

Василий Щукин (Kraków)

ГЕОКУЛЬТУРНЫЙ ОБРАЗ МИРА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

В основе любой методологии лежит то или иное понимание мира. Его можно – правда, с определенными потерями – перевести на один из языков, которыми пользуется человечество в процессе общения. Весьма распространенным и, на мой взгляд, плодотворным способом является представление мира в виде некоей пространственной модели или *образа*. Образное мышление связано с понижением дискретности описания за счет его обогащения преимуществами аналогового мышления – суггестивностью, метафоричностью, обращением к мифопоэтической памяти собеседника. В дальнейшем изложении я буду выстраивать одну из возможных моделей мира – геокультурную, используя при этом рациональный научный аппарат, призванный создавать совершенно четкие логические конструкции. Однако любая логическая модель в применении к области гуманитарного знания нуждается в *оживлении* за счет ее диалогизации (Бахтин 1986: 381-393), а сверх того – поэтической эйдологизации, то есть в придании ей черт полнокровного поэтического образа.¹ Поэтому в начертании геокультурного образа мира могут появиться неинтеллектуальные элементы – ассоциации, аналоги субъективных ощущений и переживаний, плоды интуиции и воображения. Замечу, однако, что их методологическая ценность станет очевидной лишь тогда, когда они явятся в роли носителей межличностных значений и качеств.

1. Природа и культура. Географическая идентификация

В основе моих рассуждений лежит фундаментальная посылка, принимаемая за аксиому. Сводится она к следующему.

Объективная *природная* реальность, в отличие от интерсубъективной *гуманитарной* реальности, бесконечна в пространстве и во времени. В

¹ «И образ мира, в слове явленный» (Б. Пастернак, *Август*). Ср. обращение к той же поэтической строке в статье М.М. Бахтина *К методологии гуманитарных наук* (Бахтин 1986: 381).

природе все рождается, в ней ничего не может быть создано или сотворено; природа знает только порождающее начало ($\gamma\omicron\nu\iota\alpha$). Любое представление о внешней по отношению к природе силе, которая способна сотворить ее в целом или «изготовить» отдельные ее проявления, есть не что иное, как попытка перенести в мир природы чисто человеческий принцип созидания ($\mu\upsilon\tau\eta\sigma\iota\varsigma$). Представление о некоей божественной данности, стоящей над природой, вполне понятно и в ряде случаев обосновано в контексте культурного бытия, но вне мира людей лишено всякого смысла.

Природное, естественное, а не духовное начало лежит в основе всего окружающего нас мира. Поэтому изучение *Geistesgeschichte*, истории духа (W. Dilthey), которое не может по своим методам напоминать исследования в области химии и физики, должно тем не менее содержать в себе *память о целом*, то есть и о естественных предпосылках культурного созидания.

Созданная в результате культурной деятельности человека ноосфера не является составной частью природы, а в ряде случаев решительно противостоит последней. Однако если природа превосходно обходится без культуры, то без природы культура обойтись никак не может. И коль скоро человека окружают не только камни, растения, животные, вода, воздух, но и такие реальные явления, как дома, улицы и автомобили, а также интерсубъективная сфера, в которую входят поэмы Гомера, трагедии Шекспира, законы Ньютона или философия Гегеля, то совершенно очевидно, что возникновение вышеупомянутых явлений материальной и духовной культуры невозможно без природы, поскольку любое культурное действие опирается на химические, физические и биологические процессы, происходящие в человеке и вокруг него. Чтобы общаться диалогически,² нужно жить биологически. И это нисколько не противоречит тому, что в ходе культурной эволюции человек достигает относительно высокой степени личной свободы, иначе говоря, независимости от природных, а затем и от социальных детерминантов.

Геокультурный образ мира возникает, как правило, в умах не естествоиспытателей, не географов в классическом понимании этого слова, а гуманитариев – историков, искусствоведов, литературоведов. В силу тех или иных порою исторических, порою сугубо личных обстоятельств³ эти люди,

² Ср. известное высказывание Бахтина: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается» (Бахтин 1979: 294).

³ Так, например, Павел Григорьевич Андиферов, отец выдающегося представителя русской геокультурной школы Николая Павловича Андиферова, был преподавателем в Училище земледелия и садоводства в имении Потоцких Софиевке под Уманью. Там и родился его единственный сын. Спустя два года после его рождения семья Андиферовых переехала в Никитский ботанический сад, директором которого был назначен Павел

занимающиеся изучением мира идей и образов, открывают могучую зависимость этих культурных значений от особенностей ландшафта, климата, смены времен года и прочих природных факторов. В то же время они отчетливо видят и обратную связь – воздействие культурной деятельности людей на естественную географическую среду, благодаря чему возникают города и деревни, пастбища и плантации, сады и искусственные водоемы, пути сообщения, порты, вокзалы и аэродромы. Они замечают, насколько тесной порою оказывается связь человека с *местом*, с которым он идентифицирует свою личность, от которого отталкивается и к которому притягивается, по которому тоскует и которое обожествляет. Потому не удивительно, что то или иное географическое место – страна, ее провинция, историческая область, населенный пункт, городское урочище или, к примеру, чье-либо имение (замок, усадьба, дача, особняк) – становятся предметами художественного преломления, поэтического воспевания, идеологизации и мифологизации. Человек, который четко ощущает свою привязанность к некоему множеству географических мест, без всякого сомнения оставаясь существом культурным, в некоторой мере восстанавливает и реабилитирует свою изначальную природную сущность. При этом его общественные, политические и другие культурные функции осуществляются не только благодаря вписанности в историю или в социальные структуры, но и благодаря географической идентификации, частными случаями которой являются идентификация геополитическая (со страной или группой стран, ассоциирующихся с известным политическим курсом), геосоциальная (с провинцией или городским районом, которые обладают устойчивой социальной репутацией) или геокультурная (с обычаями, традициями или культурной легендой данного места).

