

УДК 82.091

DOI: 10.17223/19986645/53/16

Н.В. Хомук

**ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ
Н.И. ГРЕЧА «ЧЕРНАЯ ЖЕНЩИНА». СТАТЬЯ 2**

Рассматривается проблема репрезентации «петербургского текста» в романе Н.И. Греча «Черная женщина». Определяется роль и взаимосвязь архетипов «царя» и «девы», актуализированных главным топомосом – Петербургом. Интерпретируется категория времени для «петербургского текста» в романе и барочные отношения в художественной системе. Петербург влияет на эти отношения, включаясь в философский сюжет через свои метонимии. «Петербургский текст» в романе выражает драматизацию отношений личности с судьбой, включающей социальное отчуждение и морально-религиозные константы.

Ключевые слова: Н.И. Греч, «Черная женщина», Петербург, петербургский текст, масонство, царь, дева, барокко.

Отраженные в фамилиях персонажей романа Н.И. Греча «Черная женщина» коннотации «города» (Астионов, Элимов, Кемский) указывают на мифопоэтические по своему типу варианты отношений человека с высшим началом, которое он реализует в пространстве как «демиург», «культурный герой». В этом ключе в отношении города важны такие архетипы, как «царь» и «дева». На эту связь указывал В.Н. Топоров [1]. М. Вайскопф отмечал, что «согласно древним представлениям, царь был заместителем божества, благодетельствовавшего своей земной супруге – стране или городу» [2. С. 327]¹. Эти два архетипа связаны с областью высшего надличностного (отсюда мифопоэтическая и религиозно-символическая их роль), но они концентрируют в себе и родовое человеческое начало. Через архетип «царя» оба этих аспекта («высшего» и «человеческого») оказываются в антиномичном соотношении при их социально-коллективной исторической интеграции в образе суверена. При формализации «высокого» содержания архетипа (т.е. его мифологизации и символизации) мотив или семантический маркер «царского» становится выражением ответственности деяния, связывающего человека с пространством демиургическими узами должностования, преобразования и тем самым выражаемого через них «внутреннего содержания» мира, которое вне этого не выявляется.

¹ В сюжете романа закономерно используются разного рода контаминации «девы» и «царя»: Екатерина II; античный «Эдип в Колоне» [3. С. 158]; ряд цариц, упоминаемых в финале при посещении московского монастыря. Именно в финале, при завершении «метафизического сюжета», темы «девы» и «монарха» соединяются: «В отшельниках от здешнего мира чудилась ей царевна София Алексеевна, царица Евдокия Федоровна» [Там же. С. 306].

Доминанта Петербурга как культурного феномена – персонализм. Акт создания города Петром I в своей уникальной феноменальности может трактоваться как угодно через противоположности: проявление сакрального, или акт Антихриста, или акт исключительно индивидуалистический. Это свидетельствует, что феноменальность этого мирозидательного акта так и остается «закрытой в себе». Петербург – не только пространство, но и имя-миф, отличное от пространственной реализации, и тогда через связь «демиург – царь – человек» Петербург выстраивается как проекция жизни и судьбы «я», включающая вечно длящийся мирозидательный акт культурного героя – царя Петра – «гения» места, нового «сакрально-светского» текста (маркеры «сакрального» лишь указывают на феномен «неслиянного единства» сверхисторичности и историчности).

Как неоднократно отмечалось, Петербург – это центр исторического бытия, несущий силы сакрализации. «Суверен как первый представитель (Exponent) истории близок к тому, чтобы считаться ее воплощением» [4. С. 48]. Поскольку Петербург – воплощение воли личности² или воли высшего порядка, выразившейся через личность, то в историко-философском ключе эта тема связана с парадигмой монархов в романе Греча «Черная женщина». Петербург – город, репрезентирующий Российскую империю. «Имперскость» заключается в отстраненности этой репрезентации от всей национальной жизни³. Во-первых, Петербург через образ монарха актуализирует апокрифический план единства человека с государством и Богом (поэтому в романе задействуются или упоминаются не только Петр I, но также и Екатерина II, Павел I, Александр I)⁴. Но предваряют это вставные истории в I части романа, которые содержат экспликации судеб суверенов как потенциальных жертв⁵. Рассказ о перелетевшем через дворец и упав-

² Петербург, как отмечает Ф.Л. Казин: «...единственный город России, в котором русская идея предстает как выражение личной воли человека» [5. С. 7].

³ Как писал Ю.М. Лотман, город «...может быть не только изоморфен государству, но олицетворять его, быть им в некотором идеальном смысле» [6. Т. 2. С. 9].

⁴ Важность темы монарха для Греча нельзя сводить к идеологической ангажированности, стремлению выслужиться перед властью и пр. Эта тема двойственна, как все темы у Греча, имеющие «высокий» (риторический) образец и сниженный вариант (анекдотическую субверсию как источник двусмысленности для «высокого»). В «Записках» Греч намекает о своем возможном родстве с монархами через то, что полководец П.А. Румянцев – внебрачный сын Петра I, а мать Греча – это, возможно, дочь П.А. Румянцева, с которым, по слухам, у бабки Греча была тайная связь (см. об этом: [7. С. 62]. Тема близости к царям была навязчивой у Греча и выражалась, например, в таких пассажах: «Моя прабабушка, умершая в 1802 году лет девяноста от роду, оставила по себе память в фамильных преданиях. Ребенком она сживала на коленях у Карла XII и у Петра Великого, и чуть ли не была крестницею последнего» [7. С. 58]. И также в автобиографических записках и биографии, написанной Ф. Булгаринным, история предков Греча постоянно переплетается с деяниями монархов. Тема эта для Греча не так проста, как кажется, и можно сказать, *многозначительна* для его самосознания и творчества.

⁵ Как заметил В. Беньямин: «Монарх и мученик не избегают в барочной драме имманентности» [4. С. 53].

шем в Неву «змее» – предвестие падения Анны Иоанновны⁶. Апогей страдательного исхода для монарха в этой части романа – назидательная картина, явленная Карлу XI из будущего – казнь цареубийцы; это видение оставляет королю опредмеченно-телесную «памятку», своего рода аналог стигмата: пятнышко крови на башмаке. Далее эта тема «жертвенности» суверена развита в другой исторической «байке» о предсказании смерти Густава III от рук убийцы в красном плаще⁷, а после продолжена в рассказах, связанных с Великой французской революцией. Во-вторых, Петербург имеет отношение к апокалиптичности (эта тема расширена в романе через парадигму столиц: в Лиссабоне – землетрясение, в Париже – кровавые эксцессы исторических катаклизмов). В I части в каждой рассказанной истории фигурируют монархи: монарх – олицетворение высшей силы, но также он связан с темой «нарушения», преступления, проявлением слабости; это ведет в рассказах к теме революционных сдвигов в Европе (что актуализирует положение «монарха-мученика»). Тема революции выражает исторический сдвиг, сопровождающийся изменением отношения масс к монарху. Тем самым царь как образ исторической личности – это личностное выражение императива, так и релятивности, свойственной обычному человеку. Монарх – заложник «высшего» и в то же время своей человеческой природы. Следовательно, помимо внешне аллегорических знаков в масонском духе в романе сакрально-исторический текст суверена подвергается экстериоризации (рассказанная история «другого» предстает как назидательный пример в жанре притчи или даже анекдота). Проблематизируется, и тем самым усиливается в своей настоятельности, императив высшей ответственности, сосредоточенной в суверене. Не случайно в одной из рассказанных историй анонимность переодетого монарха не отменяет уготованного ему удела и ответственности.

