

Марина Уртминцева

Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского  
urtminzeva@yandex.ru

Marina Urtmintseva

Nizhny Novgorod State University named after N. I. Lobachevsky  
urtminzeva@yandex.ru

ПРОСТРАНСТВО И ЕГО ФУНКЦИИ  
В СТРУКТУРЕ ПУШКИНСКИХ ТЕКСТОВ  
(ОТ *МЕДНОГО ВСАДНИКА* К *КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ*)

SPACE AND ITS FUNCTIONS IN THE STRUCTURE OF  
PUSHKIN'S TEXTS (FROM *THE BRONZE HORSEMAN*  
TO *THE CAPTAIN'S DAUGHTER*)

Предложен комплексный подход к исследованию функций пространства в творчестве А. Пушкина, основанный на идеях рецептивной эстетики, теории «линейного» и «живописного» пространств, теории деятельности и теории пространственной формы литературного произведения. Результатом работы становится вывод о том, что автор конструирует пространство художественного текста с расчетом на активность ассоциативного мышления читателя. Виртуальный смысл повествования (пространство сознания героя) формируется путем введения в текст системы визуальных кодов, совмещения точек «съёмки» материального мира персонажами и автором повествователем.

*Ключевые слова:* А. Пушкин, художественное пространство, точка зрения, визуальные коды, восприятие

The article is devoted to the comprehensive approach to the study of the functions of space in A. Pushkin's works. It is based on the ideas of receptive aesthetics, the theory of «linear» and «pictorial» spaces, the theory of activity and the theory of the spatial form of a literary work. The result of the work is the conclusion that the author constructs the space of a literary text counting on the activity of the reader's associative thinking. The virtual meaning of the narrative (the space of the hero's consciousness) is formed by introducing a system of visual codes into the text and combining the points of «shooting» the material world by the characters and the author-narrator.

*Keywords:* A. Pushkin, artistic space, point of view, visual codes, perception

## 1. Теории художественного пространства в эстетике XX столетия. Краткий экскурс.

К началу XX столетия происходят существенные изменения в представлениях о функциях и формах искусства, все большее распространение получают идеи, связывающие специфику искусства с особенностями его восприятия. Классическим исследованием в данной области становится появившаяся в 1915 году работа Г. Вёльфлина (Вёльфлин 1994), в которой автор убедительно проводит мысль о решающем воздействии формы (жанрово-стилевого своеобразия) на восприятие произведений визуального искусства, то есть живописи. Характеризуя искусство как движение во времени двух противоположных художественных систем, Вёльфлин считает закономерным отход от «линейного» к «живописному» изображению пространства, что объясняется меняющимся характером видения мира художником. Позднее П. Флоренский, русский религиозный философ, в лекции, прочитанной в Академии художеств 1924 году, высказывает мысль о том, что все виды человеческой деятельности, в том числе и искусство, можно рассматривать как деятельность по перестройке пространства (Флоренский 1993), что обеспечивает духовную связь творца и сознания, воспринимающего результат его деятельности. В 40-х годах XX века Дж. Фрэнк, развивая идеи Вёльфлина, вводит в эстетику термин «пространственная форма», обозначивший важный этап в становлении теории художественного пространства, осмыслении пространственно-временных соотношений в разных видах искусства. Основные положения концепции Фрэнка были изложены им в работе «Пространственная форма в современной литературе» (1945), содержащей помимо анализа в свете поставленной проблемы романов Э. Паунда, Т. Элиота, М. Пруста и Дж. Джойса изложение идеи о закономерности наступления эпохи господства ненатуралистического стиля в современном искусстве и обоснование методики анализа литературного произведения в свете одной из основных категорий изобразительного искусства — категории пространства (Фрэнк 1987).

Высказанная в начале XX века мысль о необходимости определять специфику искусства не только из его «материального» начала, но и учитывать при этом характер восприятия каждого из его видов, оказывается весьма плодотворной. В классической работе Х. Яусса вводится в научный оборот термин «виртуальный смысл», который характеризует процесс формирования отклика на произведение в пространстве сознания читателя, вследствие этого расширяется значение написанного, что приводит ко «второму рождению» произведения (Яусс). Следующий этап в разработке теории художественного пространства связан с развитием теории художественной речи, понимаемой как способ мышления в различных видах искусства, а не только в литературе (Караулов 1976: 243–274; Поляков 1986; Лотман 1981). Опыт исследования поэтики и риторики произведений различных видов искусств, накопленный в отечественном литературоведении

почти за полвека, был обобщен в коллективном труде *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, вышедшем под редакцией Б. С. Мейлаха в 1974 году. В исследованиях, появившихся в самом начале XXI века был обобщен предшествующий опыт и сформулирована мысль о необходимости разработки концептуальных основ анализа восприятия произведений искусства, то есть сферы их «внетекстовых» и сверткестовых связей (Топоров 2003; Меднис 2003), а также специальных работ, посвященных поэтике композиции как основной формы пространственной организации произведения литературы и живописи, где точка зрения, или ракурс изображения определяет характер восприятия живописного и литературного текстов (Успенский 1995).

**1.1. Точка зрения и ее роль в организации художественного пространства.** Точка зрения и ее смыслообразующая функция в поэме А. Пушкина не раз привлекала внимание исследователей (Томашевский 1961; Виноградов 1971). Ее эффект связывали с метафорой фантастического в поэме (Сидяков 1986), мифологией пушкинского Петербурга (Лотман 1998; Лотман 2002), жанровой традицией, функцией риторической речи и т. д. (Краснов 1977; Михайлова 1991). В меньшей степени исследованной оказалась проблема экфрасиса — анализ эффекта включения пластических образов в ткань произведения, которые существуют не сами по себе, а представляет собой совокупность микроописаний, фиксирующих переходы от внешней точки зрения к внутренней и наоборот. Каждая из точек зрения обозначена определенным типом субъектной организации текста, непосредственно связанной с тем или иным пластическим образом: описанием Петербурга во вступлении, картины наводнения, его последствий, восприятием скульптуры памятника. Образ Медного всадника, давшего имя поэме, безусловно, является «сильной позицией» текста. Ретроспективное изображение живого Петра во вступлении («На берегу пустынных волн // Стоял он, дум великих полн...» Пушкин 4, 1950: 378) уже вводит в поэму несколько голосов, а значит и точек зрения, в том числе, и голоса самого Петра («Отсель грозить мы будем шведу» — Там же), который «прозвучит», но иначе, пластически, в финале, в сцене безумия Евгения. Сила звучания голосов и соразмерность точек зрения определены не только образом монументальной скульптуры Медного всадника, но и особенностью вербализации визуального впечатления, способом его словесной фиксации.

