

Российская Академия наук  
Институт славяноведения

# КАТЕГОРИИ И КОНЦЕПТЫ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

ТРУДЫ ОТДЕЛА ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Москва  
2007

Ч л е н ы р е д к о л л е г и и:

Н. В. Злыднева, Н. М. Куренная, А. В. Семенова,  
Л. А. Софронова (ответственный редактор),  
Н. М. Филатова

Категории и концепты славянской культуры. Труды Отдела истории культуры. — М.: Институт славяноведения РАН, 2007. — 800 с.

ISBN 978-5-7576-0215-8

© Институт славяноведения РАН, 2007

## Введение

Культура целостна и едина, что подтверждается ее движением во времени, которое никогда не бывает поступательным и линейным, так как она возвращается к своим истокам, «вспоминает» отдельные ходы или предупреждает их заранее. Память культуры всегда участвует в ее развитии. Ее, в том числе, хранит книга, одновременно являющаяся художественным феноменом, в котором развиваются сложные отношения изображения и слова. Двойственное положение книги как произведения искусства и как хранителя культуры обеспечивает ей прочное положение среди других культурных ценностей. Отношение к книге и чтению — важный признак типа культуры, характеризующий ее в ряде аспектов. «Основное предназначение, смысл существования такого культурного феномена как книга в полной мере раскрывается только в процессе чтения, т. е. знакомства с заложенной в книге информацией, причем уровни этого ознакомления и тем более восприятия предлагаемого текста могут быть весьма различны по многим параметрам»<sup>1</sup>.

История культуры — это не внешняя цепь событий, где нет места случаю или повтору. Напротив, движение культуры строится на повторах и на неожиданных поворотах, при которых она сохраняет неизменными свои основные свойства. Историю культуры невозможно описать как некую последовательность феноменов, сменяющих друг друга во времени. Они прочно внутренне связаны, но линии их отношений совершенно не обязательно идут сквозь все эпохи. Напротив, пропуская одни, эти линии пересекают другие, соединяя их между собой. Это могут быть эпохи, непосредственно следующие одна за другой, а также те, что значительно отдалены во времени. Именно такой механизм сцепления не дает феноменам культуры встать в единый хронологический ряд. Конечно, его можно выстроить, но он будет условным и приблизительным. Только учитывая семантическую переключку отдельных культурных феноменов, а вслед за ними и целых эпох, возможно разглядеть истинное движение культуры, полное резких сбивов, тупиков и прорывов.

Эти разнонаправленные движения происходят в целостном пространстве культуры, имеющем центр и периферию, в некоторые эпохи готовую нарушить границы центра, чего тот не допускает, иногда с большим тру-

дом. Под воздействием этого процесса образуются культурные пограничья, где активизируются процессы созидания новых форм. Так бывает не всегда, движение периферии присуще не всем культурным эпохам. Центр и периферия могут сохранять относительное равновесие и замкнутость с тем, чтобы в дальнейшем прийти в движение. Кроме того, культура разноуровневая, и каждый ее уровень — низовой, срединный или высокий — проявляет способность к контакту с другими, что способствует возникновению смешанных форм, которые также выказывают способность к движению: они стремятся занять позиции на более высоком или более низком уровне. Соответственно, возможно, что ни один из уровней культуры не стремится к подобному взаимодействию, оно происходит лишь в культуре открытого типа. Противопоставленная ей культура закрытого типа такого взаимодействия не допускает.

Таким образом, в пространстве культуры происходят разные типы движения, сменяемые состоянием покоя, пусть и относительным. Следовательно, в развитии культуры просматривается определенный ритм.

Все тексты культуры, вне зависимости от особенностей их художественной формы, строятся на основе ценностных категорий, которыми являются человек, пространство, время. Нет такого произведения, которое не касалось бы хотя бы одной из этих категорий. Выступают ли они непосредственно в сложно построенных образах или только бывают намечены в поэтическом слове, даны ли они косвенно или во всей полноте, эти категории всегда определяют форму и семантику текста, а вслед за ним — и всей культуры. Текст не может не касаться человека, сюжет не существует без героя, хотя он может лишь подразумеваться, что влияет на его позиции в сюжетном пространстве, но не на семантику произведения. Герой не может находиться вне пространства или времени, хотя пространство может быть оторвано от реальности, а время бывает разорванным настолько, что читатель с трудом собирает воедино его разрозненные «куски». О внутреннем мире человека, о его чувствах может говориться отдельно от его четко прописанного облика, от его предыстории и взаимодействия с другими персонажами. Пространство отнюдь не всегда описывается детально. Его может подменять путь героя, оно сужается или расширяется, то вырастая до космических пределов, то сужаясь до неопределенного локуса. Время событий, описываемых в произведении, не обязательно маркируется, но его знаки, например, исторические, бывают рассеяны по всему тексту.

Ценностные категории никогда не бывают изолированы одна от другой, так как человек всегда находится в пространстве и во времени, даже в том случае, когда они принципиально размыты и неясны и остаются во

внетекстовом пространстве. В таком случае они домысливаются на основе текста.