Но дело не только в этом знании или роли. Какое значение приобретает место, где ведется это рассказывание? Оно – в пределах Петербурга, но в удалении от его имперского руководящего центра; и уже сам рассказ представляет «позорище» (зрелище барочного типа), не просто наставительный пример, но с зарядом скрытой провиденциальности, со своей тайной зеркальностью к положению слушателей, сопричастных коллизии высшего /

⁶ Это сигнал того, что грядут политические изменения: «...люди вздумали утверждать, что это видение было их предзнаменованием [3. С. 43]. Возникает травестийная переключка с этим мотивом во втором устном рассказе: у слуги «ветер, сорвал... шляпу и унес ее к набережной. Он побегал за нею, поймал уже близ берега Невы и пошел ко дворцу» [3. С. 42].

⁷ Мотив «пропавшей бумаги» в этой истории получает переключку в сюжете романа с отчетом об отдаче дочери Кемского в Воспитательный дом и завещанием отца Кемского. Предсказание в этой истории связано с будущей смертью Густава III, которая произойдет в результате покушения на него во время бала-маскарада. В связи с этим стоит отметить, что многие драматичные события для главных героев романа (Ветлина, князя Кемского с Надеждой) переживаются им в сцене бала в III части; эту драматичность в состоянии героев автор гипеболизирует до смертельного аффекта.

человеческого, когда второе активизировано и драматизировано первым. Противоположная направленность реализуется во II части романа, когда «высшее» в лице монарха нисходит к обыкновенной человечности (Петр I и родители Алимари). Дело происходит в Венеции: будущий отец Алимари, т.е. Алимари-старший, и его возлюбленная – у себя дома, а Петр I в данной ситуации – за границей, в «гостях», но своей монаршей милостыней Петр снимает территориальную границу *своего / чужого*, поступает так, как он поступил бы в Петербурге. Через Петра I Венеция соотносается с Петербургом уже не только метафорическим способом (через мотивы «водного», мужского / женского и пр.; см.: [8. С. 12–13]). К простой житейской человечности относится мотив «пирожков», которыми угощается Петр у четы Алимари и которые в некоторой степени сопологают монарха не только с ними, но и с щеголем, брошенным прежде старшим Алимари вместе с пирожками в канал: предметный лейтмотив усредняет, функционально соединяет несводимые величины, это предметный эквивалент жизни, им указывается своя «шкала» человеческого измерения и оценки. Далее мы узнаем, что Петр I приглашает родителей Алимари в Петербург, становится крестником их сына. Пара Алимари – Петр I дублируется в III части парой Дюмон – и его друг Михаил Петров⁸ из Петербурга, спасший ему жизнь⁹. Во II части сближение монарха и человека – гуманистическое, со стороны простой человечности; здесь уже превалирует не «легенда», а сочетание истории и биографии. Но действует закон судеб: потеря Алимари своих близких из-за землетрясения соответствует в этом ключе потере близких Кемским из-за участия в исторических коллизиях. То есть заканчивается II часть разрушением того, что вокруг человека, антропологической (идиллической) области. Это подчеркивает в этой части и «двухсерийность» рассказа Алимари: сначала обрисовывается идиллия, а затем вторгается трагедия.

Подобно архетипу Софии и Анти-Софии и тема «монарха» в «Черной женщине» имеет свою оборотную сторону: формализация власти, следование букве закона ведет к переступанию через человека. Узурпация, внешнее присвоение власти человеком возможно при нарушении дистанции к «высшему», при сдвиге ценностной системы. Это чревато барочным резонансом «самозванства» в широком смысле. Формализованная власть не только заимствуется как «вещь», но подвергается девальвации и рассеиванию вплоть до мимикрии мотива «монаршей воли-власти». Например, из-за проволочек и бюрократических придинок к денежному отчету Драк вы-

⁸ Отношения «простой человек и монарх» в этой паре друзей усложняются. Манья Дюмона, постоянно говорящего о короле, дворе и пр., делает его своеобразной метонимией монарха, при этом трагедийного и трогательного типа (на грани вассальского «юродства»). А его друг из Петербурга имеет имя «Михаил Петров» как «перевернутый» заграничный псевдоним Петра I – Петр Михайлов.

⁹ Наличествует и сакральный ореол в этих отношениях: «Дюмон ждал его приезда, как дети светлого праздника. "Вы увидите его, – говорил он мне со слезами умиления, – увидите моего Michel Iwan Petroff! Вот человек!"» [3. С. 236].

нужден «искать privately покровительства» мелкого чиновника Тряпицына, который прежде не принимал его бумаги и наставительно изрекал «премудрое изречение государя императора Петра Великого: “Вотще законы писать, если по ним не исполнять”» [3. С. 77]. Внутреннюю скрытую переключку с историей Петра I и его сына Алексея содержит ситуация высокого чиновника Волочкова (метонимия власти), из-за слепого формализма в следовании закону погубившего родного сына [Там же. С. 292–293]. К мотиву «монаршего» может быть отнесено и то, что сыновья Алевтины Михайловны носят имена фаворитов Екатерины II¹⁰. Ведь что делает сестра Кемского? – она присваивает его право (право на наследство) и тем самым становится скрытой травестийной субверсией Екатерины II, которая как назидательный образец монаршего императива вводится в сюжет, но в виде мертвого тела, над которым изрекается «панегирик». И тут же, через несколько глав, вводится травестийная ситуация «положения во гроб» Кемского, над которым произносится слово. Между этими ситуациями обратное соответствие чисто барочного типа.

Петербург является катализатором самозванства (что показал в своих петербургских повестях Гоголь, но оценки этого сводились к общей мифичности и театральности Петербурга). Сущностно у Греча несколько иначе поворачивается эта тема. Петербург и положение человека в нем типично близки той двойственности, которую переживает в барокко монарх¹¹. Для единства сакрального и монаршеского становится характерна, как черта времени, богооставленность и стирание человеческого лица власти. Петербург уже выражает механизм власти вне любых ценностных измерений. Что-то вроде свидания с Каменным гостем в известном барочном сюжете (получающем свое преломление в «Медном всаднике»), в котором «истукан» – и не человек, и не представитель высшего, а механизм-вещь, их «замещающая». Это задает необходимость не только внешнего, но внутреннего различения истины и ее имитации, т.е. необходимость в более персоналистичном отношении (и здесь сказались лютеранство и пиетизм Греча) в противовес прежнему внешнему знанию (пускай даже и символическо-гностическому, которое развивает в романе резонер-масон Алимари). Для второго возможно «точечное» знание (так сказать, вне пространства и времени, которые в рассказываемых историях I части, например, важны лишь как опредмеченные «знаковые» репрезентации), но для подлинного

¹⁰ К тому же в романе сказано, что «старший, Григорий, крестник покойного князя Потемкина; младший, Платон...» [3. С. 22], многоточие указывает на возможность логического продолжения – что Платон может являться крестником графа Платона Зубова.

