

УДК 821.161.1-1

**ДИСКРЕТНЫЙ ПАРИЖ: ВРЕМЯ ГОРОДА В ЛИРИКЕ 1900–1914 гг.****Э. С. Степанова**Тверской государственный университет  
*кафедра истории и теории литературы*

Статья посвящена проблеме временного пространства города. В качестве объекта изучения выбрана лирика 1900–1914 гг., а именно тексты поэтов, побывавших в Париже в этот период. В статье рассматривается оппозиция континуального / дискретного на примере парижского локуса в лирике «серебряного века».

**Ключевые слова:** *хронотоп, дискретность, континуальность, образ-тело-сакральное, структура, локус.*

Париж всегда привлекал к себе внимание как исторический, социальный и, прежде всего, культурный центр Франции. Проблема образа города не имеет простого и однозначного решения – более того, обращение к дискретному существованию мегаполиса позволяет совершенно по-новому интерпретировать многие привычные определения. Прежде всего, город – это пространство коммуникации, состоящее из отдельных структурных элементов, являющихся знаковой средой человека (К. Леви-Стросс, Р. Барт, Ч. Дженкс, К. Линч). Междисциплинарный подход к исследованию городского текста позволяет представить его как многомерную структуру. По утверждению Ю. М. Лотмана, «город как сложный семиотический механизм, генератор культуры представляет собой котел текстов и кодов, разнородных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням» [4, с. 13]. Вместе с тем неперемным условием работы семиотической системы является наличие истории: «Город – механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно» [Там же, с. 14]. И это действительно происходит мгновенно.

Оппозиция «дискретное – континуальное» трактуется Лотманом как основополагающая. Образ представляет собой парадоксальный семиотический объект, который обходится без членораздельных знаков – во всяком случае, на первичном уровне денотации, так как на вторичном уровне коннотации дело обстоит сложнее. Некоторые элементы могут выделяться из первичного континуального сообщения, неся в себе вторичные коннотативные сообщения. Барт называет их коннотаторами и подчеркивает их дискретный характер: «...в рамках целостного изображения они представляют собой *дискретные*; более того, *эвратические* знаки» [1, с. 317]. Второе важнейшее поле континуальности – тело, рассматриваемое не как объект «цивилизации», а в качестве оригинального источника феноменологического опыта, обусловленного непосредственной данностью тела как непрерывного единства. Если говорить о теле Парижа, то оно и вправду становится предметом культа. Третья сфера континуальных моделей – это сакральное. Сакральное не проистекает от богов, а вырабатывается в результате социальной концентрации, интеграции или наоборот катастрофической дезинтеграции группы. Последний вариант («жертвенный кризис», дезинтеграция общества) рассматривается особенно подробно в кни-

гах Рене Жирара, таких как «Насилие и священное» (1970). Именно это происходит в городской среде. Социальные процессы можно помыслить как концентрацию/рассеяние непрерывных субстанций; сакральное как субстанциальный элемент религии оказывается противопоставлено ее формальному элементу – символическому, возникающему в ходе дискретных обменов и подмен.

В рамках этой оппозиции мы будем рассматривать пространство Парижа в лирических текстах. Сначала обратимся к парижским текстам М. А. Волошина. С 1901 года Волошин посещает Париж с целью самообразования, усиленно занимается в библиотеках. Полученные от поездок впечатления претворяются в творчество. Большое влияние оказала на Волошина художница М. В. Сабашникова, с ней связано увлечение оккультизмом, приведшее его к теософии. Дань этому интересу – цикл «Руанский собор». В эти же годы пишутся стихотворения, посвященные Парижу. Обратимся к тексту 1902 года: «Осень... осень... Весь Париж, / Очертанья сизых крыш / Скрылись в дымчатой вуали, / Расплылись в жемчужной дали» [2, с. 27].

Лирический субъект наблюдает за городом. Его положение – «над» пространством. Город от него ускользает, субъект не видит его как целое. В каждое отдельное мгновение город оказывается недоступным: «В поредевшей мгле садов / Стелет огненная осень / Перламутровую просинь / Между бронзовых листов» [Там же]. От наблюдения «извне» лирический субъект переходит к наблюдению «изнутри». Странствие по садам демонстрирует континуальную изменчивость; обратим внимание на использование несовершенной глагольной формы, которая в следующих строках сменяется совершенной: «Вечер... Тучи... Алый свет / Разлился в лиловой дали: / Красный в сером – это цвет / Надрывающей печали» [Там же]. Субъект снова наблюдает за небом. Теперь он в позиции «внизу». Оппозиция солнца и его ухода, а точнее рождения и смерти, становится континуальной моделью: «Ночью грустно. От огней / Иглы тянутся лучами. / От садов и от аллей / Пахнет мокрыми листьями» [Там же, с. 28]. Ночь сменила закат. Солнце окончательно скрылось. Создается впечатление, что субъект отгородился от города и теперь наблюдает за ним из какого-то замкнутого пространства. Континуальность торжествует над дискретностью за счет создаваемого образа объединения пространства: *свет от огня – сады – аллеи – запахи*.

