М.: Мысль, 1993. Т. 1. С. 344—345).

Солярный знак, который можно с уверенностью отнести к прасимволам, в удивительной фантазии и гармоническом переживании архитектора приобретает существо стройной вариационной формы, близкой, с одной стороны, к поэзии (вариативная повторяемость элементов по вертикали — см.: 404), но самое главное, к музыке, где вариационная форма, вариации как музыкальная форма хорошо теоретически и практически разработаны (Дж. Фрескобальди, Г. Пёрселл, А. Вивальди, И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Ф. Куперен, В.А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Н. Паганини, Ф. Лист, М.И. Глинка, Д. Шостакович и др.)

Итак, гармоническая вертикаль здания Курзала (филармонии) представляет собой осевую симметрию, которая, варьируясь, в определенном чередовании повторяет заданный элемент — солярный знак — в двух разновидностях: в форме собственно солярного знака и в форме проема (окно или дверь), который имеет также солярную символику, выражающуюся в соответствующей отделке — полукружия с лучевой структурой. В пространстве организации отделки использована матрица гармонии: вертикально-горизонтальное развертывание пространства архитектурного сооружения, представляющее собой общность, единство.

Первую нижнюю инвариантную позицию занимают солярные знаки простейшей формы в виде диска на двух невысоких столбах архаического строя у главного входа. Интересно само наличие этих стилизованных столбов, которые вызывают к глубинной памяти — каменным «бабам», воротным столбам — фаллическим символам в пространстве дома (см. об этом в разделе «**Камень и солнце: Традиционный уклад Ставрополя в семиотической проекции**», с. 819—850).

Вторую инвариантную позицию занимает арка стилизованного проема (по крайней мере сейчас, это проем, который мог служить окном цокольного этажа). Подковообразная арка имеет лучевую структуру орнамента с замковым камнем в виде луча. Интересно отметить, что арка, которая представляет собой полукруг, благодаря лучевому орнаменту, вписывается в стилизованное обозначение части квадрата, который имеет ступенчатую форму, напоминая знак мандалы, основными составляющими которой являются геометрические фигуры, уравновешенные и концентрические: мандала всегда облекает круг в форму (см.: Керлот Х.Э. *Словарь символов*. М.: REFL-book, 1994. С. 305). Это только намек, то, что в тексте обычно называют подтекстом. В лингвистике есть одно важное наблюдение: если в подтексте формируется какое-то значение, оно должно в пространстве текста реализоваться, быть артикулированным. В данном случае такая реализация имеет место, так как на одной из стен выдвинутого вперед западного фасада, а также на основной плоскости западного фасада (по-видимому, это все есть и на восточном фасаде, недоступном сейчас для обозрения) имеется изображение мандалы (об этом далее). Пока следует отметить, что в арке стилизованного проема комбинируется изображение земли и солнца.

Если в музыке и художественном тексте, особенно в поэзии, гармоническая вертикаль скрыта от внешнего восприятия (воспринимается на подсознательном уровне, открывается в процессе анализа), то в отделке филармонии она выделена, принимает основную структурную позицию — мы имеем возможность одновременно видеть все гармонически организованное пространство фасада. По-видимому, это можно рассмотреть как жест модерниста, который предшествует авангардистским опытам в искусстве. Для авангардиста совершенно естественна вертикальная гармоническая обусловленность элементов текста с разрывом реляционных отношений.

Отделка каждого этажа имеет относительно законченный характер. В верхней части этажа, как правило, появляются знаки неба, в нижней части — знаки земли.

Диски на стилизованных столбах у входа и указанные арки парно симметричны. Далее, если идти снизу вверх, а именно внизу располагаются наиболее архаичные солярные символы, имеет место вариационная повторяемость знаков. На следующем уровне организации фасада (первый этаж) солярные знаки двух типов располагаются уже сериями по горизонтали, особенно это касается арок окон. Первое преобразование по вертикали идет с изменением орнаментации полукружий окон, они имеют подковообразную лучевую структуру, напоминающую фигуру квадрата. Солярные диски вариационно преобразуются в круги без точки (собственно солярный знак) в пространстве боковых окон, под лучевыми арками и в круги с точкой в центре — символ солнца и одновременно Вселенной.



Главный фасад филармонии. 1. Цокольный этаж. 2. Первый этаж.  
3. Второй этаж. 4. Третий этаж. 5. Полуэтаж. 6. Башни

Первый этаж завершается обозначением знаков неба (воды). Следует отметить, что, как обычно, в модерне используются разные строительные материалы, в данном случае, пиленый камень, по-видимому, травертин, — для цокольного этажа, в построении основного корпуса здания — кирпич.

Наиболее завершенный характер имеет второй этаж. Под окнами встречаемся с традиционным изображением прямоугольника с вписанным в него диском — солярным знаком. Это вариация заданной на первом уровне комбинации солярного знака и квадрата. Далее идет серийная вариация лучевой подковообразной орнаментации окон с замковым камнем в качестве верхнего луча. Между окнами появляется серия фигуративных изображений солнца с красивой верхней лучевой структурой в виде кокошника. Элементы этой серии располагаются между лучами — замковыми камнями, придавая зданию мажорную тональность, яркость, разнообразие. Стилизованное изображение трех солнц имеет место в пространстве боковых окон. Этаж завершается изображением знаков неба и прямоугольников.

Третья условная линия — третий этаж — и выше — полуэтаж. Окна третьего этажа, заканчивающиеся высокими башнями, также орнаментированы лучеобразными арками, под окнами — прямоугольники, знаки земли. Полуэтаж центральной части фасада орнаментирован

башенками над вторым этажом с солярными знаками (дисками), далее идет серия квадратов под ступенчатыми полукруглыми арками. На крыше располагаются три круглых слуховых окна, которые в модерне, как правило, имеют солярную символику. И далее традиционное завершение в виде знаков неба. Наверху — башенка с круглым слуховым окном, сочетающим семантические функции солярного знака.

Симметричные башни в нижней части орнаментированы еще и маленькими башенками с изображением солярных знаков — дисков. Выше располагаются симметрично организованные стилизованные башенки с круглыми слуховыми окнами и ярко проявленной фигуративностью солярных символов — четырехлучевым изображением солнца.

Если смотреть на этот фасад вне определения какой-либо закономерности в его отделке, то кажется, что знаков, в том числе и солярных, невероятное количество, и все они разные. На самом же деле в организации фасада повторяется одна закономерность: два типа солярных знаков — круг как исходная форма (4 вида) и полукруг в пространстве окна с вариационными формами (4 вида). Четырежды повторяется общее традиционное соотношение знаков в организации каждого этажа, включая цокольный, который только задает общее соотношение, а также комбинацию знаков солнца и знаков земли. «Четверка символизирует целостность, совокупность, полноту и солидарность, а также Землю, порядок, рациональность, меру, справедливость, относительность, устойчивость, стабильность и материальный мир. Отсюда постоянное присутствие четверки в мифах о сотворении Вселенной и при ориентации в ней: четыре стороны света, четыре главных направления, четыре первоэлемента, четыре времени года, четверти Луны и четыре основных ветра. Многие народы древности насчитывали еще по четыре моря и четыре священные горы, почитали четвёрки богов или четырёхипостасных богов, как, например, четыре Перкунаса в литовском фольклоре. У христиан в Священном Писании находим четыре реки рая, образующие крест, четыре канонических Евангелия, четырех евангелистов, четырех апокалипсических всадников, а в Откровении Иоанна Богослова — четырех ангелов. Христианство знает четыре главные добродетели: мудрость, твёрдость, справедливость, умеренность» (там же, с. 170).

Обратим внимание на то, что верхняя часть фасада объединяет все возможные комбинации: здесь имеют место фигуративные, нефигуративные знаки солнца, знаки воды и земли — наибольшая степень концентрации (солнце — вода, солнце — земля, солнце — солнце). Верхняя часть обладает разнообразием, вариационностью, обобщает все, что предшествует ей в пространстве первых двух этажей и цокольного этажа. Сам цокольный этаж в концентрированной форме содержит идею развития. В итоге завершенная композиция: верхний этаж (меньшую часть) можно рассматривать как обобщение большей части, приблизительно как 1:3. Точно так же, если идти снизу: меньшая часть (цокольный этаж) содержит идею общего вариационного развития, орнаментации (также 1:3). Здесь имеет место закономерное для архитектуры воплощение идеи золотого сечения: меньшее относится к большему как большее к целому.

Если рассматривать структуру солярных знаков по вертикали снизу, то можно сказать, что нас приглашают к путешествию по истории дома и его символики — от прасимволов и древнейших форм (каменные столбы у входа, мандала — цокольный этаж) к орнаментации дома в классических формах, как мы видели это ранее (первый этаж, нефигуративные солярные знаки), а далее — к более сложным соотношениям знаков — фигуративных и нефигуративных — в пространстве второго этажа со всеми признаками модерна в орнаментации (в первую очередь, имеется в виду появление фигуративных солярных знаков с лучевой структурой), третий этаж и полуэтаж — живая эклектика, в которой имеют место все предшествующие элементы. Таким образом, праформа солярного знака, а также знаков земли и неба, или, как ее называет О. Шпенглер, гештальт, постоянно заполняется новыми смыслами. В результате оказывается, что все формы в структуре одного здания могут взаимодействовать, существовать, заявлять о себе, не только рассказывать об истории жилища, но и, видимо, представлять ее.

О. Шпенглер утверждал, что «...мысль о всемирной истории физиогномического типа расширяется до идеи всеобщей символики. Историография во взыском здесь смысле имеет задачей исследовать картину некогда живого, а ныне канувшего и определить ее внутреннюю форму и логику. Мысль о судьбе есть последнее, до чего она может прийти» (Шпенглер О. Закат Европы. М.: Мысль, 1993. Т. 1. С. 323). И все же, как считает О. Шпенглер, мы «подвижны в подвижном», силится выразить невыразимое, и главное средство этого выражения — символ. Символы, по О. Шпенглеру, — чувственные знаки, последние, неделимые, а главное, невольные впечатления, имеющие определенное значение. В символе О. Шпенглер выделяет устой-

чивое, определенное и то, что связано с невольным впечатлением, чувственным выражением. Символы позволяют судить не о том, что «есть» мир, а о том, что он значит для живущего человека: «Дорический, раннеарабский, раннероманский орнамент, гештальты крестьянского дома, семьи, человеческих отношений, одеяний и культовых действий, но также облик, походка и осанка определенного человека, целые сословия и народы, диалекты и формы оседлости всех людей и животных и, кроме того, немой язык природы с ее лесами, выгонами, стадами, облаками, звездами, с лунными ночами и грозами, цветением и увяданием, близостью и далью — все это есть символическое воздействие космического на нас, когда мы бодрствуем и внемлем этому языку в моменты самоуглубления, и это же, с другой стороны, есть чувство однородности понимания, которое выделяет из общей человеческой массы целые семьи, сословия, племена и, наконец, культуры и смыкает их воедино» (там же, с. 324).

С помощью воспроизведения, переживания культурных символов душа и мир как полюса действительности взаимодействуют, соединяются, мир всеобщего становится миром каждого отдельного человека: «И оттого существует столько же миров, сколько бодрствующих созданий и живущих в прочувствованной гармонии множеств созданий, и в существовании каждого из них этот мнимо единственный, автономный и вечный мир — представляющийся каждому общим для всех — оказывается постоянно новым, однократным, никогда не повторяющимся переживанием» (там же, с. 325). То, что есть, становится в определенной культуре символическим, считает О. Шпенглер. И в то же время идея макрокосма, действительности как совокупности всяческих символов, соотносенных с конкретной душой, позволяет человеку углубиться в древнейшие пласты истории культуры, взаимодействовать с ними. Внешняя форма символа остается неизменной, внутренняя форма постоянно обогащается содержанием. Отсюда переживание мира связано с исключительным феноменом «глубины» — «дали», представляющей выражение природы, с которой начинается мир. Символ запечатлевает глубину и позволяет пережить ее. Это и есть глубина пространства, «застывшее время», которые запечатлевает символ, что позволяет пережить катарсис. Прасимволы культуры, их развитие свидетельствуют о том, как понимали мир его творцы.

Использование знаковой системы обозначения макрокосма в отделке дома как микрокосма, в данном случае мы имеем в виду уникальное строение — Курзал (нынешняя филармония в Кисловодске) — и его отделку, позволяет быть причастным к разным периодам и формам культуры. Использование такой гармонической организации, как тема с вариациями, позволяет приобщиться каждой душе к истории в ее символическом запечатлении, воспринимать культуру как нечто становящееся во времени, вечное и каждый раз по-новому переживаемое: в этом здании исполняются музыкальные произведения, ставятся оперы, спектакли, вечное воплощается в сиюминутном, актуальном для каждой души переживании. Знаковая орнаментация соответствует этому удивительному соотношению: вхождению вечного в душу человека через актуальное переживание. По-видимому, данное архитектурное произведение проектировалось и осмыслялось его творцами как храм искусств, но не во внешнем запечатлении, а в глубинном понимании соотношения вечности и реального времени.

Когда архитектор или тот, кто руководит строительством, использует в отделке символы культуры, он отстаивает принципы этой культуры, производит семантический жест причастности к культуре, ее истории. В современных строениях знаки постепенно исчезают или используются хаотически, в десемантизированном виде. Это тоже знак времени. О. Шпенглер развил учение о культуре как множестве замкнутых «организмов» (египетского, индийского, китайского и т.д.), выражающих коллективную «душу» народа и проходящих определенный жизненный цикл, длящийся около тысячелетия. Умирая, органическая культура перерождается в свою противоположность — цивилизацию, в которой господствует голый техницизм, а на смену творчеству и развитию приходят бесплодие и окостенение. Хотя со Шпенглером много спорят, но, в целом, он оказался прав. Если говорить об архитектуре, то она становится все более упрощенной, космополитичной, и вряд ли где-нибудь возможно встретить что-либо подобное той игре, тому изысканному «разговору», который вели с нами архитекторы прошлого, в том числе, по-видимому, и Е.И. Дескубес, блестяще знавший искусство, использовавший язык символов для того, чтобы состоять с нами в диалоге. Заговорить с ним, конечно, смогут только те, кому интересны языки культуры. Тем более это сложно в эпоху, когда архитектура, по словам самих же архитекторов, является интернациональной, понятие стиля сменяется понятием «направление», а интерес к архитектурным формам нейтрализуется понятием конструктивного мышления.

Отделка главного фасада Курзала напоминает тематическое развитие музыкального произведения: общность тематизма, вытекающая из единого художественного замысла, целостная линия развития композиции в орнаментальной отделке, диктующая применение в каждой вариации (их можно отнести к циклической форме) тех или иных приемов варьирования и обеспечивающая логическую связность целого. Если говорить о разновидности использования вариаций, то принцип отделки главного фасада можно отнести к теме с вариациями (*Tema con varizioni*). В результате складывается разносторонний, но единый по характеру художественный образ. В данном случае развивается и много раз трансформируется идея традиционного дома как микрокосма и символов, обозначающих макрокосм. Заданная структура повторяется, варьируется, умножается. Проекция этого дома — устремленность ввысь, в космические пределы (макрокосм), которые отображаются и в самой структуре дома-микрокосма, являющегося, по этой идее, частью макрокосма, органично вписанного в него.

Западная часть имеет только условную общность, так как, являясь целостностью, объединяет несколько разноэтажных строений: в один, два, три этажа. Вперед выдвинута двухэтажная часть строения, далее имеется внутренний дворик, потом выдвигается одноэтажная часть. Она имеет форму пристройки к общей двухэтажной части. Сама двухэтажная часть связана с общей трехэтажной структурой основного строения.

В пространстве западной части экстерьера здания имеется несколько плоскостей, орнаментация каждой из которых основана на той же идее повторяемости заданных элементов (солярных символов), реализующихся в различных соотношениях и конфигурациях. Скажем сразу, что обозначенная внешняя структура традиционного дома реализуется повторно, но с обязательными изменениями в изображении хотя бы одного знака — всегда появляется какое-то новое обозначение солярного символа. Условно назовем их: плоскость № 1, 2, 3, 4 и т.д.

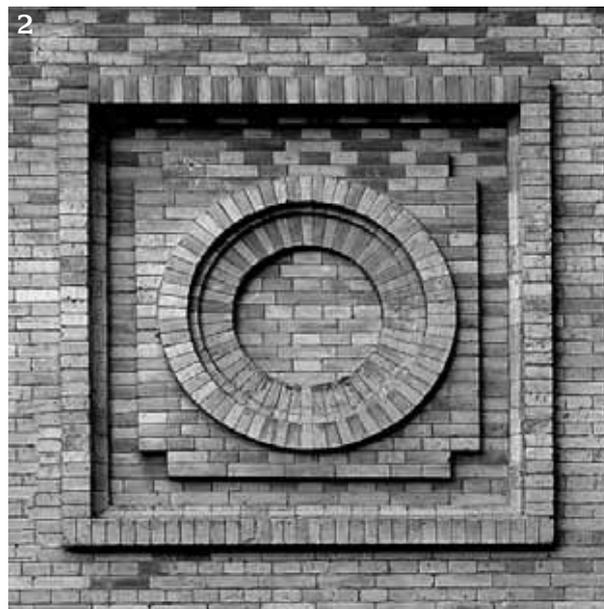
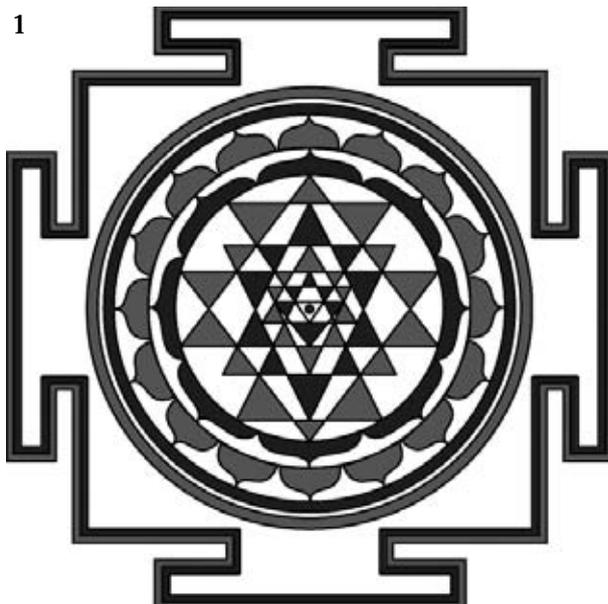
**Плоскость № 1** западного фасада реализует общую идею повторяемости сочетания солярного символа и знака земли. Первый этаж — изображение мандалы, второй этаж — солярный символ больших размеров с развитой лучевой структурой, протяженным лучом, стилизующим замковый камень, третий этаж — окна с замковым камнем и солярной орнаментацией, на большой башне — серия стилизованных башенок с солярными символами (дисками), выше — башенка с круглым слуховым окном, орнаментированная как солярный символ. Обращает внимание структурированно выделенное изображение мандалы, располагающееся в пространстве стены первого этажа, хорошо обозреваемое.

Символика мандалы имеет место в архитектурных памятниках. «Так, знаменитая яванская ступа Боробудур (IX век) представляет собой мандалу в камне, иллюстрирующую путь восхождения адепта по ступеням бодхисаттвы в соответствии с руководством Дашабхумика-сутры и других махаянских текстов. Этот грандиозный монумент (диаметр 123 м, высота 42 м) можно трактовать как мандалу по вертикали, вершина которой функционально соответствует центру круга. Восходящий по террасам этого «буддийского зиккурата» может мысленно проходить десять ступеней махаянских «совершенств» (парамиты), из которых шесть являются подготовительными, три — уже достаточными для достижения нирваны и передачи своей «заслуги» (пунья) другим существам, а последняя — когда практикующий восседает на облаке на лотосе, излучает свет миру и может осыпать его своими щедротами, став небесным буддой Майтреей, — символизируется центром этого мандалического сооружения» (см. электронную энциклопедию «Кругосвет» — [www.krugosvet.ru](http://www.krugosvet.ru)).

Интересна общая закономерность в структуре каждой из сторон здания филармонии. Главный фасад имеет выдвинутую центральную часть. То же, в принципе, наблюдается с западной стороны. Эта идея в вариационной форме в том или ином плане повторяется, имеется в виду некоторое сходство с выдвинутыми и углубляющимися частями общего квадратного обрамления круга в мандале. Мандала — индуистский термин, обозначающий круг. Это вид янтры (инструмент, способ, символ) в форме ритуальной геометрической диаграммы, иногда соответствующий особому пророческому свойству или некоторой форме магии (мантры), которой дается, таким образом, визуальное выражение. Предполагают, что мандалы впервые были принесены в Тибет из Индии в VIII веке н.э. Их можно обнаружить по всему Востоку (средство достижения созерцания и концентрации, опора при движении вперед по пути эволюции от биологических форм к геометрическим, от сферы материального к духовному). Мандала представляет собой синтез традиционной структуры и свободной интерпретации. Ее составляющие — уравновешенные и концентрические геометрические фигуры: «...мандала всегда облакает круг в форму». С мандалой совпадают такие фигуры, как коле-



Вверху слева плоскость № 1, вверху справа плоскость № 2, внизу плоскость № 3



1. Знак мандалы. 2. Соляной знак на первом этаже плоскостей № 1, 2

со мира, мексиканский «великий каменный календарь», цветок лотоса, мифический золотой цветок, роза и т.п. Мандалу отождествляют с фигурами, составленными из различных элементов, заключенных в квадрат или круг, — гороскоп, лабиринт, зодиакальный круг, фигуры, представляющие «годовой круг», циферблат и др. Мандалами также являются типовые проекты круглых, квадратных или восьмиугольных строений. Что касается трехмерных форм, то существуют храмы, построенные по образу мандалы с равновесием элементов, геометрической формой и смыслозначимым числом составных частей. Мандала является синтезом двойственных отношений дифференциации и объединения, разнообразия и однообразия, внешнего и внутреннего, диффузии и концентрации. Она способствует преодолению беспорядка. Мандала — визуальное, пластическое выражение борьбы за достижение порядка.