¹¹ Ср., например, про генерала Драка: «Иногда, измученный, растерзанный своими приближенными, он выходил из себя» [Там же. С. 271], это как травестийная параллель князю Кемскому: «...посещая светские собрания, князь не мог не встретиться с своими злодеями-родственниками, которые, как дракон Лаокоона, обвили змеиными головами своими его и все его семейство и смертоносным жалом дощупывались сердца, чтоб излить в него весь яд свой» [Там же. С. 302].

душевного вѣдѣнья вводится константа времени, что углубляет метафизический сюжет отношений князя Кемского с судьбой.

В «Поездке в Германию» Греч придерживался в эпистолярном повествовании принципа инверсии одновременной разнонаправленности дискурсов: пространственного движения и передвижения во времени (воспоминания в письмах). Подобное скрещение разнонаправленных систем реального и проговариваемого-представляемого характерно и для «Черной женщины». За счет последнего время значительно расширяется, как бы выходит из границ пространства.

Роман опирается на масштаб большого времени: задействуется вековой пласт (с 1724 по 1817 г.). У Греча разные исторические события по-своему иллюстрируют одну содержательную схему; но внутри художественной структуры задается разнообразие соотношений, варьирующих и парадоксально поворачивающих основную идею. Важно, что Петербург – философско-символический топос, акцентирующий отношения человека с историей, временным целым жизни через тему отношения с судьбой (феномен «черной женщины»). Петербург оказывает влияние на эти отношения не как образ пространства, а именно как «текст», как образ-комплекс, включающийся в философский сюжет через собственные знаковые метонимии.

I часть романа выражает Петербург в эмпирическом его качестве (даже порой травестированности¹²), превалирует профанический срез. Во II части происходит удаление Кемского из Петербурга, дистанцирование (разворачивается эпико-исторический контекст, связанный с битвой при Нови), но задействуются опосредующие формы отношения к Петербургу, связанные прежде всего с фигурой Суворова, задающего «ернический» тон к официозности петербургского центра, и Петра I из рассказа Алимари в апокрифическом ореоле человеческой простоты, под именем Петра Михайлова благодельствовавшего юную чету морлачки и итальянца.

Петербург на всем протяжении романа укрепляется как смысловой центр – имперский, исторический, масонски-символический. Это топос, обостряющий поиск идентичности человеком через связи жизни и истории, духовно-абсолютного и временного. Однако пропорционально этому «усилению» открывается возможность отчуждения как изнанки к «идеалу». В ответ на эту возможность в человеке усиливается текстопорождающая способность (создание и чтение «текстов» или образов экфрастического типа) как форма высшего персоналистического знания.

Если в I части используется пространственное дистанцирование к Петербургу в эпизоде «загородных рассказов» (главы 7–10), то в III части – временное дистанцирование (возвращение героя в Петербург после

¹² Помимо примера опроса Хвальнским Драка про петербургскую погоду и уровень воды в начале романа, важное репрезентативное значение для петербургской жизни имеет посещение Кемским театра; театральность сказывается в изображении интерьера петербургского дома Алевтины, в котором, в частности, описание комода с фигурками изоморфно культуре рококо.

17-летнего отсутствия). Возвращение князя Кемского в Петербург архетипически соотносимо с «историей блудного сына» и «историей бедного Иова». Этот город отнимает у героя то, что привязывает его к жизни. Именно Петербург в его влиянии на жизнь героя оставляет открытым вопрос о телеологичности, в связи с чем этот вопрос решается через отношения «я» с земными ее заместителями (символическими, мифопоэтическими эквивалентами высшего начала), «метонимиями», оказывающимися по-барочному в запутанных соотношениях. Пространство вписывается в текст биографии (разные планы прошлого объединяются и через пространство-текст героем «перечитываются»), и поэтому повышается сюжетно-функциональная нагрузка петербургского текста (в III части увеличивается удельный вес петербургских реалий, углубляется их сюжетно-функциональное значение). Это уже центр нового совмещения личности и истории в национально-географическом ареале. Петербург призван дать идентичность русской жизни, в то же время для него сохраняется возможность стать антимиром (видимостью).

Петербург, построенный на голом месте, выражает «чуждость» мгновенного возведения как способа победы над временем, игнорирования времени; это город, лишенный истории и тем самым заостряющий свое смысловое положение на границе панегирика и апокалиптики. В связи со спецификой Петербурга как симулякра М. Ямпольский подчеркивал специфический характер переживания здесь времени: «...эсхатология заключена в парадоксальной темпоральности Петербурга. Именно здесь с полной ясностью проявляет себя странное сочетание мгновенности, приостановки времени и конденсации всей предшествующей истории в этом не знающем времени мгновении» [9. С. 266]. Этот способ превалирует для героя, который замечает о своих видениях «черной женщины»: «...в необыкновенных случаях, когда от волнений душевных придет в трепет мое тело, когда настоящая минута ужасным своим потрясением сольет в себе и прошедшее и будущее, она является мне и наяву» [3. С. 32]. Петербург становится такой декорацией иллюзионизма истории. В этой декорации через сознание Кемского сталкиваются прошлое и настоящее, но человек в результате оказывается «нигде», отчужден. Отсюда и чисто «петербургский сюжет» III части «Черной женщины»: смертного или «посмертного» свидания с Петербургом (как *иного* к бытию, но также и к инобытию).

Глава 36: «“Вот Аничковский дворец, – говорил он про себя, – как он теперь чист, красив, великолепен: за семнадцать лет оставил я его почти в совершенном запустении. А сад! Какое это странное, широкое здание посреди двора? Это должен быть театр. На полуразрушенной стене уцелела еще колоннада, написанная Гонзагою, а вот и маленький храм правосудия, с греческою надписью! Гостиный двор – старый знакомец, но исчезли низенькие, безобразные шляпные лавки, теперь на их месте великолепный портик. На месте Казанского собора, здания простого и ветхого, возвышается новый храм с величественным куполом и колоннадою”. Но каким образом странник наш очутился у Казанского собора, не переходив чрез Ка-

занский мост, крутой, тесный, грязный? Мост исчез или, лучше, превратился в широкий проезд над Екатерининским каналом, едва приметно выпуклостью изменяющий своду над водою. Прекрасный старинный дом графа Строганова на том же месте, но за Полицейским мостом, который из зеленого деревянного превратился в чугунный с прекрасною балюстрадаю, между Большою и Малою Морскими, где были деревянные заборы, высятся великолепные дома в пять этажей. А Адмиралтейство? Вот оно. Уцелел только прекрасный шпиль его, главное же строение, низкое, небеленое, похожее на фабрику, преобразилось в здание величественное, оригинальное. Валы исчезли; рвы засыпаны, и на месте их красуются тенистые аллеи» [З. С. 166].