2. «Жанры правят миром»

Понятие жанра – основополагающее в предлагаемой методологии. Жанр, понимаемый как вид любого целенаправленного акта, процесса или события, как типологически конкретное выражение *предикативности бытия*, рассматривается мною в качестве универсальной категории, относящейся не

Григорьевич. После смерти отца Николай Павлович жил в имении Чарторижского в Пулавах, затем в Киеве, где сблизился с семьей директора Ботанического сада С.Г. Навашина; затем, живя в Москве, постоянно ездил к родным в Петровско-Разумовское, а в двадцатые годы жил и работал в Царскосельском саду. Он писал: «Моя жизнь связалась с парками» (Анциферов 1992: 25). Это обстоятельство не могло не отразиться на особенностях мирозерцания ученого, органично связанного и с природой, и с культурой в их редком симбиозе.

только к искусству, но ко всей социокультурной среде,⁴ а в известном смысле также к живой и неживой природе.

Всеобщую эволюцию бытия можно в высшей степени схематично представить в виде пирамиды. В ее основании покоятся уровни физических и физико-химических систем, над ними, но еще в материальной сфере расположены уровни биологических систем, а ближе к вершине – уровни социокультурных систем, существование которых обусловлено благоприятствующей биологической средой, но которые выходят за пределы материальности.⁵ Участниками и «виновниками» эволюционного процесса становятся действительные компоненты разных систем и системных уровней: элементарные частицы, атомы, физические тела, явления земной литосферы, гидросферы и атмосферы, живые особи и, наконец, человеческие индивиды. Если использовать грамматическую аналогию, можно утверждать, что все эти явления суть *подлежащие* или *субъекты* бытия. Но подлежащее не может существовать без сказуемого, субъект без предиката, а любой законченный сгусток материи – без энергии. В этом, по всей видимости, и заключается логическое обоснование известного положения специальной теории относительности, согласно которому масса является формой энергии, а энергия имеет массу.⁶

Многообразие субъектов бытия и, соответственно, видов энергии широко, но не бесконечно. Чтобы хаос стал космосом, необходима определенная диспозиция возможных применений материи-энергии, иначе говоря – *предикативных актов*. Они-то и являются по крайней мере метафорическим подобием (не исключено, что и типологическим соответствием) жанров как видов социального поведения. На всех уровнях бытия совершается некая работа, что сопровождается приходо-расходом и преобразованием энергии. В мире природы предикативные акты не преследуют никакой цели, но всякий раз вызывают те или иные эффекты. Перейдя на простой язык человеческого опыта (то есть, строго говоря, видимостей макромиира), нетрудно привести примеры таких актов и эффектов (предикаты выделены курсивом): ветер *дует* → погода меняется, солнце *садится* → становится темно, растение *плодоносит* → появляются на свет его «дети» (дочерние особи). За очевидной антропоморфностью человеческих слов

⁴ В этой сфере жанр можно определить как «тип социального поведения» (Турбин 1978: 9), а также «тип созданных в результате этого поведения вещей и мест» (Шукин 1997: 34).

⁵ Подобная схема представлена в кн.: Laszlo 1987: 55.

⁶ «Энергия обладает массой, а масса представляет собою энергию» (Einstein, Infeld 1962: 176).

неизменно скрывается объективный принцип: все на свете что-то *делает*,⁷ и от этого что-нибудь да бывает. Мир, таким образом, представляется не скоплением частиц и не океаном, составленным из энергетических волн, а неким множеством подлежащих, каждое из которых немислимо без имеющегося в его распоряжении ограниченного числа сказуемых.

В каждом таком сказуемом заключена суть того или иного жанра – будь то жанр безволевого, «необходимого» естественного акта или же акта культурного, под которым я понимаю *интенционально-функциональный тип психического и социального поведения*. Такие явления психической и общественной жизни, как экстаз, сновидение, размышление, исповедь, признание в любви, покупка, продажа, сплетня, донос, беседа, брань, похвала, лекция или экзамен я рассматриваю как жанры. Жанр, таким образом, выражает родовую специфику естественного или социокультурного акта.

Предлагаемое мною геноцентрическое (субъектно-предикативное) понимание мира напоминает теорию процессов, предложенную известным американским физиком Давидом Финкельштейном. Согласно ей, элементарными частицами, лежащими в основе миропорядка, являются не ставшие традиционными кванты, а события или процессы. Суть каждого из таких прапроцессов филолог мог бы выразить в форме предикативной конструкции: «что-то (определенное) делается» или «что-то (определенное) происходит». Законченный перечень элементарных прапроцессов можно, на мой взгляд, рассматривать именно как жанровый перечень. Согласно Д. Финкельштейну, прапроцессы первичны по отношению ко времени и пространству. Параметр пространства и параметр времени вторичны: они представляют собою следствия, проистекающие из элементарных процессов-событий (Finkelstein, Zukav 1979: 341).