По мнению К. Юнга, мандалы и все сопутствующие им образы существовали еще в период палеолита (изображения на наскальных рисунках). Мирча Элиаде рассматривает мандалу не столько как проекцию ума, сколько как объективный символ *imago mundi* (образа мира). Структура храма в форме мандалы — например, храм Боробудур — имеет целью создание монументального образа жизни и «искажения мира», чтобы сделать его соответствующим средством выражения высшего порядка, который человек — неопит или посвященный — способен постичь, как только он осознает его в своей душе. Высшие (или основные) элементы в мандале — те, которые ближе к центру. Круг внутри квадрата является более развитой структурой; чем квадрат внутри круга. И такая же взаимосвязь с квадратом остается в силе для треугольника; борьба между числом 3 и числом 4, по-видимому, представляет борьбу между центральными элементами духа (соответствующими 3) и периферическими составляющими, то есть кардинальными точками как образом внешней упорядоченности (соответствующими 4). Внешний круг, с другой стороны, всегда выполняет объединяющую функцию, преодолевая противоречия и неправильности углов и сторон посредством их неявного движения. Окружность — сложная модель девяти треугольников — образ трансцендентных миров; четыре из этих треугольников имеют вершину, направленную вверх, а остальные пять — вниз. Промежуточный — или тонкий — мир полагается с помощью тройного ореола, окружающего треугольники. Восемилепестковый лотос (обозначающий возрождение) вместе с другими шестнадцатью лепестками и тройной круг завершают это символическое представление духовного мира. То, что он существует внутри материального мира, изображается трехлинейной зубчатой окружностью, означающей ориентацию в пространстве: стороны света, направления (см.: Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. С. 304—309).

Обратим внимание на то, что круг, орнаментированный сверху лучевой структурой с выдвинутым вверх лучиком, как бы подчеркивает ориентацию ввысь, как и башни, устремленные вверх.



Ступа Боробудур на юге острова Ява, памятник средневекового индонезийского искусства

**Плоскость № 2** повторяет ту же конфигурацию элементов, только башни отсутствуют, и здание завершается водными знаками.

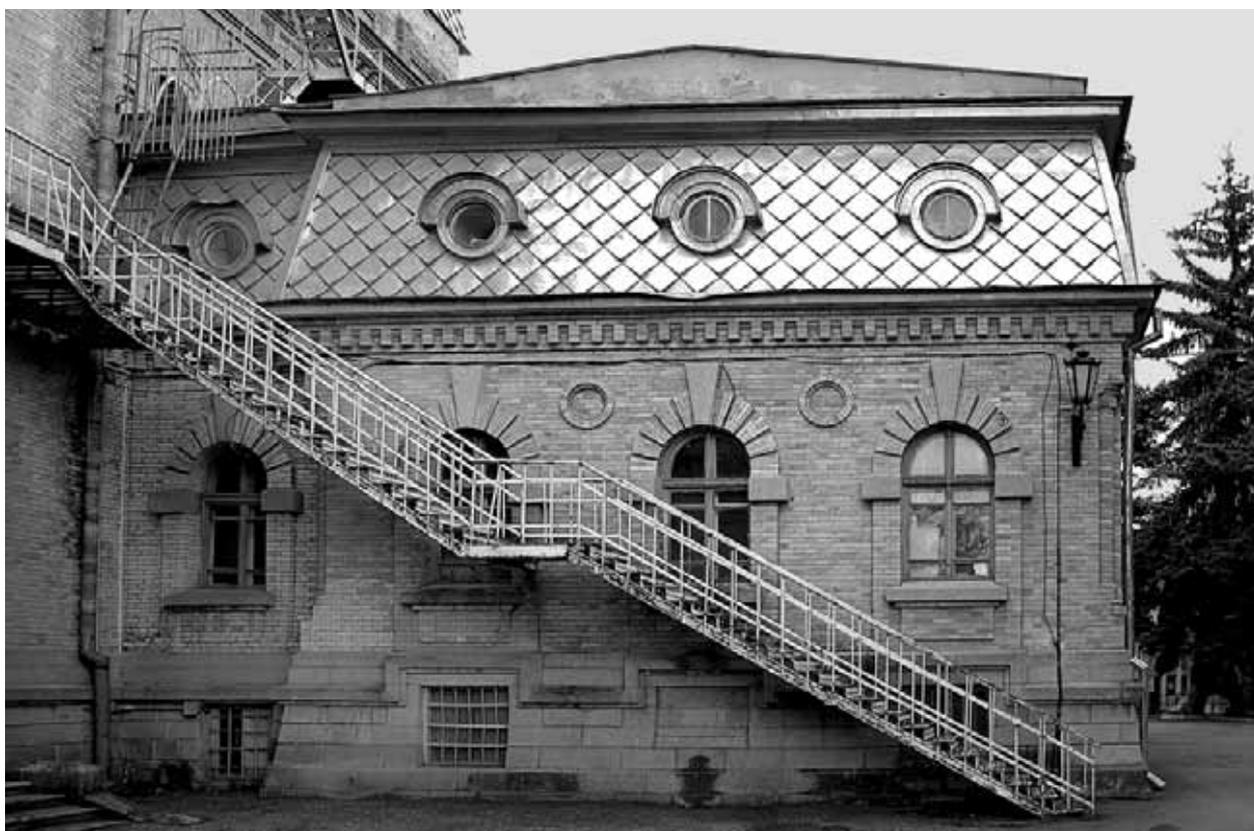
**Плоскость № 3** части здания, выдвинутая вперед, повторяет, в целом, конфигурацию главного фасада. Вариативность заключается в том, что в отделке первого этажа отсутствуют солярные знаки, остаются только окна с солярной орнаментацией, появляются прямоугольники под окнами — знаки земли, что еще более утверждает эту часть как базовую для разработки, отображающую структуру отделки традиционного дома, которая соответствует классическим формам. Сверху — знаки неба. Полностью реализуется структура трех миров: земли, солнца и неба, — солнце всегда выполняет функцию медианы, посредника между земным и небесным мирами. Второй этаж повторяет структуру второго этажа главного фасада, только окон четыре, а солярных знаков с лучевой структурой пять (главный фасад имеет другую конфигурацию: пять окон, четыре знака). Завершение то же самое — водный (небесный) мир. На башенках — знак земли.

**Плоскость № 4** полностью повторяет плоскость № 2, являясь ее противоположной частью, но слуховое окно отсутствует, на его месте — солярный знак.

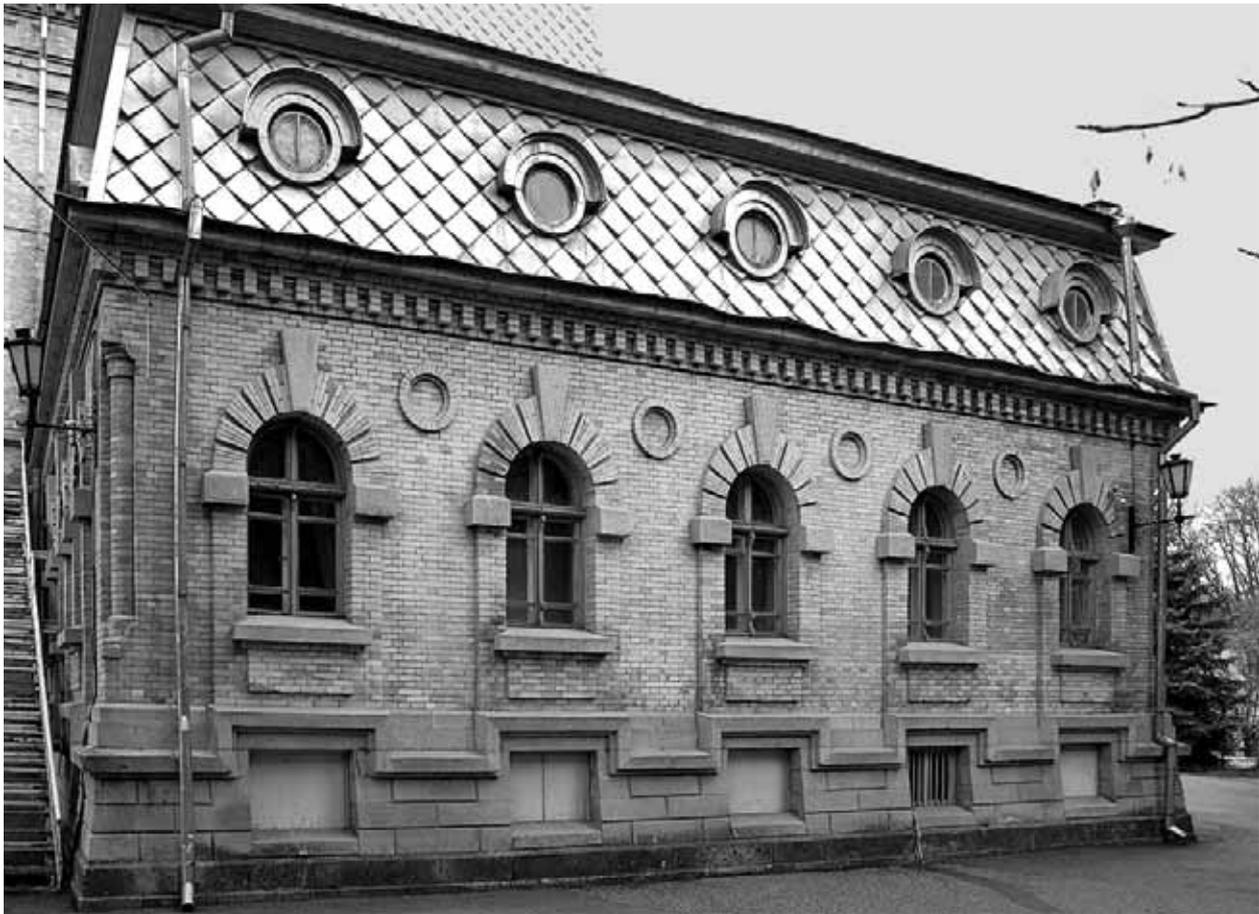
**Плоскость № 5** — входы с внутреннего двора. Первый этаж — двери с умеренной орнаментацией, как и в главном фасаде. Второй этаж в целом соответствует общей структуре — соотношению орнаментированных окон с фигуративными солярными символами, но над ними располагаются два солярных знака, совмещающие функцию слуховых окон, геометрически орнаментированных контурами в виде факела или бутона, имеющими квадратное основание и полукруг, напоминающий стрельчатую арку. Все завершается водными знаками.

**Плоскость № 6.** Первый этаж повторяет конфигурацию окон (с лучевой структурой) первого этажа главного фасада, вверху между ними располагаются круги — солярные символы, под окнами — знаки земли. Вверху — изображение водного мира, на крыше — слуховые окна со стилизованными кокошниками, они имеют семантику солярных знаков.

**Плоскость № 7** повторяет конфигурацию плоскости № 6. Интересна линия, которая орнаментирует переход цокольного этажа в первый. В данном случае имеет место символический синтаксис, являющийся обозначением орнаментальных символов стихий. **П** — знак земли в символическом синтаксисе. Такого рода символический синтаксис рассматривают как «разновидность мандалы — неопределенной, беспредельной, открытой в бесконечность; или одну из форм языка, составленного из духовных знаков, или рукописного письма» (там же, с. 367). Рисунки такого рода могут сплетаться в обширную символическую сеть, напоминающую структуру полифонического произведения в его стремлении к гармонии бесконечности.



Вверху слева плоскость № 4, вверху справа плоскость № 5, внизу плоскость № 6



Вверху плоскость № 7, внизу плоскость № 8

**Плоскость № 8** повторяет плоскость № 7. Далее — углубление. Символический синтаксис орнаментальных стихий, в частности земли, находит воплощение не только в отделке здания, но и в постоянных выдвиганиях и углублениях плоскостей здания. В данном случае в углублении располагается одно окно, а в цокольной части — стилизованная арка с лучевой структурой.

**Плоскость № 9** — еще один фасад. Первый этаж повторяет общую систему орнаментации, только пространство здесь более обширное, поэтому солярные символы располагаются над окнами. Первый этаж не имеет обозначенного завершения. Знаки неба отсутствуют. Арка над дверью устремлена вверх и достигает второго этажа, который обозначен сериями окон, располагающихся симметрично. Они, в целом, повторяют конфигурацию окон первого этажа, только более узки и устремлены вверх, направление вверх указывает замковый камень. Под окнами — квадраты, знаки земли. Центральную позицию занимает круглое слуховое окно, орнаментированное как солярный знак с четырьмя крестообразно расположенными лучами. Следующий этаж обозначен серией из шести круглых слуховых окон с факельной конфигурацией, огненной символикой. Завершают эту плоскость знаки неба, фронтон имеет слуховое окно в виде солярного символа. На башенке — знак солнца.

**Плоскость № 11** — стена, противоположная плоскости № 10 (закрыта). Они симметричны, повторяют конфигурацию верхней части плоскости № 9. Обе закрыты выдвигающимися частями, как бы пристройками. На самом деле, это протяженное помещение с плоскостями № 6, 7, 8.

**Плоскости № 12, 13** соответствуют плоскостям № 6, 7, 8, но на плоскости № 13 отсутствуют слуховые окна. Плоскость № 14 соответствует общей отделке второго и третьего этажей плоскости № 9.

**Плоскость № 15** повторяет общую конфигурацию третьего этажа фасадной части — плоскости № 9. Окна и двери повторяют отделку второго этажа главного фасада.

**Плоскость № 16** сильно углублена, образуется обширный внутренний дворик. Здесь окна и двери повторяют орнаментацию первого этажа главного фасада, но появляется новый солярный знак — концентрические окружности с внутренней лучевой структурой, или можно сказать, что лучевая структура вписана еще в одну окружность. Замковый камень, или большой луч, устремленный вверх, как бы закрепляет этот образ в пространстве. Плоскость в верхней части завершается изображением водного мира, под окнами — знаки земли.

**Плоскость № 17** имеет ступенчатую структуру (3 этажа). Нижний этаж — вход с солярной орнаментацией, сверху — знаки воды. Далее карниз с дисками — солярными символами. Второй этаж — окно с обычной для второго этажа лучевой структурой, завершается изображением водного мира. Далее стилизованные башенки с дисками, наверху — окно с арочной лучевой орнаментацией.

Стилизованная трехъярусная башня снабжена проемом с лучевой орнаментацией в первом этаже, изображением небесного (водного) мира. Верх башни украшен солярными знаками — дисками, знаками воды, даже на самом верш — маленькие стилизованные башенки с солярными знаками. Если обратить внимание на некоторую законченность, обособленность башни по отношению к фасаду, а также на то, что она простирается вверх от первого до последнего этажа и даже возвышается над зданием, на то, что в нижней части она снабжена аркой с крестообразным оформлением и нечетким изображением каменной фигуры, возможно, Спасителя, следует предположить, что это стилизованная католическая часовня. «В Польше, например, часовней принято считать одно или даже больше помещений внутри храма. Очень часто одна из часовен в храме посвящена Богородице. Часовня — это для нас также то сооружение, которое иногда находится на перепутье в деревнях. Это может быть маленькое строение из кирпича или камня или «домик», в котором находится статуэтка Христа или Богородицы. Его, как правило, вешают на дереве», — пояснил нам профессор Т. Боруцки (Краков, Польша).

В православных часовнях нет помещения для алтаря, они находятся отдельно от храмов, стоят в городах, деревнях, на дорогах и кладбищах. В них читаются молитвы, но не совершается литургия. Часовни служат памятниками христианской веры. Католические часовни могут быть не только памятными строениями, но и небольшими храмами. Часто католические часовни представляют собой колонну со статуей или другим изображением Христа, возможно, и святого.



Плоскость № 9

10 СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
ИСТОРИЧЕСКОГО ТЕКСТА

**871**



Вверху: слева плоскости № 11, 13, справа — № 12; внизу: слева плоскость № 14, справа — № 15



Плоскость № 16

**Плоскость № 18** — новое углубление. Первый и второй этажи повторяют конфигурацию орнамента главного фасада.

**Плоскость № 19** — глухие стены и окно, повторяющее орнаментацию первого этажа главного фасада. На втором этаже, по-видимому, что-то перестроено. На крыше снова появляются слуховые окна, имеющие солярную символику, стилизованные башенки снабжены дисками.

**Плоскость № 20** повторяет общую конфигурацию орнаментации первого и второго этажей главного фасада, на стилизованных башенках — диски, наверху появляются новые башенки, украшенные многочисленными солярными знаками, центральная — с окном, имеющим лучевую структуру в отделке. Даже условный фронто́н центральной башенки снабжен солярным символом.

**Плоскости № 21, 22, 23, 24, 25, 26**, в целом, повторяют орнаментацию первого и второго этажей главного фасада, только вверху — ряд стилизованных башенок, над ними еще одна башенка (плоскость № 21), повторяющая отделку центральной башенки на плоскости № 20. Над плоскостью № 23 маленькие стилизованные башенки, башенки другой конфигурации с многочисленными солярными символами, как над плоскостью № 20. Разнообразие составляют верхние башенки, которые комбинируются со слуховым окном (плоскость № 24).

**Плоскости № 27, 28, 29, 30** сейчас закрыты построенным, по-видимому, в шестидесятые годы XX века небольшим павильоном, в котором располагаются кассы филармонии. Судя по конфигурации отделки второго этажа, в целом, они повторяют отделку главного фасада. Новые оттенки вносят окна с лучевой отделкой третьего этажа и башенки с солярной символикой.

**Внутренняя плоскость № 31** практически вне обозрения, но повторяет факелообразную символику в отделке слуховых окон плоскости № 9 (третий этаж). На стилизованных башенках — многочисленные диски. И тут же повторение плоскости в орнаментации башен.

**Плоскость № 32** повторяет конфигурацию окон с лучевой структурой первого этажа главного фасада.



Слева плоскости № 17, 18, справа фотографии католических часовен в Польше



Вверху плоскости № 19, 20, внизу плоскости № 21, 22, 23

10 СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
ИСТОРИЧЕСКОГО ТЕКСТА

**875**



Вверху плоскости № 24, 25, 26, внизу плоскости № 27, 28, 29, 30



Вверху плоскость № 31, внизу плоскость № 32



Интерьер концертного зала филармонии на КМВ

Итак, инвариантную позицию занимает орнаментация выдвинутой части главного фасада, все остальные плоскости в той или иной мере повторяют ее. Общая позиция орнаментации первого и второго этажей сохраняется. Первый этаж отображает классические формы орнаментации, второй — орнаментацию стиля модерн. Третий этаж, как и в пространстве главного фасада, наиболее эклектичен, разнообразен. Именно он снабжен рядом солярных символов, похожих на горящие факелы. Новое обозначение солярного символа появляется только на плоскости № 16.

Кажущиеся пестрота и многообразие в ходе более пристального анализа устраниаются, мы понимаем язык архитектора, который использовал инвариантные структуры в обозначении классического дома и дома в стиле модерн, содержащие солярную символику, а также знаки земли и неба (воды). Эти послышки разрабатываются на разных плоскостях, они подвергаются умеренной модификации, так что многообразие в итоге приходит к единству. Солярные знаки, как и другие архаические знаки (неба и земли), являются полифункциональными, они несут память о знаках-оберегах, а также вторичные значения с разнообразными живыми коннотациями, связанными со значениями макрокосма, Вселенной, далее — культурными формами, культурными стилями. Высший уровень их абстрагирования — семантика храма искусств, гармония которого соответствует гармонии небесных сфер. Нарращение значений имеет общее направление — пространственную устремленность ввысь, позволяющую соединиться микрокосму с макрокосмом. Ломаная линия с впадинами и выступами очерчивает это изумительное по своей рафинированности, по богатству культурных смыслов архитектурное сооружение как разновидность мандалы, «неопределенной, беспредельной и открытой в бесконечность» (Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. С. 367). Это тоже подтекстовая семантика, но ведь реализация в тексте — структуре отделки здания — имеется: изображение мандалы на плоскостях № 1, 2, 4.

Напомним, что древний человек, строивший дом, сначала очерчивал круг, обозначая микрокосм, соответствующий макрокосму; круг служил и оберегом дома (см.: 409). Здесь линия более сложная, она соединяет древнейшие традиции с развитыми, современными ар-



Фрагмент интерьера концертного зала филармонии

хитектору культурными формами. Все приведено к соответствию, к внутреннему единству, гармонии! Но остается очень много вопросов. Кто же был этот изумительный архитектор-мыслитель? Как он жил? Чем интересовался? Ясно одно: он оставил нам не просто архитектурное сооружение, а многомерный и динамичный текст, к прочтению которого мы можем только бесконечно приближаться, так как символ в архитектуре, как и слово-символ, уходит, как замечал М. Хайдеггер, в глубину, «почву».

Экстерьер здания не содержит характерных для модерна флоральных, зооморфных и антропоморфных элементов, в нем строго обозначены только три мира дома как микрокосма: мир земли (прямоугольники и квадраты), мир солнца (диски, круги, фигуративное изображение солнца), мир неба (воды) (орнаментация в виде капель, «сухариков» под карнизом).

Отсутствие декоративных элементов, характерных для модерна в экстерьере Курзала, по принципу дополнительности восполняется обильным количеством их в отделке интерьера. В этом-то и заключается «фокус» композиции произведения! Все три названные типа орнамента (флоральный, зооморфный, антропоморфный) в интерьере присутствуют. В изобилии представлены венки, связанные с семантикой солярного символа, гирлянды, фризы, выполненные с декорированием их в виде ионик, пальметт, лавровых, дубовых листьев. В огромном количестве представлены декоративные элементы: цветы, маски львов, Вакха, театральные маски, изображения муз. Портреты композиторов орнаментируются, ярко декорируются, изображение лиры, музыкальных инструментов тоже декорировано. Все это создает ощущение праздника, радости, веселья, способствует созданию настроения в переживании конкретного исполнения, представления как культурного события, возникает и связь с памятью обо всей культуре в целом. Представлено множество элементов и культурных символов, связывающих модерн с античностью, средневековьем, Ренессансом, классикой.