**1.2. Архитектоника пространства и переосмысление жанровой традиции.** Известно, что пушкинский *Медный всадник* — реплика на более ранние его изображения в литературе (Пумпянский 1939). В отличие от своих предшественников, Пушкин «оживляет» скульптурный образ Петра: в определенный момент повествования сила воображения героя придает ему энергию движения. Таким образом происходит преодоление знаковой символической семантики скульптурного (статуарного) образа

и совершается прорыв в сферу реального быта. Однако именно образ памятника Петру I, созданный Пушкиным, оказывается не просто воспроизведением реальности: он приобретает многозначность символа. В словесном образе памятника соединяются несколько точек зрения. Пушкин демонстрирует процесс разрушения символического знака путем «оживления» зрительного образа. В этом процессе ведущая роль принадлежит Евгению, однако мотивация «оживления» статуи определена также мифологией личности Петра, мифологией созданного им города и историей создания монумента.

Еще в 30-е гг. XX в. Л. Пумпянским была предложена версия интерпретации пушкинского пересмотра традиции представления в русской и западноевропейской литературе образа Петра, созданного им города и памятника. Обратившись к анализу поэмы, автор отметил характерный для нее синтез трех стилистических слоев: одического, онегинского (описание современного Петербурга) и нового, с точки зрения исследователя, беллетристического. Одический стиль пушкинской поэмы, по мнению ученого, необходимо рассматривать в русле традиции XVIII столетия, так как русская ода была официальным жанром государственной власти, что и подтверждается пафосом вступительной части поэмы. Что касается беллетристического стиля, связанного с образом Евгения, то на это указывает предисловие к ней, а также уточнение, данное в заглавии, — петербургская повесть. В русле интересующей нас проблемы обратим внимание на подробный анализ Пумпянским архитектурного, по выражению ученого, стиха Пушкина, восходящего, в частности, к поэзии Державина, уделявшего значительное внимание описанию городского пространства Петербурга, используя разработанную поэзией XVIII в. формулу: «где прежде — ныне». Эта архитектурная формула характерна и для создания образа пространства в *Медном всаднике*. В современных исследованиях, посвященных интерпретации Пушкиным традиции XVIII в., предлагается концепция, дополняющая классическую работу Пумпянского согласно которой одним из возможных литературных источников поэмы была ораторская проза: ее мотивный комплекс, использованный в описании Петербурга, сходные топосы, и, в частности, отмечается сходство со «Словом» Ломоносова в *invention* (изображении) и *dispositio* (расположении) повествовательного материала (Николози 2009; Матвеев 2018).

В известной степени создание монумента было скульптурным аналогом торжественной оды, о чем свидетельствует проект памятника Петру, изложенный Дидро в письме к М. Фальконе. Дидро высказывает мнение, что памятник должен представлять собой всадника, несущегося во весь опор на вершину горы, у подножья которой с одной стороны жметя в страхе и испуге гонимое им варварство «в звериной шкуре, с растрепанными волосами, с диким взором и жестом угрозы», с другой — аллегорическая же фигура народной любви, с руками, «поднятыми к законодателю, и глазами, благославляющими его, и, наконец, самый народ в виде лежащей

на земле и наслаждающейся всем фигуры, — все это, окруженное бассейном потоков воды, стремящихся из расщелин пьедестала...» (Собко 1901: 15). Как видим, Дидро предлагал расширенный вариант символично-аллегорического решения монумента, многофигурную композицию, в которой помимо следования определенной традиции представления героя, значительная роль отводилась жестам фигур у подножья: их жесты, по замыслу Дидро, должны были выполнять функцию рассказывания о трудностях, преодоленных Петром. В ответ на предложение Дидро Фальконе писал: «Монумент мой будет прост. Там не будет ни варварства, ни любви народной, ни олицетворения народа. Может быть, эти фигуры прибавили бы больше поэзии в мое произведение, но... Петр Великий сам себе сюжет, и атрибут — довольно показать его. Итак, я ограничусь одной статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля страны, и вот ее-то и надо показать людям» (Собко 1901: 15). Трудно сказать, известны ли были Пушкину вышедшие ранее в Лозанне (Falconet 1781), а затем в Париже (*Memoires, correspondance et ouvereges inedits* 1831) издания, содержащие воспоминания, письма и другие документы, касающиеся деятельности М. Фальконе. Но если даже Пушкин и не читал в оригинале переписку Дидро и Фальконе, не знал содержание цитированного выше ответа скульптора, тем не менее, на наш взгляд, оказывается поэтическое решение словесного воплощения пластических решений Фальконе в поэме.

Известно, что выбор места для памятника был частью реализованной в монументе идеи М. Фальконе, а Ю. Фельтен достойно воплотил ее в жизнь, связав памятник с архитектурным ансамблем набережной Невы, Адмиралтейством и зданием Сената (Каганович 1975). Включение памятника в ансамбль задает восприятие скульптурного образа в определенном природном и архитектурном контексте, что способствовало созданию многомерного символического образа реальности. В этой реальности неподвижная фигура движущегося существа могла быть воспринята или как движущаяся статуя, символизируя движение, переданное Петром русскому государству, или как статуя неподвижного существа, как утверждение неколебимой уверенности самодержца в правоте проводимой им внутренней и внешней политики государства. В пушкинской символике покой и неподвижность — контрастный мотив, разнообразно модифицируемый, может воплощаться в образе «свободного покоя как воображаемого, сверхчеловеческого и даже сверхъестественного состояния» (Яacobсон 1987: 172). Именно так эти две ипостаси памятника — состояние величественного покоя и движения, завершенного целого (монументальная скульптура) и многообразное движение жизни города, созданного волей Петра, и предстают перед нами в словесном образе пушкинской поэмы.

Город, как и памятник в поэме Пушкина, показаны как живые существа, постоянно помнящие свое прошлое. Именно поэтому прошлое сосу-

существует с настоящим, оживает в нем. Не отвергая версию Р. Якобсона, предложившего свой вариант интерпретации «оживления» Медного всадника, выскажем свое предположение: «оживление» памятника происходит в поэме не только за счет смены повествовательных точек зрения, повествовательных дистанций. Ведущая роль в мотивации сюжета оживления отводится Пушкиным функции пространственной точки зрения, раскрывающей сложную диалектику категории свободы, представленной в транспозиции пластического и словесного «текстов» поэмы.

### 1.3. Парность как принцип организации восприятия пространства.

Первое включение пластического образа в ткань произведения происходит в конце первой части. Зрительный образ застывшего на мраморном льве Евгения запускает процесс смыслопорождения текста. Он задан его ассоциативным сближением с образом Медного всадника. Пушкин создает «парный» портрет — героя и его антагониста, и парность здесь задана стереотипом идеи памятника вообще — над толпой, в данном случае — над стихией. Последовательность описания фигуры Евгения, который «над возвышенным крыльцом» «...как будто околдован, // Как будто к мрамору прикован, // Сойти не может!» (Пушкин 4, 1950: 386, 387) и стоящего в «неколебимой вышине» кумира постепенно приобретает пространственный характер, придавая композиции описания объемный характер. Он мотивирован прикрепленностью точки обзора к пространству площади между памятником и зданием Сената, где застыл Евгений. Находясь в этом положении, зритель (читатель) сопоставляет, сравнивает две симметрично застывшие фигуры.