Фиксируется прогресс изменения построек: от невзрачности, малости, ветхости – к крепкой основательности и величию. Мир возвышается над человеком в своей обновленной материальности, но тем самым и отстраняется, отчуждает его. В своей почти сверхисторической метаморфозе, что называется «воочию», городская архитектура довлеет над всем (природой и человеком), выступает сама по себе. Сила времени (хоть внешне и благая) как бы отчуждена от человека. В лицезрении каждого архитектурного артефакта повторяется метаморфоза: исчезновение старого и возникновение нового. Уже образ созерцания специфично заключает двойственность процесса такого одновременного разрушения и созидания. Серийно воспроизводится «петровский акт» чудотворного созидания (но уже в созерцающем сознании так «по мановению» созидает время). Этот акт размножен, но тем самым «унифицирован». Это настораживает, поскольку за несовершенством прошлого все-таки скрывается человеческая подлинность¹³; в прежнем отмечается близкое живое. То, что отпало и исчезло, хранится в памяти, вновь из нее выступает и присоединяется к видимому, которое от этого становится многослойным (когнитивный образ «утеплен» человеческими интенциями; отношение к окружающему сопровождается моментами персоналистичной обращенности: «старый знакомец»), и в этом таится иное качество преображения, которое осуществляет виденье, не только фиксируя данность, но в соединении с возрожденным памятью прошлым качеством создавая музеем-пантеон.

Совершенно с другими акцентами выстраивается вторая серия петербургской панорамы в созерцании Кемского.

Глава 38: «Стук каретный прервал его размышления. Он поднял глаза и увидел, что находится на Большом Каменноостровском проспекте. Широкая, мощеная дорога пролегает между великолепными дачами и милыми сельскими домиками. Этого не было здесь в его время. Но где та ро-

¹³ И тут же от зданий Кемский обращается к лицам прохожих: «Не одни улицы, не одни дома сделались чужды бедному пришельцу! Ему казалось, что он перенесен на край света: везде раздаются звуки родного языка, но выражение встречающихся ему лиц иное, чуждое, незнакомое. Семнадцать лет – половина поколения! Бывало, не мог он пройти двадцати шагов, не встретив знакомого, приятеля, сослуживца. Теперь он прошел вдоль всего проспекта, не выдав приветного лица» [З. С. 166].

ща, березовая и сосновая, в которой он иногда прогуливался с друзьями? Исчезла. Место ее – большая равнина, на которой изредка поднимаются отдельные деревья, обнесено красивым забором. “И то было хорошо – в свое время!” – подумал он. Вышел на берег Невы, он очутился на прекраснейшем мосту, какой только случалось ему видеть. Легкая филиграновая арка перегибается линией красоты чрез быструю Неву. Он взшел на мост – пред ним открылась очаровательная картина: с одной стороны дачи по обоим берегам Невы, и в числе их старый знакомец, алый дом барона Колокольцева с резным бельведером; вдали Крестовский остров. С другой стороны влево – прекрасный Каменноостровский дворец, пред ним две яхты и фрегат; направо – чья-то прелестная дача на островку – белый дом, опушенный густо зеленью; прямо – сад Строганова и знакомые желтые каменные ворота. Наглядевшись на эту очаровательную панораму, Кемский сошел с мосту и повернул направо мимо дворца.

Вокруг дома государева господствовала тишина. Все дышало порядком, чистотою, спокойствием. Простота жилища усугубляла уважение к хозяину. За воротами сада, идущими к Неве, Кемский увидел мост, перешел – и очутился в Строгановом саду, где бывал с нею. Поднялся ветерок. Листья деревьев зашумели: в густом кустарнике что-то зашевелилось и опять умолкло. В саду было тихо и уединенно. Дом графский заперт, но все в прежнем виде: Геркулес и Флора по сторонам крыльца, Нептун посреди пруда, ветхий мостик с березовыми перилами, моховая пещера, Гомерова гробница. Вот и Чёрная речка. На другом берегу ее жизнь и движение. Рядом красуются чистенькие домики. Группы гуляют по берегу. Дети резвятся...» [З. С. 175–176].

Взору открывается онтологическая перспектива пространства в единстве природного и городского, извечного и развивающегося (равновесие «между великолепными дачами и милостивыми сельскими домиками»). В отличие от первого отрывка здесь за вещественным открывается другая цельность онтологического свойства. Она предшествует мифологическому архетипу, цивилизационному началу, антропологическому и пр. В вещах ощутима сила и красота жизни, ее как бы самораспускающиеся качества – энергии, красоты, крепости; этому служит полнота интонационного звучания: «широкая мощенная дорога», «легкая филиграновая арка перегибается линией красоты чрез быструю Неву» и пр. Здесь более глубокое наполнение топосов; расширяется культурно-метафорический подтекст топографической «карты» историко-биографических событий. Разные времена через «я» вдвинуты друг в друга с противоположным друг для друга эффектом – отодвигание современности в прошлое и приближение прошлого к современности. В первом отрывке господствует чувство отчуждения (присоединение «я» к общему невозможно). А во втором обозрении городской панорамы намечается преодоление этого через иную «личностную» содержательность пространства («дом государев», «сад, где бывал с нею»). Финальное пуантирование происходит, когда петербургский сюжет «блудного сына» приводит Кемского к «дому государеву», через это автор пытается разрешить коллизию оказавшихся в противопоставлении начал (част-

ного и государственного; бытового и исторического) через их интеграцию в специфичном «персонализме» виденья. Сигналами «пограничности» пространства, его персоналистичности являются «тишина», «спокойствие», коннотации особого состояния: «Все дышало порядком, чистотою, спокойствием». Через знаковый комплекс «текста» выстраивается единство, не сводимое к антропологическому виденью, средством которого являлся бы «лиризм». Само виденье становится созидательным, картина – производной от действий «я», что подчеркивается структурой фраз: «он поднял глаза и увидел...»; «вышел на берег Невы, он очутился на...»; «он взошел на мост – пред ним открылась». Это панорамность иного типа, смоделированная как движение по кругам с усилением-углублением коннотаций схождения начал: личного, исторического, природного, субстанциально-универсального, и приближение к центру, что в конце концов дает резонанс неразличности сакрально-демиургического и сокровенно-личного, и хода времени, начавшегося от этого как бы заново. Это движение-виденье приводит к центру: «дом государев», «все дышало порядком, чистотою», «уважение к хозяину»: через это усиливается впечатление *генія* места. Далее через память и живое отношение к возлюбленной обостряется присутствие «Софии»: «...и очутился в Строгановом саду, где бывал с нею. Поднялся ветерок. Листья дерев зашумели: в густом кустарнике что-то зашевелилось и опять умолкло» [З. С. 176]. «Ветерок» становится выражением *ее* проявления, ответственности, живой вести. Достигается в ореоле сакрального животворное согласие реальности и человека как *ее* читателя-созидателя. Результат этого – не превазирование когнитивной схемы, направляющей к метафизическому порядку, а персонализм – единство бытия в его свободно самопроявляющихся частях, несущих в себе отклик высшего, что делает их отзывчивыми и в этой отзывчивости персонифицированно сокровенными. В человечески соразмерном масштабе в онтологической слиянности бытового, культурного, природно-субстанциального и мифологически-театрального выступают скульптурные образы языческих божеств: Геркулес (героика); Флора (растительность); Нептун (водная стихия), а также символы сакрального гностического порядка: мост, пещера, гробница, речка. «Черная речка» – река жизни, но и река смерти, номинация которой звучит многозначно через резонанцию с «черной женщиной». Концепт «черной женщины» для романа становится особым регистром (мифопоэтическим, интертекстуальным), системой рефренов. Перед нами воспроизведение действительности, но и иная по отношению к реальности форма пространственной конкретизации, когда виденье преобразуется человеческими интенциями, воспоминанием, любовью¹⁴. Эти интенции