Вхождение в этот прекрасный храм искусства ощущается как возможность для каждого человека быть причастным к культуре, поднимает его над обыденностью, он в полном смысле слова купается в подлинной роскоши — роскоши и блеске искусства. Это произведение архитектуры можно определить как дом, который преобразует сердца, по крайней

мере, призывает к этому. Его пространство способствует тому, чтобы люди, входящие в этот храм, стали в подлинном смысле «посвященными», как мечтали символисты: «Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, — писал Вяч.И. Иванов, — усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта. Они знали другие имена богов и демонов, людей и вещей, чем те, какими называл их народ, и в знании истинных имен полагали основу своей власти над природой» (Иванов Вяч.И. По звездам. Борозды и межи. М.: Астрель, 2007. С. 369).

Символизм, в каком бы виде он ни выступал, будь то слово, пластически выраженный символ, музыкальный, живописный, «кажется упреждением той гипотетически мыслимой, собственно религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две отдельные речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, — иератическую речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая, — та, основную внутреннюю форму которой является суждение аналитическое; вторая, ныне случайно примененная к первой, обвивающая священную золотою омелью дружные с нею дубы поэзии и глушащая паразитическим произрастанием рассадики науки, поднимающаяся тучными колосьями родного злака на пажитях вдохновенного созерцания и чуждыми плевелами на поле, вспаханном плугами точного мышления, — будет речь мифологическая, основную форму которой послужит «миф», понятый как синтетическое суждение, где подлежащее — понятие-символ, а сказуемое — глагол: ибо миф есть динамический вид (*modus*) символа — символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила» (там же, с. 370).

Символизм направлен на жизнетворчество, на «чудо одинокого преображения» посредством искусства. Это «чудо» ярко воплощается в процессе переживания, например, одного из самых значимых произведений символизма — стихотворения А.А. Блока «Незнакомка» (1906). Оно состоит из двух частей и воплощает идею рождения трагедии из соотношения двух начал: музыкального — дионисийского — и изобразительного — аполлинического. В первой части стихотворения, которая заканчивается утверждением «винной истины» («*In vino veritas*»), изображается тот, по Блоку, «страшный мир», в котором внешне ничего не происходит («В дали, над пылью переулочной, // Над скукой загородных дач // Чуть золотится крендель булочной // И раздается детский плач»). Но в целом, это действительно страшный, больной и безумный мир, и Блок моделирует его в подтексте. Почти в каждом четверостишье (стансе) первой части содержится лексема со значением 'производить звуки':

«окрики пьяные»,  
«детский плач»,  
«скрипят ключины»,  
«женский визг»,  
«и пьяницы с глазами кроликов  
«*In vino veritas!*» кричат».

Представлен мир людей (кричат мужчины, дети, женщины), в котором всем плохо, — это «сплошной безобразный крик», как говорил сам А.А. Блок. Внешне ледяная кора «безличного» и внутренний гигантский напор крика составляют единовременный контраст, который не приходит к разрешению.

Во второй части происходит несколько актов преображения, так как, по мысли символистов, художник — теург, «обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие». Это уже аполлоновский мир. Заклинательная воля искусства превращает «страшный мир» в «очарованный мир», в который погружен духовный мир творящего субъекта — художника: «В лазури чьего-то лучезарного взора пребывает теург: этот взор, как меч, пронзает все миры: «моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор» — и сквозь миры доходят к нему вначале — лишь сиянием чьей-то безмятежной улыбки» — переживание воплощается в символе символов — явлении Незнакомки. «...мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или балаганом, где я сам играю роль наряду с моими изумительными куклами (*esse homo!*)... Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством» — «объективность и реальность тех миров». Общее соотношение всех элементов восходит к формуле В.С. Соловьева «На зов души твой образ был ответ» (см.: 408, с. 148—183).

В случае с произведением архитектуры, которое мы анализируем, имеется инверсия: экстерьер — это аполлоновский мир, мир изобразительного искусства, где господствует образ солнца, очищающего, облагораживающего, возвышающего, высший смысл которого связан с образом Солнца Правды (Христос). Мифологическое значение солнца, как известно, имеет отношение и к образу Аполлона. В стихотворении А.А. Блока «Незнакомка» образ солнца также имеет место в ходе метаморфоз «страшного мира» и превращения его в «очарованный мир»: «Глухие тайны мне поручены, // Мне чье-то **солнце** вручено, // И всей души моей излучины // Пронзило терпкое вино». Это приобщение к высшей правде, высшим тайнам, которые именуются Солнцем Правды. Не случайно образ солнца соседствует с образом вина, также преображенного, — крови Христа.

Во внешней отделке Курзала господствует содержательность формы: все устоялось, гармонически слаженно, ты лицом к лицу сталкиваешься с образом солнца, приобщаясь к нему, очищаешься, входя в храм искусств. Аполлинический мир — это мир спокойствия, созерцательности. Аполлон, считает Ф. Ницше, как бог всех сил, творящих образами, — в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее: **«Он, по корню своему «блещущий», божество света**, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и помогающей во сне и сновидениях природы, представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостойной. Но и та нежная черта, через которую сновидение не должно переступить, дабы избежать патологического воздействия — ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, — и эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога — творца образов. **Его око, в соответствии с его происхождением, должно быть «солнечно»** (выделено нами. — *КШ, ДП*); даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благость прекрасного видения почитает на нем» (Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 60—61). Поэтому внешняя форма здания представляет собой абсолютную гармоническую уравновешенность, стройность.

В концертном зале царит мир дионисийства — буйства природы, страстей, музыки как дионисийского искусства — искусства опьянения, в том числе и образами, восторгом, восхищением прекрасным. Вот как охарактеризовал дионисийский мир Ф. Ницше в знаменитой работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1871): «Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. **Цветами и венками усыпана колесница Диониса; под ярмом его шествуют пантера и тигр**. Превратите ликующую песню «К Радости» Бетховена в картину и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть «миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе», то вы можете подойти к Дионису. Теперь раб — свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и «дерзкой модой». Теперь, при благой вести о гармонии миров, каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своим ближним, но единым с ним, словно разорвано покрывало Майи и только ключья его еще развеваются перед таинственным Первоединым. В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. Как звери получили теперь дар слова и земля истекает молоком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов. **Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого** (выделено нами. — *КШ, ДП*). Благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор — человек здесь лепится и вырубается, и вместе с ударами резца дионисического миротворца звучит элевсинский мистический зов: «Вы поворачиваетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?» (там же, с. 62).

Переживая буйство страстей, мы познаем все, что возникает: вихрь изменяющихся образов, радости и горести, которые являет нам сцена, так как музыка и трагический миф, по

Ницше, в одинаковой мере, — выражение дионисической способности народа, неотделимы друг от друга, хотя и лежат по ту сторону аполлонизма: «...они (музыка и трагический миф. — *КШ, ДЛ.*) наполняют своим светом страну, в радостных аккордах которой пленительно замирает диссонанс и рассеивается ужасающий образ мира; они играют с жалом скорби, доверяя безмерной мощи своих чар; они оправдывают этой игрой существование даже «наихудшего мира». Здесь дионисическое начало, если сопоставить его с аполлоническим, является вечной и изначальной художественной силой, вызвавшей вообще к существованию весь мир явлений: в этом мире почувствовалась необходимость в новой, просветляющей и преображающей иллюзии, задача которой было удержать в жизни этот подвижный и живой мир индивидуации» (там же, с. 156). Все это, действительно, связано с индивидуальными переживаниями. Зал филармонии, в котором живость, мощь дионисийского соответствует и настраивает на индивидуальное переживание музыки, искусства, можно даже сказать, возбуждает его. Но буйство страстей, настроений, восторги (дионисическое подполье мира) должно быть затем преодолено «аполлонической просветляющей, преображающей силой», чему способствует внешняя форма исследуемого нами храма искусств. Так что дионисийское и аполлоническое начала развивают свои силы в строгом соотношении по принципу дополнительности вместе.

Ф. Ницше утверждает, что там, где «дионисические силы неистово вздымаются», как это мы видим теперь в жизни, там уже, наверное, «Аполлон снизошел к нам, скрытый в облаке; и грядущее поколение, конечно, увидит воздействие красоты его во всей его роскоши: «А что это воздействие необходимо, это каждый может всего вернее ощутить при посредстве интуиции, если он хоть раз, хотя бы во сне, перенесется чувством в древнеэллинское существование; бродя под высокими ионическими колоннадами, подымая взоры к горизонту, очерченному чистыми и благородными линиями, окруженный отображениями своего просветленного образа в сияющем мраморе, среди торжественно шествующих или с тонкой изящностью движущихся людей, с их гармонически звучащей речью и ритмическим языком жестов, — разве не возденет он рук к Аполлону и не воскликнет под напором этой волны прекрасного: «Блаженный народ эллинов! Как велик должен быть между вами Дионис, если делосский бог счел нужными такие чары для исцеления вас от дифирамбического безумия!» — А настроенному так человеку престарелый афинянин мог бы возразить, бросив на него возвышенный взор Эсхила: «Но скажи и то, странный чужеземец: что должен был выстрадать этот народ, чтобы стать таким прекрасным! А теперь последуй за мной к трагедии и принеси со мной вместе жертву в храме обоих божеств!» (там же, с. 156—157). На символистов влияла философия и эстетика Ф. Ницше, влияла она (видимо, опосредованно, через символизм) и на зодчих, работавших в стиле модерн.

Здание нынешней филармонии — это союз Аполлона и Диониса, из которого рождается творчество, вдохновение исполнительства. Музыкальный дионисийский мир интерьера «укрощается» внешне выраженным (экстерьер) пластическим миром солнечных образов, он очищает нас. Мы очищаемся, входя в этот храм, переживаем в нем дионисийские радости и страсти, а потом снова, выходя из здания, обращаем свои взоры на образы сияющего солнца, смыслы которого ведут нас от языческой семантики солнценосного Аполлона к еще более возвышающему нас образу Солнца Правды. Таково воздействие великой силы искусства, которая в концентрированном виде программирует наше поведение уже самим образом блистательного архитектурного творения. Архитектурное произведение, в котором все уравновешено и гармонизировано, верно, очищает нас, исцеляет от «дифирамбического безумия» дионисийства.

В.Н. Топоров в работе «Из истории петербургского аполлинизма: Его золотые дни и его крушение» (2004) отмечает, что родиной аполлинизма в нашей стране в узком и широком смысле слова был Петербург, и явление это было, прежде всего, петербургским. «Именно здесь, если говорить о российском пространстве, оно выразило себя и наиболее полно, во-первых, и наиболее ярко, во-вторых, и, более того, создало свой «аполлоновский» текст, в-третьих. Наконец, и это должно быть подчеркнуто особо, именно в Петербурге понятие аполлинизма обрело свою историческую, не говоря о общегуманитарной, трактовку» (Топоров В.Н. Из истории петербургского аполлинизма: Его золотые дни и его крушение. М.: ОГИ, 2004. С. 229).

Мы можем говорить о том, что и у нас, в пространстве нашего края, есть свой «аполлоновский» текст. В наиболее представительном виде он является нам в Кисловодске, в зда-

нии Курзала. Цитируя «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше, В.Н. Топоров еще раз напоминает нам о просветляющем начале, которое несет Аполлон и с помощью которого преодолеваются дионисийские подосновы мира: «...в сознание индивида может входить лишь ровно столько от того самого фундамента всякого существования, — от дионисийской подосновы мира, — сколько в свою очередь может быть преодолено аполлинийской силой просветления, так что оба художественных влечения принуждаемы разворачивать свои силы, строго блюдя взаимную пропорцию, согласно закону вечной справедливости. Если дионисийские силы поднимаются столь буйно, как переживаем мы это сейчас, то это означает, что уже снизошел к нам, в облаке, Аполлон, — изобильнейшее проявление его красоты узрит, пожалуй, одно из последующих поколений» (там же, с. 235).

В финальной части книги мы находим краткие дефиниции дионисийского и аполлоновского начал: «Дионисийское начало предполагает ориентацию на природное, на интуицию и «страстное», на порыв, пафос, экстаз. Аполлоновское же — на культуру, правило, чувство меры, гармонию, следовательно, на рациональное, на знание, сознание, самопознание, самоопределение, самоконтроль. Именно эти установки, насколько они были осуществлены, как раз и определяют значение аполлинизма в русской истории, культуре, более того, в самой жизни» (там же, с. 236).

Общий принцип гармонической организации Курзала можно определить как единовременный контраст: внешняя сдержанность и огромный неистовый напор дионисийского праздника, избытка чувств, опьянения искусством. Это принцип гармонической организации наиболее значимых для человечества произведений, в том числе и пассион И.С. Баха «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну» и т.д. Архетипический образ этого высокого культурного начала в искусстве — Распятие, образ Христа. Спаситель испытывает невероятные духовные, душевные и физические муки, но внешне их не проявляет. Принцип единовременного контраста — это всеобщий принцип культуры, а замечательное творение — бывший Курзал и нынешняя филармония — его блистательно воплощает.

Обратим внимание на то, что знаки солнца располагаются и на столбах у всех входов на территорию парка филармонии, так что светоносные силы оберегают наш мир и покой. Архитектурное сооружение формирует сакральное пространство, в котором все призвано к совершенствованию форм выражения мыслей и чувств, к усложнению метафорических приемов изложения, что в значительной мере обогащает язык и содержание культуры.

Мы не знаем доподлинно имени человека, который выстроил и оформил это чудное сооружение, но мы знаем точно, что в основе его построения лежал европейский внутренний канон союза Аполлона и Диониса, выросший из идей язычества, претворенный в канон русского символизма и модерна с опорой на общемировую культуру, по которому в ходе преодоления трагедии мы приобщаемся к Софийности, Логосу, Премудрости Божией, которая ведет нас дальше «в руководительной мечте», направляя творчество к высшему пониманию истины — Солнца Правды.

Конец XIX — начало XX века — время, когда художников, архитекторов, композиторов будоражила мысль о синтезе искусств, как стало понятно, утопическая по существу, но именно эта идея способствовала возникновению великих произведений Р. Вагнера, мистерий А.Н. Скрябина, творчества поэтов-символистов, художников авангарда, архитекторов, воплотивших в своих произведениях стиль модерн. Здание Курзала (нынешней филармонии) — плоть от плоти этих идей. В нем реально воплощена грандиозная идея храма искусств, идущая от античности, собора, храмового действия как синтеза искусств. Именно в храме, как утверждал о. П.А. Флоренский все искусства живут в своей неслиянности, но и нераздельности: «Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту кафарсиса, этой музыкальной драмы, и поэтому все соподчинено тут друг другу, не существует или, по крайней мере, ложно существует взятое порознь...» («Храмовое действие как синтез искусств»). О храме, как мы уже говорили, много размышлял философ Н.Ф. Федоров, утверждавший, что храм «вообще есть подобие Вселенной, значительно низшее своего оригинала в действительности, но несравненно высшее его по смыслу. Смысл же храма заключается в том, что он есть проект Вселенной, в которой оживлено все то, что в оригинале умерщвлено, и где все оживленное стало сознанием и управлением существа, бывшего слепым. Храм, даже самый громадный, мал до ничтожества сравнительно со Вселенной, им изображаемой; но в этом ничтожестве по величине смертное, ограниченное существо силилось изобразить и даль, и глубь, и ширь, и высь необъятную, безграничную, чтобы водворить в нем все, что в природе слепой являлось

живым лишь на мгновение. <...> Необъятность, и мощь, и жизнь изошрлся сын человеческий изобразить в храме пластично, живописно, иконописно; прибегал к звуку, к слову, к письму...» («Как может быть разрешено противоречие между наукою и искусством»).

Хорошо выразил мысль об идее храма в широком смысле этого слова (храма искусств, собора) М. Хайдеггер. «Творение зодчества, греческий храм, — пишет он, — ничего не отображает. Он просто стоит в долине, перерезанной оврагами и ущельями. Он заключает в себе облик Бога и, замыкая его в своей затворенности, допускает, чтобы облик Бога через открытую колоннаду выступал в священную округу храма. Посредством храма Бог пребывает в храме. И это пребывание Бога само по себе есть эта простирающаяся и замыкающаяся в своих пределах священная округа. Храм и округа храма не теряются в неопределенности очертаний. Творение храма слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей, на которых и в которых рождение и смерть, проклятие и благословение, победа и поражение, стойкость и падение создают облик судьбы человеческого племени. Владычествующий простор этих разверстых связей есть мир народа в его историческом совершении. Из этих просторов, в этих просторах народ впервые возвращается к самому себе, дабы исполнить свое предназначение» (370, с. 282).

Среди множества различных храмов, замечательных произведений искусств храм искусства в Кисловодске, несомненно, занимает почетное место. Наша работа — это еще и ходоатайство о сохранении памятников культуры в нашем крае. Последние десятилетия бурей пронесли по нашей стране и краю, сметая напором прагматичного капиталистического строительства и многое из самого лучшего. Процесс разрушения уже коснулся замечательного произведения архитектуры, о котором мы пишем, и это разрушение не только физическое, но и духовное. На сцене филармонии выступали блистательные мастера: Сафонов, Рахманинов, Прокофьев, Василенко, Мясковский, Шаляпин, Направник, Глазунов, Римский-Корсаков, Собинов и др. Сейчас храм искусств, как правило, пустует. П.А. Флоренский говорил о живых музеях русской культуры и русского искусства в особенности, о вынесении музеев в жизнь и внесении жизни в музеи. Это то, что сейчас называется экологией культуры. Да, надо ставить под охрану архитектурные памятники в наших многострадальных городах, и не отдельные здания, а именно ансамбли, целые города, и особенно провинциальные. Это необходимо для уяснения подлинного смысла шедевров, а в целом смысла нашей культуры, ментальности. Подробнее об этом см. в монографии К.Э. Штайн, С.Ф. Бобылева, Д.И. Петренко «Небо. Солце. Земля: Традиционная символика дома в городской среде Ставропольского края» (2008) (409, с. 208—552). Электронная версия книги доступна на сайте [textus2006.narod.ru](http://textus2006.narod.ru).

## 11. Творчество русских писателей как мирозозидающая деятельность на Кавказе

В «Путешествии в Арзрум» (1829) А.С. Пушкин рассказывает о встрече в городе Арзрум с турецким пашой: «Один из пашей, сухощавый старичок, ужасный хлопотун, с живостию говорил нашим генералам. Увидев меня во фраке, он спросил, кто я таков. Пущин дал мне титул поэта. Паша сложил руки на грудь и поклонился мне, сказав через переводчика: «Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем как мы, бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются» (288, с. 691). Мудрый человек верно сказал о писателе: обитание его идей шире Отечества, благ земных он, как правило, не имеет, зато идеи большого художника властвуют как вне времени и пространства, так и во времени и пространстве, определяя, наряду с научными достижениями, тот высший «третий мир» «глубоких истин», которые составляют объективное знание, «превосходящее своих создателей» (К.Р. Поппер).

«Роль феномена Кавказа в русском общественном и культурном сознании XIX века была значительно выше, чем мы это себе представляем, — пишет Я.А. Гордин в работе «Русский человек и Кавказ» (2006). — И это делало для русского офицера органичной идею включения кавказского мира в общероссийский мир как исторически и культурно необходимый фрагмент империи, а не просто как колонизированное пространство» (96, с. 131). Попав на Кавказ приблизительно в одно и то же время, в первой половине XIX века, русские писатели А.И. Одоевский, А.С. Пушкин, А.А. Бестужев-Марлинский, М.Ю. Лермонтов бесконечно много трудились над тем, чтобы познать многочисленные народы Кавказа, их историю, быт, языки, культуру, с тем чтобы именно через диалог культур способствовать налаживанию мира на Кавказе, которого так чаяли гении литературы, а также для того, чтобы ввести в обиход русской культуры достижения многонационального, сложного, во многом внутренне конфликтного опыта кавказских народов.

Под **языкотворчеством русских писателей** мы понимаем их деятельность, направленную на создание языковых и культурных ценностей (изучение языков, осуществление переводов, создание художественных и других видов текстов, отображающих мир, полилингвальную ситуацию в данном регионе, сложный характер этносов и социума), используемых в процессе формирования мира на Кавказе, диалога языков и культур.

**Мирозозидающая деятельность на Кавказе** — создание толерантного языкового пространства в полилингвальном регионе на основе диалога языков и культур, стремления к миру, согласию, примирению враждующих, формированию дружеских отношений, взаимопомощи. Подробно об этом написано в монографии Ф.И. Джаубаевой «Языкотворчество русских писателей как мирозозидающая деятельность на Северном Кавказе: А.А. Бестужев-Марлинский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой» (2010), а также в словаре «Экзотическая лексика в произведениях русских писателей о Кавказе: А.А. Бестужев-Марлинский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой» (2008). Тексты русских писателей, «открывших» для России и мира Кавказ, широко представлены в трехтомной антологии «Опальные: Русские писатели открывают Кавказ» (2010—2011).

Не надо напоминать, что русские писатели, служившие на Кавказе, были «опальными». Опала — еще с допетровской России — гнев, немилость царя к провинившемуся боярину, вельможе, а также наказание, налагавшееся на него. А.С. Пушкин был сослан на Юг России в 1820 году. В 1829 году, интересуясь внешней политикой Русского государства, А.С. Пушкин отправился на Кавказ, где шла война с Турцией. Во время этой поездки А.С. Пушкин вел дневник, переработанный позже в «Путешествие в Арзрум». А.А. Бестужев-Марлинский, сосланный в 1827 году в Якутск за участие в восстании декабристов, в 1829 году был переведен рядовым на Кавказ. М.Ю. Лермонтов дважды подвергался ссылке на Кавказ: за стихотворение «Смерть поэта» (1837) и за участие в дуэли с Э. де Барантом (1840), служил в пехотном полку в звании поручика.

Выполняя «трудную работу», свой воинский долг, участвуя в опаснейших военных операциях, русские писатели, как энциклопедические личности, стремились познать экзотический край Кавказа, исторически осмыслить события Кавказской войны, описать нравы, быт, язык, культуру народов Кавказа.

Их мировоззрение выражает не только взгляды людей, воспитанных на русской истории, культуре, по своему мировоззрению это «люди мира» с внутренним ощущением свободы: «Речь шла о внутреннем самоощущении, которое давал принципиально иной мир, которое давало соприкосновение с носителями особой свободы — отнюдь не только хищной, которой обладали горцы, — свободы абсолютного самоуважения, осознания своей внутренней независимости, которая органично сливалась с независимостью внешней. Свобода как независимость. <...> Горец — человек иного уровня, иного характера самооценки, чем русский дворянин. Он непонятен в своей гордыне, презрении к смерти, он существо иного мира — как правило, враждебного на примитивном военно-политическом уровне, но притягательного своей контрастностью по отношению к русскому миру, сулящему неясные, но заманчивые возможности» (96, с. 123—124, 126).