Пушкин повторяет скульптурный образ Петра в «скульптурном» образе Евгения в нескольких важных деталях: оба обращены лицом к Неве, располагаются над стихией, в фигуре каждого доминирует такая деталь, как положение рук. Жест как внешнее выражение внутреннего состояния в словесном произведении в пластических искусствах играет едва ли не ведущую роль в создании образа, выполняя помимо функции фиксации зрительного впечатления роль повествовательную, активизирующую смысловой потенциал образа. Пушкин, выстраивая композицию сцены буйства стихии, архитектурно точно фиксирует соотношение объемов обоих объектов изображения в повторении ритмов их расположения в пространстве описываемой картины. Ритм как повторяемость элементов в пластическом образе — жесты, поворот голов, положение фигуры — гармонизирует изображение, придает ему жизнеподобие. Ритмическая организация пластического образа, как правило, позволяет представить действие, которое последует за воплощенным в скульптуре моментом. В скульптуре Медного всадника, простирающего правую руку вперед, жест — метафора величия, могущества и славы, которым Фальконе, по его собственным словам, утверждает величие созидательной, законодательной деятельности Петра на благо России. Ладонь монумента опущена вниз: жест не ука-

зывающий, а скорее покровительственный, «подавляющий». Зеркальным отражением жеста монумента в пушкинской поэме оказываются руки Евгения, сложенные крестом: крест — жест защиты, обороны от такого благодеяния.

Следует сказать и еще об одном весьма важном пушкинском мотиве, чрезвычайно важном для общей концепции поэмы. «Прикованный» к мрамору Евгений, ставший, по воле поэта, частью мраморной скульптуры, сопоставлен с бронзовым монолитом памятника Петру. Случаен ли выбор Пушкиным материала, из которого он «лепит» скульптуру Евгения? Известно, что мрамор «всегда был незаменимым для воплощения... впечатления живого, как бы дышащего и пульсирующего тела», в то время как «бронза превосходно приспособлена к передаче динамических состояний... стремительного движения» (Дмитриева 1962: 140–141). «Мраморный» Евгений, воплощающий адекватность духовного содержания телесному явлению своей пространственной «парностью» Медному всаднику, неожиданно намекает на живое, чувственное начало, заключенное в пафосе бронзового изваяния. «Бронзовую» стремительность Евгений обретет в момент бунта. Этой ситуацией скульптурного параллелизма Пушкин готовит эмоциональный взрыв Евгения, нарушающего близкое пространство памятника: «Чело // К решетке хладной прилегло...» (Пушкин 4, 1950: 393). Не переходя через запретный рубеж, обозначенный оградой памятника, герой тем не менее приобретает дополнительный заряд энергии, нарушая тем самым покой статуи.

Введение «парного» скульптурного изображения создает своеобразное колебание смысла (Сидяков 1986: 72): с одной стороны, служит усилению контраста ничтожности и величия («руки сжав крестом» и «простертая рука»), с другой, фигура прикованного к мрамору Евгения осознается как пародийный двойник Петра. Пространственная метафора реализуется в словесной перифразе Кальдерона: «И жизнь ничто, как сон пустой, // Насмешка неба над землей?» (курсив наш. — М. У.; Пушкин IV, 1950: 386). Было бы неправомерно в свете высказанных предположений рассматривать смысл этой фразы только как совпадение оценок ситуации героем и автором-повествователем. Заданная выше «парность» скульптурных образов позволяет распространить заключенный в ней смысл и на образ Медного всадника: «насмешка неба над землей» будет реализована в кульминационной сцене бунта. В этой же части поэмы пока дана «скульптурная» завязка мотива открытой конфронтации.

**1.4. Динамика и статика материального пространства в пространстве сознания героя.** Пространство текста, расположенное между завязкой и кульминацией скульптурного сюжета, представляет собой «пересадку (transposition) развивающегося во времени события в синхронную структуру...» (Якобсон 1972: 85–86). Рассказ о Евгении вступает в конфликт с течением времени в сознании самого героя. Для него не существует

ни времени, ни пространства: его жизнь становится формой воплощения внутреннего **состояния ужаса** («...ужасных дум // Безмолвно полон, он скитался. // <...> // ...ни зверь ни человек, // Ни то ни се, ни житель света // Ни призрак мертвый...») — курсив наш. — М. У.; Пушкин 4, 1950: 391). Возвращая героя в то пространство, которое породило его внутреннее окаменение, Пушкин мотивирует эмоциональный взрыв, приходящий на смену сосредоточенности на «шуме внутренней тревоги».

Мотив наказания статуи «Ужо тебе!..» вырастает из мифологии устной литературы пушкинской поры, где Петербург предстает как пространство, в котором фантастическое существует как закономерное (Лотман 2002: 215). Сдвиг в семантической наполненности ситуации происходит, безусловно, и за счет того, что теперь герой «...очутился **под столбами** // Большого дома», в то время как «Кумир с простертою рукою // **Сидел** на бронзовом коне» (выделено нами. — М. У.; Пушкин 4, 1950: 392). Прочная неподвижность памятника и противопоставленная ей подвижная точка зрения живого лица, нарушившего границу близкого пространства Медного всадника («Кругом подножия кумира // Безумец бедный обошел...»), становится пространственной мотивацией бунта Евгения. Эта мотивация подкрепляется и внетекстовой ассоциацией, связанной с особенностями восприятия Медного всадника в лунном свете («И, озарен луною бледной...»): игрой света и тени в бронзе, которая «оживляет» металл.

Обратим внимание на то, что семантику и этой сцены Пушкин выстраивает по принципу парности словесного изображения гнева Евгения («взоры дикие навел», «глаза подернулись туманом») и царя («Мгновенно гневом возгоря, // Лицо тихонько обращалось...»). Принцип взаимного отражения лица (не лика) «грозного царя» во внешнем облике Евгения позволяет предположить, что в момент, предшествующий «оживлению» памятника, Евгений видит голову всадника в профиль. Почему? Только при повороте головы анфас происходит обнаружение смысла, переданного этой сменой точки зрения. Перерабатывая гипсовую модель головы Петра работы Колло, Фальконе усиливает горизонтальную складку на лбу, сдвигает брови, а пристальность взгляда Петра усиливают острые грани зрачков и век. Пристальный взгляд Евгения опережает обратившийся на него чуть позже гневный взор Петра. Кратчайший миг совпадения испытываемых чувств — не что иное как проявление власти живого над ушедшим, власти, способной сдвинуть это прошлое и лишить его «неколебимого» покоя. Мотив движения, порыва, реализованный в монументе Фальконе, преобразуется в словесный образ, и в этом синтезе обнаруживается мнимая недосыгаемость кумира, нарушившего свой покой из-за ничтожества. Пушкинское слово транспонирует зрительную пластику в динамику разворачивания сюжета, возвращая нас к завершению первой части «И жизнь ничто, как сон пустой, // Насмешка неба над землей» (Пушкин 4, 1950: 386), одновременно пролагая путь к финалу поэмы.