В условиях земного макромира тот или иной жанр находит свое осуществление не в произвольном, а в predetermined для него пространственно-временном континууме; его осуществление приводит к определенным результатам. Рассмотрим простой пример: священнику необходимо прочесть проповедь. Проповедь – это жанр, причем легко различимы два его аспекта: проповедь как вид деятельности и проповедь как материально (в данном случае – текстуально) выраженный результат этой деятельности, иными словами, *жанровое образование*.⁸ Место созидания этого жанрового образова-

⁷ Кроме действия, существует и состояние, а потому субъекты бытия могут не только что-делать, но чем-либо или какими-либо являться.

⁸ Получить результат, добиться эффекта – цель любой жанрово оформленной деятельности, однако результат далеко не всегда является текстом (например, при купле-продаже, лечении больных, наказании виновных) и даже вовсе не обязательно бывает выражен материально. К примеру, такой жанр, как биржевая спекуляция, связан с манипулирова-

ния – дом священника, его кабинет, библиотека, время созидания – чаще всего вечер накануне службы. Но созидание – это еще не осуществление. Местом осуществления этого жанра будет храм, временем осуществления – церковная служба; таким образом, проповедь становится органической частью более сложного синкретического жанра – литургии.

В 1990 году в частной беседе со мной Владимир Николаевич Турбин высказался в характерной для него гиперболическо-парадоксальной манере: «Жанры правят миром. Не бытие определяет сознание, а жанры определяют сознание». В самом деле, если отойти от узкой, чисто поэтической или чисто риторической трактовки жанра (хотя и в описательной, и в исторической поэтике, и в классической риторике есть тут чему поучиться), а посмотреть глазами филолога на все мироздание, то окажется, что жанровое начало в природе, а также жанровое бытие и жанровое сознание в созданной человеком культуре в самом деле универсально.

3. *Locus vitae, locus collocutionis, locus poesiae*

Большинство современных физиков отрицает существование пространства и времени как абсолютных и независимых друг от друга форм существования материи.⁹ Когда речь заходит о земном, «евклидовском» мире, адепты частной теории относительности выстраивают его четырехмерную модель: время оказывается четвертым измерением пространственно-временного континуума, непременным условием существования пространственных структур.

Именно так на протяжении свыше двух тысячелетий представляли себе мир люди Востока – Индии, Китая, Японии (Zukav 1979: 192). Однако человеку, воспитанному в духе европейской и шире – средиземноморской культуры, слишком трудно себе представить, что пространство и время суть две видимости одного и того же явления. Тесная их связь и взаимозависимость ни у кого не вызывает сомнения, но все же любой из западных гуманитариев воспринимает, допустим, время в романах Достоевского и пространство в романах Достоевского как совершенно разные вещи. Дихотомия пространства и времени лежит в основе европейской эстетики: не случайно среди видов искусств выделяются не только изобразительные и экспрессивные, но также преимущественно спациальные (живопись, архитектура) и

нием не материальными объектами, а виртуальными знаками знаков, но тем не менее этот жанр дает вполне ощутимые эффекты.

⁹ «Время само по себе и пространство само по себе с этой минуты должны будут полностью отойти на задний план, и лишь их единство может быть признано автономной субстанцией» (Lorentz, Einstein, Minkowski 1952: 197).

преимущественно темпоральные (поэзия и проза). Восстанавливая в памяти облик некогда увиденного города, европеец строит в воображении некую пространственную модель и, как правило, забывает, что город живет в истории, а чтобы его увидеть, надо посвятить известное время на прогулки и поездки по нему. Вспоминая же прошедшую жизнь, он мысленно разделяет ее на эпохи, периоды, видит некие эпизоды, но упускает из виду то, что его тело и психическое ‚я‘ существовало в конкретном и также меняющемся пространстве дома, города, страны, культурной традиции. Наконец, Бога тоже можно понимать чисто пространственно – как Творца и Господа, то есть внешнюю по отношению к природе и человечеству силу, которая создает мир и управляет им, а можно чисто темпорально – как вечность и бессмертие. Ивана Карамазова Бог-Творец совершенно не интересует, но в бессмертии души он не верит, и потому знаменитый карамазовский символ веры⁴: «Если Бога нет, все позволено», – следует понимать в темпоральном, а не в космогоническом или ином богословском смысле, а именно: если нет бессмертия, то все позволено.

Таким образом, субъективное сознание человека как биологического и культурного земного существа усматривает в пространстве и во времени два разных начала. Гуманитарий ни в коей мере не должен отказываться от понятия хронотопа,¹⁰ но именно ему, гуманитарию, должно быть свойственно уважение к принятой в данной культуре конвенции понимания мира, и он вправе выстраивать преимущественно пространственные или преимущественно темпоральные образы действительности. Известным оправданием человеческой склонности разделять пространство и время является тот факт, что полушария головного мозга, управляющие пространственным и темпоральным воображением, асимметричны (Иванов 1978; Доброхотова, Брагина 1993). Поэтому нет ничего удивительного или неправомерного в том, что некоторые из нас склонны выстраивать пространственные (визуальные) модели бытия, иные же предпочитают темпоральные (акустические) образы.