М.Ю. Лермонтов был, по-видимому, одним из тех, кто еще в первой половине XIX века отказался от «европоцентризма», и не только на основе каких-либо эмоциональных переживаний. Он понимал, что «культурная среда, низко стоящая в одних отраслях культуры, может оказаться, и сплошь и рядом оказывается, высоко стоящей в отраслях других» (303, с. 105). Во вступлении к поэме «Хаджи-Абрек» (1833) М.Ю. Лермонтов выражает точку зрения «джематского удалыца»:

Велик, богат аул Джемат,  
Он никому не платит дани;  
Его стена — ручной булат;  
Его мечеть — на поле брани.  
Его свободные сыны  
В огнях войны закалены;  
Дела их громки по Кавказу,  
В народах дальних и чужих,  
И сердца русского ни разу  
Не миновала пуля их.

Поэт восхищался людьми Кавказа потому, что эти малые народы героически отстаивали свою свободу, независимость, несмотря на то, что сам М.Ю. Лермонтов воевал на другой стороне. Исторически сопротивление горцев в годы Кавказской войны было неизбежным. Осознавая самобытность народов Кавказа, в частности и ту опасность, которая шла от них, М.Ю. Лермонтов понимает и другое: это особая культурная среда, ее знание обогащает русского человека. В ходе Кавказской войны осуществлялась колонизация народов Кавказа, они становились частью России. В отличие от столичной светской среды, которая в душе М.Ю. Лермонтова всегда порождала трагические ощущения, на Кавказе он находит живые, подлинные чувства: отвагу, смелость, искренность, любовь к свободе, честность, крепкую дружбу. Здесь трудно переоценить культуротворческую миссию писателя. Он знакомит русского читателя с Кавказом, обычаями, нравами, языками народов. Литература — способ познания. Произведения М.Ю. Лермонтова, помимо их художественных достоинств, имеют этнографическую, географическую, историческую ценность.

В одном из самых ранних произведений «Кавказ» (1830) М.Ю. Лермонтов признается:

Хотя я судьбой на заре моих дней,  
О южные горы, отторгнут от вас,  
Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз:  
Как сладкую песню отчизны моей,  
Люблю я Кавказ.

В младенческих годах я мать потерял.  
Но мнилось, что в розовый вечера час  
Та степь повторяла мне памятный глас.  
За это люблю я вершины тех скал,  
Люблю я Кавказ.

Я счастлив был с вами, ущелия гор;  
Пять лет пронеслось: всё тоскую по вас.  
Там видел я пару божественных глаз;  
И сердце лепечет, вспомя тот взор:  
Люблю я Кавказ!..

С Кавказом было связано пробуждение поэтического сознания будущего поэта. Строка «Как сладкую песню отчизны моей, // Люблю я Кавказ» сближает Кавказ с мыслимой поэтической родиной М.Ю. Лермонтова — Шотландией. Значения здесь настолько сложны, мерцательны, что возможно подразумевать и Россию, тем более что далее следуют воспоминания о матери, которые проносятся через «степи». Поэтической родиной была для М.Ю. Лермонтова, конечно же, Россия. В этом пространстве запечатлевается еще один биографически значимый образ: «Там видел я пару божественных глаз». Четыре образа поразительно сближены через остраненную память, как это бывает во сне: «отчизна», «Кавказ», «мать», «божественные глаза». Этот ряд, включающий образ Кавказа, связан с наиболее значимыми и проникновенными образами памяти поэта. Не случайно В.Г. Белинский писал: «Картины природы обличают кисть великого мастера: они дышат грандиозностью и роскошным блеском фантастического Кавказа. Кавказ взял полную дань с музы нашего поэта... <...> ...Кавказ делается его поэтической родиной, пламенно любимой им; на недоступных вершинах Кавказа, венчанных вечными снегами, находит он свой Парнас, в его свирепом Тереке, в его горных потоках, в его целебных источниках находит он свой Капальский ключ, свою Ипокрену» (26, с. 201).

В записке М.Ю. Лермонтова (8 июля 1830 года) читаем: «Кто мне поверит, что я знал уже любовь, имея десять лет от роду? <...> Мы были большим семейством на водах Кавказских: бабушка, тетушки, кузины. — К моим кузинам приходила одна дама с дочерью, девочкой лет 9. Я ее видел там. <...> Белокурые волосы, голубые глаза, быстрые, непринужденность — нет; с тех пор я ничего подобного не видал, или это мне кажется, потому что я никогда так не любил, как в тот раз. Горы кавказские для меня священны... И так рано! в 10 лет... о эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!..» (197, с. 525—527). Л. Келли, английский исследователь биографии М.Ю. Лермонтова, так комментирует эту записку: «Странно ли, что этот идеал «потерянного рая» непременно окажется в горах? Недоступность, загадочность, целомудренность и неоскверненность — вот те понятия, которыми пиит наделит два образа — и девочки, и Кавказа; остаток жизни он проведет в их поиске» (153, с. 35).

Наиболее значимое прямое метапоэтическое высказывание о том, что Кавказ — поэтическая родина М.Ю. Лермонтова, содержится в стихотворении «Посвящение» (1830):

Мой гений сплел себе венок  
В ущелинах кавказских скал.  
Одним высоким увлечен  
Он только жертвует любви:  
Принести тебе лишь может он  
Любимые труды свои.

«Гений» здесь может иметь два значения. Гений означает 'большой талант', Гений, как мы помним, — это и божество в римской мифологии, дух-покровитель рода, семьи, граж-

данской общины. Мы видим, что М.Ю. Лермонтов использует в стихах о Кавказе термины родства: «мать», «сын», косвенно «гений», — что подчеркивает генетическую связь поэта с Кавказом, в пространстве которого оживает и память о «родных» шотландских горах.

В поэтическом сознании М.Ю. Лермонтова Кавказ — «суровый царь земли», центр его поэтического мира. Юные годы, когда М.Ю. Лермонтов познакомился с Кавказом, становятся определяющими его биографической и поэтической судьбы. «Стих» — «сын», «юные годы», «всегда и всюду твой» — это временные и пространственные показатели инверсионной отнесенности лермонтовской судьбы, поэтической биографии: не от Кавказа к центру России («полуночный край»), а наоборот: из глубин России к Кавказу. В стихотворении «Тебе, Кавказ, суровый царь земли...» в связи с такой сложной в пространственном отношении гео-поэтикой пробуждается тема полета, которая характерна для творчества М.Ю. Лермонтова: «Я в гости к ним летал мечтой послушной // И сердцем был — товарищ их воздушный». Во многих стихотворениях впоследствии, в том числе и в одном из наиболее проникновенных «Ангел» (1831), этот мотив находит воплощение.

Тебе, Кавказ, суровый царь земли,  
Я посвящаю снова стих небрежный.  
Как сына ты его благослови  
И осени вершиной белоснежной;  
От юных лет к тебе мечты мои  
Прикованы судьбою неизбежной,  
На севере — в стране тебе чужой  
Я сердцем твой — всегда и всюду твой.

В связи с Кавказом М.Ю. Лермонтов часто говорит о своей поэтической биографии, вспоминает детство. Горы Кавказа «приучают к небу». Барочные панорамы: «Престолы природы, с которых как дым улетают громовые тучи...» — трансформируются в космическом сознании, осуществляя связь между поэтом и Творцом: «Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры всё мечтаю об вас да о небе. Престолы природы, с которых как дым улетают громовые тучи, кто раз лишь на ваших вершинах Творцу помолился, тот жизнь презирает, хотя в то мгновенье гордился он ею!» (196, с. 353).

Сквозь величественные картины, нарисованные художником, прорывается мотив вражды между людьми, который тем не менее не может помешать апологии Кавказа. Последняя часть стихотворения в прозе «Синие горы Кавказа, приветствую вас!» (1832) говорит о приятии поэтом не только мира природы, но и мира людей Кавказа. Поэт ценит в них вольность, храбрость, трудолюбие, их душу, пылкую, свободную: «Воздух там чист, как молитва ребенка. И люди, как вольные птицы, живут беззаботно; война их стихия; и в смуглых чертах их душа говорит, в дымной сакле, землей иль сухим тростником покровенной, таятся их жены и девы и чистят оружие, и шьют серебром — в тишине увядая душою — желающей, южной, с цепями судьбы незнакомой» (там же, с. 354).

В стихотворении «Черкешенка» (1829) поэт создал портрет горянки, взор которой «приковал» его сердце. Несмотря на бедствия и тяготы войны и труда, М.Ю. Лермонтов воспринимает народ Кавказа как «народ счастливый» с нравами «тихой простоты»:

Я видел вас: холмы и нивы,  
Разнообразных гор кусты,  
Природы дикой красоты,  
Степей глухих народ счастливый  
И нравы тихой простоты!

Но там, где Терек протекает,  
Черкешенку я увидал, —  
Взор девы сердце приковал;  
И мысль невольно улетает  
Бродить средь милых, дальних скал...

Так дух раскаяния, звуки  
Послышав райские, летит  
Узреть еще небесный вид:  
Так стон любви, страстей и муки  
До гроба в памяти звучит.

Именно Кавказ, его красоты приводят душу поэта в состояние гармонии, он испытывает моменты трансценденции, связанные с узрением «небесного вида». В работе «Лермонтов на Кавказе» (1939) Л.П. Семенов называет Кавказ «второй родиной» поэта: «Такие замечательные по содержанию и художественному мастерству произведения, как поэмы «Аул Бастунджи», «Измаил-Бей», «Мцыри», «Демон», лирические стихотворения «Дары Терека», «Казачья колыбельная песня», «Кинжал», «Дубовый листок», «Тамара», «Валерик», «Спеша на север из далека», «Свидание», роман «Герой нашего времени» — ставят Лермонтова, как певца Кавказа, на первое место в мировой литературе. <...> Никто из русских классиков не посетил Кавказ в таком раннем возрасте и не полюбил его так глубоко, как Лермонтов. <...> Многие поэты, посещавшие Кавказ, говорили о нем, как любознательные путешественники; для Лермонтова это как бы вторая родина» (307, с. 162, 166, 168).

М.Ю. Лермонтов далек от того, чтобы воспевать свою поэтическую родину идиллически. Иногда он вспоминает о ней как о далекой стране, в которой, хотя и присутствует гармония («жилище вольности простой»), но в то же время она «несчастьями полна // И окровавлена войной!..»:

Кавказ! далекая страна!  
Жилище вольности простой!  
И ты несчастьями полна  
И окровавлена войной!..  
Ужель пещеры и скалы  
Под дикой пеленою мглы  
Услышат также крик страстей,  
Звон славы, злата и цепей?..  
Нет! прошлых лет не ожидай,  
Черкес, в отечество свое:  
Свободе прежде милый край  
Приметно гибнет для нее.

*Кавказу. 1830*

В стихах о Кавказе как о поэтической родине поэта всегда присутствует мотив огромных просторов, которые связывают Россию и Кавказ как что-то единое, цельное и неразрывное. По крайней мере, в поэтическом воображаемом мире художника это неразрывное пространство, отсылающее еще и к другим пределам. Небо Кавказа (Востока) и небо России едины для людей. В стихотворении «Валерик» (1840) М.Ю. Лермонтов говорит о своем восприятии восточного сознания, о том, как повлияло на него, его судьбу «ученье их пророка». Постоянный тяжелый труд, простая кочевая жизнь сближают русских людей с людьми Востока.

Я жизнь постиг;  
Судьбе как турок иль татарин  
За всё я ровно благодарен;  
У бога счастья не прошу  
И молча зло переносу.  
Быть может, небеса востока  
Меня с ученьем их пророка  
Невольнo сблизили. Притом  
И жизнь всечасно кочевая,  
Труды, заботы ночь и днем,  
Всё, размышлению мешая,  
Приводит в первобытный вид  
Большую душу: сердце спит...

Н.С. Трубецкой, говоря о проникновении черт «туранской психики» в сознание православного человека, акцентирует складывающиеся общие черты религиозной психологии тюрков и русских: «...и там и здесь догмат веры рассматривается как данное, как основной фон душевной жизни и внешнего быта, а не как предмет философской спекуляции; и там и здесь религиозное мышление отличается отсутствием гибкости, пренебрежением к абстрактности и стремлением к конкретизации, к воплощению религиозных переживаний и идей в формах внешнего быта и культуры» (347, с. 73).

Важно и то, что поэт открыт для восприятия восточного человека, его обычаев. Здесь можно говорить о высочайшей культуре, той чаемой толерантности, о которой мы сейчас так мечтаем:

И вижу я неподалеку  
У речки, следуя пророку,  
Мирной татарин свой намаз  
Творит, не подымая глаз;  
А вот кружком сидят другие.  
Люблю я цвет их желтых лиц,  
Подобный цвету наговиц,  
Их шапки, рукава худые,  
Их темный и лукавый взор  
И их гортанный разговор.

В восприятии поэта небо одно, а значит один и Творец. Он роднит все народы, а враждующий человек в этом мире гармонии действительно жалок:

Тянулись горы — и Казбек  
Сверкал главой остроконечной.  
И с грустью тайной и сердечной  
Я думал: жалкий человек.  
Чего он хочет!.. небо ясно,  
Под небом места много всем,  
Но беспрестанно и напрасно  
Один враждует он — зачем?

В «Валерике» рядом с лирическим героем оказывается чеченец Галуб — «кунак», что значит друг.

Галуб прервал мое мечтанье,  
Ударив по плечу; он был  
Кунак мой: я его спросил,  
Как месту этому названье?  
Он отвечал мне: Валерик,  
А перевесть на ваш язык,  
Так будет речка смерти: верно,  
Дано старинными людьми.  
— А сколько их дралось примерно  
Сегодня? — Тысяч до семи.  
— А много горцы потеряли?  
— Как знать? — зачем вы не считали!  
Да! будет, кто-то тут сказал,  
Им в память этот день кровавый!  
Чеченец посмотрел лукаво  
И головою покачал.

М.Ю. Лермонтов намекает на разницу в сознании враждующих («посмотрел лукаво»), но в ситуации, когда в душах поселяются «тревоги дикие войны», «тяжелые думы о конце», когда вблизи видят, «как умирают», — это естественно, так как обостряются все самые крайние чувства.

«Валерик» — изумительное по духовной проникновенности произведение, в котором М.Ю. Лермонтов проявляет себя как подлинно цивилизованный человек. Мысля категориями высокими, общечеловеческими, он не забывает и о боли человека, связанной с самым противоестественным, что может быть на земле — враждой между людьми, войной.

Мотивы восприятия пространства жизни М.Ю. Лермонтовым здесь отчасти напоминают те, что потом, уже в начале XX века, оформятся как евразийские. В то же самое время нужно отметить, что в философско-публицистическом облике идея связи России и Востока прозвучала в «Философических письмах» (1836) П.Я. Чаадаева. «Основную мысль этого письма Герцен резюмировал так: прошедшее Руси пусто, настоящее невыносимо, а будущего для нее вовсе нет. Однако, как это ни парадоксально, в своем приговоре России Чаадаев исходил именно из предположения о том высоком месте, какое она должна была бы (но так и не смогла) занять в мировом историческом процессе в соответствии со своим положением» (254, с. 5). В первом письме П.Я. Чаадаев пишет: «...раскинувшись между двух великих делений мира, между Востоком и Западом, опираясь одним локтем на Китай, другим на Германию, мы бы должны были сочетать в себе две великие основы духовной природы — воображение и разум, и объединить в своем просвещении исторические судьбы всего земного шара. Не эту роль представило нам провидение. Напротив, оно как будто совсем не занималось нашей судьбой» (377, с. 16).

Один из теоретиков евразийства П.Н. Савицкий так определяет евразийское пространство: «Можно сказать по праву: восточноевропейская, «беломорско-кавказская», как называют ее евразийцы, равнина по географической природе гораздо ближе к равнинам западносибирской и туркестанской, лежащим к востоку от нее, нежели к Западной Европе. Названные три равнины, вместе с возвышенностями, отделяющими их друг от друга (Уральские горы и так называемый «Арал-Иртышский» водораздел) и окаймляющими их с востока, юго-востока и юга (горы русского Дальнего Востока, Восточной Сибири, Средней Азии, Персии, Кавказа, Малой Азии), представляют собой особый мир, единый в себе и географически отличный как от стран, лежащих к западу, так и от стран, лежащих к юго-востоку и югу от него. И если к первым приурочить имя «Европы», а ко вторым — имя «Азии», то названному только что миру, как срединному и посредствующему будет приличествовать имя «Евразии»...» (303, с. 100).

К.Н. Леонтьев отмечал, что «Россия — не просто государство; Россия, взятая во всецелости со всеми своими азиатскими владениями, это целый мир особой жизни, особый государственный мир, не нашедший еще себе своеобразного стиля культурной государственности. <...> Это более широкое и по мысли независимое должно быть не чем иным, как развитием своей собственной, оригинальной славяно-азиатской цивилизации, от европейской (или романо-германской) настолько же отличной, насколько были отличны: эллино-римская от предшествовавших ей египетской, халдейской и персо-мидийской; византийская (распространявшая свое влияние до IX, X и XI веков и на западные страны) от предшествовавшей ей эллино-римской, или, наконец, настолько, насколько была отлична новая, последняя романо-германская цивилизация от предшествовавших ей и отчасти поглощенных и претворенных ею органически цивилизаций эллино-римской и византийской» (195, с. 208).

Особенно близки к лермонтовскому пониманию взаимоотношений России и Кавказа мысли теоретиков евразийства о «братании» между народами Евразии. Об этом пишет Н.С. Трубецкой в работе «Общевразийский национализм» (1927): «Между народами Евразии постоянно существовали и легко устанавливаются отношения некоторого братания, предполагающие существование подсознательных притяжений и симпатий (обратные случаи, то есть случаи подсознательного отталкивания и антипатии между двумя народами в Евразии очень редки). Одних этих подсознательных чувств, разумеется, недостаточно. Нужно, чтобы братство народов Евразии стало фактом сознания, и притом существенным фактом. Нужно, чтобы каждый из народов Евразии, сознавая самого себя, сознавал себя именно прежде всего как члена этого братства, занимающего в этом братстве определенное место. И нужно, чтобы это сознание своей принадлежности именно к евразийскому братству народов стало для каждого из этих народов сильнее и ярче, чем сознание его принадлежности к какой бы то ни было другой группе народов» (348, с. 97).

Близки М.Ю. Лермонтову и понятия территории, объединяющей Россию и Кавказ, взаимопонимания народов. Это действительно некая неповторимая историческая и географическая индивидуальность (П.Н. Савицкий). Впоследствии Л.Н. Гумилев разработал учение о «кормящем ландшафте», «вмещающем ландшафте» — разном, но всегда родном для данного

этнoса. Л.Н. Гумилев применил термин «месторазвитие», который отстаивал и П.Н. Савицкий. В лермонтовских текстах есть ощущение единства территории, и в «кормящем ландшафте» Кавказа русские люди воспринимают обычаи его народов. М.Ю. Лермонтову принадлежит интереснейшее наблюдение, связанное с формированием типа людей, которых он называет «кавказцами». К «кавказцам» относится и один из рассказчиков романа «Герой нашего времени» — Максим Максимыч: «Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское, наклонность к обычаям восточным берет над ним перевес, но он стыдится ее при посторонних, то есть при заезжих из России. <...> Он понял вполне нравы и обычаи горцев, узнал по именам их богатырей, запомнил родословные главных семейств. Знает, какой князь надежный и какой плут; кто с кем в дружбе и между кем и кем есть кровь. Он легонько маракует по-татарски; у него завелась шашка, настоящая гурда, кинжал — старый базалай, пистолет закубанской отделки, отличная крымская винтовка, которую он сам смазывает, лошадь — чистый шаллох и весь костюм черкесский, который надевается только в важных случаях и шит ему в подарок какой-нибудь дикой княгиней. <...> Он равно в жар и в холод носит под сюртуком ахалук на вате и на голове баранью шапку; у него сильное предубеждение против шинели в пользу бурки; бурка его тога, он в нее драпируется; дождь льет за воротник, ветер ее раздувает — ничего! бурка, прославленная Пушкиным, Марлинским и портретом Ермолова, не сходит с его плеча, он спит на ней и покрывает ею лошадь; он пускается на разные хитрости и пронырства, чтобы достать настоящую андийскую бурку, особенно белую с черной каймой внизу, и тогда уже смотрит на других с некоторым презрением...» (197, с. 475—479).

Здесь с особой прозорливостью поэт подмечает способность русского человека приспособляться к кавказским обычаям, умение ценить и уважать чуждую для него культуру. У М.Ю. Лермонтова много стихов о Кавказе, им написаны замечательные поэмы, действие самого знаменитого его романа происходит на Кавказе. Все это не только замечательный художественный опыт освоения культуры Кавказа, не только рассказ о ней, но и большой культурный труд восприятия и признания ее в то время, когда на Кавказе шла война. Русские писатели, в первую очередь, М.Ю. Лермонтов, показали нам подлинный пример диалога культур, который, возможно, является единственным способом преодоления вражды. Мало того, поэт создал замечательное художественное пространство, в котором по принципу дополнительности в едином «месторазвитии» горы Каказа, степи, леса России существуют в гармонии, принадлежа гармонии вселенной — «неба», которое объединяет всех. Величественные картины природы Кавказа, его грандиозные пейзажи способствуют синтезу стилевых тенденций М.Ю. Лермонтова, соединяя реализм, романтизм, ампириные тенденции в единый грандиозный стиль — барокко, что способствует воплощению глобальных пространственных параметров — Божественного и земного.

