

## ПРОБЛЕМА СЕМИОТИКИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА У ЙЕНСКИХ РОМАНТИКОВ

© 2006 Е.А. Панкова

*Воронежский государственный университет*

Образ средневекового города становится значимой частью романтической воображаемой картины средневековья. По словам Ю. М. Лотмана, “в системе символов, выработанных историей культуры, город занимает особое место” [5, 208]. Для романтической культуры этот символ становится особо актуальным благодаря самим свойствам означаемого и особенно восприятию романтиками категории времени. “Город — механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопоставляться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, — механизм, противостоящий времени”, — пишет Ю. М. Лотман [5, 213].

Особое значение семиотики города в культуре немецкого романтизма отмечает М. Тальман: “Понятие города приобретает все большее и большее значение для этого поколения, которое резче ощущает противоположность разных форм жизни” [15, 8]. По ее мнению, романтики — дети города, вечно взывающая, вопрошающая, мятущаяся романтическая душа живет ритмами города: “Беспокойство вопрошающего человека пробуждается ритмами города” [15, 121]. Романтикам принципиально чужд провинциализм, и согласно утверждению М. Тальман, городской ландшафт для них много привлекательнее сельского. Эта мысль может показаться парадоксальной, если принять во внимание руссоистско-романтический культ природы, естественности, однако думается, что в романтическом сознании город не абсолютно противопоставлен природе, а осмысляется как естественная (возможно, лучшая) часть всего природного мира. Так, Э. Т. А. Гофман пишет 24.06.1820 из Берлина своему другу Гиппелю: “Ты должен быть здесь, так как мы оба очень мало подходим для провинциальной жизни... все же оживление большого города, резиденции удивительным образом воздействует на душевное состояние” [7, 264]. Он считает, что поэт

должен находить творческие импульсы “в пестрой сутолоке города” [8, 150].

Древний город имеет свою особую ауру, индивидуальное “лицо”, которое сохраняет отпечаток прошлых времен. Для “юной” романтической культуры, в рамках которой происходит зарождение исторического сознания, идентификация себя с прошлыми эпохами, такое зримо запечатленное свидетельство движения исторического времени было особенно актуальным. Романтики открывают для себя одновременно чуждость, “инаковость” и близость прошлого в облике древних городов. Архитектурные сооружения, план города, расположение и наименование улиц и многие другие реликты прошедших эпох выступают как “кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого” [5, 213], являются источником семиотических коллизий.

Древний город осмысляется романтиками как сложное семиотическое явление, и прежде всего, как месторождение и источник средневековой культуры, которая во многом стала образцом для эстетики романтизма. Город содержит в себе множество разнообразных текстов и кодов, принадлежащих разным языкам и разным уровням культуры. Именно эта особенность города делает его полем разнообразных семиотических коллизий. Город осуществляет стыковку и перекодировку различных национальных, социальных, стилевых кодов и текстов, семиотические переводы, и превращается в мощный генератор новой информации [5, 212].

Обращаясь к исторической культурной традиции, можно отметить, что городская тема появляется еще в тексте Библии, где представлен целый ряд проклятых городов<sup>1</sup>. Это первый го-

<sup>1</sup> Краткий обзор урбанистического сюжета в Библии дается в книге французского медиевиста Жака Ле Гоффа: Ле Гофф, Жак. Средневековый мир воображаемого. — М.: Прогресс, 2001. — С. 282-284.

род, заложенный ненавистным братоубийцей Каином; затем эпизод с Вавилонской башней, где общее стремление людей к созиданию наталкивается на волю Господа, пожелавшего внести раздор и разобщить строителей, чтобы легче было подчинить и покарать их. Интерпретируя этот сюжет, Ж. Ле Гофф полагает, что “коллектив строителей башни, который настигло проклятие, — это прообраз городской коммуны” [4, 282]. Следующие города, появляющиеся в тексте Библии, — это Содом и Гоморра, которые становятся символами очага сладострастия, безудержного порока.

Постепенно образ города в Ветхом Завете становится более привлекательным. Так, во Второзаконии (IX, 1) города изображаются как желанная добыча для еврейского народа, вводятся эпизоды их завоевания, самым ярким из которых является взятие Иерихона и чудесное разрушение его стен, о чем рассказывает книга Иисуса Навина (II–VII). В связи с этим появляется новый тип города и новый урбанистический сюжет о городах-убежищах, и одновременно с ним — сюжет об избранных городах (Книга Иисуса Навина, XIII–XIX, XX–XXII; Книга Чисел, XXXV, 9–34). Затем в Книгах Царств взгляды на город полностью изменяются, происходит возвеличение города, что связано с развитием и возвышением Иерусалима. Во второй и третьей Книгах Царств “создается материальный, институциональный и символический облик образцового города, красивого и богатого, с прекрасными монументальными зданиями, где находятся резиденция обеих ветвей власти, религиозной и царской” [4, 283].

В следующих книгах Ветхого Завета развиваются два основных городских сюжета: происходит дальнейшее возвеличение Иерусалима через образ Сиона и вводится антитеза Иерусалим — Вавилон, которая символизировала противостояние “хорошего” и “дурного” городов, города спасения и города смерти; данный сюжет завершается разрушением Вавилона. В пророчестве о возрождении Иерусалима (Ис., II) предсказывается великое эсхатологическое будущее города, который должен дать вечное спасение и стать местом встречи всех народов Израиля.

