

В литературоведении личная переписка выступает важным источником данных об авторе. Письмо может рассказать достаточно важные вещи не только об его авторе, но и о получателе и взаимоотношениях между первым и вторым. И стиль, и способ изложения, и частота переписки могут быть столь же информативны, как и собственно содержание письма.

Помочь объективности исследования биографических данных могут такие функциональные личные документы, как расписания, черновики, планы работы и другие документы.

Следует также отметить необходимость проверить фактическую правдивость содержащихся в биографических документах сведений.

Существуют различные приёмы обработки биографического материала, многие из которых пришли из психологии и социологии. Это может быть количественная обработка опубликованных биографий выдающихся людей с целью типологии личностей, анализ литературных произведений в сопоставлении с биографией их авторов, статистическая обработка личных писем одного человека, которая выявляла структуру личности, психологическое описание возрастных фаз на основе дневников и автобиографических записей.

Объективность интерпретации повышается, когда биограф опирается на всю совокупность известных фактов жизненного пути писателя.

Список литературы:

1. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1968. – 337 с.
2. Винокур Г.О. Биография и культура. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 96 с.
3. Rimbaud A. Poésies. – Paris: Booking International, 1993. – 221 p.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТОПОС КАК АРТЕФАКТ В ПРОЕКЦИИ ВНУТРЕННЕГО МИРА ПУТЕШЕСТВЕННИКА XX ВЕКА

© Николаенко О.Н.*

Национальный исследовательский Томский государственный университет,
г. Томск

В данной статье рассматривается трансформация жанра травелога в русской литературе XX века на примере «Образов Италии» П. Муратова. Делается попытка проследить акт познания иноментальной действительности реципиентами путем переориентации его рефлексии с внутренне-

* Аспирант кафедры Русской и зарубежной литературы.

го плана на внешний. Венеция мыслится как культурный артефакт, ее топос предстает в тексте как описание картины, что являет собой экспликацию посредством артефактов внутреннего мира человека, пейзажа души. Рассмотрены некоторые аспекты бытования венецианской живописи.

Ключевые слова: путешествие, травелог, путевые заметки, Венеция, иноментальность, рецепция топоса.

В начале XX века, с ростом интереса к проблемам пространства в целом, писатели, говорящие об Италии, в частности о Венеции, расширяют ее пространственные горизонты, но в качественно ином, чем ранее, варианте. В 10-х годах П. Муратов уделяет много внимания определению той культурно-психологической и исторической общности, в которой Венеция предстает как ядро, порождающее притяжение к нему периферийных образований. Он обращает особое внимание на то, что круг венецианского топоса, включающий в себя Верону, Виченцу и ряд других небольших городов, принадлежавших когда-то Венецианской республике и сохранивших на себе отчетливую печать специфической венецианской культуры, и в начале XX века сохранял внутреннюю цельность, противостоящую разрушительным внешним влияниям [1, с. 13].

Отношения венецианского пространства с общеитальянским топосом в произведениях XX века осложняются. Продолжает развиваться тенденция представления Венеции в итальянском географическом и культурно-психологическом контексте [1, с. 13]. Венецианский текст в XX в. приобретает несколько иные характеристики, связанные с переориентацией внутреннего плана на внешний. Таким образом, итальянский топос как артефакт сосредотачивается в сфере проекции внутреннего мира человека. Путешественник-автор травелога, оказавшись в пространстве, влияющем на экзистенциально-психические качества реципиента, осознает данное пространство через эстетические явления, связанные с ним. Ярким примером подобного восприятия пространства являются «Образы Италии» П. Муратова, где венецианский топос предстает в тексте как описание картины Беллини:

<...> В картине Беллини запечатлено какое-то единственное мгновение равновесия между жизнью и смертью <...> Воображение Беллини облекло их в краски и формы, напоминающие нам какие-то места, где воды были так же зеркальны, облака так же светлы и тонки, далекие горы так же волшебны и мрамор так же бел и прозрачен. Все это было, все это видно, хочется сказать при взгляде на картину Беллини, и мысль о Венеции неизменно овладевает душой. Ибо Венеция сквозит из нее всюду: Венеция в разноцветных плитах террасы и в мраморе ограды и трона, Венеция в улыбке успокоенных вод, в этом прозрачном небе и в этом полете взгляда к линиям гор, Венеция в черном платке на плечах молодой и стройной женщины. И эта женщина, внимающая таинству душ, покинувших мир, и созерцающая мир в

его прощальном очаровании, не есть ли она сама олицетворенная Венеция? <...> [2, с. 11].