В зависимости от того, какой из двух параметров, время или пространство, оказывается в создаваемом образе мира преобладающим, возможными методами познания культурных явлений становятся хронокультурологический (от др.-греч. χρόνος – ‚время‘) или хорокультурологический (от др.-греч. χώρα – ‚пространство‘). Выбор метода во многом зависит от предмета исследования и от его субъекта, ученого. Допустим, произведения Достоевского или философия Владимира Соловьева свидетельствуют о том, что их создатели были склонны к преимущественно темпоральному воспри-

¹⁰Проблеме хронотопа посвящен следующий раздел статьи.

ятию мира, и, следовательно, хронокультурологический метод в данном случае окажется более эффективным. Исследователю, обладающему хорошо развитым пространственным воображением, вероятнее всего, легче проанализировать спациональные аспекты творчества у того же Достоевского.

Я наконец подхожу вплотную к описанию геокультурологического метода, который представляет собой частный случай хорокультурологического. Продолжая смотреть на мир глазами филолога, я буду рассматривать его, исходя из потребностей литературоведения.

Известно, что художественная литература является одной из разновидностей культурной деятельности человека как существа говорящего (Бахтин 1986: 383) и идеологически пристрастного (Бахтин 1993: 22-37). Специфическая сфера деятельности, закреплённая именно за литературой, – это, во-первых, изображение живой человеческой речи или выраженных в речевых формах ощущений, интуитивных предчувствий, чувств или мыслей,¹¹ во-вторых, эстетически значимые комбинации наличного речевого материала и, в-третьих, акты создания новых речевых образований – неологизмов, неосинтагм и т. п. При этом в сознании исследователя, мыслящего по преимуществу пространственными категориями, неизбежно возникает вопрос: *где*, в какой из известных сфер бытия живет говорящий человек и *где* может он диалогически общаться с себе подобными? Этой сферой является *обжитая географическая среда*, ее природные и культурные ландшафты: города, деревни, реки, моря, леса, дороги, жилые и нежилые постройки, сады и парки, транспортные средства. Эту сферу, ее пространственную структуру, а также взаимоотношения ее с человеком как субъектом культуры и изучает геокультурология – сравнительно новая научная дисциплина, известная также под именем антропогеографии, *human geography* или *culture geography*.¹²

Жизнь конкретного человека в ее непосредственном проявлении протекает не на планете Земля, не в той или иной стране и даже не в том или ином населенном пункте, а в сельских домах и городских квартирах, в присутственных местах, конторах фирм, в городском и междугороднем транспорте, школах, больницах – то есть в конкретных социальных локусах. Место, в котором человек живет и работает – *locus vitae* – становится существенной для него метонимией социальной принадлежности или, что еще важнее, социальной идентификации. К этому следует добавить еще одну разновид-

¹¹ Речью можно, таким образом, с разной степенью адекватности выразить четыре функции человеческого сознания, о которых упоминает К.Г. Юнг (Jung 1989: 470).

¹² Наиболее удачным немецким эквивалентом был бы, на мой взгляд, термин *Geistesgeographie*, представляющий собою типологическую параллель к дильтеевской *Geistesgeschichte*.

ность идентификации – географическую. Люди метонимически совмещают собственное существование с местом, которое считают своим, причем не столько с какой-либо страной, сколько с более интимными¹, свойскими локусами – с городским районом (существуют целые армии патриотов Монпарнаса и Швабинга, Таганки и Охты), провинцией («мы псковские»), окотком (Авсюнинской волости – значит, земляк).

Давно замечено, что люди говорят не только на общенациональных языках, но и на социальных и местных диалектах. Особенности речи, то есть того самого диалогического общения, которое и является сутью человеческого бытия, зависят, таким образом, от географических и геосоциальных факторов. Язык школы, язык деревенской улицы, язык двора, язык тюрьмы (блатная «феня»), язык редакции и типографии, язык канцелярии и предпринимательского «офиса» – одним словом, любой социальный диалект оказывается «привязанным» не только к говорящему на нем социальному коллективу, но и к месту, в котором принято общаться на этом диалекте. Русскоязычный киевлянин привык к тому, что на базаре принято говорить по-украински – того требует место. Да и москвич, придя на рынок, спросит не так, как в «приличном» магазине («Сколько стоит?»), а по-базарному – «Хозяйка, почем картошка?». Таким образом, *locus vitae* превращается в *locus collocutionis* – место, где (определенным образом) разговаривают.