Городская тема присутствует и в Новом Завете. Иерусалим изображается здесь двуликим городом, он обретает положительные и отталкивающие стороны в связи с описанием жизни и смерти Иисуса. Отдельные эпизоды и выражения Нового Завета, касающиеся городской тематики, получили в период Средневековья в рамках воображаемого мира города совершенно особое значение. В тексте Апокалипсиса идея конца света вновь связывается с мотивом города, с те-

мой борьбы между городом добра Иерусалимом и городом зла Вавилоном, причем Иерусалиму, граду небесному, приписывается исключительное эсхатологическое положение. Ж. Ле Гофф отмечает, что иудейско-христианская традиция, основанная на первобытном представлении о Рае как о природном уголке, предлагает человечеству в качестве перспективы райского блаженства сад, как возврат к истокам; но постепенно происходит замена сада на город. Вечное будущее человечества, грядущее после конца света счастье — это город. Библия завершается видением вечного города [4, 284]. Большой вклад в урбанистическую идеологию и в создание образного ряда средневекового города сделали великие ученые теологи, отцы церкви, прежде всего Августин в своем трактате “Град Божий” дает идеологическую основу христианской городской политике.

Библейские образы обусловили концепцию города и урбанистический сюжет в литературе в эпоху средневековья<sup>2</sup>. Основные компоненты, определяющие стереотип средневекового города: стены, башни, прочные строительные материалы, символизирующие роскошь и красоту — камень, мрамор, серебро и золото. Особое положение зданий, воплощающих функции господствующих властей: храм, дворец, ратуша, замок. В городе преобладают два основных направления движения: одно возносит к небу стены, башни и величественные сооружения, а другое через ворота устанавливает связь между культурой внутри города и природой вне городских стен, между миром сельского производства и миром потребления, между желанием обрести убежище и жадной приключений, стремлением к одиночеству. Это идеальное местопребывание для общества, где пространство и ценности, в отличие от Античности, организованы не между правым и левым, а между низом и верхом, внутренним и внешним; при этом предпочтение отдается вертикальному и горизонтальному направлениям (вертикальности и интериоризации).

<sup>2</sup> Ле Гофф рассматривает городскую тематику в ряде текстов французской средневековой литературы (цикл о Гильоме Оранжевом, Повесть о Граале и Парсеваль Кретьена де Труа и др.) и приходит к выводу, что образы города в этих произведениях выходят на первый план в соответствии с местом города в культуре и ментальности эпохи. Осмысление урбанистической тематики, по мнению Ле Гоффа, является двойственным: это город-рай и, одновременно, город-ад, Иерусалим и Вавилон. С городом связаны мотивы вождения, идеализации, но также и страха перед “заколдованным местом”, тревоги, замешательства. См.: Ле Гофф, Жак. Указ. соч. — С. 287-191.

На первый взгляд пространственная организация средневекового города представляется хаотичной, стихийной, поскольку разнообразие пространственных форм древних городов не поддается формальной классификации, современной теории композиции градостроения. Историки архитектуры часто сравнивают развитие средневековых городов с биологическим процессом естественного роста, сам город видится им “подобием живого организма, для которого пояс укреплений служил панцирем” [3, 117]. Развитие средневековых городов описывается как процесс спонтанный, подобный биологическим процессам.

Однако современный историк справедливо полагает, что за разнообразными формами средневекового градостроительства стоят особые принципы формообразования, отличные от принятых в архитектуре нового времени, а не один лишь хаос и стихия [3, 105]. Средневековые вырабатывают специфические представления об идеальном городе, его умозрительную структурную модель. В “идеальных городах” нового времени архитектурная мысль развивается прежде всего в плоскости организации пространственной формы и направляется общепринятыми эстетическими правилами. Средневековая модель формировалась не эстетическим вкусом, не замыслом архитектора, а являлась “формулировкой неких духовных принципов... упорядоченным воплощением внутренних содержательных связей” [3, 106]. Зримый архитектурный хаос средневекового города имеет глубинный внутренний смысл, элементы этого причудливого ансамбля соединены не формально, а осмысленно.

Средневековый город является воплощением идеи “божественного города”, он мыслится как символ вселенной, уподобляется космосу, его построение подчинено представлениям о высших и низших закономерностях. Идеальная модель средневекового города основывалась на сочетании символов и обладала содержательным, а не формальным единством. Такими содержательными символами являлись городские стены, радиальное расположение улиц, городское ядро, собор, ратуша, замок. Все эти символы обозначали целостность средневекового города. Город мыслился моделью мира, его центр — собор, занимающий место “мирового дерева”, связывающий пласты мироздания, во всех своих частях устремленный вверх. Башни и шпили, имеющие подчеркнутую вертикальную устремленность, впервые становятся важнейшими формально-символическими элементами в средневековой архитектуре.

Членение городского массива отражало разделение жителей на социальные группировки.

В пространственной организации и облике средневекового города, таким образом, зримо присутствовала сама жизнь общества, душа прошлого. Нарушение привычных эстетических правил гармонии, симметрии, пропорций компенсировалось внутренней осмысленностью, содержательностью форм. Планировка средневековых городов, представляющаяся на первый взгляд хаотичной и диковинной, несет в себе скрытый духовный смысл самой жизни, становится содержательным кодом прошлого.