Пушкин после имени текста в подзаголовке «петербургская повесть», а затем в обращении к читателю («происшествие, описанное в сей повести, основано на истине...») дважды использует слово «повесть», имея в виду не только воспроизведение картины петербургского наводнения как события исторического. В историю Петербурга, сотворенного по воле Петра Первого, списана и судьба Евгения, трагическая участь которого сопоставима с трагедией исторического масштаба. Пространство современного Пушкину Петербурга, данное в восприятии повествователя и с его точки зрения, соединяется с точкой зрения Петра, с пространством его сознания, в котором рождается образ пространства будущего города. В основной части поэмы к этим двум точкам присоединяется третья — точка зрения Евгения, и смыслопорождающий эффект создается за счет постоянного изменения ракурса изображения, переключения повествования с фиксации материальных форм пространства на изображение мимических и двигательных реакций героя как результат динамики, характеризующей пространство его сознания. К 1830 годам складывается в творчестве А. Пушкина «трехчленная парадигма» исторического мышления (Лотман 1998: 570), для которой характерен расчет на активность ассоциативного мышления читателя.

## **2. Система культурных кодов повести *Капитанская дочка* и ее роль в организации пространства**

**2.1. Ансамблевость как тип мышления русского искусства второй половины XVIII века.** В *Медном всаднике* Пушкин, «прорабатывая» технику воссоздания пространства исторического события, в известной степени ограничен жанровой спецификой стихотворной поэмы, однако этот поэтический опыт пролагал путь к ансамблевому типу решения образа эпохи в *Капитанской дочке*, построенному на включении в «линейное» «живописного» типа изображения пространства.

Наиболее полно «ансамблевость» русской национальной культуры последней трети XVIII в. проявилась в гражданской архитектуре, ставшей материальным воплощением национальной идеи (Кириченко 1997: 24–60). Архитектурный ансамбль и внутренние интерьеры зданий обязательно включали в себя элементы пластических искусств (скульптура, живопись, декоративно-прикладное искусство). Поэтому, воспроизводя облик эпохи в *Капитанской дочке*, Пушкин использует различные культурные коды, объединяя их по принципу ансамбля.

Можно провести следующую аналогию между структурой повествования пушкинской повести и способом пространственного решения архитектурного ансамбля эпохи классицизма (Кириченко 1997: 39–41). Например, цельность архитектурной композиции Большого дворца в Царском Селе создана Растрелли за счет длинных рядов окон и карнизов, которые образуют горизонтальные оси здания. Длинная анфилада расположенных

друг за другом внутренних покоев также соответствовала оси главного фасада и представляла собой единое «сквозное» пространство. Используя архитектурную метафору, можно сказать, что в повести такой своеобразной горизонтальной временной «осью» является воспоминание Гринева. Восстанавливая хронологию событий давно минувших дней, Гринев повинуется замыслу Пушкина, который, подобно архитектору-классику, создающему здание по осевой линии, спрямляет их ход, «отсекая» от нужного ему объема сведений все то, что находится за пределами личного интереса героя. Осевой принцип классической композиции дополняется авторским вмешательством в повествование, которое также несет на себе отпечаток «античности». Она — в симметрии образов, узловых сцен повести, регулярности ритма сопровождающих главы эпитафий. Структура повествования покоится на сопряжении двух осевых линий, одна из которых связана с образом Гринева и дает представление о духовной культуре XVIII в., другая — с образом автора-повествователя, оценивающего изображаемую действительность с позиций века XIX.

Для повести Пушкина характерно использование временных и пространственных смещений. Здесь свободно перетекают друг в друга историческое и притчевое время в сказке об орле и вороне, которая становится мотивацией поведения Пугачева (повесть по форме своей является мемуарным свидетельством Гринева о Пугачевском бунте). Что касается образа пространства, то его объем, казалось бы, определен единственной точкой зрения — точкой зрения Гринева, от лица которого и ведется повествование. Но введенные издателем записки Гринева эпитафии к каждой главе значительно расширяют и «углубляют» его, поскольку вместе с ними в повествование входит и время автора — Пушкина, оценивающего описываемые события с высоты 30-х гг. XIX в.

К числу наиболее значимых элементов системы культурных кодов эпохи XVIII в. относится портрет. Пушкинские портреты персонажей *Капитанской дочки* являются выражением духа эпохи «ансамблевого» типа, в которой портрет как жанр изобразительного искусства играет далеко не последнюю роль. Однако литературное портретирование и портрет как знаковая формула художественного текста в русской литературе — явление более позднее, во многом подготовленное открытиями в области живописи. Пушкин — художник и знаток русской истории — не мог не учитывать историческую значимость этого эстетического феномена. Портретные характеристики пушкинских персонажей, с одной стороны, соотношены автором с типом культурного поведения героя (его мимическим поведением, речью), с другой, вписаны в систему «пластических» кодов живописи, архитектуры, усадебного и дворцового интерьера, садово-паркового ансамбля последней трети XVIII столетия.

**2.2. «Игровой» портрет в интерьере. Лубочная картинная галерея и ее пародийный смысл.** Смысловое и функциональное значение пор-

третьей характеристики персонажа в повести Пушкина получает воплощение в общей конструкции образа. Автор концентрирует внимание читателя не столько на выявлении индивидуальных черт облика персонажа, сколько на его социальной принадлежности. Пушкин «заимствует» из живописи XVIII в. две важнейшие черты жанра парадного портрета: знаковую, символическую роль костюма и объясняющую функцию среды (образа места), где изображен персонаж. Однако интерпретация Пушкиным «канона» жанра свидетельствует о том, что автор обращает внимание читателя-современника на чрезвычайно важную для культуры XVIII в. идею о жизни-театре (Лотман 1998: 612–613), где каждый играет отведенную ему социальной действительностью роль (Даниэль 1999: 164–166).

Один из первых «игровых» портретов помещен в «ансамбль» Белогорской крепости, барочный по своей сути, так как объединяет в себе образы реальных, принадлежащих к разным сферам действительности. В беглой зарисовке первого впечатления Гринева о Василисе Егоровне и Иване Кузьмиче героя поражает внешний вид обоих: Василиса Егоровна — «старушка в телогрейке и с платком на голове» (Пушкин 6, 1950: 417), а Иван Кузьмич проводит учения в колпаке и китайчатом халате. В описываемое в повести время это принадлежности будничного крестьянского костюма (*Русский традиционный костюм* 1998).