А.С. Пушкин отмечал особенность сознания русского поэта на Кавказе, которое можно охарактеризовать как близкое к евразийскому — восприятие России и Кавказа как единого, органически связанного пространства. Поэт понимает свое творчество как естественно воспринявшее, ассимилировавшее исторический опыт и культуру Кавказа:

Так Муза, легкой друг Мечты,  
К пределам Азии летала  
И для венка себе срывала  
Кавказа дикие цветы.  
Ее пленял наряд суровый  
Племен, возросших на войне,  
И часто в сей одежде новой  
Волшебница являлась мне;  
Вокруг аулов опустелых  
Одна бродила по скалам,  
И к песням дев осиротелых  
Она прислушивалась там;  
Любила бранные станицы,  
Тревоги смелых казаков,  
Курганы, тихие гробницы,  
И шум, и ржанье табунов.

*Кавказский пленник. 1820—1821*

Хотя исследователями отмечается некоторая утопичность сознания русских писателей о Кавказе (см.: 96), тем не менее они многосторонне осмыслили людей Кавказа, в особенности их воинственный нрав. Понятно, что это были события первой половины XIX века — время войны на Кавказе. А.С. Пушкин со свойственной ему честностью, стремлением к художественной правде часто нелицеприятно писал о той и другой враждующей стороне. В «Путешествии в Арзрум» поэт предупреждает: «Черкесы нас ненавидят. Мы выгеснили их из привольных пастбищ; аулы их разорены, целые племена уничтожены. Они час от часу далее углубляются в горы и оттуда направляют свои набеги. Дружба мирных черкесов ненадежна: они всегда готовы помочь буйным своим единоплеменникам. Дух дикого их рыцарства заметно упал. Они редко нападают в равном числе на казаков, никогда на пехоту и бегут, завидя пушку. Зато никогда не пропустят случая напасть на слабый отряд или на беззащитного. Здешняя сторона полна молвой о их злодействах. Почти нет никакого способа их усмирить, пока их не обезоружат, как обезоружили крымских татар, что чрезвычайно трудно исполнить, по причине господствующих между ими наследственных распрей и мщениия крови. Кинжал и шашка суть члены их тела, и младенец начинает владеть ими прежде, нежели лепетать. У них убийство — простое телодвижение. Пленников они сохраняют в надежде на выкуп, но обходятся с ними с ужасным бесчеловечием, заставляют работать сверх сил, кормят сырым тестом, бьют, когда вздумается, и приставляют к ним для стражи своих мальчишек, которые за одно слово вправе их изрубить своими детскими шашками. Недавно поймали мирного черкеса, выстрелившего в солдата. Он оправдывался тем, что ружье его слишком долго было заряжено. Что делать с таковым народом? Должно, однако ж, надеяться, что приобретение восточного края Черного моря, отрезав черкесов от торговли с Турцией, принудит их с нами сблизиться. Влияние роскоши может благоприятствовать их укрощению: самовар был бы важным нововведением. Есть средство более сильное, более нравственное, более сообразное с просвещением нашего века: проповедание Евангелия. Черкесы очень недавно приняли магометанскую веру. Они были увлечены деятельным фанатизмом апостолов Корана, между коими отличался Мансур, человек необыкновенный, долго возмущавший Кавказ противу русского владычества, наконец схваченный нами и умерший в Соловецком монастыре. Кавказ ожидает христианских миссионеров. Но легче для нашей лености в замену слова живого выливать мертвые буквы и посылать немые книги людям, не знающим грамоты» (288, с. 647—649).

Здесь представлена подлинная анатомия войны, нелицеприятная для обеих сторон. Война делает воинственные, в силу исторических причин, кавказские народы еще более воинственными, рождает жестокость даже в детях, что впоследствии помножит бедствия. В то же самое время «живое слово», по мнению великого поэта, может способствовать пробуждению человечности. Но христианская миссия на Кавказе — трудный путь в налаживании мира — заменяется ожесточенными военными действиями, о которых А.С. Пушкин говорит иносказательно: «Но легче для нашей лености в замену слова живого выливать мертвые буквы и посылать немые книги людям, не знающим грамоты». Обычно говорят «выливать пули», а посылать «немые книги», по-видимому, — открывать взору противника зрелища разоренных аулов, убитых собратьев.

О Котляревский, бич Кавказа!  
Куда ни мчался ты грозой —  
Твой ход, как черная зараза,  
Губил, ничтожил племена...

*Кавказский пленник. 1820—1821*

Речь идет о генерале П.С. Котляревском (1782—1852), который служил на Кавказе с 1796 года.

В «Кавказском пленнике» (1820—1821) А.С. Пушкин рассказывает о Кавказской войне, включая ее в цепь исторически сложившихся непрерывных внутренних войн на Кавказе:

Сыны Кавказа говорят  
О бранных, гибельных тревогах,  
О красоте своих коней,  
О наслажденьях дикой неги;

Вспоминают прежних дней  
Неотразимые набеги,  
Обманы хитрых узденей,  
Удары шашек их жестоких,  
И меткость неизбежных стрел,  
И пепел разоренных сел,  
И ласки пленниц чернооких.  
Текут беседы в тишине;  
Луна плывет в ночном тумане;  
И вдруг пред ними на коне  
Черкес. Он быстро на аркане  
Младого пленника влачил.  
«Вот русский!» — хищник возопил.  
Аул на крик его сбежался  
Ожесточенною толпой;  
Но пленник хладный и немой,  
С обезображенной главой,  
Как труп, недвижим оставался.

А.С. Пушкин еще в «Кавказском пленнике» выразил общечеловеческий идеал взаимоотношений между людьми разных национальностей как идеал любви:

«Беги, — сказала дева гор, —  
Нигде черкес тебя не встретит.  
Спеши; не трать ночных часов;  
Возьми кинжал: твоих следов  
Никто во мраке не заметит».

Политическими деятелями разрабатывались стратегии войны на Кавказе, а поэтами — стратегии гуманизма и мира. В повести «Аммалат-бек» (1831) А.А. Бестужев-Марлинский разворачивает тяжелую процедуру принятия решения о судьбе татарского бека (дворянина) генералом А.П. Ермоловым, деятельность которого на Кавказе вызывает до сих пор противоречивые оценки: от главного вдохновителя колониального завоевания, использовавшего крайне жесткие меры против непокорных горцев, до инициативного и талантливое государственного мужа, отстаивавшего интересы России в этом регионе. Возрастающая среди войск популярность «проконсула Кавказа» вызывала опасения со стороны правительственных кругов, и в разгар русско-персидской войны 1826—1827 годов Ермолов был отстранен от командования в 1827 году и заменен любимцем императора Николая I И.Ф. Паскевичем.

В повести «Аммалат-бек» А.А. Бестужев-Марлинский показывает, как главнокомандующий А.П. Ермолов приходит к выводу о необходимости простить пленного Аммалата в ходе критического монологического диалога с полковником Верховским: «Участь прекрасного юноши тронула всех. Все шептались о нем, все его жалели, тем более что не было средств его спасти. Каждый очень хорошо знал и необходимость наказания за двукратную измену и неизменную волю Алексея Петровича в делах такой гласности, а потому никто не осмеливался просить за несчастного» (35, с. 476).

А.А. Бестужев-Марлинский запечатлевает А.П. Ермолова в глубокой рефлексии над собственными делами командира Отдельного кавказского корпуса: «Я знаю, что про меня идет слава, будто жизнь людей для меня игрушка, кровь их — вода. Самые жестокие завоеватели скрывали под личиной милосердия кровожадность свою. Они боялись ненавистной молвы, совершая ненавистные дела; но я — я умышленно создал себе такую славу, нарочно облек себя ужасом. Хочу и должен, чтобы имя мое стерегло страхом границы наши крепче цепей и крепостей, чтобы слово мое было для азиатцев верней, неизбежнее смерти. Европейца можно убедить, усомнить, тронуть кротостью, привязать прощением, закабалить благодеяниями; но все это для азиатца несомненный знак слабости... <...> на глазах моих не видят слезинки, когда я подписываю смертные приговоры, но сердце у меня обливается кровью! <...> Никогда со всем тем не была столь тяжка для меня обязанность наказывать, как сегодня» (там же, с. 476—477).

Полковник Верховский здесь взывает к чувствам генерала: «Великодушное сердце — лучший вдохновитель разума, — сказал я» (там же, с. 477).

Анатомируя сложную психологическую ситуацию, А.А. Бестужев-Марлинский показывает, как А.П. Ермолов, мудрый полководец, взвешивает все «за» и «против» в смелом решении: «Сердце должностного человека, любезный друг, должно быть навтытяжку перед умом. Конечно, я могу простить Амалата, но я должен казнить его. Дагестан еще кипит врагами русских, несмотря на поклоны и уверения в преданности; самые Тарки готовы подняться при первом ветре с гор; надобно пересечь эти ковы казнию и показать татарам, что никакая порода не спасет преступника, что все равны перед лицом русского закона. Прости же я Амалата, как раз все родственники наказанных прежде станут славить, что Ермолов побоялся шамхала» (там же, с. 477).

Главным аргументом Верховского остается гуманизм по отношению к противнику: «Заставьте меня служить за троих, — говорил я, — не отпускайте этот год в отпуск, только помилуйте этого юношу. Он молод, и Россия может найти в нем верного слугу. Великодушные никогда не падают напрасно» (там же, с. 478).

Решение «быть добрым» подчас требует большего мужества, чем быть непреклонным в бою. А.А. Бестужев-Марлинский выводит модель поведения военачальника по отношению к пленному противнику: А.П. Ермолов смог подняться над обстоятельствами и проявить высшую мудрость — мудрость человеколюбия: «Я уже сделал много неблагодарных, — сказал он, — впрочем, так и быть: я его прощаю, — и не вполнину: это не моя манера. Спасибо тебе, что ты помог мне решиться быть добрым, чтобы не сказать слабым» (там же, с. 478).

В этой модели поведения важен еще один гуманистический шаг русского человека — полковника Верховского, который смог подставить плечо нетвердому в своих убеждениях Амалату. Восприятие противника как друга, а не как врага, доверие к нему оказалось самым сильным оружием:

«— Предлагаю тебе одно условие: поживи со мной, покуда перепадет молва о твоём похищении. Ты будешь у меня как друг, как брат родной.

Это изумило азиатца. Слезы брызнули у него из глаз.

— Русские меня победили! — вскричал он. — Простите, полковник, что я думал худо обо всех вас. С этой поры я верный слуга русскому царю, верный друг русским, душой и саблею. Сабля моя, сабля! — примолвил он, разглядывая драгоценный клинок свой, — пускай эти слезы смоят с тебя русскую кровь и татарскую нефть! Когда и чем могу заслужить и за жизнь, за волю!» (там же, с. 478—479).

Гуманистическая программа декабриста А.А. Бестужева-Марлинского реализуется в действии героев: «Вот уже мы три дня в Дербенте. Амалат живет со мною. Молчит, грустит, дичится, но страх занимателен, несмотря на это. Он хорошо говорит по-русски; я заставил его учиться грамоте. Понятливости необычайной; со временем я надеюсь сделать из него премилого татарина. <...> ...я... начал перевоспитывать душу Амалата. Выказываю, доказываю ему, что есть дурного в их обычаях, что хорошего в наших; толкую истины всеместные и всевечные. Читаю с ним, прихочиваю к письму и с радостью вижу, что он пристрастился к чтению и к сочинению. Говорю пристрастился, потому что каждое его желание, прихоть, воля есть страсть пылкая, нетерпеливая. Трудно вообразить, еще труднее попятить европейцу вспыльчивость необузданных или, лучше сказать, разнузданных страстей азиатца, у которого с самого младенчества одна воля была границей желаний» (там же, с. 479—480).

А.А. Бестужев-Марлинский не идеализирует Амалат-бека, прекрасно зная особенности ментальности, психологии горцев, в то же время он понимал, что вражде должен наступить конец, нужно научиться жить прежде враждующим людям в совместном пространстве, и это возможно только на основе приятия обеими сторонами истин «всеместных и всевечных». Писатель знал, что взаимопонимание и толерантность — это огромная работа, требующая большого участия друг в друге обеих противоборствующих сторон, длительного времени, терпения и постоянного стремления к познанию друг друга, просвещения.

Финал этого диалога закономерно оказался не столь многообещающе счастливым: глубинные пружины вечной вражды неминуемо дают о себе знать. Сюжет строится автором в обратном, алогичном гуманистическому пафосу героев направлении: Амалат, жертва коварства горских князей, оболгавших полковника Верховского, убивает своего спасителя, сам же, став изгоем и в среде русских, и в среде горцев, погибает в бою. А.А. Бестужев-Марлинский, не раз находившийся в самых страшных сражениях, показывает прозрение

Аммалата в последние минуты жизни, в момент обретения истины. Горец познал и благородство и предательство: «Кровь... — сказал он, разглядывая свою руку, — все кровь! Зачем на меня надели его кровавую рубашку?.. Я и без того плаваю в крови... Зачем же не тону в ней?.. Как холодна сегодня она... Бывало, она жгла меня... да и это не легче. На свете было так душно... в могиле так холодно!.. Страшно быть мертвецом!.. Глупец я! Искал смерти... О, дайте мне воротиться на свет!.. Дайте пожить, еще хоть денек, хоть часок пожить!.. Что такое? Что! Зачем я спрятал в могилу другого? шепчешь ты... Узнай сам, каково в ней! Узнай, каково умирать!..» (там же, с. 545—546). Может быть, это одно из самых проникновенных прозрений человека, вовлеченного во вражду, выросшего на войне, ценой смерти познавшего высшую ценность на земле — ценность жизни.

А.А. Бестужев-Марлинский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, впоследствии Л.Н. Толстой создали энциклопедию жизни кавказских народов в первой половине — середине XIX века. Вот, например, портрет одного из дагестанских народов — аварцев, который дает А.А. Бестужев-Марлинский: «Аварцы — народ свободный. Они не знают и не терпят над собой никакой власти. Каждый аварец называет себя узденем, и если имеет есыря (пленного), то считает себя важным баринном. Бедны, следственно, и храбры до чрезвычайности; меткие стрелки из винтовок, славно действуют пешком; верхом отправляются только в набеги, и то весьма немногие. Лошади их мелки, но крепки невероятно; язык дробится на множество наречий, но в основе лезгинский, ибо и сами аварцы племени лезгинского. Помнят христианскую веру, ибо не более ста двадцати лет поклонились Магомету, но до сих нор плохие магометане: пьют водку, пьют бузу, нередко виноградное вино, но всего чаще вино вареное, называемое у них джапа. Верность аварского слова в горах обратилась в пословицу. Дома тихи, гостеприимны, радушны, не прячут ни жен, ни дочерей; за гостя готовы умереть и мстить до конца поколений. Мечь для них — святыня, разбой — слава. Впрочем, нередко принуждены бывают к тому необходимостью. Выходя по вершине Аталы и Тхезерук, чрез хребет Турни-тау в Кахетию, за реку Алазань, для сельских работ, из очень скудной платы, они нередко остаются дня по два и по три без дела, и потом, сговорившись, как голодные волки, бросаются ночью на ближние селения и, если удастся, угоняют стада, похищают женщин, захватывают пленников, но всего чаще слагают свои головы в неравном бою. В русские границы впадения их затихли с тех пор, как укротили акушинцев, и Аслан-хан Кумыкский стережет через его владения лежащий выход из Аварии. Но селение Хунзах, или Авар, лежащее на восточном краю Аварии, искони составляет наследие ханов, и власть их там закон.

Впрочем, имея право велеть своим нукерам изрубить кинжалами любого жителя Хунзаха, даже любого проезжего, хан не смеет наложить никакой подати, никакой пошрины на парод и должен довольствоваться доходами со стад и с полей своих, обрабатываемых каравашами (рабами) и есырями (пленниками). Не бравши, однако ж, прямых налогов, ханы не отказываются от требования повинностей, освященных более силою, чем обычаем. Взять во двор мальчика или девку, нарядить подводы па волах или буйволах для собственной перевозки или работы, послать гонца и тому подобное — суть вещи ежедневные. Жители Хунзаха живут, однако же, богаче всех своих одноземцев; дома их чисты и почти все в два яруса; мужчины стройны, женщины красивы, тем более что между ними множество грузинок, захваченных в плен. В Аварии много занимаются арабским языком и потому слог людей грамотных очень цветен. Тарам ханский всегда полой гостями и нередко просителями, которые, по азиатскому обычаю, не смеют показать глаз без пешкеша (подарка), хотя бы то был пяток яиц... Нукеры ханские, на числе и отважности коих опирается власть его, с утра до вечера толкаются во дворах и в комнатах хана, всегда с заряженными пистолетами за поясом и с кинжалом на брюхе. Любимые уздени и приезжие гости из чеченцев или из татар обыкновенно каждый день являлись поутру на поклон к хану, оттуда всей гурьбой отправлялись к ханше и нередко целый день оставались пировать в особых комнатах, угощаемые и в отсутствие хана изобильно» (там же, с. 450—451).

В этом портрете народа, который мы назвали бы сейчас семиотическим, так как в нем используются наиболее значимые (знаковые) признаки, характеристики народа, писатель определяет социальный строй, ментальность, язык, религию, обычаи, уклад, культуру, образование и т.д. И все это в связной форме идей, характеризующихся доброжелательным интересом, мирной познавательной деятельностью писателя.

Будучи энциклопедическими личностями, русские писатели изучали языки народов Северного Кавказа, широко вводили экзотическую лексику в свои произведения, с тем что-

бы познакомить читателей с жизнью, бытом, культурой горцев. Языки — русский и кавказские — становятся самыми важными посредниками в сложной коммуникации русских писателей на Кавказе. Произведения наших писателей пронизаны комментариями, обширными примечаниями, авторскими дефинициями лексики, непонятной русскоязычному читателю. До сих пор они самое подлинное свидетельство жизни горцев в XIX веке.

Произведения русских писателей, характеризующиеся романтическими тенденциями, отличаются восторженным приятием природы Кавказа. Читая Кавказ как великую книгу природы, они воспринимали его в контексте понимания Востока, древних священных книг: «Все звенья природы, начиная от мыслящего существа до бесчувственного камня, звучали какою-то младенческою, библейскою простотою. Только здесь, только на Востоке, поймете вы картины и обычаи книг Ветхого завета. Иероглиф станет для вас буквою, загадка — живым словом», — пишет А.А. Бестужев-Марлинский о Дагестане (37, с. 210).

Именно на Кавказе русские художники испытали великое чувство единения земного и небесного, вселенской гармонии: «Взгляните на восток: там, вдали, в глубине, между синью неба и дали, видите ли вы, как яснее полоса оживленного серебра? Это Каспийское море. Но кто скажет, где граница гор с морем? где кончится море и начинается небо? Вот она — эта гармония, слышимая одной душе, сливающая в один лад, в один блеск и земное и небесное. Вот радуга прекрасного, возникающая как мост между миром и Богом» (36, с. 203).

Для нас, живущих на Северном Кавказе, для тех, кто бывает здесь, проникновенной является каждая деталь, каждое упоминание о Ставрополе, нашем крае, о Кавказских Минеральных Водах, о Северном Кавказе, где все дышит памятью и о великих событиях, и об обыденной жизни, и о наших выдающихся художниках, запечатлевших их. И вне этого большого кавказского текста вряд ли возможно понимание всего, что происходит в нашей жизни сейчас. И если мы не можем разобраться в происходящем в современной России, значит, мы мало обращаемся к опыту наших великих учителей — русских писателей, без страха и упрёка служивших делу мира на Кавказе.

О том, как русские писатели узнавали Кавказ, рассказывается в трехтомной антологии «Опальные: Русские писатели открывают Кавказ» (2010—2011). Электронная версия антологии доступна на сайте [textus2006.narod.ru](http://textus2006.narod.ru).

## 12. Синергизм природы, человека, творчества: Экологические заповеди Л.Н. Толстого в интерпретации К.И. Чуковского

Человечество, достигнув огромных высот в техническом прогрессе, многое теряет в ощущении и даже в понимании жизни. На этом настаивают многие философы, заявляющие о синергизме, коэволюционном характере жизни человека и природы (см.: 252, 310). Русская культура отмечена величайшими достижениями мысли в области изучения «космической колыбели» человека, его места в природе и Вселенной. И в этой связи следует обратиться к идеям двух писателей — Л.Н. Толстого и К.И. Чуковского, последний блестяще интерпретировал коэволюционное мышление Л.Н. Толстого в метапоэтическом эссе «Толстой как художественный гений» (1908). Метапоэтика К.И. Чуковского — это исследование им собственного творчества, творчества писателей, поэтов.

К.И. Чуковский определяет главный способ письма Толстого К.И. Чуковский — «динамичный», противопоставляя его «статичному» способу описания, основанному на изображении человека «как вместилища тех или иных определенных свойств» (391, с. 163). Одна из особенностей Толстого-художника — создание портретов «**живых людей**» (там же).

Под жизнью в художественном произведении К.И. Чуковский подразумевает динамичное развитие, изменение внешних и внутренних (душевных) качеств портретируемого персонажа (изменения можно точно назвать: меняется внешность, уровень образования, манеры, голос, способ выражения мыслей и т.д.), но при этом всегда сохраняется устойчивое, неизменное, но в то же время «неповторяемое», «непередаваемое» начало. К.И. Чуковский в качестве инвариантной позиции выделяет, на первый взгляд, сложные, неопределенные понятия — «душевная мелодия», «душевная окраска»: «Герои Толстого **неопределимы**. Определить можно нечто статическое, неподвижное, остановившееся в своем развитии, герои же Толстого никогда не являются пред нами в готовом виде. Они **живут** перед нами... **они вечно снова и снова творятся**... Все в движении, в процессе развития, и когда мы через несколько страниц снова встречаем у Толстого какого-нибудь из героев, — этот герой уже новый, и тот и не тот, и если что у него остается **неизменным**, так это именно **та душевная мелодия, та душевная окраска**, которою Толстой наделяет каждого из персонажей... <...> ... превратить героев Толстого в те или иные отвлеченные начала невозможно. Они для этого слишком **живы**, слишком **сложны**, слишком **неопределимы**, слишком **динамичны**, — и, кроме того, каждый из них слишком переполнен своею неповторяемою, непередаваемою, но явно слышимую **душевной мелодией** (выделено нами. — *КШ, ДП.*)» (там же, с. 164—165).