В архитектурном облике средневековых городов романтики находят образец одухотворенной формы, передающей внутреннее мировидение, не имеющей аналогов в современном классическом искусстве. Для романтической эстетики значимым фактом становится именно естественность, “нечаянность” возникновения и внутренняя осмысленность, одухотворенность форм средневекового города. Средневековый город в глазах романтиков — людей нового времени приобретал на фоне новейшей архитектуры черты неповторимости, уникальности. Именно “неправильность”, “иррациональность” облика средневековых городов стала привлекательной чертой для романтиков, противопоставлявших свою эстетику рационализму классицистов. “Реагируя на холодный, “резвый” облик современных метрополий, где “бесцветная известковая побелка” сделала все дома единообразными, подобно тому, как абсолютизм уравнивал всех людей, они (романтики. — Е. П.) чувствуют и изображают чаемую картину красочного, очень сложно устроенного общественного организма, части которого не просто функционируют, но гармонируют между собой”, — пишет Ф. Штрак [14, 259].

На рубеже XVIII—XIX вв. происходит смена эстетической парадигмы в архитектуре. Для классицистов образ средневекового города нес в себе ярко выраженную негативную семантику, сопряженную с “диким”, “варварским” состоянием средневекового общества. Так, к примеру, М. Новак отмечает: “Облик старинных средневековых немецких городов отталкивал поколение просветителей и ассоциировался с тесными и темными переулками, неприятными запахами на улицах, мрачными угловатыми домами, как это неоднократно можно прочесть в Путешествии в Вену у Николаи” [11, 20]. Для романтиков, напротив, древние города представляли собой чудо, загадку, требующую дешифрации, лабиринт, уводящий вглубь веков.

Они первыми производят “переоценку” общего облика древних городов и под впечатлением гармоничного единства старых домов и запутанных улиц полностью погружаются в прошлое

во время своих путешествий по историческим местам старой Германии. М. Новак подчеркивает отличие в восприятии древней архитектуры классиков и романтиков: “Новое открытие готической архитектуры Гердером и Гете касается в большей степени отдельных строений, Страсбургского Мюнстера, к примеру, но не затрагивает общий облик городов” [11, 29]. Романтики же первыми замечают старинный город в его целостном облике, как значимое эстетическое и семиотическое явление. Ф. Шлегель в 1804 году посещает вместе с братьями Буассере, реставраторами средневекового зодчества, ряд старинных городов: Аахен, Люттих, Кельн, Базель, Страсбург и другие, и открывает для себя красоту средневековой архитектуры, восторгается “варварским интермеццо” [13, 176]. По словам Д. Л. Чавчанидзе, слово “варварский” становится в данном случае противоположным по смыслу “просвещенному” и начинает означать раскованность, непосредственность, очеловеченность “неправильного” [6, 19]. В общем настроении эпохи рубежа веков наблюдается неудовлетворенность однозначностью рационалистических суждений о мире, и это обуславливает поворот от “правильного” к хаотичному, иррациональному, подразумевающему в себе таинственное многообразие самой жизни.

Утверждение образа средневекового города в качестве одного из компонентов романтической картины средневековья и значимого символа романтической культуры связано прежде всего с именами В. Г. Вакенродера и Л. Тика. Они были первыми, открывшими эстетическую ценность и семиотическую содержательность древнего города, они ввели в романтический канон топоним Нюрнберга как образцового божественного города (центра Вселенной). Они осуществили перекодировку нейтрального иконического знака средневекового города как символа древней культуры в качественно новый знак, символ романтической эпохи.

В 1793 году Тик и Вакенродер путешествуют по старинным южнонемецким городам (Нюрнберг, Бамберг и др.). Биограф Л. Тика Р. Кёпке сообщает о значении этих совместных поездок двух друзей следующее: “Восхищение немецкой стариной Вакенродера и Тика обусловлено, однако, не только их литературными интересами. Оно происходит также из непосредственной конфронтации с трезвой современностью Берлина. Во время студенческого путешествия по южной Германии в 1793 г. “средневековье” встречает их еще *in concerto*: “Нюрнберг был главной целью поездки двух друзей”. “Насколько богат памятниками всех искусств был этот город, с его церквями св. Себастьяна и св. Лорен-

ца, с творениями Альбрехта Дюрера, Фишера и Крафта! Здесь ремесло благодаря возвышенному духу и прилежанию было превращено в благородное искусство. Тут каждый дом был памятником старины, каждый колодец, каждая скамья свидетельствовали о тихой, простой, полной смысла жизни предков. Бесцветная побелка еще не сделала все дома одинаковыми. Они заметно выделялись разноцветными настенными рисунками, сюжеты которых происходили из народных поэтических легенд... в старом почтенном городе с его чудесами и диковинками еще сохранился аромат поэзии (*ein Duft der Poesie*), который в других местах был давно развеян порывом ветра новой политики и просвещения” [9, 159].