Интерьер жилища коменданта подтверждает важность первого впечатления Гринева о своеобразии быта и нравов обитателей Белогорской крепости. Образ национальной патриархальности, проявившийся и во внешнем облике персонажей, и в образе их жизни, «вписан» в интерьер места действия, где разворачиваются последующие события. Взгляд входящего в комендантский домик попадал на висевший на стене офицерский диплом Ивана Кузьмича, заключенный в рамку со стеклом, около которого красовались «лубочные картинки, представляющие взятие Кистрина и Очакова, также выбор невесты и погребение кота» (Пушкин VI, 1950: 417). Лубочная картинка о взятии Кистрина и Очакова рядом с офицерским дипломом Ивана Кузьмича позволяет датировать время окончания службы коменданта в полку 1742 г., годом завершения царствования Анны Иоановны. Крепость Очаков была взята русскими в 1737 г., во время русско-турецкой войны 1735–1739 гг. При взятии Очакова, по-видимому, отличился и будущий комендант Белогорской крепости. Однако вполне реальный биографический факт из жизни капитана Миронова сопрягается Пушкиным с другим не менее важным фактом биографии Емельяна Пугачева. Известно, что Пугачев, с семнадцати лет принимавший участие в войнах России с Пруссией и Турцией (1768–1774), получил младший офицерский чин хорунжего в следующую кампанию 1768–1774 гг., одной из ключевых по значению войн между Россией и Османской империей. Так имплицитно образ Пугачева, вождя восстания, а затем и крестьянской войны, сопрягается с образом капитана Миронова, тоже участника русской-турецких войн. Однако не менее важная роль в оценке исторической роли Пугачева отводится

Пушкиным характеристике его мнимой роли в образе императора Петра III. Она передана автором в лубочной картинке «Как мыши царя погребали» (другие варианты названия «Мыши кота на погост волокут», «Погребение кота мышами», «Похороны кота мышами»), сюжет которой по-разному трактуется исследователями. Так, И. Снегирев считал, что изображение связано с эпохой царя Алексея Михайловича (Снегирев 1861), Д. Ровинский — с похоронами Петра I (Ровинский 1881), современный исследователь лубка М. Алексеева рассматривает сюжет как воплощение «балагурства», соотносимого не с обличением и «отрицающим смехом», а бахтинским «смехом на миру, где смеются все и надо всем, включая и самих “смехотворцев”» (Алексеева 1983).

Помещенный Пушкиным в определенный исторический контекст и став частью «картинной галереи» в доме Мироновых, сюжет приобретает историческую же конкретность. Офицерский диплом, свидетельствующий о принадлежности Ивана Кузьмича к дворянскому сословию, — первая в ряду существенных деталей интерьера, соотносена с символическим сюжетом лубка о погребении кота. Обе «картинки» образуют своеобразную рамку жизни капитана Миронова, внутренне соотношенную с судьбой Пугачева, также получившего офицерский чин в русско-турецкой кампании. Капитан Миронов гибнет от рук бунтовщиков: «мыши» погребли не того «кота», и в этом заключается ирония судьбы<sup>1</sup>. Не случайно Пушкин представляет нам коменданта в колпаке и халате: первое впечатление оказывается более важным, чем последующие. Офицерский диплом и парадный мундир, надетый в день гибели, — маска-роль, подобная той, что изображена в сцене «похорон кота». В этом же лубке получает развитие и символический образ «вожатого», предводительствующего мышами. Так задолго до прямого столкновения в «лубочной галерее» дома капитана Миронова происходит вторая «встреча» Ивана Кузьмича и Пугачева. Волею высшей власти становятся врагами Миронов и Пугачев, оба получившие офицерский чин в русско-турецких кампаниях. Лубочная картинная «галерея» реализует внешне почти не ощутимый пародийный смысл, который вкладывает в этот образ Пушкин, проводя незримую параллель «ансамбля» Белогорской крепости и интерьера дворянской усадьбы, который включал в себя как обязательный элемент портретную живопись. Лубок, представляя собой форму низовой, демократической культуры, выражал

<sup>1</sup> Исходя из контекста повествования, можно предположить, что интерпретация сюжета связана с эпохой Петра I, наследницей которого считала себя Екатерина II. В описании Д. Ровинского сюжет картинки представлен следующим образом: «Картинка разделена на несколько продольных полос... В средней полосе: большой кот Казанский... перевязанный крест накрест веревками, лежит на чухонских дровнях, которые тянут восемь мышей <...> в процессии идут мыши недавно приобретенных... областей: Корелки, Охтенки, ...мышы Татарские» (Ровинский 5, 1881: 156–157). В сюжете выражена ненависть простого народа к Петровским реформам, уничтожавшим русскую патриархальность. В контексте повести этот сюжет явно соотносен с эпохой Екатерины, содержит намек на характерные особенности ее внутренней и внешней политики.

скептическое отношение к любым проявлениям официальной власти. Поэтому быт и бытие Белогорской крепости, представленные Пушкиным как идеал естественности и простоты, на самом деле являются формой пародии на систему государственной власти (изображение военного совета в крепости, описание штурма и т. д.). Бунт, как свидетельствует «картинная галерея» в доме коменданта, вскрывает несостоятельность как внутренней, так и внешней политики Екатерины, «взрывает» пространство патриархального интерьера и из объекта материального мира превращает его в образ-символ русской действительности.

**2.3. Принцип симметрии в создании образа исторического пространства.** «Ансамбль» Белогорской крепости композиционно соотнесен с другим «ансамблевым» образом повести. Это образ Царского Села, в котором появляется портрет Екатерины Великой. Описание Екатерины, в простом утреннем платье прогуливающейся по дорожкам парка, ориентировано на традицию женского интимного портрета в русском костюме, но на самом деле этот визуальный образ является частью системы кодов окружающего императрицу пространства. Литературный образ императрицы, созданный Пушкиным, не только «осциллирует между двумя живописными портретными концепциями Екатерины» (Лотман 1998: 512). Он воплощает идею, положенную Екатериной в основу создания Царскосельского ансамбля. Пушкин «вписывает» интимный портрет императрицы не в условный пейзаж, выполняющий функцию декорации, как это видно из портрета Екатерины П В. Боровиковского<sup>2</sup>. Он дает образ Екатерины в восприятии Маши Мироновой. Царскосельский парк и дворец — часть мемориально-усадебного комплекса, включающего в себя Боболовский «готический» дворец князя Потемкина и город Софию. Из Софии (городка на территории Царского Села) Маша пешком пришла в парк, разговор ее с Екатериной состоялся в одном из уединенных «кабинетов отдыха и размышлений», удаляется императрица «в крытую аллею», прогулочный комплекс, созданный Ч. Камероном. Дворцово-парковый ансамбль, по замыслу Екатерины, должен был стать летописью войны с Турцией, выразить главную идею политического «греческого проекта» императрицы. Суть его заключалась в том, чтобы в новых условиях возродить популярную еще в допетровские времена идею об особой исторической роли России в борьбе за освобождение христианских святынь Византии и Константинополя. Поэтому государственная политика России сознательно акцентировала освободительный, нравственный аспект русско-турецких войн.

<sup>2</sup> На портрете Екатерины II кисти В. Боровиковского (1794) императрица изображена на прогулке в Царскосельском парке на фоне Чесменской колонны. Здесь реальный пейзаж выполняет символическую функцию, и несмотря на то, что костюм Екатерины и ее поза не характерны для парадного портрета, все же это портрет скорее официальный, парадный, чем интимный.