¹⁴ Частный пример персоналистичности в дальнейшем можно заметить в восприятии юным Сергеем Ветлиным такой «низкой материи», как еда: «В числе этих блюд заметил я одно, которое часто бывало на столе у моих воспитателей; им моя благодетельница обыкновенно потчевала своего отца, старичка доброго и почтенного. Это были малороссийские вареники. Я обрадовался им, как старым знакомым. Но причину этой радости было отнюдь не лакомство: мне почудилось при взгляде на это блюдо, что я сижу в

могут опираться на какой-либо идейный императив, но выглядят по отношению к нему самостоятельным фактором человеческого «самостояния». Это переключается в имплицитный план соответствий другого характера: переживание душой себя в другом и через другое; это переживание не имеет сакрального характера «высокого знания». Дело в том, как Петербург-текст относится к *пра-воспоминанию* (к которому могут быть отнесены в сюжете созерцание Кемским картины-«иконы» ребенка с привлечением особого освещения петербургского пейзажа и другие подобные иконические образы). Сакральное получает внутренне имманентное измерение через человека (религиозный персонализм). И тогда внешнее тотальное зло побеждается «новым душевным градом»¹⁵, который строится через инверсию творящего (онтологического) акта, репрезентированного Петербургом.

А далее значимым этапом сюжета становится тетрадь записей Ветлина, которую он присылает Кемскому. Эти записи имеют отношение к пространству¹⁶. Здесь так же, как и в I части, задается важная для масонства «всемирность»: задействуются Швеция, Англия, Франция, Голландия. Речь идет о новом для сюжета соотношении внутренней жизни и внешнего пространства. Поэтому тетрадь Ветлина – это определенный этап линии Кемского, который выступает как ее чтец, или же она – альтернатива-параллель двум другим дискурсам (Кемского и Алимари). История Ветлина тоже строится по модели «блудного сына»: повествование в тетради совершает круг: из Петербурга – через ряд топосов – вновь к Петербургу. Этот круг внутри себя еще более явно разворачивается как «воронка» (вертикальные религиозно-аллегорические и символические проекции навязчиво и даже экстаично эксплицированы с самого начала исповеди Ветлина). От слов об «ангеле» дискурс начинается и словами об «ангеле на портрете» завершается. Эта метафизическая «парабола» проблемно соотносится с пространственным кругом, задаваемым для тетради Ветлина Петербургом. Но помимо такой экспрессивной экспликации персонажем христиански-идеологического измерения с самого начала задаются и альтернативно-игровые субверсии (что отличает дискурс Ветлина от дискурсов Алимари и Кемского): сказочно-волшебный, галантный (рококо XVIII в., особенно инициируемое образом Дюмона); сентиментальный (тетрадь

прежнем кругу, между папенькою и маменькою, что подле нее с другой стороны сидит ее отец, что она меня ласкает, что папенька глядит на меня приветливо» [2. С. 224].

¹⁵ Тема «вертограда» в романе задает сакральную проекцию «земному граду»: «...здесь кажутся они в отдельных телах особыми, розными существами, но незримые нити от родных, близких душ сходятся там, в таинственном вертограде, ветвями и древами» [3. С. 318].

¹⁶ Пространство определяет место и жанровый материал письма: «...несколько очерков, набросанных мною в путешествиях» [Там же. С. 221]; «Это были литературные опыты Ветлина: описание некоторых морских путешествий, картина шторма у Шетландских островов; наблюдения в Норвегии, Швеции, Голландии и северной Франции. Но всего любопытнее была для Кемского одна тетрадка, в которой заключалась какая-то повесть...» [Там же. С. 221].

ученицы Дюмона Надежды). В этом большом круге, задаваемом Петербургом как начальной и конечной топографической точкой сюжета, проигрываются всевозможные варианты интерпретации, сопологающие *действительное* и *дискурсивное* (отношения эти не столь соподчинены как в резонерском идеологическом типе). Если слово Алимари ориентировано в своем просветительски-масонском ключе на определенность (поэтому здесь иная роль материала «античности» и «романтизма»), то «заблудившееся» сознание Ветлина в каждом случае экстаично усиливает вертикальные пределы, наряду с чем медиальное слово в своем разрыве с абсолютном предполагает присоединение «другого» (или, точнее, «другого-своего»). События собственной жизни персонажа-повествователя сопровождаются текстами-метафорами. Так, изгнание Ветлина от домашнего очага Алевтины на задворки грубой прислуги оценивается: 1) как изгнание из рая [З. С. 223]; 2) как происки злой волшебницы [Там же. С. 224]; 3) как история заключенного французского дофина [Там же. С. 225]. Этот принцип обрамления события текстами-метафорами делает его почти столь же относительно-иллюстративным (иносказательным), как и сами тексты, что повышает не оценочно-императивный, а метафорически-игровой подтекст дискурса. Тотальная текстовая кодифицированность, которую маркирует тетрадь Ветлина, становится новым этапом сюжета. Из-за этого центр тяжести переносится с пространственно-временной единственности на инверсию барочного типа¹⁷ макро- и микрокосма.

В роли «спасителей» для Ветлина оказываются «грешники» – старая ключница Егоровна [Там же. С. 225–226], кадет Хлыстов (и в корпусе, и, как атаман мародеров, в лесу). А «императивный» спаситель устранен: «...получено было известие, что мой благодетель жив, что он воротится в Петербург. "Приедет он, родимый, – говорила она в отчаянии, – я сниму с себя грех! Он меня помилует!" А я думал: "Приедет он, так я расскажу ему все злодеяния волшебницы, и мы заодно с ним станем от ней обороняться". Но он не приезжал» [Там же. С. 226]. Круги терзаний-испытаний Ветлина проигрывают человеческую деятельность – образование, культуру, героику (при этом за низким просвечивает высокое, и наоборот). Те ролевые положения, в которых оказывается Ветлин, по-барочному неустойчивы и критичны. Из-за этого сквозь каждую роль иронично-неявно отражается другой план (высокий или низкий в одинаково игровом ключе) – из этого проистекает возможность, акцентируемая в тетради Надежды: «Как легко можно ошибиться». Сам Ветлин вызывает целый каскад театральных прозвищ¹⁸. В решающие моменты истина его душевного порыва отчуждена

¹⁷ Для романтизма важна иерархическая однонаправленность духовного критерия, а не парадоксальная «распятость» или разрыв явления между предельными началами, в нем сталкивающимися, – инфернального и сакрального, материального и духовного, что приводит к выпадению явления из телеологического порядка (тем самым оно предстает как казус, оказывающийся вне общего).

¹⁸ ««Ein graulicher Kerl!» – говорили обо мне кандидаты философии» [З. С. 230]; «Es ist ein gemeiner Matrose; ein wahrer Zwiebel-Russe» [Там же. С. 238].