Путевые впечатления изливаются в письмах и дневниках Вакенродера. Цель путешествий Вакенродера была образовательная и развлекательная, с рекомендательными письмами он должен был встретиться с известными учеными, посетить библиотеки, осмотреть достопримечательности, частные коллекции, познакомиться с культурой и историей старинных городов. Его подробные письма к родителям, являющиеся отчетом о проделанных путешествиях, по жанру близки к путевым заметкам. По мнению Р. Литлейонса, в этих письмах “речь большей частью идет не о личной коммуникации, а о деловой корреспонденции” [10, 550]. Эти тексты, предполагающие частных реципиентов, сохраняют некоторые стилистические черты частного письма, однако по тематике, широте охвата изображаемой действительности, обобщениям автора более близки к дневниковым заметкам путешественника. Два момента выступают при этом на первый план: с одной стороны, юноша стремится убедить строгого отца в полезности предпринятых путешествий и в эффективности своих университетских занятий<sup>3</sup>; с другой стороны, Вакенродер сознательно ориентируется на известные ему образцы просветительского жанра путевых заметок, и прежде всего на популярные в то время в Германии “ученые” описания путешествий А. Ф. Бюшинга и Ф. Николаи, содержащие массу исторических, топографических и статистических реалий [10, 550].

Следуя примеру Николаи, Вакенродер также чувствует себя обязанным добавлять к своим воспоминаниям и путевым впечатлениям энцикло-

<sup>3</sup> Так Вакенродер, к примеру, «отчитывается» перед родителями: “Itzt bin ich zurueck v. meiner interessanten kleinen Reise, auf welcher ich jede Stunde besetzt, u genutzt, u angenehm zugebracht, 11 merkwuerd. Leute in Nuernb. Kennen gelernt u vieles Sehenswuerdige gesehen habe...”. W.H. Wackenroder. *Op.cit.* S. 191.

лопедические сведения, статистические и библиографические данные, исторические факты и, таким образом, стремится соответствовать главному прагматичному, образовательному принципу просветительской литературы. Он сам неоднократно подчеркивает и выводит на первый план эту интенцию, к примеру, в первом сообщении о Бамберге: “Я расскажу сейчас Вам в общем все, что я разузнал о Б. из описаний путешествий и (поскольку полного описания Б. еще не существует) из рассказов людей, с которыми я там познакомился, а также, прежде всего, о своих собственных впечатлениях” [16, 197]. Вакенродер создает quasi-научное описание путешествия, следуя имеющейся традиции<sup>4</sup>.

Основной пласт записок Вакенродера вполне традиционен для жанра путевых заметок или писем эпохи Просвещения и включает разнообразные наблюдения и впечатления автора от посещения чужих мест; этот пласт представляет собой максимально подробное повествование обо всем увиденном, услышанном по пути. Большое место во всех письмах Вакенродера занимает информативная часть, содержащая объективные сведения разного рода (имена, факты, события), достойные хорошего путеводителя или историко-антропологического сочинения: он повествует о причинах экономического упадка в Нюрнберге, особенностях национальной кухни, описывает национальную одежду крестьян, формы используемой посуды и орудий труда (снабжая информацию зарисовками), рассказывает о принципе работы мануфактур, о католических церковных обрядах, о транспортном сообщении и состоянии дорог, упоминает названия близлежащих деревень и увеселительных заведений, дает оценку плодородия земель и способов ведения сельского хозяйства, говорит о геологических открытиях, архитектурных и культурных достопримечательностях и т. д.

В тексте Вакенродера возникает образ города с максимальным количеством точных деталей и описаний, он наполняется современной жизнью, бытом, определенной социальной атмосферой. Внимание автора останавливается на поразивших его удивительных моментах. Так, он смеется над нелепым нарядом местных крестьян: “Нюрнбергские крестьяне и крестьянки в большинстве своем одеты в черное. Последние носят платки так, как если бы они страдали от зубной боли, и страшно короткие лифы, из-под кото-

рых вокруг них необычайно толстым слоем торчат очень короткие юбки: одежда, которая делает их в высшей степени уродливыми” [16, 180]. Рассказывает о забавном чревоугоднике, говорящем с деревянной детской фигуркой. Обращает внимание на большие цепи, висящие на стенах угловых домов, при помощи которых улицы могут перекрываться во время городских беспорядков. Упоминает о натянутых социальных отношениях и плохом городском управлении: несмотря на многочисленные благотворительные фонды и богадельни, на улицах города можно увидеть толпы нищих.

Вакенродер сообщает также о доброжелательном приеме, оказанном ему в известных домах, рассказывает об интересных людях (ученый натуралист, искусный механик, коллекционер древностей и др.), описывает увиденные картины, старинные книги. Он сожалеет по поводу распродажи древних коллекций, вымирания ремесленных династий и утраты городом прошлого величия, упоминает о последних мастерзингерах и местном старинном диалекте. Сообщает о том, как Веймарской герцогине не было позволено осмотреть частную коллекцию богатого нюрнбержца и об известнейшем, пользующемся дурной славой произведении искусства, хранящемся в Лоренцкирхе (“...пресловутое произведение искусства, столь искусное, что его не разрешается осматривать. Это группа фигур... вырезанная из одного куска дерева, 13 футов высотой, работы Фейта Штоса 1518 г. Все это спрятано в большом зеленом мешке, который совершенно открыто висит перед алтарем под сводами церкви, позоря Нюрнберг. Спрятали бы уж и мешок!” [16, 191]).