Литературоведа, применяющего геокультурологический метод, в первую очередь интересует явление *топофилии* или, иными словами, *мифопоэтики места*. Топофилия – наиболее эмоциональный, неточный, «мерцающий», но в то же время наиболее поэтический аспект литературной геокультурологии: в нем, как в символе, есть «теплота сплывающей тайны» (Аверинцев 1971: 827). Этот аспект разрабатывался исследователями, которых можно назвать лириками. Подобно Платону, Плотину и йенским романтикам, они стремились понять *душу* того или иного места, воспетого мастерами слова. Теория топофилии разрабатывалась американской школой *cultur geography* во главе с одним из таких «лириков» – Йи-Футуаном (Tuan 1974); применительно к художественной литературе нельзя не упомянуть ставшие классическими труды Н.П. Анциферова (Анциферов 1921, 1922, 1923), исследования В.Н. Топорова (Топоров 1984, 1988, 1991), а также недавно изданный сборник о «московском тексте русской культуры» (Княбе, 1998). В.Н. Топоров ввел в обиход емкое понятие «*locus poesiae*» (Топоров 1988: 61–62), которое оказалось весьма полезным и к тому же лишенным двусмысленности своего синонима – «топос»¹³. Если рассматривать литературу в геокультурном аспекте, то

¹³ С одной стороны, топос – это синоним общего места (*locus communis*). Так назывались в античной риторике общепринятые схемы аргументации и убеждения, заранее уста-

главным объектом любви и поэтического мифотворчества окажется так называемый *социокультурный локус* – вторая основополагающая категория описываемого метода. Я определяю его как жанровую, то есть интенционально-функциональную разновидность обжитого пространства. Городская квартира, деревенская изба, парк, школа, вокзал, храм, публичный дом, околотолок, городское урочище – все это примеры локусов или, иными словами, жанров геокультурных мест.

Локусы могут выступать в литературе, если можно так сказать, с неопределенным и с определенным артиклем, то есть описан может быть некий вокзал и Николаевский вокзал в Москве, некая усадьба и Марьино, придуманная Тургеневым усадьба Николая Петровича Кирсанова в *Отцах и детях*. Категория неопределенности, связанная с метафорическим перенесением некоторых черт знакомого автору места на все подобные локусы («Как грустно было этой осенью в Отрадном!» → «Как грустны, меланхоличны и неподражаемо поэтичны старые, запущенные усадебные парки!») более свойственна лирике с ее правом на субъективность и произвольные обобщения. Определенность больше под стать эпике: так, в облике вышеупомянутого Марьино легко угадываются черты Спасского-Лутовинова, где прошли детские и юношеские годы самого Тургенева.

Социокультурные локусы существуют в ноосфере реально и представляют собой важные перспективы в жизни людей. Процесс художественного преломления действительности превращает локус в поэтический образ, в речевую идеологему (Бахтин 1993: 22-30), то есть в локус поэтический. При этом последний может просто упоминаться, а может сыграть важную концептуальную и сюжетообразующую роль. Последнее происходит в том случае, когда в созданном художником слова мире локус вдруг начинает выполнять несвойственную себе функцию: к примеру, келья старца Зосимы становится свидетельницей публичного скандала (*Братья Карамазовы*), а в публичном доме совершается приобщение к святости, что произошло, к примеру, с Настей Крюковой из романа Чернышевского *Что делать?* В этом случае корреляция ‚место – образ‘ становится негативной.¹⁴ В определенных благоприятствующих условиях, среди которых важную роль играет исход-

новленные ракурсы развязываемых оратором тем (Curtius 1948: 76). На мой взгляд, топосы были не чем иным, как элементарными жанровыми образованиями. С другой стороны, под топосами понимаются извечные мотивы и темы, являющиеся литературным выражением архетипических структур (Curtius 1948: 86–114), а также упоминаемые в риторических и литературных текстах *места* (loci), описание которых становилось необходимым аргументом в процессе убеждения слушателя или читателя. Известный перечень этих ‚мест‘ имелся в любом пособии по риторике (Curtius 1948: 200).

¹⁴ Идея негативной корреляции между локусом и образом принадлежит И.П. Смирнову.

ная мифогенность (если, к примеру, объектом художественного преломления становится берег моря, остров, пещера, замок, сад), а также социальная потребность в новом мифе или личное желание автора создать такой миф, поэтическое место может выступить в роли *мифопоэтического локуса*. Примерами могут послужить Царское село (Голлербах 1927), Аптекарский остров в Петербурге (Топоров 1991) или русское «дворянское гнездо» (Шукин 1997).

Из вышесказанного проистекает возможность и необходимость изучать литературное творчество в двух аспектах, связанных с геокультурным характером исследования. Эти аспекты должны быть четко разграничены.

Во-первых, изучению *подлежит генетическая связь творчества того или иного писателя с определенным местом* – городом, городским районом или урочищем, имением, сельской местностью, географическим регионом, исторической областью и т. п. Сказанное вовсе не означает, что в творчестве писателя непременно отражаются черты того места, где он родился и вырос. Достоевский родился в Москве, но он писатель совершенно петербургский по духу, а образы Москвы, Божedomки или Селезневки в его произведениях почти отсутствуют,¹⁵ хотя Москва упоминается неоднократно и даже играет немалую роль в развертывании сюжетов. Михаил Булгаков родился и вырос в Киеве, но Москва поразила его не меньше, чем Петербург в свое время порастил Достоевского, хотя киевский «субстрат» и в его позднем творчестве весьма значителен (Петровский 1990: 229–231). При изучении географических факторов, повлиявших на характер творчества писателя, стоит уделять большее внимание не столько тематическим, сколько стилистическим критериям. Не так уж важно, какие улицы и дома Петербурга описал Достоевский, какие петербургские типы привлекли его внимание – важно то, каким образом он понимает и преломляет *стилистическую характерность* Петербурга, то есть то, что неоплатоники и романтики называли *душою* предмета. Весьма полезным окажется в этом случае учение Аристотеля об энтелехии, а также мысли Джордано Бруно, предромантиков и романтиков – Шафтесбери, братьев Шлегелей, Гердера – о внутренней форме (Schwinger 1935).