То, что Маша Миронова встречает Екатерину в Царском Селе, на берегу пруда (символ Черного моря), перед памятником герою войны 1768–1774 гг. П. А. Румянцеву, символично. Именно здесь, а не в торжественной парадности дворца, решается судьба Гринева. Пушкин создает «модельную композицию», отражающую дух времени и условно-театральный тип мышления, получивший воплощение в портрете Екатерины в русском платье. «Случайность» встречи Маши с женщиной «в белом утреннем платье, в ночном чепце и душегрейке» (Пушкин 6, 1950: 536) в живописной эстетике конца XVIII в. прочитывалась как возможность увидеть истинное лицо человека, застигнутого врасплох. Пушкин, на первый взгляд, акцентирует человеческое начало в образе императрицы: об этом свидетельствует «демократический» костюм Екатерины. Однако это не совсем так. Русское платье, согласно историческим документам эпохи, было введено для ношения не обиходного, а употребляемого в особо торжественных случаях, на что указывает публикация в журнале *Русский архив* за 1870 г.: «При необыкновенных случаях, как-то: царских свадьбах, окончаниях войны, при наступлении нового года... Дамы съезжались на все собрания в Русских платьях, которые Екатерина...ввела в употребление при Дворе, и сама иного праздничного наряда не имела» (Сумароков 1970). Этим торжественным случаем и является в пушкинской повести решение судьбы Гринева и Маши. Литературный образ Екатерины не «осциллирует» между двумя типами живописных изображений: в нем синтезированы черты обоих типов портрета. Согласно ролевой установке, подкрепленной зрительным образом, императрица принимает справедливое решение. Пушкин, одевая Екатерину в «русское платье» и помещая ее интимный портрет в ансамбль, ставший памятником побед России в русско-турецкой войне 1768–1774 гг., придает ему официальность парадного портрета.

Внешняя интимность облика Екатерины подчиняется регламенту «парадной» торжественности в тот момент, когда речь заходит о Гринева. В этой принципиальной «текучести» образа можно усмотреть своеобразную перекличку с движением взгляда зрителя по лубочной галерее в Белогорской крепости. Пушкин переключает внимание читателя из бытового плана восприятия событий в план философского размышления об истоках национальной самобытности России. Превращение России в третий Рим путем военной экспансии, по мнению автора, исторически бесперспективно и безнравственно, как и война с собственным народом. Оправдание Гринева в обстановке Царского Села из факта бытового превращается в факт исторический, приобретая философский характер.

Не случайно именно Гринева выпало испытание дважды столкнуться с царской властью, олицетворяемой в одном случае Емельяном Пугачевым, в другом — Екатериной. Обратим внимание на роль композиционной симметрии образов культурного пространства, внутри которого разыгрываются роли, взятые на себя Екатериной и Пугачевым. Подробно описывая

внутреннее убранство «дворца» Пугачева, Пушкин замечает, что стены в избе оклеены золотой бумагой, а в остальном убранство ее ничем не отличается от обычного крестьянского жилища. Сцена аудиенции Гринева дана Пушкиным также очень развернуто, с описанием внешнего облика и мимического поведения Белобородова и Хлопуши. Между тем аудиенция в Царскосельском дворце дана бегло и как будто скороговоркой: Маша «...прошла длинный ряд пустых, великолепных комнат <...> Через минуту двери отворились, и она вошла в уборную государыни. Императрица сидела за своим туалетом» (Пушкин 6, 1950: 539), а между тем, как свидетельствуют историки, интерьер дворца представлял собой зрелище необыкновенное. Попробуем восстановить путь Маши и воспроизвести внутренний образ дворца, сославшись на мнение исследователя: «Парадная лестница, украшенная с необыкновенной пышностью, приводила в залы, следующие один за другим. После антикамер располагался огромный тронный зал, далее шли анфилады гостиных. Нарядные гостиные, размещенные по оси главного фасада, создавали через открытые двери далекие перспективы. Везде и во всем торжествовала идея стройности и порядка» (Зотов 1979: 234).

Пушкин не лишает Екатерину той роли, которая была разыграна ею в парке, и не дает описания роскоши отделки золотом внутренних интерьеров дворца. Достаточно того, что иронический подтекст сцены в уборной Екатерины мотивирован воспоминанием читателя о золотых стенах в избе Пугачева. Серьезным доказательством «идентификации» Пушкиным образов Екатерины и Пугачева может служить «внесюжетный» портрет, хранящийся в Государственном историческом музее. Трудно поверить в то, что Пушкин не видел этот портрет Емельяна Пугачева, написанный поверх парадного портрета Екатерины II.

Неизвестный художник конца XVIII в. представил Пугачева в красном казацком кафтане и высокой шапке (у Пушкина: «Пугачев сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке, и важно подбочась») (Пушкин 6, 1950: 728). Поворот погрудного изображения и поза Пугачева позволяют предположить, что этот портрет Пугачева был написан поверх портрета-медальона с оригинала Ф. И. Шубина «Екатерина II — законодательница» (1770). Подпись под медальоном: «Трофеи собрала на суше, на водах, В Ея деснице гром, премудрость во устах, В блаженстве подданных Ея не смеркнет слава, России дав закон, решить народов права», оказавшись под портретом Пугачева, придает изображению пародийный смысл, подкрепляя идею композиционной симметрии сцен суда в пушкинской повести. Эффект переименования реализует изменение пафоса изображения. Парадность портретов Екатерины и Пугачева оказывается мнимой, историческая роль обоих персонажей корректируется иронической оценкой.

Как нам представляется, пушкинское портретирование главных антиподов повести тяготеет именно к этому необычному изображению. Оно соединяет в себе мифологию Пугачева, мужицкого царя-батюшки, и ма-

тушки-государыни Екатерины. В пушкинской повести миф мужицкого царя Емельяна Пугачева был столь же реален и исторически оправдан, как и официальный миф Екатерины. В *Капитанской дочке* Пушкин показывает историческую реальность «переименования», которая запечатлена на их двойном портрете.

Таким образом, в портретных характеристиках и описаниях внешности персонажей автор передает не индивидуальное, а типичное, формируя в представлении читателя образ эпохи, которая не мыслила себя вне пластических форм выражения мысли и чувства, а портрету отводила особую роль в передаче «ансамблевого» мироощущения, свойственного русскому XVIII в.