За безрадостной картиной сегодняшнего дня Вакенродер видит утраченное величие прославленного города: “Большинство церквей в Нюрнберге построено примерно в начале XIV века, а большинство произведений искусства относятся к XV и XVI столетиям — самые красноречивые свидетельства беспримерного расцвета художеств в этом городе. Но все эти памятники достойны почитания отнюдь не за одну свою ветхость, а за свою внутреннюю ценность, они по большей части — могилы утраченного искусства” [16, 184]. В Нюрнберге Вакенродер осматривает скульптурные работы Фейта Штоса (ок. 1445–1533), Петера Фишера Старшего (1487–1528), Адама Крафта (1441–1507), впервые знакомится с живописью Альбрехта Дюрера. Древний город осмысливается Вакенродером как средоточие высокой духовной и материальной культуры.

Этот основной “объективный” пласт записок Вакенродера, соответствующий образовательному принципу, подобно путеводителю, со-

<sup>4</sup> Вакенродер ориентировался на пример quasi-научного путевого дневника И. М. Фюсельса о его путешествии по Франконии. См.: Littlejohns Richard. Op. cit. S. 551.

держит информацию о сегодняшнем политическом, экономическом положении в городе, об особенностях жизни горожан; об основных исторических фактах прошлого, составивших славу города, и об интересных, любопытных встречах и казусах. Интонация повествования часто нейтральная, эмоциональные оценки отсутствуют или слабо выражены, автор выступает как наблюдатель нравов и обычаев.

Повествовательная манера Вакенродера изменяется в тех абзацах, где он изображает внешний архитектурный вид Нюрнберга. При этом “объективный” пласт точных ученых описаний начинает размываться, и в тексте Вакенродера появляется субъективно-лирическое начало, наиболее выраженное во 2-м и 6-м из семи написанных путевых сообщений<sup>5</sup>. Эти письма отражают комплекс личных впечатлений и потенциально содержат в себе идеи, положенные впоследствии в основу книги “Сердечные излияния монаха, любителя искусств”. Сквозь точные, бесстрастные описания “просвещенного” путешественника, регистрирующего достопримечательности, прорывается сентиментальное восхищение чудом соприкосновения с далекой древностью, которая, оказываясь, может быть столь прекрасной.

Характерно, что описание архитектурного облика Нюрнберга начинается с отсылки реципиента к уже знакомому иконическому знаку:

“Von dem Äußern dieser großen, *labyrinthischen* Stadt können Sie sich wirklich durch Ihre *in Kupfer gestochenen u illuminirten kleinen Prospekte*, den besten Begriff machen. Ich finde mit Vergnügen viele mir längst bekannte Gegenden der Stadt hier in der Natur und erkenne sie bald” (“О внешнем облике этого большого, лабиринтообразного города Вы можете действительно составить самое лучшее представление при помощи Ваших раскрашенных маленьких медных литографий. Я с удовольствием нахожу здесь в природе многие давно знакомые мне части города и сразу узнаю их”) [16, 180]. Уже в этом, казалось бы нейтральном, обращении сразу возникают два образа: город-лабиринт и город-картина, и тот и другой будут многократно повторяться в романтическом дискурсе. Особую семиотику города-лабиринта для немецких романтиков отмечает М. Тальман: “За необыкновенной остротой наблюдения стоит лабиринтообразное пространство города, которое

открывает максимальные бездны и пучины...” <... “В открытии города, который становится значительным фактором подъема буржуазии, понятие лабиринта, являющегося одновременно идеей и формой, вырастает до современных представлений” [15, 23].

Восприятие города начинается для Вакенродера, по его собственному утверждению, с сопоставления его облика с давно знакомым знаком, запечатленным в искусстве (разрисованная медная литография), и в процессе рассказа происходит как бы “развертывание” знака, приращение к нему нового смысла. При этом первичный иконический знак не уходит из поля зрения автора, медная литография упоминается в тексте не единожды: “Как беспорядочно сдвинуты друг к другу дома и насколько кривые здесь улицы, Вы видите на Вашем изображении” [16, 188]; “У вас есть это изображение на медной гравюре: последняя картина в коллекции” [16, 191]. В 4-м сообщении от 23.07.1793 о путешествии в Бамберг Вакенродер жалеет, что этот город не запечатлен до сих пор на картине или медной литографии: “Несмотря на все приложенные старания, я не смог раздобыть картину с изображением города и окружающей живописной местности. Так случается, когда художники недостаточно следуют природе. Другие области, гораздо менее достойные кисти, но богатые талантами, даже сверх меры прославлены благодаря медным литографиям” [16, 198].

“Развертывание” знака древнего города у Вакенродера идет в разных направлениях. Автор пристально вглядывается во внешний облик старого города, схематичное изображение на медной гравюре как бы многократно увеличивается, приобретает краски, объем, каждая деталь начинает “играть” и привлекает внимание: “Город имеет древний, фантастический облик (*ein antikes, abentheurliches Ansehen*) благодаря многочисленным черным готическим церквям, чрезмерно разукрашенным картинками и орнаментами, благодаря старым, крепким, со скрещивающимися деревянными балками домам, часто разрисованным фигурами людей и животных, со старинными каменными барельефами. Но мне кажется, что во внешнем облике и во внутреннем убранстве почти всех домов нет и следа современного вкуса. Ни одного модного, современного фасада” [16, 180].