К.И. Чуковский также отмечает, что «у человеческой личности есть как бы своя **душевная мелодия**, которую каждый из нас носит повсюду за собою, и что если мы захотим изобразить человека и изобразим его свойства, а этой душевной мелодии не изобразим, — то изображение наше будет ложь и клевета» (там же, с. 163).

В этих фрагментах текста отображается важное отличительное свойство метапоэтики К.И. Чуковского — определять особенности одного искусства через другое — в данном случае литературу через музыку и живопись. В очерке «Толстой как художественный гений» это помогает К.И. Чуковскому раскрыть многомерное пространство искусства писателя, которое не исчерпывается только впечатлениями от слова. Так, например, К.И. Чуковский

обращает внимание на активизацию в неязыковых слоях текстов Толстого сенсорных модусов: зрения, обоняния. Каждый раз, описывая похожие ситуации, положения, действия героев, Толстой делает это «с совершенно новыми чертами, с новой поэзией, с другими **запахами и красками**» (там же, с. 172). Когда Толстой описывает того или иного героя, отмечает К.И. Чуковский, то «события тотчас же получают **для читателя окраску этой души**» (там же, 162), Толстой заставляет читателя «воспринимать все окружающие вещи **сквозь душу** (выделено нами. — *КШ, ДП.*)» его героя (там же, 162).

Согласно «Словарю русского языка» (АН СССР, 1981—1984):

Душа — 1. 'Внутренний психический мир человека, его переживания, настроения, чувства и т.п.'; 2. 'Совокупность характерных свойств, черт, присущих личности; характер человека'; 6. '*перен.* чего. Самое основное, главное, суть чего-л.'

Окраска — 2. 'Цвет, оттенок цвета чего-л.', 3. '*перен.* Особый смысл, характер, приобретаемый чем-л. под влиянием чего-л., особый оттенок, сообщаемый чему-л. кем-, чем-л.'

Мелодия — 1. 'Определенная последовательность звуков, образующая известное музыкальное единство; мотив, напев'; 2. 'Музыкальность, мелодичность; благозвучие'.

Используя для определения творчества Толстого существительные с большим объемом понятий: «душа», «окраска», «мелодия», — К.И. Чуковский утверждает, что творческий метод Толстого, с помощью которого он изучает человека, основан на выделении главного, сущностного во внутреннем психическом мире героев, на исследование личности в единстве всех сложных оттенков ее чувств, настроений, переживаний, которые в целостном представлении образуют особую мелодичность, музыкальность, гармоничность («благозвучие») характера. При этом образ воспринимается объемно, красочно.

Одна из главных черт метапоэтики К.И. Чуковского — сознательная установка на некоторую неопределенность понятий, терминов, которые он использует при изучении творчества, языка других художников слова. В метапоэтических работах К.И. Чуковского встречаются такие понятия, как «неуловимая тональность речи» (386, с. 48), «живое ощущение стиля» (там же, с. 109), «душевная тональность» текста (там же, с. 50), «такт», «вкус» писателя (там же, с. 109) и др. Для точного, строгого определения этих понятий, считает К.И. Чуковский, «еще не выработано никаких измерений» (там же, с. 48), они составляют «то драгоценное **нечто, для которого у теоретиков и критиков нет подходящего термина, хотя всякий, кто любит поэзию, знает, о чем идет речь** (выделено нами. — *КШ, ДП.*)» (там же, с. 76).

Использование таких «размытых», «нечетких» определений связано с обращением К.И. Чуковского к витальным понятиям: впечатлениям, чувствам, настроению, расположению духа, — с помощью которых писатель художественными средствами изучает эмоциональную, творческую жизнь человека. В этом проявляется установка К.И. Чуковского на «сочетание научного знания с поэтическим чувством» (там же, с. 35) в изучении искусства.

Исследователи творчества К.И. Чуковского определяют особый метод, который писатель применял в своих метапоэтических работах, — **выделение одной черты, доминанты** в тексте писателя, поэта, с помощью которой можно выявить сущностные смыслы всего его творчества. К.И. Чуковский, пишет В.Я. Брюсов, «берет одну черту в данном явлении или в данном лице и безмерно увеличивает ее» (53, с. 183). Е. Иванова в статье «Неизвестный Чуковский» (2002) говорит о том, что «выделив в творческом облике писателя некую доминанту, Чуковский подбирал примеры и цитаты таким образом, чтобы выделенная им черта постепенно заслонила все остальные. <...> ...его характеристики в чем-то упрощали облик писателя, но в то же время они высвечивали суть» (140, с. 16).

Действительно, в каждом литературном портрете К.И. Чуковский всегда находит одну особенность языка поэта, писателя, которая выявляет «суть» всего его творчества. Так, А.А. Ахматова, по Чуковскому, — «поэт микроскопических мелочей» (389, с. 317), В.В. Маяковский — «поэт-гигантист» (там же), А.И. Бунин «постигает природу исключительно зрением» (там же, 285), В.Я. Брюсов — «поэт прилагательных», «певец свойств, качеств, пассивно пребывающих признаков» (390, с. 154) и т.д. «В Гаршине покуда открыл одну только черту, никем не подмеченную: точность, отчетливость», — пишет К.И. Чуковский в дневнике (387, с. 153).

В процессе анализа жизни и творчества Толстого К.И. Чуковский также выделяет главную, характерную только для этого писателя черту — «**ощущение жизни**» (391, с. 177, 179), которое определяется как «нечеловеческое в человеческом», общее свойство единой целостной природы. К.И. Чуковский так раскрывает эту идею: «...человечество не надо вести, а оно идет

само, **как природа**, — и фатализм в истории для Толстого не специальная какая-нибудь доктрина, не научный догмат, а раньше всего **ощущение** этой не зависящей ни от кого, не подчиненной никому, самодовлеющей, самоцельной человеческой **жизни** (выделено нами. — *КШ, ДП.*)» (там же, с. 177).

К.И. Чуковский выделяет этапы, которые должен пройти человек, чтобы познать «ощущение жизни». Для этого необходимо все человеческое в человеке «привести» к природе, «примирить» с природой, далее должно произойти «растворение» в природе, «очищение» природой (там же, с. 179), и через это «очищение», слияние с природой человек обретает свою значимость в мире. Но человек имеет ценность только тогда, когда он воспринимает себя как часть природы, в то же время все человеческое в природе никакой ценности не имеет: «Разве можно гордиться своим происхождением, званием, чином, если все **мы одинаковые пылинки великой природы?**» (выделено нами. — *КШ, ДП.*)» (там же).

Поэтому особенности понимания «правды жизни» у Толстого определяются как «первобытное влечение к природе», которое приводит к осознанию того, что нужно стремиться к «величайшей простоте», «мудрости», они ведут к «строгой, трезвой, суровой, застенчивой, сдержанной красоте» (там же, 180).

Идеи Толстого, поставленные К.И. Чуковский во главу угла всего его творчества, коррелируют с современными представлениями о коэволюции — равноправном взаимодействии человека и природы. Установка на такое взаимодействие особенно ценна и важна сейчас, когда разрыв человека и природы может привести, по мнению ученых, к «разрушению основ мироздания» (225, с. 131). Коэволюционный подход предполагает, что нужно не выделять человека, не ставить его в особое положение по отношению ко всей природе, а видеть его в единстве, гармонии с ней.

О близости, нераздельности человека и природы, основанных на «ощущении жизни» в творчестве Толстого, К.И. Чуковский говорит так: «...**люди, животные, растения так тесно переплелись между собою, спутались, срослись, что их нельзя отодрать друг от друга, потому что они все — один комок, одна цельная и сплошная масса**» (выделено нами. — *КШ, ДП.*)» (391, с. 176).

К.И. Чуковский не случайно использует слово «масса» для определения единства человека и природы. Масса — 1. 'Какое-л. **целое** во всей совокупности частей, образующих его. || То, что видно лишь в общих чертах (как **целое**), что нельзя рассмотреть в деталях'. «Сплошная масса» в данном случае указывает на целостность всего мира, единство жизни. В этом Толстой, а вслед за ним и Чуковский, — предшественники тех ученых, которые осмыслили планетарность существования человека, выдвигали понятие ноосферы как единства всего живого, мыслящего на Земле и в Космосе. Так, В.И. Вернадский в работе «Биосфера и ноосфера» (1929) постоянно утверждает, что нужно говорить «о **всей** жизни, о **всем** живом веществе как **едином целом**» (63, с. 56), исследовать «**все** живое вещество **в целом**, то есть совокупность всех живых организмов без исключения» (там же, с. 67). А.Л. Чижевский в работе «Земля в объятиях Солнца» (1931) также пишет о единстве всего живого мира Земли, его нераздельности, так как человек, растения, животные, вся **жизнь — это творчество Космоса**: «Мы вправе рассматривать органический мир нашей планеты как творчество, как отражение космического процесса, происходящего за сотни миллионов километров от нас» (384, с. 135).

К.И. Чуковский доказывает коэволюционные взгляды Толстого многочисленными сравнениями природного, флорального, а в целом, витального характера. Человечество для Толстого, пишет К.И. Чуковский, «**как листья** на дереве, **как волны** в море» (391, с. 176), творения Толстого не созданы человеком, «а выросли сами собою, вот **как растут деревья**» (там же, с. 165), когда Толстой переходит к отвлеченным рассуждениям, то «это кажется таким же странным, **как если бы дуб...** вдруг заговорил бы и замахал ветвями» (там же, с. 166), Толстой-художник «серьезен, и торжествен, и равнодушен, **как природа**» (там же), в его творчестве «**как и в природе...** всякая революция подготовлена долгой и медленной эволюцией» (там же, с. 168), Толстой и сам, «**как природа**», он «вечно и неизменно влечется к природе» (там же, с. 175).

В итоге многочисленные сравнения с природой позволяют К.И. Чуковскому прийти к выводу о том, что герои Толстого и есть «**природа... воплощение природы**», это «**люди-листья**» (там же, с. 179), равные в ряду многих персонажей: лошадей, собак, кустов, деревьев. Это несколько не принижает человека, наоборот, подчеркивает в нем сущностно человеческое, гуманистическое начало.

Для подтверждения правильности своих утверждений К.И. Чуковский предлагает провести мысленную операцию, сходную с феноменологической редукцией. Нужно попробовать избавиться от «заранее-знаний» о социальных и общественных убеждениях Толстого, затем вывести «за скобки» все априорные, тривиальные суждения о человеке, все поступки, которые продиктованы человеку его человеческим разумом. В итоге можно выявить сущностное содержание человека и его жизни: «Возьмем «Войну и мир» — и каждого персонажа этой эпопеи подвергнем некоей операции: отнимем у него его умственную деятельность, его специально-человеческие функции. Что произойдет? Ничего не произойдет. Наташа по-прежнему будет влюблена сначала в Бориса, потом в князя Андрея, потом в Курагина, потом в Пьера. Николай так же будет таять и млеть на смотре при виде государя, так же будет делать подвиги и так же женится на княжне Марье. <...> Женщины будут, когда надо, рожать, мужчины, когда надо, сражаться — и «человеческие листья, умны они или нет, все так же будут осыпаться, заменяться новыми, желтеть и зеленеть». Словом, вся человеческая комедия пойдет у Толстого по-прежнему.

И этот опыт лучше всяких расследований покажет, что как **в художественном гении Толстого нет ни человеческого пафоса, ни человеческой фантазии, ни человеческой улыбки, ни человеческих мечтаний, ни человеческих ошибок, а все величаво, безошибочно, ровно и могуче, как в самой природе** (выделено нами. — *КШ, ДП.*), — точно так же и в тех образах, которые созданы этим гением, и в них нет никаких человеческих черт: они тоже природа, они стихия, как и их гениальный творец» (там же, с. 179—180).

Гений Толстого позволяет увидеть главное в человеке как в существе планетарном, органической части природы и Вселенной. В этом приближение к истине, которая выражается в величии простоты — «величайшей простоте», «мудрости», которые, по словам К.И. Чуковского, ведут к «строгой, трезвой, суровой, застенчивой, сдержанной красоте», а красота — это мерило истины.

Невольно согласишься с К.И. Чуковским, писавшим: «...когда читаешь Толстого, кажется, — как это ни дико, — что **все другие писатели исказили для нас правду жизни**» (там же, с. 163). Многие писатели были солидарны в том, что произведения Толстого — это проявление «живой жизни» в живом слове. Тема «живой жизни» в творчестве Толстого была глубинно исследована В.В. Вересаевым, который показал, что бытие самого Толстого — не менее значимое, чем его творения, «художественное произведение жизни» (62, с. 334).

### Литература

1. Абашев В.В. Пермь как текст. — Пермь: Пермский университет, 2000.
2. Азбелев С.Н. Пояснение к иллюстрациям // Народная проза. — М.: Искусство, 1992.
3. Алексеев М.П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. — Л.: Наука, 1984.
4. Анастасьев Н. Миры Джерома Сэлинджера // Молодая гвардия. — 1965. — № 2. — С. 292—302.
5. Андреев Д.Л. Русские боги. Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1989.
6. Аполлонская Р.Г., Пиотровский Г.Г. Функциональная грамматика — фрейм — автоматическая переработка текста // Проблемы функциональной грамматики. — М.: Наука, 1985. — С. 180—197.
7. Аристотель. Ишполит // История эстетики. Политики мировой мысли. — М.: Мысль, 1962. — Т. 1.
8. Арлаускайте Н. Строение смыслового пространства текстов Велимира Хлебникова. — Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. — Вильнюс, 1998.
9. Арнольд И.В. Основы научных исследований в лингвистике. — М.: Высшая школа, 1991.
10. Арон Р. Избранное: Измерения исторического сознания. — М.: РОССПЭН, 2004.
11. Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века. — М.: Академический Проект; Традиция, 2005.
12. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. — М.: Наука, 1988.
13. Бабайцева В.В. Место переходных явлений в системе языка (на материале частей речи) // Переходность и синкретизм в языке и речи. — М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1991.
14. Бабайцева В.В. Переходные конструкции в синтаксисе. АҚД. — Л., 1969.
15. Бабайцева В.В. Русский язык: Синтаксис и пунктуация. — М.: Просвещение, 1979.
16. Бабайцева В.В. Явления переходности в грамматике русского языка. — М.: Дрофа, 2000.
17. Бакштейн И. Заметки о литературном концептуализме // Русская альтернативная поэзия XX века. — М.: МГУ, 1989.
18. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989.
19. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 306—349.
20. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 2004.
21. Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. — М.: Наука, 1977.



62. Вересаев В.В. Живая жизнь: О Достоевском и Л. Толстом: Аполлон и Дионис (о Ницше). — М.: Политиздат, 1991.
63. Вернадский В.И. Биосфера и ноосфера. — М.: Айрис-Пресс, 2004.
64. Верховец Л.Д. Садоводство и виноградарство в районе Кавказских Минеральных Вод, 1825—1850 годы. — Пятигорск, 1911.
65. Ветухов А.В. Рецензия на книгу проф. А.Л. Погодина «Язык как творчество». Харьков, 1913 // Богословский вестник, 1913. — Т. 3. — № 9. — С. 174—205.
66. Вигурский К.В. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» для поддержки научно-образовательных проектов // Материалы Международной научно-практической конференции «Ломоносовский образовательный проект для Европейского сообщества». — Архангельск: Поморский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 2009.
67. Вигурский К.В., Пильщиков И.А. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» // Вопросы интернет-образования. — 2005. — Вып. 27.
68. Виноградов В.В. Основные вопросы синтаксиса предложения // История советского языкознания: Некоторые аспекты общей теории языка: Хрестоматия / Сост. Ф.М. Березин. — М.: Высшая школа, 1988. — С. 386—393.
69. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. — М.: ОГИЗ, 1941.
70. Виноградов В.В. Язык Пушкина. — М.—Л.: Academia, 1935.
71. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. — М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1959.
72. Винокур Г.О. Культура языка. — М.: Федерация, 1929.
73. Винокур Г.О. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. — М.: Наука, 1990.
74. Волек Я. К анализу понятия «артефакт» // Чешская и словацкая эстетика XIX — XX вв. — М.: Искусство, 1985. — Т. 2.
75. Гаазов В.Л. Путешествие по ожерелью Северного Кавказа. — Ставрополь: Ставропольсервисшкола, 2004.
76. Гаазов В.Л., Лец М. Сенгилей: Путеводитель по Сенгилеевской котловине. — Ставрополь: Ставропольсервисшкола, 2004.
77. Габричевский А.Г. Морфология искусства. — М.: Аграф, 2002. — С. 229—232.
78. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991.
79. Галь Н. Внутренние рецензии // Галь Н. Статьи. Стихи. Письма. Биография. — М.: АРГО-РИСК, 1997. — С. 69—80.
80. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Наука, 1981.
81. Гартман Н. Эстетика. — М.: Иностранная литература, 1958.
82. Гаспаров М.Л. Первочтение и перечтение: к тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. — Рига: Зинатне, 1988. — С. 15—23.
83. Гаузенблаз К. О характеристике и классификации речевых произведений // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистика текста. — М.: Прогресс, 1978. — В. VIII — С. 57—78.
84. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Наука логики. — М.: Мысль, 1975.
85. Гегель Г.В.Ф. Эстетика // Гегель Г.В.Ф. Сочинения: В 4 т. — М.: Искусство, 1968—1973. — Т. 3.
86. Генон Р. Символика креста. — М.: Прогресс-Традиция, 2004.
87. Гершензон М.О. Избранное: В 4 т. — М. — Иерусалим: Университетская книга, 2000. — Т. 1.
88. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. — М., 1919.
89. Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. — М.: Прогресс, 1992.
90. Гипотеза в современной лингвистике. — М.: Наука, 1980.
91. Гиппиус З.Н. Дыр, бул, щур // Литературное обозрение. — 1992. — № 1.
92. Гоголь Н.В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. — М.: АН СССР, 1952. — Т. 8.
93. Годзевич Б.Л., Охонько Н.А. Савельева В.В., Кудрявцев А.А. Встречи с прошлым и настоящим: Путеводитель по археологическому и природному музею-заповеднику. Татарское городище. — Ставрополь: Ставропольсервисшкола, 1999.
94. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987.
95. Горбачев М.С. Избранные речи и статьи. — М.: Политиздат, 1985.
96. Гордин А.Я. Русский человек и Кавказ // Культура и общество. Альманах Фонда им. Д.С. Лихачева. — СПб., 2006. — Вып. 2—3. — С. 112—131.
97. Горнфельд А.Г. Новые словечки и старые слова: Речь на съезде преподавателей русского языка и словесности в Петрограде 5 сентября 1921 года. — Пг.: Колос, 1922.
98. Гофман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного общества. — М.: Институт социологии РАН, 2003.
99. Греймас А.-Ж. К теории интерпретации мифологического исследования по семиотике фольклора. — М.: Наука, 1985. — С. 109—144.
100. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода. — М.: Академический проект, 2004.

101. Греймас А.-Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 483—550.
102. Григорьев С.С. Теоретический курс гармонии. — М.: Музыка, 1981.
103. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» // Вопросы философии. — М., 1990. — № 11. — С. 67—73.
104. Гуковский Г.А. Очерки по истории русского реализма. — Саратов, 1946. — Ч. I.
105. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984.
106. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. — М.: Прогресс, 1985.
107. Гуревич П.С. Видный мыслитель XX столетия // Фромм Э. Душа человека. Ее способность к добру и злу. — М.: Республика, 1992.
108. Гуревич П.С. Философско-антропологическое истолкование жизни // Жизнь как ценность. — М.: Институт философии РАН, 2000.
109. Гуссерль Э. Логические исследования: Исследования по феноменологии и теории познания. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.
110. Гуссерль Э. Феноменология // Логос. — М., 1991. — В. 1. — С. 12—20.
111. Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. — М., 1911. — Кн. 1. — С. 1—56.
112. Дворецкий М.Х. Латинско-русский словарь. — М.: Русский язык, 1976.
113. Дебольский Г.С. Дни богослужения православной церкви: В 2 т. — М.: Отчий дом, 1996. — Т. 1.
114. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. — М.: Логос, 1998.
115. Деррида Ж. О грамматологии. — М.: Ad Marginem, 2000.
116. Деррида Ж. Письмо и различие. — М.: Академический проект, 2000.
117. Деррида Ж. Сила и значение // Деррида Ж. Письмо и различие. — М.: Академический проект, 2000. — С. 9—53.
118. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. — М.: Академический проект, 2000. — С. 445—466.
119. Джаубаева Ф.И. Языкотворчество русских писателей как мирозозидающая деятельность на Северном Кавказе: А.А. Бестужев-Марлинский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой. — Ставрополь: СГУ, 2010.
120. Дискусии. Город как дискурс // Вестник Московского университета. Филология. 2004. — № 3. — С. 98—111.
121. Дриш Г. Витализм. Его история и система. — М.: ЛКИ, 2007.
122. Дубовский И.И., Евсеев С.В., Способин И.В., Соколов В.В. Учебник гармонии. — М.: Музыка, 1984.
123. Дуганов Р.В. Рисунки русских писателей // Рисунки русских писателей XVII — начала XX в. — М.: Советская Россия, 1988. — С. 5—32.
124. Дюбуа Ж., Мэнге Ф., Пир Ф., Тринон А., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.-М. Общая риторика. — М.: Прогресс, 1986.
125. Егоров И.Я. Море Сарматское // Ставропольский альманах. — Ставрополь, 1946. — С. 51—151.
126. Ерофеев В.В. Москва — Петушки. — Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1991.
127. Есперсен О. Философия грамматики. — М.: Иностранная литература, 1958.
128. Желвакова И.А. Пояснения в альбоме // Лермонтов: Картины. Акварели. Рисунки. — М.: Изобразительное искусство, 1980.
129. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Математика и искусство. Поэтика выразительности. — М.: Знание, 1976.
130. Жюлиа Д. Философский словарь. — М.: Международные отношения, 2000.
131. Захаров В.А. Портрет // Ставропольская правда. — 1989. — № 234. — С. 7.
132. Звегинцев В.А. Теоретико-лингвистические предпосылки гипотезы Сепира — Уорфа // Новое в лингвистике. — М.: Иностранная литература, 1960. — Вып. 1. — С. 111—134.
133. Зверева Г.И. Реальность и исторический нарратив: проблемы саморефлексии новой интеллектуальной истории // Одиссей: Человек в истории. — М.: Сода, 1996. — С. 11—24.
134. Земская Е.А. Словообразовательные морфемы как средство художественной выразительности // Русский язык в школе. — 1965. — № 3. — С. 28—34.
135. Зинченко В.П. Наука — неотъемлемая часть культуры? // Вопросы философии. — 1991. — № 1. — С. 33—50.
136. Иванов Вяч.Вс. Лингвистические вопросы стихотворного перевода // Машинный перевод. — М.: Наука, 1961. — С. 34—70.
137. Иванов Вяч.И. Борозды и межи. — М.: Мусагет, 1916.
138. Иванов Вяч.И. По звездам. — СПб.: Оры, 1909.
139. Иванов Вяч.И. Наш язык // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: В 4 т. — Брюссель, 1987. — Т. 4. — С. 675—680.
140. Иванова Е. Неизвестный Чуковский // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. — М.: Терра, 2002. — Т. 6. — С. 5—26.