### Заключение.

Использованные в данном исследовании теоретические положения рецептивной эстетики, идеи «деятельностной» концепции искусства и теории повествования стали основой для анализа своеобразия конструирования пространства в двух наиболее значимых произведениях А. Пушкина 1830-х годов. В них сказался поворот отечественной словесности к антропологическому решению национальных вопросов путем активизации ассоциативного мышления читателя. Повествовательная техника А. Пушкина на последнем этапе его творчества отличалась особым типом изобразительности, рассчитанной на сотворчество с читателем, его восприятие визуальных образов-впечатлений персонажей, подкрепляемых динамикой их оценок автором-повествователем. Комбинируя точки зрения (точки съемки), А. Пушкин конструирует художественное пространство поэмы *Медный всадник* за счет соединения статических и динамических мотивов сюжета, переводя повествование из мира материального в область сознания персонажа, которое обретает способность «вбирать» в себя все пространство Петербурга, весь его архитектурный облик. В повести *Капитанская дочка* Пушкин усложняет конструкцию повествования путем создания системы культурных кодов описываемой эпохи, восприятие которых дано с двух точек зрения — автора записок, Петра Гринева, и автора-повествователя. Линейное развертывание пространства, в котором находится персонаж повести, заполняется различными визуальными образами (ландшафтом, пейзажем, архитектурой), среди которых наиболее важную роль автор отводит портрету — знаковому жанру изобразительного искусства последней трети XVIII века. Портретные характеристики и описание визуальных впечатлений персонажа стимулируют расширение границ как материального, так и «виртуального» пространства повести, что предполагает активность читательского восприятия текста, ориентацию на его «горизонт ожидания».

## ЛИТЕРАТУРА

- Алексеева Мария. «Гравюра на дереве “Мыши kota на погост волокут” — памятник русского народного творчества конца XVII — начала XVIII в.». *XVIII век*. Сб. 14. Русская литература XVIII — начала XIX в. в общественно-культурном контексте. Ленинград: Наука, 1983: 45–79.
- Вёльфлин Генрих. *Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве*. Санкт-Петербург: Мифрил, 1994.
- Виноградов Виктор. *О теории художественной речи*. Москва: Высшая школа, 1971.
- Даниэль Сергей. *Русская живопись. Между Востоком и Западом*. Санкт-Петербург: Аврора, 1999.
- Дмитриева Нина. *Изображение и слово*. Москва: Искусство, 1962.
- Зотов Анатолий. *Русское искусство с древнейших времен до начала XX века*. Изд. 2-е. Москва: Искусство, 1979.
- Каганович Авраам. «Медный всадник». *История создания монумента <скульптором Фальконе>*. Ленинград: Искусство, 1975.
- Караулов Юрий. *Общая и русская идеография*. Москва: Наука, 1976.
- Кириченко Евгения. *Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века*. Москва: Галарт — АСТ, 1997: 24–60.
- Краснов Георгий. «Поэма “Медный всадник” и ее традиция в русской поэзии». *Болдинские чтения*. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977: 94–105.
- Лотман Юрий. «Художественный ансамбль как бытовое пространство». Лотман Юрий. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство, 1998: 574–582.
- Лотман Юрий. «Символика Петербурга и проблемы семиотики города». Лотман Юрий. *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург: Искусство, 2002: 208–220.
- Лотман Юрий. «Театральный язык и живопись». Лотман Юрий. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство, 1998: 612–613.
- Матвеев Евгений. «Слово благодарственное на освящение Академии художеств» М. В. Ломоносова и “Медный всадник” А. С. Пушкина: описание городского пространства». *Русская речь* 5 (2018): 3–7.
- Меднис Нина. *Сверхтексты в русской литературе*. Учебное пособие. Новосибирск: НГПУ, 2003.
- Михайлова Наталья. «Поэма А. С. Пушкина “Медный всадник” (Тема Петра I и ораторская традиция)». *Болдинские чтения*. Нижний Новгород, 1991: 90–103.
- Николози Рикардо. *Петербургский панегирик XVIII века: Миф — идеология — риторика*. Москва: Языки славянской культуры, 2009.
- Поляков Марк. *Вопросы поэтики и художественной семантики*. Москва: Советский писатель, 1986.
- Пумпянский Лев. «“Медный всадник” и поэтическая традиция XVIII в.». *Пушкин. Временник пушкинской комиссии*. В 6 т. Т. 4–5. Москва — Ленинград: Издательство АН СССР, 1939: 95–124.
- Пушкин Александр. *Полное собрание сочинений*. В 10 т. Москва — Ленинград: Издательство АН СССР — Институт рус. литературы (Пушкинский Дом), 1950–1951.
- Мейлах Борис (ред.). *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград: Издательство АН СССР, 1974.
- Ровинский Дмитрий. *Русские народные картинки*. В 5 кн. Санкт-Петербург: Типография Академии наук, 1881.
- Соснина Наталья, Шангина Изабелла. (ред.). *Русский традиционный костюм. Иллюстрированная энциклопедия*. Санкт-Петербург: Искусство, 1998: 122–123, 317–318.
- Сидяков Лав. «Из наблюдений над текстом “Медного всадника”. К проблеме фантастического в поэме». *Болдинские чтения*. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1986: 69–70.
- Снегирев Иван. *Лубочные картинки русского народа в московском мире*. Москва: Университетская типография, 1861: 129–130.
- Собко Николай. «Фальконет». *Русский биографический словарь*. В 25 т. Т. 21. Фабер-Цявловский. Санкт-Петербург: Издательство Павленкова, 1901: 15.

- Сумароков Александр. «Черты Екатерины II-й. Рассказы, записанные П. И. Сумароковым». *Русский архив. Историко-литературный сборник* 11 (1870): стлб. 2112–2113.
- Томашевский Борис. *Пушкин*. В 2 кн. Кн. 2. Материалы к монографии (1824–1837). Москва–Ленинград: Издательство АН СССР, 1961.
- Топоров Владимир. *Петербургский текст русской литературы. Избранные труды*. Санкт-Петербург: Искусство, 2003.
- Успенский Борис. «Структурная общность разных видов искусства. Общие принципы организации произведения в живописи и литературе. Поэтика композиции». Успенский Борис. *Семиотика искусства*. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995: 167–212.
- Фрэнк Джозеф. «Пространственная форма в современной литературе». *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.* Москва: Издательство Московского университета, 1987: 194–213.
- Яacobсон Роман. «К вопросу о зрительных и слуховых знаках». *Семиотика и искусствоведение. Современные зарубежные исследования: сборник переводов*. Москва: Мир, 1972: 85–86.
- Яacobсон Роман. «Статуя в поэтической мифологии Пушкина». Яacobсон Роман. *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс, 1987: 145–180.
- Яусс Ханс. «История литературы как провокация литературоведения». Предисл. и пер. с нем. Н. А. Зоркой. *Новое литературное обозрение* 12 (1995): 34–84.
- Falconet. *Oeuvres*. Vol. I et VI. Lausanne, 1781.
- Memoires, correspondance et ouvereges ineditis*. Vol. III. Paris, 1831.