Из этих слов современный исследователь делает вывод, что город представляется юному романтику “старомодным и чужим” и его первые впечатления от Нюрнберга весьма “нелестны” [12, 129]. С этим утверждением нельзя согласиться, поскольку сам избранный жанр путевых заметок изначально нацелен на выявление

<sup>5</sup> Нумерация записок Вакенродера приводится по изданию S. Vietta, R. Littlejohns: 2-е письмо от 2-25.06.1793 о путешествии в Нюрнберг с 22 по 24.06; 6-е письмо от 4.10.1793 о путешествии с 25 по 27.10 через Нюрнберг в Ансбах.

чуждого, необычного и нового. В данном случае многочисленные удивительные детали складываются в единое субъективное впечатление — “ein antikes, abentheurliches Ansehen” — впечатление чего-то древнего, загадочного, манящего проникнуть внутрь, узнать, что таится за стенами, разрисованными чудесными картинками. И Вакенродер с любопытством переступает порог старинного дома: “Дверь дома часто маленькая, черная и почти всегда заперта; звонишь, она открывается, проходишь через темные закоулки по плохой лестнице наверх, и встречаешь таких людей, как г. ф. Мур и г. Шафер, сидящими в комнатах, уютных только благодаря библиотеке, с маленькими круглыми окошками, выходящими во двор или в переулочек” [16, 180].

Перекодировка эстетических представлений автора происходит постепенно: черная наглухо запертая дверь, плохая лестница, темный тесный коридор, неуютные комнаты с подслеповатыми окошками, — все эти детали образуют единый семантический ряд и символизируют мрак, разруху, запустение и убожество старого дома. Однако при отсутствии комфорта в древних домах живет высшая вековая мудрость, кипит интеллектуальная жизнь, сохраняются культурные традиции, жители этих домов открывают юноше нетленные сокровища искусства. И старый, древний (“antikes”) дом воспринимается Вакенродером как “свой”, заселенный близкими по духу людьми, он перестает быть антикварной развалиной, а превращается в сакральное место, святилище науки и искусства. Юного романтика привлекает хаотичность, “неправильность” древнего города, он видит за неповторимыми, причудливыми формами живую душу, которой были лишены города современной классической застройки. В словах Вакенродера акцентируется чуждость мира старинного средневекового города, его экзотика, которая “предполагает нарочитое противопоставление чужого своему”, в которой “чуждость чужого подчеркивается, так сказать смакуется и подробно изображается на фоне подразумеваемого своего, обычного, знакомого” [1, 313]. И эта экзотическая “неправильная” “чуждость” древности оказывается настолько привлекательной, так глубоко проникает в душу, что заслоняет и вытесняет привычное, “правильное” современное.

Плоскость разворачивания иконического знака старого Нюрнберга перемещается в глубину души поэта: мертвое изображение древнего города наполняется живым сегодняшним эмоциональным переживанием. Нюрнберг осмысливается Вакенродером как диво дивное, как реликт давно ушедшего загадочного прошлого, становится живой, говорящей с поэтом историей. Ней-

тральная интонация сменяется восхищенно-удивленной, поток полезной образовательной информации прерывается лирическими откровениями и фантазиями: “Не могу надивиться на этот город, в нем не найдешь ни одного нового здания, одни только старинные, начиная с десятого столетия; и так переносишься в старину и всякую минуту ждешь, что навстречу тебе выйдет или рыцарь, или монах, или бюргер в старинном платье, так как современная одежда совсем не подходит к древним постройкам” [16, 187]. Таким образом, можно сделать вывод, что именно созерцание облика древнего города вносит историческую перспективу в восприятие автором реальности, приводит его к первой попытке исторического мышления.

По собственному признанию Вакенродера, Нюрнберг захватил, заполнил его душу, подчинил себе и перенес в прошлое, “ожил” в памятниках культуры и архитектуры и стал удивительной загадкой, импульсом для душевных откровений и творческих интенций. И это новое переживание прошлого как своего, отрыв от сегодняшнего дня и погружение в чудесный мир фантазий, вызванное созерцанием старинного города, заставляет Вакенродера впервые назвать Нюрнберг “романтическим” городом: “Нюрнберг — это город, какого я никогда не видывал, он представляет для меня особенный интерес. Из-за внешнего облика его в своем роде можно назвать романтическим. На каждом шагу взгляд останавливается на предметах старины, на искусных творениях живописи, ваяния или зодчества” [16, 188].

Следует особо отметить, что Вакенродер дает городу ключевое определение “романтический” именно за его внешний облик, создавая таким образом один из эстетических шифров романтического канона. Значимыми для “романтического” облика города становятся предметы старины, произведения искусства, осколки великого прошлого, — все то, что привлекало внешней экзотикой и завораживало взгляд. В записках Вакенродера, в отличие от последующих романтических текстов, детали архитектуры Нюрнберга прописаны очень подробно, топографически точно: “Большую часть города я осмотрел сегодня из крепости... которая находится на скале прямо перед городом и состоит из множества беспорядочно построенных стен и зданий. Ее можно разглядеть с горы из Эрлангена. На самой вершине стоит большая башня. Улицы Нюрнберга вымощены брусчаткой и довольно чистые, так как они часто идут под уклон и омываются маленькими каналами. Город пересекает река Пегнитц с двумя широкими рукавами. Через нее перекинута множество старых каменных мостов,

некоторые из них перестроены, а один представляет собой большую изогнутую арку” [16, 188].