141. Ильенко С.Г. К поискам ориентира в речевой конфликтологии // *Аспекты речевой конфликтологии*. — СПб., 1996.
142. Ильенко С.Г. Синтаксические единицы в тексте. — Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1989.
143. Ингарден Р. Исследования по эстетике. — М.: Иностранная литература, 1962.
144. Интервью с С.П. Курдюмовым // *Вопросы философии*. — К, 1991. — С. 53—57.
145. Ионин Л.Г. Социология культуры. — М.: Логос, 1996.
146. Каменский В.В. Путь энтузиаста // *Из литературного наследия*. — М.: Книга, 1990. — С. 338—526.
147. Кант И. Критика чистого разума // *Кант И. Собрание сочинений: В 6 т.* — М.: Мысль, 1964. — Т. 3.
148. Карцевский С. Об асимметрическом дуализме лингвистического знака // *Звегинцев В.А. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях: В 2 ч.* — М.: Просвещение, 1965. — Ч. II. — С. 85—90.
149. Кастриа Ф. Живопись барокко. Глубины души в беспредельности мира. — М.: Астрель, 2002.
150. Квятковский А.П. Поэтический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1966.
151. Кедров К. Поэтический космос. — М.: Советский писатель, 1989.
152. Кедров Б. Материализм // *Философская энциклопедия: В 5 т.* — М.: Советская энциклопедия, 1964. — Т. 3. — С. 343—358.
153. Келли Л. Лермонтов: Трагедия на Кавказе. — М.: SPSL — Русская панорама, 2006.
154. Киров С.М. Всегда и всюду следовать заветам Ленина // *К молодежи: Статьи и речи В.И. Ленина, К.Е. Ворошилова, А.А. Жданова, М.И. Калинина, С.М. Кирова, Н.К. Крупской, В.В. Куйбышева, Г.К. Орджоникидзе, П.П. Постышева, И.В. Сталина, М.В. Фрунзе, Н.С. Хрущева*. — М.: Политиздат, 1958. — С. 98—106.
155. Китайгородская Р.Н. Советский человек. Заметки о коммунистической морали. — Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1959.
156. Классовский В. Стилистика. — М.—СПб., 1866.
157. Клодель П. Философия книги // *Человек читающий*. — М.: Прогресс, 1989. — С. 190—201.
158. Ключевский В.О. Обзор историографии с царствования И[оанна] Грозного. *Историография Смугного времени // Ключевский В.О. Собрание сочинений: В 9 т.* — М.: Мысль, 1989. — Т. 7. — С. 152—161.
159. Ключевский В.О. Памяти С.М. Соловьева // *Ключевский В.О. Литературные портреты*. — М.: Правда, 1991.
160. Ключевский В.О. С.М. Соловьев как преподаватель // *Ключевский В.О. Литературные портреты*. — М.: Правда, 1991.
161. Кнабе Г.С. Древний Рим — история и повседневность. — М.: Искусство, 1986.
162. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика как новое мировидение: диалог с Пригожиным // *Вопросы философии*. — 1992. — № 12. — С. 3—20.
163. Ковалевская Е.Г. Слово в тексте художественного произведения // *Аспекты и приемы анализа текста художественного произведения*. — Л., 1983.
164. Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. — М.: Книга, 1989.
165. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. — М.: Наука, 1986.
166. Кокстер Г. Введение в геометрию. — М.: Наука, 1966.
167. Конради Ф. Рассуждение о искусственных минеральных водах с приобщением новейших известий о кавказских минеральных источниках. — СПб., 1831.
168. Копленд А. Музыка и воображение // *Дирижерское исполнительство*. — М.: Музыка, 1975.
169. Короленко В.Г. История моего современника // *Короленко В.Г. Собрание сочинений*. — М.: Художественная литература, 1954. — Т. 5.
170. Кох В. Предварительный набросок дискурсивного анализа семантического типа // *Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистика текста*. — М.: Прогресс, 1978. — В. VIII. — С. 149—171.
171. Край наш Ставрополье. Очерки истории. — Ставрополь: Шат-Гора, 1999.
172. Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: Курс лекций. — М.: Гнозис, 2002.
173. Краткая литературная энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1967. — Т. 4.
174. Крученых А.Е. Кукиш проплякам. — Москва — Таллин: Гилея, 1992.
175. Крученых А.Е. Фактура слова. — М., 1923.
176. Крючков С.Е., Максимов Л.Ю. Современный русский язык: Синтаксис сложного предложения. — М.: Просвещение, 1977.
177. Кубрякова Е.С. Основы морфологического анализа. — М.: Наука, 1974.
178. Кузнецов Э.Д. Фактура как элемент книжного искусства // *Книга как художественный предмет*. — М.: Книга, 1988. — С. 179—274.
179. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. — Екатеринбург — Омск, 1999.
180. Курдюмов С.П., Князева Е.Н. Загадка человека: человеческая особенность коэволюционного процесса // *Синергетическая парадигма*. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — С. 379—399.
181. Кушнер А.С. Выпрямительный вздох // *Нева*. — 1989. — № 2. — С. 177—181.
182. Кушнер Б.А. О звуковой стороне поэтической речи // *Сборник по теории поэтического языка*. — Пг., 1916. — В. 1. — С. 42—47.

183. Кушнер Б.А. Сонирующие аккорды // Сборник по теории поэтического языка. — Пг., 1917. — В. 2. — С. 71—84.
184. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М.: Музыка, 1991.
185. Левин А.Ш., Строчков В.Я. В реальности иного мира // Экс-центр — Лабиринт: Современное творчество и культура. — Ленинград — Свердловск, 1991. — № 2. — С. 74—85.
186. Левицкий Л.А. Мемуары // Краткая литературная энциклопедия. — М.: Советская Россия, 1967. — Т. 4.
187. Ле-Дантю М.В. Живопись всеков // Неизвестный русский авангард. — М.: Советский художник. — С. 327—333.
188. Лежнев А.З. Проза Пушкина. — М.: Художественная литература, 1966.
189. Лейбниц Г.В. Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии // Лейбниц Г.В. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Мысль, 1983. — Т. 2.
190. Ленин В.И. Задачи союзов молодежи // К молодежи: Статьи и речи В.И. Ленина, К.Е. Ворошилова, А.А. Жданова, М.И. Калинина, С.М. Кирова, Н.К. Крупской, В.В. Куйбышева, Г.К. Орджоникидзе, П.П. Постышева, И.В. Сталина, М.В. Фрунзе, Н.С. Хрущева. — М.: Политиздат, 1958. — С. 5—26.
191. Ленин В.И. О международном и внутреннем положении Советской республики // В.И. Ленин о литературе. — М.: Просвещение, 1971. — С. 215—217.
192. Ленин В.И. О пролетарской культуре. — М.: Политиздат, 1982.
193. Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // В.И. Ленин о литературе. — М.: Просвещение, 1971. — С. 35—40.
194. Ленин В.И. Полное собрание сочинений: В 55 т. — М.: Политиздат, 1967. — Т. 14.
195. Леонтьев К.Н. Храм и церковь. — М.: АСТ, 2003.
196. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Стихотворения 1828—1841 годов. — М.—Л.: Академия наук СССР, 1958.
197. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. Проза. Письма. — М.: Академия наук СССР, 1959.
198. Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств. — М., 1977.
199. Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. — М.—Л.: Госмузиздат, 1948. — Ч. I.
200. Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. — М.: Музыка, 1980. — Ч. II.
201. Лингвистический энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1990.
202. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. — СПб.: Алетейя, 1998.
203. Лисеев И.К. Роль наук о жизни в переосмыслении современной философии // Науки о жизни и современная философия. — М.: Канон+, 2010. — С. 3—7.
204. Литвин Ф.А. Многозначность слова в языке и речи. — М.: Высшая школа, 1984.
205. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Составитель А.Н. Николюкин. — М.: Интелвак, 2003.
206. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. — М.: Музыка, 1994.
207. Ломтев Т.П. Основы синтаксиса современного русского языка. — М.: Учпедгиз, 1958.
208. Лосев А.Ф. В поисках построения языкознания как диалектики системы // Теория и методика языкознания. — М.: Наука, 1989. — С. 5—92.
209. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. — М.: Мысль, 1994.
210. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — С. 195—392.
211. Лосев А.Ф. Философия имени // Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — С. 11—194.
212. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. — М.: Искусство, 1965.
213. Лукьянова И.В. Корней Чуковский. — М.: Молодая гвардия, 2007.
214. Люсый А.П. Крымский текст русской культуры и проблемы мифологического контекста. АҚД. — М., 2003.
215. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкального произведения. — М., 1967.
216. Максимов Л.Ю. Многомерная классификация сложноподчиненных предложений. АДД. — М., 1971.
217. Максимов Л.Ю. Многомерная классификация сложноподчиненных предложений. — Ставрополь — Пятигорск: СГУ, 2011.
218. Малевич К.С. О теории прибавочного элемента в живописи // Декоративное искусство. — 1988. — № 11. — С. 33—40.
219. Малый энциклопедический словарь: В 4 т. / Издание Брокгауза и Ефрона. — М.: Терра, 1994.
220. Мамзин А.С. Биология в системе культуры. — СПб.: Лань, 1998.
221. Мамзин А.С. Биология и философия // Науки о жизни и современная философия. — М.: Канон+, 2010. — С. 8—46.
222. Мандельштам О.Э. Слово и культура. — М.: Советский писатель, 1987.
223. Манифесты русских футуристов / Сост. В. Марков. — Мюнхен, 1968.
224. Манн Т. Философия Ницше в свете нашего опыта // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. — М.: Гослитиздат, 1961. — Т. 10.

225. Мантатов В.В., Мантатова Л.В. Экологический вызов: смена парадигмы // Науки о жизни и современная философия. — М.: Канон+, 2010. — С.128—144.
226. Мариенгоф А.Б. Циники. — М.: Современник, 1991.
227. Марков В.Ф. Фактура. — СПб.: Союз молодежи, 1914.
228. Марр Н.Я. Язык // Язык и история. — М.—Л.: Соцэкгиз, 1936. — Ч. 1.
229. Марфенин Н.Н. Экология и этика // Науки о жизни и современная философия. — М.: Канон+, 2010. — С. 152—153.
230. Матурана У. Биология познания // Язык и интеллект. — М.: Прогресс, 1996. — С. 95—143.
231. Матюс Ю.Й. Проблема интенциональности в эстетике Р. Ингардена. — АКД. — Рига, 1975.
232. Мелетинский А.М. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976.
233. Мелехова О.П. Синергетика и образование в области наук о жизни // Синергетическая парадигма: Синергетика образования. — М.: Прогресс-Традиция, 2007. — С. 535—556.
234. Мень А. Библиологический словарь: В 3 т. — М.: Фонд имени Александра Меня, 2002. — Т. 2.
235. Мень А. История религии: В поисках пути, истины и жизни: В 7 т. — М.: Слово, 1991. — Т. 1.
236. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2002. — С. 348—386.
237. Микешина Л.А. Эпистемология и когнитивная наука // Когнитивный подход: Философия, когнитивная наука, когнитивные дисциплины. — Москва: Канон+, 2008. — С. 20—57.
238. Минаева Т.М. Очерки по археологии Ставрополя. — Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1965.
239. Миненков Г.Я. Социальное насилие // Всемирная энциклопедия: Философия. — М. — Минск: АСТ, 2001.
240. Михалков С.В. Идеи Ленина — источник вдохновения // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь: СГУ, 2006. — Т. 4. — С. 450—452.
241. Морозова Т.Л. Образ молодого американца в литературе США. — М.: Высшая школа, 1969.
242. Мотрошилова Н.В. Принципы и противоречия феноменологической философии. — М.: Высшая школа; 1968.
243. Мотылева Т., Ревякин А. Социалистический реализм // Словарь литературоведческих терминов. — М.: Просвещение, 1974. — С. 365—370
244. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. — М.: Советская энциклопедия, 1974. — Т. 2.
245. Мукаржовский Я. Искусство как семиологический факт // Чешская и словацкая эстетика: В 2 т. — М.: Искусство, 1985. — Т. 2.
246. Мурина Е.Б. Ван Гог. — М.: Искусство, 1978.
247. Мухин А.М. Структура предложений и их модели. — Л.: Наука, 1968.
248. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982.
249. Назайкинский Е.В. Принцип одновременного контраста // Русская книга о Бахе. — М.: Музыка, 1986. — С. 267—298.
250. Найссер У. Познание и реальность: Смысл и принципы когнитивной психологии. — М.: Прогресс, 1981.
251. Наровчатов С.С. Поэзия — нерв культуры и жизни // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь: СГУ, 2006. — Т. 4. — С. 407—411.
252. Науки о жизни и современная философия. — М.: Канон+, 2010.
253. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистика текста. — М.: Прогресс, 1978. — В. VIII. — С. 5—42.
254. Новикова Л.И., Сиземская И.Н. Введение // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. — М.: Наука, 1993. — С. 3—23.
255. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Александр Афанасьевич Потебня // Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. — М.: Художественная литература, 1989. — Т. 2. — С. 464—486.
256. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Из «Истории русской интеллигенции» // Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. — М.: Художественная литература, 1989. — Т. 2. — С. 4—305.
257. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Психология мысли и чувства. Художественное творчество // Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. — М.: Художественная литература, 1989. — Т. 1. — С. 26—189.
258. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Из книги «А.С. Пушкин» // Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2 т. — М.: Художественная литература, 1989. — Т. 1. — С. 377—434.
259. Опарин А.И. Возникновение жизни на земле. — М.: АН СССР, 1957.
260. Орайч-Толич Д. Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. — Bern, 1991.
261. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991.
262. Остгоф Г., Бругман К. Предисловие к книге «Морфологические исследования в области индоевропейских языков» // Звегинцев В.А. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях. — М.: Государственное учебно-педагогическое издательство, 1960. Ч. I. — С. 153—164.
263. Павиленис Р.И. Проблема смысла. — М.: Мысль, 1983.

264. Панов М.В. Ритм и метр в русской поэзии // Проблемы структурной лингвистики — 1985—1987. — М.: Наука, 1989.
265. Пауль Г. Принципы истории языка. — М.: Иностранная литература, 1960.
266. Пелевин В.О. Желтая стрела. — М.: Вагриус, 1998.
267. Переверзев В.Н. О семантике индивидуальных перцепций // Язык и социальное познание. — М.: Наука, 1990. — С. 82—97.
268. Песков А.М., Иванов Н.И. Лирика // Литературный энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — С. 183—185.
269. Пидоу Д. Геометрия и искусство. — М.: Мир, 1979.
270. Платонов А.П. Котлован. Ювенильное море. — М.: Художественная литература, 1987.
271. Плотников Н.С. Жизнь и история. — М.: Дом интеллектуальной книги, 2000.
272. Плохотнюк В.С. «Первое» в обыденном сознании и общественной практике // Первое произведение как семиологический факт. — СПб. — Ставрополь: СГУ, 1997.
273. По Э.-А. Философия обстановки // Эстетика американского романтизма. — М.: Искусство, 1977.
274. Поволоцкий С. Что мои очи видели // Ставропольский текст: Описания, очерки, исследования. Антология / Сост. К.Э. Штайн, С.Ф. Бобылев, Д.И. Петренко. — Ставрополь: СГУ, 2006. — С. 441—550.
275. Поливанов Е.Д. Общий фонетический признак всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. — 1963. — № 1. — С. 99—112.
276. Поппер К.Р. Объективное знание. Эволюционный подход. — М.: Эдиториал УРСС, 2002.
277. Постолова В.И. Язык как деятельность. — М.: Наука, 1982.
278. Постолова Н.А. Анатомия покойной мысли... // Язык и текст: Онтология и рефлексия. — СПб., 1992. — С. 215—221.
279. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. — М.: АН СССР, 1958. — Т. 1—2.
280. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976.
281. Пospelов Д.А. Логико-лингвистические модели в системах управления. — М.: Энергоиздат, 1981.
282. Преображенский А.Г. Этимологический словарь русского языка: В 2 т. — М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1959.
283. Пригов А.А. Что надо знать // Молодая поэзия-89. — М.: Советский писатель, 1989.
284. Пригов Д.А. Сборник предувещаний к разнообразным вещам. — М.: Ad Marginem, 1996.
285. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. — М.: Прогресс, 1986.
286. Прокушев Ю.Я. Сергей Есенин: Образ. Стихи. Эпоха. — М.: Советская Россия, 1978.
287. Пушкин — критик / Сост. Лебедев Е.Н., Лысенко В.С. — М.: Советская Россия, 1978.
288. Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. Художественная проза. — М.: Наука, 1964. — С. 637—701.
289. Пушкин А.С. Египетские ночи // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. — М.—Л.: АН СССР, 1937—1959. — Т. 8, кн. 1. Романы и повести. Путешествия. — 1948. — С. 261—276.
290. Пятигорский А. Философия одного переуллка. — Лондон, 1989.
291. Радбиль Т.Б. Мифология языка Андрея Платонова. — Нижний Новгород, 1998.
292. Рамишвили Г.В. Вильгельм фон Гумбольдт — основоположник теоретического языкознания // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984. — С. 5—33.
293. Редактор и перевод. Сборник статей. — М.: Книга, 1965.
294. Рейнке И. Сущность жизни. — СПб., 1903.
295. Рождественский Ю.В. Лекции по общему языкознанию. — М.: Высшая школа, 1990.
296. Розанов И.Н. Литературные репутации. — М.: Советский писатель, 1990.
297. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. — М.: Лабиринт, 1994.
298. Русские писатели о литературном труде. Сборник: В 4 т. — Л.: Советский писатель, 1955. — Т. 3.
299. Русские писатели о языке. Хрестоматия. — Л.: Госучпедгиз, 1954.
300. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. — М.: Наука, 1988.
301. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. — М.: Наука, 1994.
302. Рэнсом Д.К. «Новая критика» // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. — М.: Издательство МГУ, 1987. — С. 177—194.
303. Савицкий П.Н. Евразийство // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. — М.: Наука, 1993. — С. 100—113.
304. Салинджер Дж.Д. Обрыв на краю ржаного поля детства: Повесть / Пер. с англ. С.А. Махова. Девять рассказов / Пер. с англ. С.А. Махова. — М.: Аякс-LTD, 1998.
305. Св. Дионисий Ареопагит. Божественные имена. // Мистическое богословие. — Киев: Христианская благотворительно-просветительская ассоциация «Путь к истине», 1991. — С. 13—93.
306. Семенов Л.П. Лермонтов и Лев Толстой // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Антология: В 2 т. — Ставрополь: СГУ, 2007. — Т. 1. — С. 90—91.
307. Семенов Л.П. Лермонтов на Кавказе // Лермонтовский текст: Ставропольские исследователи о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Антология: В 2 т. — Ставрополь: СГУ, 2007. — Т. 1. — С. 162—223.
308. Сент-Бев Ш.О. Пьер Корнель // Хрестоматия по теории литературы. — М.: Просвещение, 1982.

309. Серль Дж.Р. Перевернутое слово // Вопросы философии. — М., 1992. — № 4. — С. 58—69.
310. Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания. — М.: Прогресс-Традиция, 2004.
311. Сиповский В. Пушкин. — СПб.: Типография товарищества печатного и издательского дела «Труд», 1907.
312. Слобин Д., Грин Дж. Психолингвистика. — М.: Прогресс, 1976.
313. Словарь античности (пер. с немецкого). — М.: Прогресс, 1989.
314. Словарь иностранных слов. — М.: Русский язык, 1981.
315. Словарь литературоведческих терминов / Ред. сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974.
316. Словарь русского языка. В 4 т. — М.: Русский язык, 1981—1984 (МАС).
317. Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. — М.—Л.: Изд. АН СССР. — 1953—1965 (БАС).
318. Словарь церковно-славянского и русского языка. — М., 1847.
319. Смирнов С.А. Значение Кавказских Минеральных Вод в смысле государственном и экономическом // Сборник статистических сведений о Ставропольской губернии. — Ставрополь, 1871. — Вып. 4. — С. 41—82.
320. Современная энциклопедия. Мода и стиль. — М.: Аванта+, 2002.
321. Соколов В.В. Философия Ренэ Декарта // Ренэ Декарт. Избранные произведения. — М.—Л.: Госполитиздат, 1950. — С. 5—76.
322. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991.
323. Соловьев В.С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В.С. Собрание сочинений. — СПб., 1897—1900. — Т. 9.
324. Соловьев В.С. Судьба Пушкина // Соловьев В.С. Собрание сочинений. — СПб., 1897—1900. — Т. 9.
325. Соловьев С.М. Сочинения. История России с древнейших времен. — М.: Мысль, 1991. — Т. 13—14. — Книга VII.
326. Сорокин В.Г. Норма. — М.: Три Кита, 1994.
327. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1977.
328. Сощенко И.Г. Образ человека в социокультурном пространстве информационного общества. АКД. — Ставрополь, 2007.
329. Ставрополь в описаниях, очерках, исследованиях за 230 лет. Антология / Сост. К.Э. Штайн, Д.И. Петренко. — Ставрополь: СГУ, 2007.
330. Ставропольский текст: Описания, очерки, исследования. Антология / Сост. К.Э. Штайн, С.Ф. Бобылев, Д.И. Петренко. — Ставрополь: СГУ, 2006.
331. Степанов Н.П. Лирика Пушкина. Очерки и этюды. — М.: Художественная литература, 1974.
332. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. — М.: Наука, 1985.
333. Степин В.С. Синергетика и системный анализ // Синергетическая парадигма. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — С. 58—78.
334. Строчков В.Я. По ту сторону речи // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. — Антология: В 4 т. — Ставрополь: СГУ, 2006. — Т. 4. — С. 681—691.
335. Сумцов Н.Ф. А.С. Пушкин. — Харьков, 1900.
336. Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи. Выше стропила, плотники. Рассказы / Пер. с англ. Р.Я. Райт-Ковалевой. — М.: Астрель, 2004.
337. Сэлинджер Дж.Д. Над пропастью во ржи: Роман. Рассказы / Предисл. А.М. Гаврилюк. — Львов: Вища школа, 1986.
338. Сэлинджер Дж.Д. Повести и рассказы. Воннегут К. Колыбель для кошки. Бойня № 5: Романы / Сост. и предисл. С. Белова. — М.: Радуга, 1983.
339. Сэлинджер Дж.Д. Рассказы. Повести / Послесл., примеч. А. Зверева. — Ростов-на-Дону — Харьков: Феникс; Фолио, 1998.
340. Тер-Габриэлянц И.Г. Портреты // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 428—434.
341. Томашевский Б.В. Пушкин: В 2 кн. — М.—Л.: АН СССР, 1961. — Кн. 2.
342. Томашевский Б.В. Стих и язык. — М.—Л.: ГИХЛ, 1959.
343. Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур // Исследования по структуре текста. — М.: Наука, 1987. — С. 193—237.
344. Топоров В.Н. Металлы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. — М.: Советская энциклопедия, 1982. — Т. 2. — С. 146—147.
345. Топоров В.Н. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. — М.: Наука, 1980. — С. 3—58.
346. Третьяков С.М. Бука русской литературы // Жив Крученых! Сборник статей. — М.: Всероссийский Союз поэтов, 1925.