## REFERENCE

- Alekseeva Mariya. «Gravюра na dereve “Myshi kota na pogost volokut” — pamyatnik russkogo narodnogo tvorchestva konca XVII — nachala XVIII v.» *XVIII vek*. Sb. 14: Russkaya literatura XVIII — nachala XIX v. v obshchestvenno-kul'turnom kontekste. Leningrad: Nauka, 1983: 45–79.
- Daniel' Sergej. *Russkaya zhivopis'. Mezhdru Vostokom i Zapadom*. Sankt-Peterburg: Avrora, 1999.
- Dmitrieva Nina. *Izobrazhenie i slovo*. Moskva: Iskusstvo, 1962.
- Falconet. *Oeuvres*. Vol. I et VI. Lausanne, 1781.
- Kaganovich Avraam. «Mednyj vsadnik»: *Istoriya sozdaniya monumenta <skul'ptorom Fal'kone>*. Leningrad: Iskusstvo, 1975.
- Karaulov Yuriy. *Obshchaya i russkaya ideografiya*. Moskva: Nauka, 1976.
- Kirichenko Evgeniya. *Russkij stil': Poiski vyrazheniya nacional'noj samobytnosti. Narodnost' i nacional'nost'. Tradicii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVI–II — nachala XX veka*. Moskva: Galart — AST, 1997: 24–60.
- Krasnov Georgij. «Poema “Mednyj vsadnik” i ee tradiciya v russkoj poezii». *Boldinskie chteniya*. Gor'kij: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1977: 94–105.
- Lotman Yuriy. «Hudozhestvennyj ansambl' kak bytovoe prostranstvo». Lotman Yuriy. *Ob iskusstve*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1998: 574–582.
- Lotman Yuriy. «Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda». Lotman Yuriy. *Istoriya i tipologiya russkoj kul'tury*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 2002: 208–220.
- Lotman Yuriy. *Teatral'nyj yazyk i zhivopis'*. Lotman Yuriy. *Ob iskusstve*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1998: 612–613.
- Matveev Evgenij. «“Slovo blagodarstvennoe na osv'yashchenie Akademii hudozhestv” M. V. Lomonosova i “Mednyj vsadnik” A. S. Pushkina: opisanie gorodskogo prostranstva». *Russkaya rech'* 5 (2018): 3–7.
- Mednis Nina. *Sverhteksty v russkoj literature*. Uchebnoe posobie. Novosibirsk: NGPU, 2003.
- Memoires, correspondance et ouvereges ineditis*. Vol. III. Paris, 1831.
- Mihajlova Natal'ya. «Poema A. S. Pushkina “Mednyj vsadnik” (Tema Petra I i oratorskaya tradiciya)». *Boldinskie chteniya*. Nizhnij Novgorod, 1991: 90–103.
- Nikolozzi Rikardo. *Peterburgskij panegirik XVIII veka: Mif — ideologiya — ritorika*. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2009.

- Polyakov Mark. *Voprosy poetiki i hudozhestvennoj semantiki*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1986.
- Pumpyanskij Lev. «“Mednyj vsadnik” i poetichesкая tradiciya XVIII v.». *Pushkin. Vremennik pushkinskoj komisii*. V 6 t. T. 4–5. Moskva — Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1939: 95–124.
- Pushkin Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij*. V 10 t. Moskva — Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR — Institut ruskoj literatury (Pushkinskij Dom), 1950–1951.
- Mejlah Boris (red.). *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve*. Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1974.
- Rovinskij Dmitrij. *Russkie narodnye kartinki*. V 5 kn. Sankt-Peterburg: Tipografiya Akademii nauk, 1881.
- Sosnina Natal'ya, Shangina Izabella. (red.). *Russkij tradicionnyj kostyum. Illyustrirovannaya enciklopediya*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1998: 122–123, 317–318.
- Sidyakov Lav. «Iz nablyudenij nad tekstom «“Mednogo vsadnika”». K probleme fantasticheskogo v poeme». *Boldinskie chteniya*. Gor'kij: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1986: 69–70.
- Snegirev Ivan. *Lubochnye kartinki russkogo naroda v moskovskom mire*. Moskva: Universitetskaya tipografiya, 1861: 129–130.
- Sobko Nikolaj. «Fal'konet». *Russkij biograficheskij slovar'*. V 25 t. T. 21. Faber-Cyavlovskij. Sankt-Peterbug: Izdatel'stvo Pavlenkova, 1901: 15.
- Sumarokov Aleksandr. «Cherty Ekateriny II-j. Rasskazy, zapisannye P. I. Sumarokovym». *Russkij arhiv. Istoriko-literaturnyj sbornik* 11 (1870): stlb. 2112–2113.
- Tomashevskij Boris. *Pushkin*. V 2 kn. Kn. 2. Materialy k monografii (1824–1837). Moskva — Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1961.
- Toporov Vladimir. *Peterburgskij tekst ruskoj literatury. Izbrannye trudy*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 2003.
- Uspenskij Boris. «Strukturnaya obshchnost' raznyh vidov iskusstva. Obshchie principy organizacii proizvedeniya v zhivopisi i literature. Poetika kompozicii». Uspenskij Boris. *Semiotika iskusstva*. Moskva: Shkola «Yazyki ruskoj kul'tury», 1995: 167–212.
- Frenk Dzhozef. «Prostranstvennaya forma v sovremennoj literature». *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv*. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1987: 194–213.
- Vyol'flin Genrih. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyucii stilya v novom iskusstve*. Sankt-Peterburg: Mifril, 1994.
- Vinogradov Viktor. *O teorii hudozhestvennoj rechi*. Moskva: Vysshaya shkola, 1971.
- Yakobson Roman. «K voprosu o zritel'nyh i sluhovyh znakah». *Semiotika i iskusstvometriya. Sovremennye zarubezhnye issledovaniya. Sbornik perevodov*. Moskva: Mir, 1972: 85–86.
- Yakobson Roman. «Statuya v poeticheskoj mifologii Pushkina». Yakobson Roman. *Raboty po poetike*. Moskva: Progress, 1987: 145–180.
- Yauss Hans. «Istoriya literatury kak provokaciya literaturovedeniya». Predisl. i per.s nem. N. A. Zorkoj. *Novoe literaturnoe obozrenie* 12 (1995): 34–84.
- Zotov Anatolij. *Russkoe iskusstvo s drevnejshih vremen do nachala XX veka*. Izd. 2-e. Moskva: Iskusstvo, 1979.

Марина Уртминцева

## ПРОСТОР И ЊЕГОВЕ ФУНКЦИЈЕ У СТРУКТУРИ ПУШКИНОВИХ ТЕКСТОВА (ОД БРОНЗАНОГ КОЊАНИКА КА КАПЕТАНОВОЈ КЋЕРИ)

### Резиме

У раду је понуђен комплексни приступ проучавању функција простора у стваралаштву А. Пушкина, заснован на идејама рецептивне естетике, теорије „линијског“ и „уметничког“ простора, теорије делатности и теорије просторне форме књижевног дела. Резултат истраживања јесте закључак да аутор конструише простор уметничког текста са идејом активности асоцијативног размишљања читаоца. Виртуелни смисао приповедања (простор јунакове свести) формира се путем увођења у текст система визуелних кодова, стапања тачака „фиксације“ материјалног света од стране јунака и аутора приповедача.

*Кључне речи:* А Пушкин, уметнички простор, гледиште, визуелни кодови, рецепција.