Точность описания не отменяет, однако, впечатления сказочности, “лубочности” возникающей картинки. Это впечатление создается благодаря интонации изумления зрелищем и таким причудливым деталям, как, например, солнечные часы, непонятные надписи и фигуры на разноцветных стенах домов, удивительные разнообразные формы старинных колодцев и городских ворот, готическая резьба, многочисленные башни и башенки и др.

Впоследствии образ Нюрнберга (и шире — средневекового города) становится вполне определенным узнаваемым кодом романтической эстетики, подобно романтическому пейзажу, романтической руине, романтической внешности и др. Таким образом, оттолкнувшись от нейтрального иконического знака, медной литографии, Вакенродер создает новый знак-символ романтической культуры, и Нюрнберг становится первым романтическим средневековым городом.

Особое эмоциональное воздействие внешнего вида и атмосферы старого Нюрнберга на немецких романтиков отмечает М. Тальман: “Прогулки по Нюрнбергу, городу Дюрера, а также шелкунчиков и пряников, впечатляют разноцветными красками домов и цветными разрисованными окнами, звоном церковных колоколов, завораживают мостами и фонтанами, заставляют по-особому увидеть и услышать город и создают фантастическую театральную кулису...” [15, 44].

Изумление и любование экзотической древностью Нюрнберга становится отправной точкой дальнейших эстетических исканий юного романтика. Впоследствии этот мотив любования-изумления обликом средневекового города будет повторяться во множестве романтических текстов. В известном фрагменте “Хвала нашему достопочтенному предку Альбрехту Дюреру” сборника “Сердечные излияния отшельника — любителя искусств” (1797) Вакенродер оперирует уже готовым созданным им образом-символом средневекового Нюрнберга. В отличие от путевых записок здесь нет топографической конкретики, пластичных деталей, точных описаний. Образ Нюрнберга утрачивает связь с реальностью, складывается из отдельных деталей-символов. Эти детали образуют единый семантический ряд с определенной смысловой наполненностью: “некогда всемирно знаменитый”; “кривые улочки”; “старинные дома и церкви, навечно сохранившие отпечаток нашего старого отечественного искусства”; “живая многолюдная школа отечественного искусства”, в стенах которой “был жив и переливался через край воистину плодотвор-

ный дух искусства”; “предметы того времени, говорящие... простым, сильным и правдивым языком”; “почтенные книгохранилища, где сумеречный свет льется из маленького круглого окошка”; “старые пожелтевшие, источенные червями страницы”; “величественные своды церквей”; солнце, которое “чудесно освещает через пеструю оконную роспись скульптуры и живопись старых времен”. В тексте изображается не конкретный город, увиденный автором, а дается видение из великого прошлого, воплощение мечты о совершенстве, некий архидревний мифический град наук и искусств.

Автор декларирует анахронизм повествования, осознанную направленность всех своих помыслов в прошлое. Непосредственное сегодняшнее переживание и наслаждение древним искусством преобладает над критической рефлексией или суждением знатока. Восторженный любитель искусства приходит на смену ученому эксперту-наблюдателю. Текст содержит не знание и исследование прошлого, не ретроспективный взгляд, а энтузиазм и умиление, растроганность его красотой. В предисловии Вакенродер пишет, что в его книге не стоит искать современного духа: “ибо этот дух мне чужд, и, признаюсь, я не в силах заставить себя полюбить его” [2, 27]. Вакенродер обращается к прошлому, “повинуясь внутреннему порыву”, и это прошлое не воспринимается им в его абсолютности, оно не отделено непроходимой границей от реального времени современности. В тексте Вакенродера возникает амбивалентность ощущения времени. С одной стороны, средневековое прошлое — это далекое, давно ушедшее мифологическое время праотцев и “культурных героев”: Дюрера, Рафаэля, Микеланджело. Это время отделено от настоящего, и автор чувствует “священное благоговение перед давно прошедшими временами” [2, 28].

С другой стороны, граница, отделяющая прошлое от сегодняшнего, настоящего, не является абсолютной, непроницаемой, поскольку очень важным становится внутренний аспект времени. В тексте есть точка зрения восприятия прошедшего времени изнутри, оно сливается с индивидуальным рядом жизни субъекта повествования и измеряется его ценностными масштабами. Прошлое воспринимается как очень близкое, даже интимно близкое, переживаемое как свое, чаемое, желанное: “Признаюсь, что порой невыразимая тоска исторгала слезы из моих глаз, когда я представлял себе их творения и их жизнь” [2, 27]. И таким образом, прошлое через интимное переживание становится близким, своим.

Двойная сигнатура аспекта времени связана также с эмоциональной, взволнованной интонацией повествования. Вакенродер не рассказыва-



ет о прошлом, а восторженно взывает к нему: “О Нюрнберг! Оты, некогда всемирно знаменитый город! С каким наслаждением бродил я по твоим кривым улочкам, с какой сыновней любовью созерцал твои старинные дома и церкви...! Как пламенно люблю я предметы того времени, говорящие мне таким простым, сильным и правдивым языком! Как тянут они меня назад, в тот седой век... Как часто мечтал я жить в те времена! Как часто они снова и снова проходили перед моим мысленным взором, когда я сиживал в твоих, о Нюрнберг, почтенных книгохранилищах...” [2, 59].