347. Трубецкой Н.С. О туранском элементе в русской культуре // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. — М.: Наука, 1993. — С. 59—76.
348. Трубецкой Н.С. Общевразийский национализм // Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. — М.: Наука, 1993. — С. 90—99.
349. Туровская С.В. Биология и философия на пути к синергетической парадигме // Науки о жизни и современная философия. — М.: Канон+, 2010. — С. 208—233.
350. Тынянов Ю.Н. Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 118—123.
351. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. — М.: Советский писатель, 1965.
352. Уминский А. Над пропастью во ржи // Альфа и Омега. — 1997. — № 1.
353. Успенский Г.И. Крестьяне и крестьянский труд // Успенский Г.И. Сочинения: В 9 т. — М.: Художественная литература, 1956. — Т. 5. — С. 47—53.
354. Устин А.К. Семиотика глубины. — СПб.: Super Max, 1995.
355. Фадеева Т.М., Степанов Ю.Н. Предисловие к русскому изданию // Генон Р. Символика креста. — М.: Прогресс-Традиция, 2004.
356. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. — М.: Прогресс, 1964—1973.
357. Федоров Н.Ф. Сочинения. — М.: Мысль, 1982.
358. Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики // Новое в зарубежной лингвистике: Прикладная лингвистика. — М.: Прогресс, 1983. — В. XII. — С. 74—123.
359. Флоренский П.А. Имена. — М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1998.
360. Флоренский П.А. Строение слова // Конгест. 1972. — М.: Наука, 1973. — С. 315—375.
361. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Избранные произведения: В 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 2.
362. Франк С.Л. «Непостижимое» // Франк С.Л. Избранные произведения. — М.: Правда, 1990. — С. 181—559.
363. Фрейд З. Введение в психоанализ. — М.: Наука, 1989.
364. Фридман И.В. Образ поэта-пророка в лирике Пушкина // Ученые записки МГУ. Труды кафедры русской литературы. — 1946. — Вып. 118. — Кн. 2.
365. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. — М.: АСТ, 2006.
366. Фромм Э. Душа человека. Ее способность к добру и злу. — М.: Республика, 1992.
367. Фуко М. Археология знания. — Киев: «Ника-центр», 1996.
368. Фуко М. Воля к истине. — М.: Касталь, 1996.
369. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. — СПб.: А-сад, 1994.
370. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX в. — М.: Издательство МГУ, 1987. — С. 264—312.
371. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. — М.: Издательская группа «Прогресс», 1992.
372. Хлебников В. Творения. — М.: Советский писатель, 1986.
373. Холопова В.Н. Дух дышит, где хочет // Наше наследие. — 1990. — № 3. — С. 43—46.
374. Холопова В.Н. Фактура. — М.: Музыка, 1979.
375. Цензура и власть в Советском Союзе. 1917—1991. Документы / Сост. А.В. Блюм. — М.: Российская политическая энциклопедия, 2004.
376. Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. — М.: Искусство, 1983.
377. Чаадаев П.Я. Философические письма // Классика геополитики. XIX век. — М.: АСТ, 2003. — С. 7—52.
378. Чарняк Ю. Умозаключения и знания // Новое в зарубежной лингвистике: Прикладная лингвистика. — М.: Радуга, 1983. — В. XII. — Ч. 1. — С. 171—207. — Ч. 2. — С. 272—317.
379. Черемисина Н.В. Вопросы эстетики русской художественной речи. — Киев: Вища школа, 1981.
380. Черкасова Л.П. Наблюдения над экспрессивной функцией морфемы в поэтическом языке (на материале поэзии М. Цветаевой) // Развитие современного русского языка. 1972: Словообразование. Членимость слова. — М.: Наука, 1975. — С. 141—151.
381. Чернышев В.И. Избранные труды: В 2 т. — М.: Наука, 1970. — Т. 1.
382. Черняев Н.И. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану». — М., 1898 (оттиск из журнала «Русское обозрение», 1877).
383. Чехов А.П. Белолобый // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. — М.: Наука, 1974—1982. — Т. 9. Рассказы. Повести. 1894—1897. — М.: Наука, 1977. — С. 100—106.
384. Чижевский А.Л. Космический пульс жизни. — М.: Мысль, 1995.
385. Чуковский К.И. Высокое искусство // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 6 т. — М.: Художественная литература, 1966. — Т. 3. — С. 237—627.
386. Чуковский К.И. Высокое искусство // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. — М.: Терра, 2001. — Т. 3. — С. 3—320.
387. Чуковский К.И. Дневники. 1901—1921 // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. — М.: Терра, 2001. — Т. 11. — С. 15—374.

388. Чуковский К.И. Живой как жизнь // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 2 т. — М.: Правда, 1990. — С. 467—651.
389. Чуковский К.И. Критические рассказы // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 2.
390. Чуковский К.И. От Чехова до наших дней // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. — М.: Терра, 2002. — Т. 6. — С. 29—180.
391. Чуковский К.И. Толстой как художественный гений // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 2 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 2. — 160—180.
392. Шарден П.Т. де. Феномен человека. — М.: Наука, 1987.
393. Шемшурин А.А. Железобетонная поэма // Василий Каменский. Танго с коровами. — М.: Книга, 1991. — С. 13—15.
394. Шенгели Г.А. Техника стиха. — М.: ГИХЛ, 1960.
395. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. — М.: Наука, 1973.
396. Шкловский В.Б. Гамбургский счет. — М.: Советский писатель, 1990.
397. Шкловский В.Б. О фактуре и контррельефах // Гамбургский счет. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 98—100.
398. Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003.
399. Шмидт З.Й. «Текст» и «история» как базовые категории // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. — М.: Прогресс, 1978. — Вып. 8. — С. 89—110.
400. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. — М.: ГАХН, 1927.
401. Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии. — Пг., 1922.
402. Шпет Г.Г. Сочинения. — М.: Правда, 1989.
403. Шпет Г.Г. Явление и смысл. — М.: Гермес, 1914.
404. Штайн К.Э. Гармония поэтического текста: Склад. Ткань. Фактура. — Ставрополь: СГУ, 2006.
405. Штайн К.Э. Поэтический текст в научном контексте. — СПб. — Ставрополь: СГУ, 1996.
406. Штайн К.Э. Принципы анализа поэтического текста. — СПб. — Ставрополь: СПИ, 1993.
407. Штайн К.Э. Системный подход к изучению динамических явлений на синхронном срезе языка. — Ставрополь: СГУ, 2006.
408. Штайн К.Э. Язык. Гармония. Поэзия. — Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1989.
409. Штайн К.Э., Бобылев С.Ф., Петренко Д.И. Небо. Солнце. Земля: Традиционная символика дома в городской среде Ставропольского края. — Ставрополь: СГУ, 2008.
410. Штайн К.Э., Бобылев С.Ф., Петренко Д.И. Язык современной исторической науки. Семиотический анализ исторического текста. — Ставрополь: СГУ, 2006.
411. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Лермонтов и барокко. — Ставрополь: СГУ, 2007.
412. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Русская метапоэтика. Учебный словарь. — Ставрополь: СГУ, 2006.
413. Штейнер Е. Картины из письменных знаков // Декоративное искусство. — 1991. — № 9—10. — С. 4.
414. Шубина Н.Л. Инициальное предложение в абзаце и его роль в лексико-синтаксической организации текста // Проблемы лексико-синтаксической координации. — Л.: Изд-во ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1985. — С. 72—80.
415. Шукшин В.М. Избранные произведения: В 2 т. — М.: Молодая гвардия, 1976. — Т. 1.
416. Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом. — М.: Российская политическая энциклопедия, 2004.
417. Эйнштейн А. Собрание научных трудов: В 4 т. — М.: Наука, 1967. — Т. 4.
418. Экзотическая лексика в произведениях русских писателей о Кавказе: А.А. Бестужев-Марлинский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой. Опыт словаря / Составление Ф.И. Джаубаевой. — Ставрополь: СГУ, 2008.
419. Эксле О.Г. Культура, наука о культуре, историческая наука о культуре: размышления о творчестве в сторону наук о культуре // Одиссей. — М., 2003.
420. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. — М.: «Рефл-бук», «Ваклер», 1996.
421. Энциклопедический словарь товарищества «Братья А. и И. Гранат и К°». — М., 1913. — Т. 26.
422. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX—XX вв. — М.: Советский писатель, 1988.
423. Эренбург И.Г. Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // Эренбург И.Г. Собрание сочинений: В 9 т. — М.: Художественная литература, 1965. — Т. 6. — С. 517—527.
424. Эфрос А.М. Рисунки поэта. — М.: Искусство, 1933.
425. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы 19—20 вв. М., 1987.
426. Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 462—483.
427. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987.
428. Яковенко Б. О теоретической философии Г. Когена // Логос. — М., 1910. — Кн. 2.
429. Якубинский Л.П. Язык и его функционирование. — М.: Наука, 1986.

430. Aldrige John. «The Society of Three Novels». In *Search of Heresy: American Literature in an Age of Conformity*. — New York: McGraw-Hill Book Company, 1956. — P. 126—148.
431. American Library Association. Official Site. <http://www.ala.org>.
432. Donovan T. *Doing the Twist: Modern American poetry and vitalism // The Poetic Front*. — 2010. — Vol. 3.
433. Lofthouse R.A. *Vitalism in Modern Art C. 1900—1950: Otto Dix, Stanley Spencer, Max Beckmann and Jacob Epstein*. — London: Edwin Mellen Press, 2005.
434. Longstreth T.M. *New Novels in the News // The Christian Science Monitor*. — July 19. — 1951. — P. 11.
435. Muro Eduardo T. *Gil de. Teraz, kiedy jest godzina dwunasta w nocy. Opowieść o Edycie Stein*. — Poznań: Księgarnia św. Wojciecha, 1998.
436. *Odkrywanie Boga. Święta Teresa Benedykta od Krzyża Edyta Stein (1891—1942). Materiały z Sympozjum*. — Kraków: WN Papieskiej Akademii Teologicznej, Wydawnictwo Karmelityw Bosych, 1998.
437. Peterson V. *Three Days in the Bewildering World of an Adolescent*. Rev. of «The Catcher in the Rye», by J.D. Salinger // *New York Herald Tribune Book Review*. — July 15. — 1951. — P. 3.
438. Salinger J.D. *The Cather in the Rye*. — M.: Progress Publishers, 1968.
439. *Święta Edyta Stein (s. Teresa Benedykta od Krzyża)*. — Kraków: Wydawnictwo Karmelityw Bosych, 2003.
440. Vonnegut K. *Wampeters, Foma & Granfalloon*. — N.Y.: Delacorte Press, 1974.

## Заключение

Филология — сложное научное знание, основывающееся на интеграции лингвистики, литературоведения, метапоэтики, текстологии с другими областями науки: философией, политологией, психологией, географией, медициной, естественнонаучным знанием — физикой, биологией и др.

Филология — это тот тип знания, который рождается как в процессе исторической эволюции гуманитарного знания, так и в процессе его самоорганизации. Между языкознанием, литературоведением, философией и другими гуманитарными науками постоянно возникают взаимосвязи, кооперативные эффекты, основание для которых — язык как материал литературного творчества и текст как речевое воплощение языка. Эти взаимосвязи наиболее четко прослеживаются в процессе формирования научных школ, кружков, в которые обычно входили как лингвисты, так и литературоведы, и общим полем их деятельности были язык и художественный текст. Важно отметить и то, что сами художники — писатели, поэты — не были отстраненными от развития научных идей своего времени как в области гуманитарного, так и естественнонаучного знания. И в этом также наблюдается особенность формирования филологии, объединяющей данные науки и искусства.

Наглядной областью такого взаимодействия является метапоэтика — исследование художниками собственного творчества, которое осуществлялось в контексте научных идей того или иного времени. Так, например, формирование филологических подходов в гимназическом образовании в России в середине XIX века было связано с практическим применением в педагогической деятельности идей немецких философов Ф.В.И. Шеллинга и И.Г. Фихте. Изучение работы Ставропольской мужской гимназии, которая была одной из лучших в России в 1850-е — 1860-е годы, показало, что деятельность директора гимназии Я.М. Неверова имеет глубокую философскую основу. Считая, что следует давать гимназистам не только умственное, но и нравственное образование, Я.М. Неверов видел учащегося и будущего гражданина как деятельную всесторонне образованную личность в гуще общественной жизни. Основой образования в гимназии была установка на деятельностное восприятие знания: гимназисты осваивали знание с древнейших времен до современных им проблем по соответствующему предмету, творчески претворяя их в собственные оригинальные концепции. Отличительные признаки деятельностного подхода к познанию — установка на «раскодирование», «распредмечивание» знания как результата, продукта деятельности.

Яркий пример взаимодействия языкознания, литературоведения, философии — работы символистов А. Белого, Вяч.И. Иванова, А.А. Блока, В.Я. Брюсова, которые ставили задачу создать теорию художественного творчества и положили в основу своих работ исследования ономастопозэтического направления в филологии — работы В. фон Гумбольдта, Г. Штейнтала, А.А. Потебни и др., о чем говорят многочисленные ссылки, отдельные статьи, посвященные этим ученым.

Говоря о формировании филологии литературоведами, лингвистами, писателями и поэтами, необходимо делать допущения, характерные для взаимодействия литературоведческой, лингвистической, метапоэтической и других парадигм. Одно из главных допущения

ний — это рассмотрение взаимовлияния лингвистической и литературоведческой парадигм в процессе становления, исторического развития филологии в России, которое обнаруживается по мере образования академических школ, обществ, кружков. Метапоэтика скрепляет филологическое знание, философская, психологическая, биологическая и другие стороны знаний дополняют его.

Осмысление художественного текста невозможно без знания эпистемологической реальности, в которой он формировался. Для этого в филологии используется широкий тематический анализ принципов организации художественного текста и выявление соответствующих тенденций в науке. Этот анализ ведется под определенным углом зрения — гармонии, при этом рассматриваются принципы художественной целостности в поэзии, прозе, драматургии и формирование целостной картины мира в науке. В структуру тематического анализа входят принципы симметрии, дополнительности и относительности, феноменологический метод и стратегия деконструкции, которые рассматриваются в контексте структурно-системного подхода.

Под темой в широком смысле подразумевается воплощение, выделение и осмысление определенных принципов, характеризующих взаимодополнительность науки и искусства, демонстрирующих объективное единство знаний. Единство тем прослеживается по следующим линиям: творчество А.С. Пушкина в отношении к классическому и неклассическому знанию; творчество М.Ю. Лермонтова и тенденции неклассического знания; творчество символистов и принципы дополнительности, относительности, симметрии; творчество художников авангарда и стратегия деконструкции; творчество акмеистов и феноменологический метод и др.

В ходе тематического анализа по данным корреляциям выявляется структура принципов и методов, позволяющая наиболее адекватно подойти к исследованию организационных художественных текстов. Установление корреляции науки и искусства на основе критерия гармонии позволяет свести теорию к наименьшему числу предпосылок. Искусство и наука в отношении друг к другу обладают большой объяснительной силой, поэтому наука часто использует принципы искусства как подтверждение правильности теории при установлении наиболее фундаментальных категорий. Общенаучные принципы, в свою очередь, используются в искусстве для объяснения и выявления принципов организации художественных текстов.

Использование принципов и методов исследования в современной филологии определяется деятельностным подходом к изучению языка и текста (речи). Под деятельностью подразумевается не просто активность, а такой подход к жизни, творчеству, науке, который предусматривает постоянный пересмотр и совершенствование лежащих в их основании программ, постоянное перепрограммирование. Деятельностный подход связан с постоянным самосознанием науки, с критическим подходом к рассмотрению концепций, выявлением противоречий, ошибок, устранение которых способствует росту научного знания.

Деятельностный подход дает возможность исследовать язык и художественное творчество как особые живые системы. Антиномия «устойчивости» и «движения» в языке предполагает, что изучение языка следует вести в единстве его статики и динамики, с учетом того, что в такой сложной системе, как язык, имеются явления порядка и хаоса, организации и самоорганизации. Их можно зафиксировать, только делая установку на изучение языка в его действии, рассматривая язык как внутренне динамичную живую систему, характеризующуюся открытостью и саморазвитием. Языковой системе присущи все свойства живого объекта: специфический состав и строение (система систем, наличие сложной структуры, взаимодействие со средой), самовоспроизведение (в речи различных индивидов), закономерная организация элементов и процессов, их динамическая взаимосвязь.

Изучение языка как живой системы позволяет рассматривать и художественный текст как многомерную живую организацию, структурно (относительно) закрытую и семантически открытую, имеющую форму наслоения. Текст как живая система характеризуется возможностью саморегуляции, реализует гармонические функции в параметрах горизонтали (синтаксические связи), вертикали (гармонические связи) и «глубины» (неязыковые слои).

Гармония художественного текста — такое состояние его системы, при котором произведение отвечает определенным нормам художественного совершенства, достигает гармонической целостности, внутренней завершенности — ничто не может быть ни изъято, ни привнесено без нарушения общей слаженности, равновесия целого и частного. Язык, в силу своих системных свойств, способствует этому, но гармония текста обусловлена в то же время

сознательным и бессознательным отбором элементов художником. В этом также проявляются свойства текста как живой системы, в которой все элементы находятся в динамическом равновесии и соответствии. Художественный текст структурно герметичен (никакие добавления к нему невозможны) и в то же время семантически открыт для наращивания новых смыслов. Это действие внутренней динамики всех элементов живой системы текста, приведенных к гармонии.

Соотношение элементов гармонической горизонтали и вертикали формируют языковую ткань текста, общее соотнесение всех трех координат, и особенно «глубины», позволяет говорить о фактуре. Через фактуру воспринимается внутренняя и внешняя жизнь произведения, это гармонически оформленное проявление свойств текста как живой системы.

При исследовании гармонической организации текста делается установка на выявление повторяемости элементов в тексте, определение единиц гармонической организации, частей текста, связанных с формированием гармонических вертикалей и горизонталей в их взаимодействии. Филологический анализ шире лингвистического анализа, здесь по мере необходимости используются понятия литературоведения, философии, истории, психологии, естественнонаучного знания. Не должно быть хаотического смешения подходов, принципов, методов — с текстом надо говорить на основании того, «чего он хочет». Для этого следует проанализировать метапоэтические данные, определить интенции автора, ввести эти данные в эпистемологическую ситуацию того или иного времени, а потом уже координировать эти данные с современной парадигмой. При всей многомерности анализа основой филологического исследования текста является само понятие текста и языка — материала литературы как искусства.

Принципы и методы исследования, разработанные в филологии, позволяют найти подходы к изучению других сложных, внутренне динамичных систем, например, города. Город, с точки зрения филологии, может быть представлен как открытая нелинейная система, множество разнородных сфер реальности, тесно связанных друг с другом, но не сводимых друг к другу, хотя структурно-системная организация, которая лежит в их основе, является некоторой целостностью, имеет изоморфный характер. Взаимодействие структуры, системы и среды дает новые эффекты, которые являются результатом как организации, так и самоорганизации города как системы.

Филологический подход к изучению города позволяет учитывать не только структурные параметры его системы, но и неструктурное в структуре, то, что открывается в процессе анализа явлений самоорганизации, вовлекающей в структуру многие нелинейные процессы, такие, например, как феноменологическое конструирование города его жителями, «дотраивание» его истории и т.д. Используя данные о «языках» разных искусств, а также данные языка повседневности, можно изучить наиболее значимые особенности того или иного города как культурного феномена.

В филологии преодолевается жесткое разграничение между гуманитарным и естественнонаучным знанием. Определяющим становится коэволюционный подход и установка на науки о жизни и человеке. В качестве критериев, способствующих взаимодействию различных типов рациональности, выступают принципы, разработанные в современных науках о живом: историческое развитие биосферы и ноосферы, индивидуальное развитие организмов, динамика развития человечества и цивилизации, взаимодействие природы и общества, биосферы и Космоса, языка и мышления, развитие и здоровье личности с точки зрения динамической теории систем. Все это направлено на изучение явлений коэволюции человека и природы, филологическое и философское осмысление языкового и литературного творчества как форм жизни.

**К.Э. Штайн, Д.И. Петренко**

Филология: История. Методология. Современные проблемы

Учебное пособие

Научный редактор:  
В.А. Шаповалов

Корректор:  
Б.Я. Альтус

Дизайн, обложка:  
С.Ф. Бобылев

Верстка:  
Д.И. Петренко