Во-вторых, внимание исследователя должно сосредоточиться на самих текстах произведений, на заключенных в этих текстах *поэтических образах локусов*. Полезно проследить взаимосвязь локального аспекта поэтического воображения (*где происходит акт воображаемого речевого воздействия?*) с

¹⁵ Лишь в *Идиоте* упоминается «дрянной пансионшко Тушара», прототипом которого стал частный пансион Сушара на Селезневской улице, где одно время учился Достоевский.

жанровым аспектом (какое воздействие призван оказать данный текст, что он призван *сделать*?). Предполагаемое жанровое воздействие словесного текста так или иначе связано с местом, которое облюбовал автор: известно, что городская площадь, располагает к фарсовости и гротеску (Бахтин 1965: 165-167), а усадьба – к идиллической умиротворенности или элегической грусти (Шуккин 1997: 161-179). Но художественная литература тем и хороша, что социокультурный локус может сыграть в ней роль, противоположную той, которая предписана ему сложившейся социальной практикой: так, например, на Сенной площади, посреди грязного рынка Раскольников целует землю и кается в грехах, а старая церковь в *Виш* Гоголя становится местом собрания духов преисподней.

Место, которое оказывается носителем культурной памяти, а также образ его в литературном тексте выступают в качестве *темперированного пространства*.¹⁶ Культурная память – память историческая, это память о культурном процессе, который может складываться из многих актов, а каждый из них не только совершается в данном местном пространстве, но также длится во времени. Красная площадь, остров Сите, Невский проспект, замок Эльсинор – все это примеры мест, в которых свершались значимые события, это знаки неких важных *где* и *когда*, органическое соединение которых составляет хронотоп.

4. Ворота хронотопа

Термин 'хронотоп', служащий для выражения еще одного ключевого понятия, лежащего в основе геокультурного образа мира – довольно часто и без всякого основания употребляется в качестве синонима локуса. Словосочетания 'хронотоп деревенского дома' или 'хронотоп провинциального города' вводят в заблуждение, так как город и дом, хотя и живут во времени, в первую очередь все-таки являются местом, то есть локусом, а не хронотопом. Город, дом, корабль и целый ряд многочисленных локусов становятся хронотопами в том случае, когда в их пространстве происходит длящееся во времени *событие*. Событие, разумеется, понимается мною достаточно широко: это может быть, к примеру, состояние души, эволюция сознания. Хронотоп – это не просто «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений» (Бахтин 1975: 234),¹⁷ а *способ осуществления*

¹⁶ Эту мысль высказал И.П. Смирнов.

¹⁷ На абстрактность и непрозрачность этого бахтинского определения указывает Х. Маркевич (Markiewicz 1984: 143-144).

акта (процесса) бытия во времени-пространстве.¹⁸ Это не локус (усадьба, город, дом, вокзал) и не жанр (жалоба, обвинение, шутка, раздумье); понятие хронотопа можно проиллюстрировать таким рядом примеров, как встреча, путь, болезнь, влюбленность, праздник, тюремное заключение, возмужание; жизнь человека от рождения до смерти вполне может рассматриваться как хронотоп.

М.М. Бахтин справедливо заметил, что «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» (Бахтин 1975: 406). Хронотоп в литературе имеет жанровое значение, а в ряде случаев одно и то же слово может обозначать и жанр (качественную характеристику акта деяния), и хронотоп (пространственно-временной способ осуществления этого акта): так, например, в выражениях «дать сражение» и «выиграть сражение» слово *сражение* несет в себе по преимуществу жанровый (интенционально-функциональный) момент, а в предложении «Сражение у стен города продолжалось три дня» то же слово обозначает хронотоп.

Изображая различные события и другие акты бытия, автор стремится воплотить их в образе. Для этого он, следуя своей суверенной воле, руководствуясь жизненным опытом – личным и межличностным, – выбирает место, в котором суждено будет совершиться данному акту. В определенной степени он творит образ локуса в своем воображении, но в принципе он выбирает его из реестра известных ему локусов. Люди знают, что влюбиться и разочароваться «удобно» в усадьбе, что ссоры происходят в больших (в XX веке в коммунальных) квартирах или на рыночной площади, что приключения часто случаются во время путешествия на корабле, на самолете или на поезде, что лечатся и умирают в больницах и т. д. Однако локус в литературном произведении не всегда «привязан» к изображаемому хронотопу. Свободный выбор места действия – важная характеристика индивидуального авторского стиля. Парадоксальность, «остраненность» выбора места происшествия – своего рода привилегия большого художника: вспомним, как Достоевский заставляет Ивана и Алексея Карамазовых спорить о проблеме теодицеи в скотопригоньевском трактире с ироническим названием *Столичный город*.

¹⁸ Ср. у Бахтина: «О событии можно сообщить, осведомить, можно при этом дать точные указания о месте и времени его свершения. Но событие не становится образом. Хронотоп же дает существенную почву для показа-изображения событий» (Бахтин 1975: 398–399).