Но в целом в этом тексте Париж Волошина дискретен. Позиция лирического субъекта не закреплена. Сначала он сверху, словно «бог» или «солнце», и как бы нисходит в пространство. Затем он проносится по садам и аллеям города, а потом прячется. Все три сферы континуального «образ-тело-сакральное» явлены, но столкновение разнородных моделей позволяет увидеть, что нечто цельное в тексте присутствует на всех уровнях, и это – временная последовательность. День сменяется вечерним закатом, а потом темной ночью. Именно такая последовательность является стержневой для текста, на ней держится вся триада континуального.

Текст Волошина «Дождь» 1904 года изображает Париж как развернутую метафору: «В дождь Париж расцветает, / Точно серая роза... <...> Тянут тысячи пальцев / Нити серого шелка, / И касается пьальцев / Торопливо иголка. // На синем лаке / Разбегаются блики... / В проносащемся мраке / Замутились их лики... <...> И на груды сокровищ, / Разлитых по камням, / Смотрят морды чудовищ / С высоты Notre-Dame...» [Там же, с. 26].

В начале мы видим город сверху, затем происходит сужение пространства: дождь, падающий на окна, прохожих и, наконец, касающийся растений и земли (камни). Дождь соединяет небо и землю. Когда происходит соприкосновение с зем-

ной стихией, образ дождя приобретает статичность (капли превращаются в лужи), даётся резкая смена плана: мы видим всё с высоты Нотр-Дам. Дождь заканчивается, и Париж снова открывается нам с высоты собора. Париж и дождь – живые. Это явление в олицетворении: *тянут тысячи пальцев, пронсящийся мрак, замутились их лики, глазки дождя, смотрят морды чудовищ*. Дождь является связующим звеном между городом, людьми и природой.

Весь город умещается в один образ Нотр-Дам. Париж становится континуальным. В одно мгновение лирический субъект наблюдает за тем, как расцветает серая роза в образе собора. И снова субъект противопоставляет себя либо богу, либо солнцу и спускается с небес.

Теперь перейдем к тексту Мандельштама «Notre Dame» (1912), в котором описан Собор Парижской Богоматери: «Где римский судья судил чужой народ – / Стоит базилика – и, радостный и первый, / Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод» [5, с. 39]. На острове Сите, где римляне судили галлов, стоит собор, прекрасный, как Адам в раю (Адам для акмеистов был первым поэтом, поэтому отсылка к нему бессмысленна с точки зрения сакрального в целом, но это – сакральный образ для лирического субъекта). И в самом деле, мы можем заметить: «Notre Dame» – стихотворение о храме, но это не религиозное стихотворение. Лирический субъект смотрит на храм не глазами верующего, а глазами мастера, строителя, которому неважно, для какого бога он строит, а важно только, чтобы его постройка простояла долго. Notre Dame – наследник трех культур: галльской (чужой народ), римской (судия) и христианской: «Но выдает себя снаружи тайный план! / Здесь позаботилась подпружных арок сила, / Чтоб масса грузная стены не сокрушила, / И свода дерзкого бездействует таран» [Там же].

Вода давит на стены вертикально, вниз, и в стороны; но «дерзким» назван свод скорее из-за его вертикального устремления снизу вверх, к готическому шпилю, укалывающему небо (выражение самого Мандельштама); а метафорический таран мы представляем себе бревном, не вертикально, а горизонтально бьющим в стену или ворота. Здесь эти три разнонаправленных образа стеснились: «Стихийный лабиринт, непостижимый лес, / Души готической рассудочная пропасть, / Египетская мощь и христианства робость, / С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес» [Там же].

Пропасть – это нечто иррациональное, не поддающееся объяснению. Здесь же это пространство рационально, оно устроено человеческим рассудком. Стихийный лабиринт и непостижимый лес – это те пропасти, в которые по собственной воле падёт человек. Символ леса неспроста возникает в тексте. Он пересекается с образом храма, созданным Ш. Бодлером в сонете «Соответствия». «Египетская мощь» и «христианства робость» – тоже контраст: христианский страх Божий неожиданно побуждает возводить постройки не смиренные и убогие, а могучие, как египетские пирамиды. В тексте Мандельштама тростинка – символ христианства, вырастающего из иудейства: «Но чем внимательней, твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра, / Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам» [там же]. Лирический субъект вдохновлен Собором, но с надеждой смотрит в будущее, с целью построить что-то столь же великое.

В тексте Мандельштама также соотносятся три уровня континуального. Это можно заметить даже в первой строфе – тело Адама, образ играющего мышцами свода и сакральный образ базилики. Все эти уровни континуальны, но вместе с тем тяготеют к дискретной модели, т.к. их соположение становится сочетанием эрратических знаков.