Происходит узнавание топоса посредством эстетического события – картины. Описываемая картина приобретает витальные свойства, воспринимается как реальный топос. В данном случае путешественник описывает то, что знает, в отличие от путешественников XVII века, описывающих фактически увиденное.

В контексте восприятия венецианской действительности посредством культурных артефактов следует обратить внимание на мотив картины, порождающем продуктивную сему «зеркальности». Зеркало, этот естественный и непременный атрибут жизни, в Венеции приобретает особую значимость. Знаменитые венецианские зеркала, производство которых было освоено на острове Мурано в начале второго тысячелетия, украшали дворцы монархов Европы и ценились значительно выше прочих. Гладкость стекла, изготовленного с применением редких кремнеземов, добываемых в лагуне, специфическая амальгама с глубоким светлым оттенком, узорные рамы с украшениями из стекла, фарфора и камней – все это делало венецианские зеркала абсолютно неповторимыми. Лосев Л., говоря об образах Венеции в творчестве И. Бродского, замечает: «Венеция – особое место на земле, потому что это город, славящийся производством зеркал, город зеркальных поверхностей, город-зеркало в метафорическом и метафизическом плане. Зеркальность Венеции проявляется в ее отражающей способности, в выявлении разного рода симметрий и, наконец, в возможности посещения «пространства наоборот», неподвластного ходу времени и другим рациональным ограничениям» [3, с. 234]. Зеркало стало знаком города, без которого общий облик Венеции, равно как и ее литературный образ, практически немислимы. Зеркальный блеск порой становится организующим восприятие фактором, который в таком качестве входит и в литературу [1, с. 78]. Венецианское пространство Муратова насыщено отражениями, разнообразных по своей природе:

<...> На каком-нибудь мостике через узкий канал, на Понте дель Парадизо, например, можно забыться, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно на слабо колеблимых *отражений* <...> [2, с. 9].

<...> тонкий звон хрустальных подвесок люстры, матовый *блеск зеркал*, игра *бриллиантовых искр* в окаймляющих их *стеклянных* украшениях, – так шла к Венеции XVIII века, к ее искусству, к ее ненастоящей почти только что нарисованной жизни. Маска, свеча и *зеркало* – вот образ Венеции <...> [2, с. 25].

Прослеживается неразрывная связь картины и зеркала, установленная в очень давние времена. Венеция предстает как картина, которая по зеркальному принципу удваивает действительность. Изображаемое стремится выйти за пределы живописного изображения:

<...> На том берегу скалистые горы, в которых много пещер, поселение, дальше замок, – немного странный пейзаж, – над всем этим небо с нежными облаками, отражающимися в темнеющем зеркале вод. На террасе несколько фигур <...> и еще одна малопонятная мужская фигура в широкой одежде и делом восточном тюрбане видна на том же берегу, где терраса и группы святых, – она находится за перилами и, удаляясь от Мадонны, как бы уходит из поля картины <...> [2, с. 10].

Мотив выхода из картины связывается с имманентной живописи как жизнеподобному и при этом плоскостному изображению невозможностью обрести объем, а следовательно – жизнеподобие. Представляя венецианское пространство через культурные артефакты, важным является стремление этих артефактов приобрести одухотворенность, что в данном контексте обозначает витальное начало. Этот мотив связан с преодолением этой невозможности в рамках художественного текста.