5. Как работает метод

Три главных компонента геокультурного образа мира – локус, хронотоп и жанр – находятся в самой тесной взаимосвязи. Писатель, создавая литературный текст о мире, придает ему жанровую форму и наделяет жанровым звучанием. Чтобы этого достичь, ему необходимо продумать и мысленно «проиграть» подходящие хронотопы событий и найти для них соответствующие локусы.

Проиллюстрирую это на примере. Достоевский задумал написать роман о «положительно прекрасном» человеке Лье Николаевиче Мышкине, который попадает в «хаос» российского полусвета. Согласно замыслу автора, герою в высшей мере свойственна внутренняя чистота и жертвенность, он болеет душой за других людей, а потому он призван выполнить в этом мире искупительную миссию. Миссия – ярко выраженный социальный акт, поступок, то есть жанр. Но миссия совершается в пространстве и во времени, а потому, как только нам станет ясен способ ее осуществления и протекания, как только мы воочию увидим ее начало, кульминацию и завершение, она предстанет перед нами как более конкретное явление – хронотоп.

Достоевский ищет и находит место, а точнее, места, в которых совершается миссия Мышкина: это, разумеется, Петербург с его устойчивой репутацией призрачного города и нового Вавилона и Павловск, дачный пригород невской столицы, которому поручается роль травестированного «райского уголка», некоего сурrogата «дворянских гнезд». Эти два «больших» локуса распадаются на ряд малых, более конкретных – дом генерала, дом содержанки богатого дельца, купеческий (старообрядческий) дом, скамейка в парке, генеральская дача, курзал, улицы, вокзалы, лестницы, гостиные. Столь же тщательно «просчитывается» время: медленно течет оно в вагоне поезда, практически останавливается во время знаменитой сцены сожжения пачки со ста тысячами, плавно и без задержки движется вперед, когда в жизни героев наступают периоды «нормального» хода дел и спадает психическое напряжение. Жизнь в Павловске начинается так, как и положено на даче – мирно и скучновато, но затем дачная идиллия разрушается, оттого что сенсации и скандалы следуют один за другим *st crescendo*, и время все более лихорадит, а дача становится похожей не то на торжище, не то на биржу, не то на дворец, в котором разыгрывается действие классической трагедии. Течение времени зависит от жанрового характера социальных, психических и идеологических актов, которые вынужден изобразить писатель, коль скоро его герой выполняет миссию в столь неблагоприятных для этого условиях, в том числе в неблагоприятное время и в неблагоприятном петербургском пространстве. Причем это пространство – не просто место на карте: оно

темперировано, оно хранит в себе целый пучок мифологем, оно обладает определенной репутацией, которая делает его особенно удобным для разыгрывания трагедий, фантастических феерий и авантюрных романов.

Еще Белинский проницательно заметил, что Петербург беспощаден к человеку, что этот город *испытывает* прибывшего в него искателя удачи и что далеко не всем по плечу это испытание (Белинский 1956: 418). Если же следовать логике и геокультурологического метода, то можно ту же мысль выразить так: с таким социокультурным локусом, как Петербург, легко сочетаются такие жанры поведения и в то же время такие синонимичные им хронотопы, как головокружительная карьера, банкротство, скандал, борьба интересов, заговор, интрига, преступление любого рода, счастье, падение, миссия, катастрофа и, наконец, *испытание*.¹⁹ Упомянутые события, действия и состояния, при всем отличии друг от друга, обладают общими, стилистическими чертами – это взбудораженность, неуравновешенность, нервность, призрачность, недолговечность, непостоянство, динамизм, сенсационность. Или, если воспользоваться бахтинским словарем – несводимость многочисленных идеологических и стилистических тенденций к одному знаменателю, отсутствие мелодической доминанты, полифония (ср. Магомедова 1997). Задача геокультуролога – понять, как и почему в данной точке земного шара, в данном ландшафте, в данных культурно-исторических условиях возник такой город с такими входящими в его состав локусами. А если геокультуролог к тому же и литературовед, то его задача – объяснить, каким образом *поэтика* и *стилистика* социальной жизни и жизни человеческой рсусе преобразуются в поэтику и стилистику литературного текста. Сделать это непросто, но все же возможно, если учесть, что *главным связующим звеном между жизнью и литературой является универсальная категория жанра*. Единство поэтики и стилистики очаровательно-порочного Петербурга второй половины XIX века с поэтикой и стилистикой романа *Идиот* состоит в том, что в одном случае перед нами *город-миссия, готовящий человеку испытание, которое грозит катастрофой*, в другом же – *роман-испытание о миссии с катастрофической развязкой*. Далее необходим анализ поэтики и стилистики жизненных жанров испытания, миссии и катастрофы, а также их литературных (в данном случае романых) эквивалентов.

Ранее мною высказывалось предположение, что эквивалентность между жанрами жизненных актов и литературными жанрами основывается на аналогии, то есть метафорическом перенесении характерных черт первых на

¹⁹ Это касается любого большого города Нового времени со свойственной ему социальной напряженностью.

вторые (Шукин 1997: 143-158). Однако конкретные механизмы этой аналогии еще неясны, а потому нуждаются в длительном и подробном изучении.