Если сравнивать образ собора у Волошина и Мандельштама, то становится ясно – это совершенно разные конструкции. Различны наблюдатели: у Волошина – мертвый, у Мандельштама – живой. В тексте «Дождь» собор – это нечто прекрасное, мимолетное, как роза, которая замечательна в одно мгновение, пока идет дождь. У Мандельштама же образ базилики прекрасен вот уже целую вечность. Лирический субъект в тексте Мандельштама постоянно меняет свою позицию. Он не статичен, это касается как пространства, так и времени. Сначала он внутри собора и изучает легкий свод, затем снаружи, потом снова внутри и опять снаружи. Сначала он в прошлом, там, где не было еще собора, затем в настоящем, а потом устремлен в будущее. Само пространство континуально – оно сохраняет нашу триаду «образ-тело-сакральное», но время в тексте Мандельштама становится дискретным.

И, наконец, обратимся к сонету Вяч. Иванова: «Обуреваемый Париж! Сколь ты священ, / Тот видит в облаке, чей дух благоговеет / Пред жертвенниками, на коих пламенеет / И плавится Адам в горниле перемен» [3, с. 566].

Город – нечто недостижимое и священное для лирического субъекта. Он знает, что Бог наблюдает за Парижем. Город – это божье творение, как и Адам. Он готов к жертве, он свят. Вновь возникает триада «образ-тело-сакральное»: «образ Парижа – тело Адама – дух, что благоговеет «пред жертвенниками».

Париж многогранен. Здесь множество направлений и идей. Он меняет свой облик и рождает великих людей. Это длится издавна и продолжается до сих пор. Париж всегда будет творить особенных личностей. Он притягивает их и становится домом. Континуальная модель остается, то несколько модернизируется. Теперь перед нами множество тел, которые и создают мгновенный образ Парижа, а сакральный дух превращается в призрака, который и символизирует все тела континуального. Здесь виден пример того, как все три составляющие этой модели действительно сливаются в одно целое: «И демон мыслящий звездой затменной тает: / Крутится буйственной, чем вавилонский столп, / Безумный легион, как дым, безликих толп» [Там же].

Городу присуще и безумие. Помимо светлой и разумной стороны города, всегда есть безликая масса. Так лирический субъект подчеркивает особенности людей, входящих в историю и творящих ее.

Текст Иванова сложен. Поэт придумывает новые слова, которые переделывает из французского – «эворий» и «эбон»; благодаря библейским отсылкам он подчеркивает святость города, нагромождение имен знаменитых сынов Парижа определяет временную линию – всегда, в любое время, во все годы и века, этот город будет пристанищем для светлых умов. Для лирического героя Париж словно рай, где можно творить и развиваться.

Городской текст в лирике всегда предполагает наличие системы, в которой иерархически соотносятся различные уровни. Но в художественных, публицистических, критических текстах, посвященных городу, Парижу, эта система не всегда присутствует в полном объеме. Тогда и возникает необходимость говорить об образе (образах) Парижа, в которых репрезентируются те или иные аспекты города. В то же время взятые в совокупности образы Парижа, присутствующие в текстах разных авторов, могут составить указанную систему.

Три области применения континуальных моделей (образ-тело-сакральное) в гуманитарных науках заставляют предположить, что дуализм континуального / дискретного может считаться важнейшей оппозицией человеческого мышления. Эта оппозиция отчетливо видна в представленных текстах: дискретное и континуальное

идут рука об руку, заменяя друг друга. Порой время континуально, а пространство дискретно, порой – наоборот. Это позволяет сделать вывод, что визуальные или акустические образы воспринимаются человеком как целостные образования, без разрывов или количественно исчислимых членений; отсюда трудность их анализа с помощью структуральных категорий.

**Список литературы**

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Волошин М. Избранные стихотворения. М.: Сов. Россия, 1988. 384 с.
3. Иванов Вяч. И. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1979. 913 с.
4. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 2. Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века. Таллинн: Александра, 1992. С. 9–21.
5. Мандельштам О. Э. Камень. Л.: Наука, 1990. 398 с.

**DISCRETE PARIS: THE CITY TIME IN THE LYRICS OF THE 1900–1914s**

**E. S. Stepanova**

Tver State University  
*the Department of History and Theory of Literature*

The article deals with the temporary space of the city. The object of the study is the poetry of the 1900–1914s, namely the texts of the poets who visited Paris during that period. The article examines the continuous / discrete opposition by the example of the Paris locus in the “Silver Age” lyrics.

**Keywords:** *chronotopos, discreteness, continuity, image-body-sacred, structure, locus.*

*Об авторе:*

СТЕПАНОВА Эвелина Сергеевна – аспирант кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: milalinaby@mail.ru.

*About the author:*

STEPANOVA Evelina Sergeevna – Postgraduate Student at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: milalinaby@mail.ru.