Эмоциональная романтическая экспрессия в соединении с высоким риторическим стилем, риторические обращения и восклицания “разрушают” границу между прошлым и сегодняшним временем. Прошлое не совсем прошло, так как оно живет в мечтах, как время, субъективно переживаемое автором в сегодняшнем дне. Автор вступает в непосредственный диалог с самим прошлым и его репрезентантами, его речь обращена к прошлому, которое он “видит” и “чувствует”. Старинный Нюрнберг осмысливается как объект пламенной любви, поклонения, сыновней привязанности, восхищения и умиления. Вакенродер обращается к городу, как к живому существу, наделенному душой. И Нюрнберг “оживает” в тексте, выходит из далекого закрытого мертвого прошлого и интегрируется эмоциональной экспрессией автора в настоящее. Древний город воспринимается как живая, дышащая и трепещущая душа прошлого, в чудесное соприкосновение с которой довелось вступить автору. С другой стороны, облик города одновременно утрачивает точность очертаний, исчезают детали, подробности, и Нюрнберг, приобретая мифическую огромность и значимость, отодвигается далеко в прошлое. Город существует в тексте Вакенродера в разных временных пластах и воспринимается принадлежащим вечности.

В образе Нюрнберга Вакенродер одним из первых романтиков открывает красоту и принципиальную инакость средневекового города. Он открывает канал для коммуникации с прошлым, которое живет для него в памятниках архитектуры и искусства и будет вечно вызывать восхищение потомков. И это прошлое, по мысли Вакенродера, будет длиться вечно, до тех пор, пока люди будут понимать красоту древнего искусства. Вакенродер ощущает себя наследником, “сыном” древности, его переполняет “сыновняя любовь”. Он живой посредник между прошлым Дюрера и Ганса Сакса и сегодняшним днем. Вакенродер и Тик первыми вводят в романтический канон образ средневекового города, который становится одним из смысловых кодов романти-

ческой картины мира, несет в себе широкое семантическое поле. Древний город является для романтиков воплощением нового эстетического чувства, новой, отличной от классицистской, парадигмой прекрасного. Средневековый город часто представляет собой идиллическую модель утопии, противопоставляемую современности. Образ сакрализуется и становится символом великого прошлого. Древний город представляет собой загадку для романтиков, он наполнен тайнами, это — лабиринт, манящий в глубь веков. Созерцание внешнего облика средневекового города и попытки проникнуть в его “душу”, увидеть и понять прошлую жизнь города означают начало исторического мышления в романтическую эпоху.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 234-407.
2. Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве / В. Г. Вакенродер. — М.: Искусство, 1977. — 264 с.
3. Иконников А. В. Смысловые значения пространственных форм средневекового города / А. В. Иконников // Культура и искусство западноевропейского средневековья. — М., 1981. — С. 104-119.
4. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого: Пер. с фр. / Общ. ред. С. К. Цатуровой. — М.: Прогресс, 2001. — 440 с.
5. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры, — СПб.: Искусство-СПБ, 2002.
6. Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение / Д. Л. Чавчанидзе. — М.: Изд-во МГУ, 1997. — 296 с.
1. E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Hrsg. V. Friedrich Schnapp. Bd. 2. — München. Winkler-Verlag.
2. Hoffmann E. T. A. Sämtliche Werke / E. T. A. Hoffmann. Berlin—Leipzig. 1922. Bd. 2.
3. Koepeke Rudolf. Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. Leipzig. 1855. Teil 1.
4. Littlejohns Richard. Erläuterungsteil—Reiseberichte / Richard Littlejohns // W.H.Wackenroder. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. II: Briefwechsel. Reiseberichte. Philologische Arbeiten. Das Kloster Netley. Lebenszeugnisse. Hsg. R. Littlejohns. Heidelberg. 1991.
5. Nowack Matthias. Wackenroders Einfluss auf das Mittelalterbild des Novalis: Ein Beitrag zum besseren Verstaendnis der „Europarede“/Matthias Nowack // The German Review. 65, H. 1. 1990.

6. Peter Klaus. Nürnbergs krumme Gassen. Zum Deutschlandsbild bei Wackenroder, Tieck und Richard Wagner / Klaus Peter // *Aurora* 57 (1997).

7. Schlegel F. Kritische Schriften und Briefe / F. Schlegel. – Bd. 2. Paderborn–Darmstadt. 1958.

8. Strack, Friedrich. Zukunft in der Vergangenheit? Zur Wiederbelebung des Mittelalters in der Romantik / Friedrich Strack // Heidelberg im säkularen Umbruch. Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um

1800. Hrsg. Von Friedrich Strack. Stuttgart. 1987.

9. Thalmann M. Romantiker entdecken die Stadt / Marianne Thalmann. München. 1965.

10. Wackenroder, Wilhelm Heinrich. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch–kritische Ausgabe Bd. II. Briefwechsel, Reiseberichte, Philologische Arbeiten. Das Kloster Netley. Lebenszeugnisse. Hg. von Richard Littlejohns. Heidelberg. 1991.

*Рецензент – А.Б. Ботникова.*