Литературная геокультурология должна, без всякого сомнения, последовать совету В. Н. Турбина и активно воспользоваться методами социологической поэтики (Турбин 1978: 235).²⁰ Добавим к этому: *микросоциологической*, потому что признавая за любым, в том числе речевым и литературным поступком его социальность, нам ни на миг нельзя забывать, что и в реальной жизни выступает вполне конкретный, *живой* человек, а в литературе – образ *живого* мира и *живого* человека. А образ строится не дискретно, не по кирпичикам, а метафорически – по аналогии или метонимически – по смежности. Надобно задать себе следующий вопрос: в каких конгениальных, аналоговых структурах выражаются геокультурные параметры, такие как стилистика данного местного ландшафта, поэтика местных мифов и легенд, особенности времяпровождения и, в частности, речевого поведения, характерного для различных социокультурных локусов – школы, храма, рынка, вокзала, тюрьмы, усадьбы, светской гостиной и т. п. – причем поведения, и соответствующего общепринятому, и идущего с ними вразрез? Литературовед-геокультуролог задается целью отыскать такой литературный микрожанр, который способен наиболее адекватно передать семиосферу некоего значимого, культурно осмысленного места и реализуемых в этом месте хронотопов – событий и состояний. И лишь впоследствии, в результате анализа поэтики и стилистики обративших на себя внимание микрожанров и их жизненных аналогов можно будет попытаться понять поэтическую и стилистическую организацию структур высшего ряда – поэм, повестей или романов, включающих в свой состав сложные конфигурации элементарных жанровых образований.

Вышеизложенная методологическая концепция рассматривает задачи литературоведения в одной лишь плоскости – геокультурной. Описанный метод ни в коей мере не исключает применения ему альтернативных, сосредоточивающихся на иных, не менее важных аспектах литературного творчества.

Литература

Аверинцев, С.С. 1971: Символ, в: *Краткая литературная энциклопедия*, т. 6. Москва, 826-831.

²⁰ Впрочем, В.Н. Турбин вполне сознательно опирался на идеи раннего Бахтина, высказанные в работе *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику*. Ленинград, 1928.

- Анциферов, Н.П. 1921: Непостижимый город: Петербург в поэзии А. Блока, в: *Об Александре Блоке. Сборник статей*. Петроград, 285-325.
- 1922: *Душа Петербурга*. Петроград.
- 1923: *Петербург Достоевского*. Петроград.
- 1992: *Из дум о былом. Воспоминания*. Вступительная статья, составление, примечания и аннотированный указатель имен А.И. Добкина. Москва.
- Бахтин, М.М. 1965: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва.
- 1975: *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва.
- 1979: *Проблемы поэтики Достоевского*. Изд. 4-е. Москва.
- 1986: *Эстетика словесного творчества*. Изд. 2-е. Москва.
- 1993: Медведев П. Н. *Формальный метод в литературоведении*. Комментарии В. Махлина. Москва.
- Белинский, В.Г. 1956: *Полное собрание сочинений*, т. 11: Письма 1829-1841 годов. Москва.
- Голлербах, Э.Ф. 1927: *Город муз*. Ленинград.
- Доброхотова, Т.А. / Брагина, Н.Н. 1993: Асимметрия мозга и асимметрия сознания человека, в: *Вопросы философии* 4, 125-135.
- Иванов, Вяч. Вс. 1978: *Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем*. Москва.
- Кнабе, Г.С. (отв. ред.). 1998: *Москва и московский текст русской культуры*. Сборник статей. Москва.
- Магомедова, Д.М. 1997: Полифония, в: *Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования. Сборник статей*. Под ред. Н. Д. Тамарченко, С. Н. Бройтмана, А. Садецкого. Москва, 164-174.
- Петровский, М. 1990: *Городу и миру. Киевские очерки*. Киев.
- Топоров, В.Н. 1984: Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему), в: *Труды по знаковым системам XVIII: Семиотика города и городской культуры. Петербург*. Тарту, 4-29.
- 1988: К понятию литературного урочища (*Locus roesiae*). Бытовой контекст русского поэтического шеллингианства, в: *Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Материалы для обсуждения*. Таллин, 61-78.
- 1991: Аптекарский остров как городское урочище (Общий взгляд), в: *Ноосфера и художественное творчество*. Москва, 200-279.
- Турбин, В.Н. 1978: *Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров*. Москва.
- Щукин, В. 1997: *Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе*. Kraków.
- Curtius, E.R. 1948: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern.
- Einstein, A., Infeld, L. 1962: *Evolution of Physics / Ewolucja fizyki*. Tłumaczenie R. Gajewski. Warszawa.
- Finkelstein, D.: *Beneath Time: Explorations in Quantum Topology* (неопубликованная статья).
- Jung, C.G. 1989: *Gesammelte Werke*, Bd. VI: Psychologische Typen. Olten und Freiburg im Breisgau.
- Laszlo, E. 1987. *Evolution: The Grand Synthesis*. Boston.
- Lorentz, A., Einstein, A., Minkowski, H. 1952: *The Principles of Relativity*. Dower-New York.
- Markiewicz, H. 1984: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków.
- Schwinger, R. 1935: *Innere Form*. München.

Tuan, Yi-Fu. 1974: *Topophilia*. New York.

Zukav, G. 1979: *The Dancing Wu Li Masters. An Overview of the New Physics*. Berkeley.