неразличимостью противоположных импульсов: что проявляется? – смелость шалуна и задиры, или высокая героика, или же аффект чувств? Важные поступки, реабилитирующие его в глазах избранницы, Ветлин совершает на море и в лесу, подобно рыцарям старинных поэм (от Средневековья до рококо). Эта природная стихия – пространство культурной инволюции. Эта тема в биографии Ветлина выходит за границы романтического одиночества, которое, например, выражается, когда он удаляется от дневного мира людей, в момент присутствия на корабле Надежды, и отсиживается затворником под палубой. Так или иначе сказывается асоциальность персонажа, через его рефлексию получающая барочные акценты¹⁹. Отсюда проистекают боковые маргинальные пути его становления. А также используется контрастная религиозно-символическая кодировка этапов «ветлинского» сюжета (в чем отражаются масонские экспликации): архетип «изгнания из рая» – тьма души – и с помощью Надежды – возвращение к свету. Поэтому названия топосов, в которых происходит встреча Ветлина с Надеждой, указывают на семантический подтекст «девы» и ее высокого деяния: Гапсаль, Гревсенд, Монс²⁰.

¹⁹ Как рассуждает Ветлин: «Натуралисты говорят, что человек рождается на свет слабее, беспомощнее всех животных, и самых ничтожных. Они говорят это в отношении физическом, а во сколько крат эта истина истиннее в мире нравственном!» [З. С. 222]; «Мне казалось, что я переселен в другой мир, что надо мною осуществилось священное сказание, которое читал я под руководством моей воспитательницы: об изгнании человека из земного рая» [З. С. 223]; персонаж изгоняется из-за стола: «Вон отсюда, ненасытная тварь!» [Там же. С. 224]; «Молодые дамы и девицы убежали моего взгляда. Матушки и тетушки их следили меня, как дикого зверя» [Там же. С. 237]; «Я в глазах ее злодей и изверг человечества!» [Там же. С. 241]; «Мне чудилось, что я из смрадной пещеры, серными парами напитанной, выступил на свежий воздух» [Там же. С. 235]. И в то же время, при зарождении возвышающего чувства сакральной любви к Надежде, Ветлин характеризуется сотоварищами через зоологический мотив, связанный с асоциальной акцентировкой: «Всех бегает, всего боится – как мокрая курица» [Там же. С. 215].

²⁰ К числу достопримечательностей эстонского городка Гапсала (современное название Хаапсалу) относится епископский замок, с которым связана знаменитая легенда о Белой Даме. История такова: каноник влюбился в эстонскую девушку и привел ее тайно в замок; их обнаружили, и в наказание девушка была замурована в стене часовни. И с тех пор во время августовского полнолуния (поэтому встреча Ветлина с Надеждой и происходит в Гапсале в августе) на внутренней стене часовни возникает образ Белой Дамы (ср. Ветлин про Надежду: «...мимо меня мелькнуло что-то знакомое, и страшное, и приятное, и ужасное, и восхитительное. Я остановился в недоумении. Вот опять летит! Это она! Это гапсальская незнакомка!» [Там же. С. 238]. А английский Грейвзэнд (у Греча «Грейвсенд») связан с именем дочери индейского вождя Покахонтас (1595–1617), которая, вывезенная из Америки, здесь жила; она прославилась благими делами, в частности способствовала мирному урегулированию между англичанами и индейцами, здесь же она и умерла; ее похоронили в часовне. «Через час мы приехали в Монс. Далее не могу описывать» [Там же. С. 256]. Монс – бельгийский город, где жила знатная франкская дама Валтруда (канонизирована в 1039 г.), посвятившая жизнь служению Богу и основавшая монастырь. Но (и в этом сказывается принцип снижающей субверсии Греча) название города приводит на память и Анну Монс – любовницу Петра I.

Тетрадь Ветлина организует топосы как путь внешнего и внутреннего (душевного) порядка с усиленным сакрально-телеологическим подтекстом. Это, в свою очередь авторепрезентирует дискурс и значение слова-имени. Здесь, в отличие от II части, активно задействуются «игровые» рокальные отношения между явлением и идеей (императивом, идеалом). То есть содержание знака двойственно (многослойно), оно в большей мере проистекает от интенций самого Ветлина как нарратора и интерпретатора мира-текста. Это позволяет «овладеть» театральной стихией (как производным возможной миражности). Сигналом этого является полисемантическая символика якоря²¹, который ставит Ветлин в конце писем к Надежде. Этот символ функционально заменяет подпись имени моряка-Ветлина, но он является сакральным символом «надежды» (и в этом тождествен имени героини), также это и символ Петербурга.

Но истинная всезавершающая встреча с Надеждой (аллегорической Софией) должна произойти в Петербурге, концентрирующем в себе и порядок сакральный, культурно-исторический и государственный, но, с другой стороны, запутанность и двойственность земных путей. Это требует от героя финального утверждения в глазах центра, которым является Петербург (и тогда соединятся разные координаты). Петербург как начальная и конечная точка пути души несет в себе амбивалентность смерти-обновления. Но двойственность касается и момента «подмены» подлинного на внешне-материальное или субъективное. На это указывает и концовка тетради Ветлина: «Я жду ее, жду Надежды, как отсрочки смертного часа. Уверен, что она даст мне знать о своем приезде, однако везде ищу ее: когда бываю в Петербурге, езжу в театры, на балы: авось-либо! Гадаю на картах, но моя дама никак не хочет пасть на мою сторону. Я проиграл на нее в уме целые миллионы» [З. С. 256]. Этот финал тетради перекликается с тем поиском, в который был вовлечен Кемский в I части (поиском Али-мари), но в то же время это подобие качественно иное. Образ-знак в своей семантической функциональности обретается на границе имитации и телеологичности. Эта граница актуализирует активность реципиента, но он занимает позицию не моралиста или идеолога (как в случае Кемского и Али-мари), а исключительно интерпретатора, своей ролевой вовлеченностью в интерпретируемое становящегося живой экспликацией барочных антиномий (вне интерпретации-чтения жизнь Ветлина не дана).

Петербург как социальный центр должен конституализировать героев и объединить разошедшиеся миры (придать им взаимную релевантность). Но этого не происходит. И не только по социальным причинам. Идеологической экспликации (государственно-просветительского, романтически-символического или масонско-гностического характера) противостоит

²¹ Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский указывали: «Так, перекрещенным ключам в гербе Ватикана соответствуют перекрещенные же якоря в гербе Петербурга»; «якорь – символ спасения и веры и в этом значении прекрасно известен в эмблематике барокко» [6. Т. 3. С. 205].

скептическая барочная субверсия: противоположно вторичный игровой вариант («ложка дегтя в бочке меда»), травестийно-двузначный, способный «подточить» первичное ценностно-императивное²².

Тетрадь Ветлина вводит дополнительные ресурсы соотношения имени и Петербурга-текста. А после тетради вся действительность для князя Кемского складывается как лабиринт пространства и времени в поиске потерянного. Вся действительность поляризуется (добро и зло, «райское» и «адское») и, можно сказать, сама по себе отодвигается в сторону (остается сознание и религиозно-метафизический экран).

Петербург как топос в своей необычной репрезентативности-вторичности и культурно-текстовой функциональности присоединен к горизонтальной однородности или символично-метафорической топографии сюжета и в то же время противопоставлен ей как топос, в котором возможны инверсия, переворот, выверт, «складка» достигнутых идеологических и символично-интерпретационных определенностей. И в этом заключается «открытость» (или ноуменальность) Петербурга, который в таком аспекте перекликается с цветовой маркировкой «черной женщины» как возможного «киного» ко всему, как субъектно-ноуменального явления, выпавшего из телеологии (резонерски-вербально уплотненной в романе). Это маркер и катализатор проблемности всеобщего метафизического порядка.