Как отмечает П. Перцов, говоря о венецианской живописи XVIII века, «Эта живопись сама чувствовала свою несостоятельность. В ней замечается иногда характерное и роковое стремление выйти за свои собственные пределы, пополнить недостающее впечатление посторонними средствами. Опять, как в самом начале искусства, неожиданно встречаем мы на полотне золотые венчики, металлические украшения и добавления: В церкви святого Пантелеймона (San Pantaleone), на плафоне одного из предшественников Тьеполо, Фумиани (1700), нарисованные фигуры переходят в своем продолжении в манекены. Половина ангела нарисована, а его ноги внизу сфабрикованы из картона. В другом месте приставлена рука; в третьем торчит хвост птицы, которая тоже участвует в церемонии» [4, с. 81-82]. Образ в этом случае словно не вмещается в рамки плоскостного изображения и шагает навстречу зрителю [1, с. 59].

Пересечение границы в связи с выходом изображенного из картины или с чьим-либо входением в нее семантически подобно выходу зеркального двойника или погружению в глубины Зазеркалья. Не случайно первое, как правило, сопрягается с эстетикой ужасного, а второе с физическим исчезновением, смертью [1, с. 62].

В монографии Н.Е. Меднис зафиксировано многообразие эстетических форм выражения мотива смерти в венецианском тексте, что наводит на мысль о порождаемой и поддерживаемой Венецией любви к смерти [1, с. 73-99]. Мортальный характер венецианского текстового пространства эксплицирует ряд мотивов, обусловленных водной стихией, порождающей продуктивные семы покоя, безмолвия, пустоты [5, с. 769]:

<...> **Неподвижность** этих мелких *вод*, **безлюдье**, огромные **заброшенные** здания на берегу, – все здесь внушает чувство **покоя**, *какого не бывает в жизни* <...> [2, с. 36].

С мотивом смерти, умирания при описании водного города часто употребляются слова с семантикой «забвения». Так, одним из центральных мо-

тивов «Образов Италии» Муратова является мотив летейских вод. Таким образом воды в Венеции ассимилируются с водами Леты. Мифическая река забвенья соединяет символику безвременья (т.е. потери времени жизни) с символикой забвенья, в свою очередь связанной с умиранием, с самозабвением [6, с. 71]:

<...> **Летейские воды**, – так вот что эти воды, в которых отражаются золотистые облака! <...> В той стране, которая открывается за уснувшими **зеркальными водами Леты**, мы узнаем нашу страну молитв и очарований. Там бродят в уединении скал наши души, когда их освобождает сон <...> [2, с. 55].

<...> Для нас, северных людей, вступающих в Италию через золотые ворота Венеции, *воды лагуны* становятся в самом деле **летейскими водами** <...> [2, с. 57].

Венецианская живописная школа справедливо считается одной из лучших в мировом искусстве. Только перечень имен венецианских художников – Джорджоне, Джованни Беллини, Тициан, Тинторетто, Карпаччо, Веронезе, Тьеполо и другие – говорит сам за себя. Однако для нас важен не только высочайший уровень творений венецианских мастеров, но и особенности бытования венецианской живописи. П. Перцов, говоря об итальянском искусстве, писал: «в Италии XIII-XVIII столетий живопись была искусством народным. Этими двумя словами объясняется весь ее интерес. Как скульптура в древнем мире, так в Италии Возрождения живопись явилась именно той формой эстетического творчества, в которой искал и в которой определил себя сам дух народа» [4, с. 26-27]. Таким образом, мы наблюдаем взаимопроникновение живописи в Венеции в каждодневную жизнь, а жизни – в живопись в сознании путешественника XX века:

<...> Венеция жива лишь в дошедших до нас произведениях ее художников <...> [2, с. 9].

Таким образом, жанр травелога в контексте формирования топологического образа Италии в XX в. предстает как экспликация посредством артефактов внутреннего мира человека, пейзажа души.

Список литературы:

1. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. – Новосибирск, 1999.
2. Муратов П.П. Образы Италии. – М., 1994.
3. Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского// Иностранная литература. – 1996. – № 5.
4. Перцов П. Венеция. – СПб., 1905.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. – М., 1994.
6. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. – СПб., 2003.