Петербург – пространственный аналог ценностных пределов возвышенного и отрицательного, т.е. того, что человека захватывает и подчиняет, чем он оказывается «ослеплен». И финал приводит к освобождению от этого. Кульминация этого перелома – ожидание у разведенного моста в петербургскую ночную непогоду и видения Кемского:

«Ночь была ненастная и бурная, ветер выл, дождь и град били в окна кареты. Князь завез домой Марию Петровну и отправился на Выборгскую сторону, но Воскресенский мост был разведен, и он должен был дожидаться в карете. <...> Надежда, испуганная и встревоженная неожиданным случаем, не говорила ни слова, прижалась в угол кареты и уснула от утомления. Кемский долго не мог прийти в себя. В тумане, окружавшем его, чудились ему страшные видения, они рассеялись при первом свете утрен-

²² Например, Греч использует важный для романтизма сюжет «рафаэлевой мадонны», что востребованно метафизическим сюжетом «Черной женщины» с ее романтическим культом женского начала и масонской его аллегорикой. Кемский созерцает женский портрет с его сакральными чертами, через эту грезу провидит (предчувствует) истину, прапамять своей души и пр. Но в рамках этого сюжета «рафаэлевой мадонны», у Греча художник Бериллов, положительно характеризуя квартальный (!), называет его «Рафаэлем между полицейскими» [З. С. 204], проявляя недопустимое для романтического художника остроумие. В этой «шутке» происходит игровое «замыкание» линии романтически-духовной свободной субъектно-художественной с линией внешне-силового государственного идеологического норматива (квартальный – образ надзора и контроля), в результате возникает момент взаимного «обесточивания» и травестийного аннулирования этих линий.

ней зари, и ангельский лик Наташи с улыбкою утешения на устах затрепетал пред усталыми его веждами» [3. С. 304].

Но положение в этом топосе модифицирует отношение человека с временем (своей жизни и историей) – он получает возможность свободы самопозиционирования. Петербург дает возможность такой «вненаходимости», но она в личностном плане является трагической (Греч при своей официально-оптимистической установке приходит в романе к таким же драматическим результатам отчуждения «я», к которым приходят другие писатели). Тема Петербурга, с одной стороны, связана с выражением панегирической традиции, соединенной с масонско-гностическим символизмом; это идеологически (риторически) утверждаемая утопия единства масштабов жизни личности, государственного (имперского) служения как земной историко-государственной стези и «небесного» закона. А с другой стороны, Петербург – отчужденное от человека пространство, «механика» которого развертывается как барочное «позорище», которым человек (бедный Иов) поглощен как зритель. Это выражение тех сил (исторического, социального, культурного порядка), которые извне определяют положение человека и его судьбу. Петербург таким образом выражает «открытость» человека перед вторжением любых сил в его судьбу, что ведет к драматичному отчуждению. В этом туманном ненадежном мире *Vanitas* в качестве противовеса выступают человеческая любовь и память (так сказать, «вопреки»); они ничего не меняют и лишь внешне вписываются в нравственное кредо или религиозно-моральный императив. Финальному уходу или вытеснению из Петербурга противостоит гуманистическое единство людей, вновь обретших друг друга (т.е. преодолевших тотальное сиротство). Петербург в романе господствует, и лишь в последних главах герои, освобождаясь, его покидают. В финале князь Кемский с дочерью собираются в Симбирск; они заезжают в Москву, и все разрешается там, где началось, но тем самым пространственная константа, реализуясь, и нейтрализуется. То, что финал переносит нас вместе с героями в Москву, не случайность. Композиционно в романе выстраивается цепочка пространственной декорации, которая развертывается не по логике эмпирической реальности или духовных поисков героя, а по логике художественно заданного порядка:

*Петербург – Москва (+ Симбирск) – прибалтийские окрестности – за-
граница – Петербург – прибалтийское пространство (в тетради Ветли-
на) – заграница (в тетради Ветлина) – Петербург – (возможность Сим-
бирска) Москва²³ – метафизическое пространство маркируемое «по-*

²³ Как замечает В.Н. Топоров: «Москва, московское пространство (тело), противопоставляется Петербургу и его пространству, как нечто органичное, естественное, почти *п р о д н о е* (отсюда обилие растительных метафор в описаниях Москвы), возникшее само собой, без чьей-либо воли, плана, вмешательства, – неорганичному, искусственному, сугубо “культурному”, вызванному к жизни некоей насильственной волей в соответствии с предумышленной схемой, планом, правилом. Отсюда – особая конкретность и заземленная реальность Москвы в отличие от отвлеченности, нарочитости, фантомности “вымышленного” Петербурга»; «по существу явления Петербурга и

смертным» письмом Алмари (которое, кстати, рамочно перекликается с предисловием автора).

Прослеживается циклический принцип. Модель кругов страданий и испытаний героев романа (фабульный план) в его пространственно-композиционной конфигурации переводится в спираль «возвышения» как внутренней конструкции (план архитектоники).

Москва не противопоставляется Петербургу в начале романа. Она связана с прошлым с пейоративными коннотациями в I части (чума 1771 г.); и это прошлое, «вернувшись», перечитывается в финале, т.е. меняет свою природу в III части, вращая в обретенное «общее» единство мира. Имманентной, что очень важно для «Черной женщины», оказывается женская природа Москвы (женский монастырь под Москвой соответствует «мужским историям», рассказанным под Петербургом в I части). В романе узел «видения» завязан в Москве и развязан в Москве. Но решающую роль в этом сыграл Петербург.

Катарсис освобождения заключается в том, что показанный образ сознания шире изображенной действительности и шире отдельной идеи или человека. Поэтому он «окантован» нейтральной житейской формой: отец нашел дочь, дочь нашла жениха. И по отношению к этой исходной основе жизни топосы и конфликты оказываются отодвинуты и нейтрализованы.

В предисловии к «Черной женщине» автором подчеркивается личная причастность пространству и истории.

Роман Греча вполне соответствует механизму интерпретации «петербургского текста», рационалистическому его складыванию из ряда четко прослеживаемых аспектов и мотивов. Но следуя этому, можно упустить главное, что является основой уникальности этой темы для произведений Греча. Это не предметно-тематическая разметка, а плотное вращение Петербурга во весь массив письменной жизни Греча, которую можно обозначить как «петербургский текст». Действительно, Греч, создающий учебники, журналы, пишущий романы, статьи, составляющий разного рода записки и пр. – это *скриптор* от лица Петербурга. Весь массив письма охватывается одной темой, ангажирован одним источником – Петербургом. Аналога этому нет, ибо в общеизвестном «триумвирате» писательские позиции Булгарина или Сенковского определяются иными прагматическими и мировоззренческими установками, иным статусом и котировкой.

Благодаря своей эклектике гречевский текст неразборчиво вбирает всевозможный материал, отсюда плотный контекст петербургского барокко, для которого характерны сочетание различных культурных языков и религиозная экзальтация. Для Греча добавляются и иные причины: ангажиро-

Москвы в общероссийском контексте, в разных его фазах, были, конечно, не столько взаимоисключающими, сколько взаимодополняющими, подкрепляющими и дублирующими друг друга. «Инакость» обеих столиц вытекала не только из исторической необходимости, но и из той провиденциальной роли, которая нуждалась в двух типах, двух стратегиях, двух путях своего осуществления» [10. С. 20, 22].

ванность определяет диктат внешних форм для самоидентичности, что ведет к игре с *именем* (за которым – статус, роль), а это при дефиците самостоятельно-внутреннего содержания оборачивается известной долей «самозванства». Это имеет отношение к двусмысленности оценок личности Греча и его статуса (в отличие от вполне отрицательной характеристики его напарника Булгарина). У Греча высокие претензии: ученый, педагог, культуртрегер, и – возможный нулевой исход всего этого, мнимость статуса, постоянное присутствие «обратного знака» не только в репутации, но и в статусе, и даже в качестве самого продукта. Личность Греча затмевают зыбкие полутени его идентичности. Поэтому, что касается Греча, – вне текста нет субъекта; субъект осознает себя настолько, насколько обильно продуцирует разного рода тексты (нет романтической презумпции духовного индивида или некоего невыразимого содержания реальности). Без текста такая личность себя не видит и ничего не имеет. Именно текст устанавливает объект. И такой личности наиболее органично соответствует Петербург как удивительный город, в котором текстопорождающая функциональность (в широком смысле) предшествовала всем остальным задачам.

Литература

1. *Топоров В.Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121–132.
2. *Вайскопф М.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М. : Новое литературное обозрение, 2012. 696 с.
3. *Греч Н.И.* Черная женщина // Три старинных романа : в 2 кн. М., 1990. Кн. 2. С. 5–318.
4. *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М. : Аграф, 2002. 288 с.
5. *Казин Ф.Л.* Санкт-Петербург как явление культуры // Петербург в мировой культуре. СПб., 2005. С. 7–12.
6. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи : в 3 т. Таллин : Александра, 1993. Т. 2. С. 9–21.
7. *Греч Н.И.* Записки о моей жизни М. ; Л. : Академия, 1930. 900 с.
8. *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1999. 392 с.
9. *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 616 с.
10. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы // Избранные труды. СПб., 2003. 616 с.

THE PETERSBURG TEXT IN THE NOVEL *THE BLACK WOMAN* BY NIKOLAY GRECH. ARTICLE 2

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2018. 53. 237–256. DOI: 10.17223/19986645/53/16

Nikolay V. Khomuk, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: hokuk1@yandex.ru

Keywords: N.I. Grech, *The Black Woman*, Petersburg, Petersburg text, Freemasonry, tsar, virgin, Baroque.

In the article, using the structural-semiotic method on the material of Nikolay Grech's *The Black Woman*, the problem of the representation and the artistic semiotic organization of the Petersburg text is considered. For this text, the archetypes of the “tsar” and “virgin”, which

have a universal mythopoeic and plot-phenomenological content, are important. Petersburg is built up as a map of life and destiny of the “I”; it includes the eternally lasting peace-giving act of the cultural hero – Tsar Peter I – the “genius” of the place. It is important that Petersburg is a philosophical and symbolic topos accentuating the relations of a person with history, the temporal whole of life through the topic of dialogue with destiny actualized through the phenomenon of the “black woman”. Petersburg influences these relations as a “text”, as a figurative complex, part of a philosophical plot through its own symbolic metonymies rather than as an image of space.

Throughout the novel, Petersburg is strengthened as a semantic center – imperial, historical, symbolic in a masonic way, the center of intersection of the horizontal and the vertical. It is the center of human identity through the unity of spirit and time, life and history. However, with the “strengthening”, the possibility of alienation as the wrong side of the “ideal” opens up. In response to this, the ability of the reader to read the spatial text or images of the ekphrastic type is enhanced in the person as an expression of a higher personalistic knowledge. Petersburg takes away from the character what tied him to life. It is Petersburg in its influence on the life of the character that leaves the question of teleologicality open. And therefore this question is solved through the relations of the “I” with its earthly deputies, “metonymies”, which turn out to be in intricate Baroque-style relations (symbolic, mythopoeic equivalents of the higher principle). The metropolitan landscape fits into the biography of the protagonist, who returned to Petersburg after many years: different plans of the past are united and “re-read” by the protagonist through the text of space. The subject-functional load of the Petersburg text is increasing: in the narrative the specific weight of Petersburg realities and their plot-functional significance are increasing.

Thus, the consideration of the Petersburg text in *The Black Woman* by Grech results in the following. On the one hand, the theme of Petersburg is connected with the expression of a panegyric tradition, combined with the Masonic-Gnostic symbolism; it is an ideologically (rhetorically) asserted utopia of the unity of the scale of the life of man and of state (imperial) service as an earthly historical-state path and a “heavenly” law. On the other hand, Petersburg is a space alienated from man, whose “mechanics” unfolds as a Baroque “disgrace”, which absorbs man (poor Job) as a spectator. This is an expression of the forces (historical, social, cultural), which determine the position of man and his fate from outside. Petersburg thus expresses the “openness” of man before the penetration of any forces into his destiny, which leads to a dramatic alienation. In this nebulous unreliable world of Vanitas, human love and memory act as a counterweight. The final leave or displacement from Petersburg is opposed by the humanistic unity of people who have regained each other (i.e., have overcome total orphanhood). Petersburg dominates in the novel, and only in the last chapters the characters, becoming free, leave it.

References

1. Toporov, V.N. (1987) Tekst goroda-devy i goroda-bludnitsy v mifologicheskom aspekte [The text of the maiden city and the harlot city in the mythological aspect]. In: Tsiv'yan, T.V. (ed.) *Issledovaniya po strukture teksta* [Research on the structure of the text]. Moscow: Nauka.
2. Weisskopf, M. (2012) *Vlyublennyy demiurg: Metafizika i erotika russkogo romantizma* [Loving Demiurge: Metaphysics and eroticism of Russian Romanticism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
3. Grech, N.I. (1990) Chernaya zhenshchina [The black woman]. In: Troitskiy, V.Yu. (ed.) *Tri starinnykh romana: v 2 kn.* [Three vintage novels: in 2 books]. Book 2. Moscow: Sovremennik.
4. Ben'yamin, V. (2002) *Proiskhozhdenie nemetskoj barochnoy dramy* [The origin of the German Baroque drama]. Moscow: Agraf.

5. Kazin, F.L. (2005) Sankt-Peterburg kak yavlenie kul'tury [St. Petersburg as a phenomenon of culture]. In: *Peterburg v mirovoy kul'ture* [Petersburg in world culture]. St. Petersburg: [s.n.].

6. Lotman, Yu.M. (1993) *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Selected articles: in 3 vols]. Vol. 2. Tallin: Aleksandra. pp. 9–21.

7. Grech, N.I. (1930) *Zapiski o moey zhizni* [Notes on my life]. Moscow; Leningrad: Akademiya.

8. Mednis, N.E. (1999) *Venetsiya v russkoy literature* [Venice in Russian literature]. Novosibirsk: Novosibirsk State University.

9. Yampol'skiy, M. (2007) *Tkach i vizioner: Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture* [Weaver and visionary: Essays on the history of representation, or On the material and the ideal in culture]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

10. Toporov, V.N. (2003) *Peterburgskiy tekst russkoy literatury: Izbrannye trudy* [Petersburg text of Russian literature: Selected works]. St. Petersburg: Isskustvo–SPB.