Пребывая в пространстве, человек организует его, овладевает им, осваивает, очевидным образом влияя на его очертания. Он деформирует его или сохраняет в неприкосновенности, что наглядно выражается в противопоставлении природы и культуры, пронизывающем все историко-культурные эпохи. Человек мифологизирует пространство, членит его на отдельные части, «свои» и «чужие», ориентирует по вертикали и по горизонтали; выделяет в нем особые локусы, отмеченные сакральностью или, напротив, бытовые. Он движется в нем, и направленность его движения структурирует пространство, придавая ему определенность очертаний, соответственно меняющихся от эпохи к эпохе. Человек то не выходит за его привычные пределы, то стремительно расширяет их, противопоставляя пространство метафизическое реальному. Он конструирует идеальное пространство, наделяя его позитивными или резко отрицательными значениями. Реальное пространство изменяется под его взглядом, он приписывает ему желаемые значения, отталкиваясь, например, от мифологизированного образца. Так относительно пространства реализуется категория желательности.

Человек существует во времени, противопоставляя ему сакрально отмеченную вечность, делит его на отрезки, имеющие не только непосредственные, но и символические значения. Он живет в повторяющемся циклическом времени, не выходя из его круга, а также во времени, имеющем линейное направление, в нем он различает настоящее, прошедшее, будущее, оцениваемые различно. Или прошедшее, или будущее приобретают особую ценность. Человек совершает «вечное возвращение» к прошлому, усматривает в нем своеобразный эталон. Он бывает нацелен на воображаемое будущее, которого можно достичь, отрицая настоящее и отказываясь от прошлого, объявляемого хаосом, лишенным исторических значений. Так творится отношение к истории, формируется ее осознание, играющее значимую роль в ее развитии.

Культура во многом определяет путь истории. Формируя представления об истории, оценивая ее события, а также мифологизируя их, как и те общественные и политические тенденции, благодаря которым эти события состоялись, культура создает язык описания истории. Он может тяготеть к языку художественному, очевидным образом влияющему на восприятие исторических событий, которое впоследствии стереотипизируется. История всегда переживает воздействие культурного контекста, в котором она интерпретируется, от этого зависит и ее восприятие обществом.

Человек никогда не бывает однозначным, в разные эпохи его образ меняется: он выглядит как проекция мироздания, объект сражения доб-

рых и злых сил, в котором он не участвует и остается в позиции наблюдателя. На первый план выходит или его телесное, или духовное начало, которые редко пребывают в гармонии. Тело то становится доминирующим объектом описания, то, напротив, подавляется душой или духом. То есть культура может сосредоточиваться на человеке внешнем — тогда на первый план выходит его телесность — или на человеке внутреннем — тогда его чувства, зачастую идеализируемые, выходят на первый план. В культуре такой двойственный человек, а двойственным он бывает и благодаря своей внутренней раздвоенности, выступает в самых разных ракурсах. Например, он противопоставляется антиподам как известным с древних времен, так и недавно появившимся в результате технического прогресса. Это противопоставление, существенно окрашенное мифологическими значениями, имеет целью «выявление человекообразующих констант, определение граней, отделяющих человека от нечеловека»<sup>2</sup>. Человек и сам способен мифологизироваться, когда, например, оказывается в паре со своим двойником, вглядывается в зеркало или в собственное изображение. Концентрируется он на своих общественных позициях, осознает себя частью этноса, приписывая себе все его положительные черты и противопоставляя себя представителям других этносов, собирающимся в образы «чужого». Человек не только идеализирует свой собственный образ, но и создает новый, как образец, которому должно следовать. Образцу обычно противопоставит анти-образец, между ними наблюдается динамическое противодействие. Личность человека то подавляет собой в тексте событийность, то растворяется в ней, что зависит от установок эпохи. Он находится в центре социальных, исторических событий или замыкается в себе, стремясь к отчуждению и скрываясь под некоей маской. Разные формы культурного поведения свойственны ему в различные историко-культурные эпохи.

И пространство, и время, и сам человек подчиняются воздействию такой культурной оппозиции, как сакральное/светское, которая никогда не замирает и постоянно колеблется, так как очертания сакрального и светского меняются в культурном пространстве. Заметим, что «в русском языке дистанция между святым и светским меньше, нежели в других языках-логосах, что приводит к их смешению и более легкому освящению мирского»<sup>3</sup>. Этой оппозиции подчиняется искусство, сосредоточенное на высоком сакральном, как иконопись, или на светском, как роман XVIII—XX вв. Соответственно, при зарождении сакрализованных форм культуры данная оппозиция проявляет себе в пространстве единого текста. Пространство под влиянием этой оппозиции в культурном сознании делится на сакральную и светскую зоны, на их границах происходит активное взаимодействие двух начал, порождающее новые формы и смыслы

культуры. Время также не едино, в нем выделяются как сакрально отмеченные, так и «профанные» отрезки, что особенно характерно для народной культуры. Также подлежат сакрализации отдельные моменты национальной истории. Человек постоянно колеблется между сакральным и светским, и сакральное меняет свою смысловую наполненность — от архаического сакрального к сакрализованным светским ценностям. Они могут сталкиваться в одном тексте, что создает его принципиальную противоречивость.

Другие культурные оппозиции — внешнее / внутреннее, видимое / невидимое, жизнь / смерть, — а также коды, строящиеся, в том числе на основе пространственных измерений, как, например, природный код, участвуют в формировании основных ценностных категорий. Телесное начало человека также способно превратиться в особый код культуры или метафоризироваться.

Человек постоянно утверждает себя в своей идентичности самого разного плана, например, этнической или социальной. Он идентифицирует пространство, его окружающее, время, в котором находится. Приемы идентификации распространяются на построение художественного текста, среди них выделяется прием затрудненной идентификации. Он определяет стиль автора, пользующегося чужим «готовым» словом, проступает в характеристиках персонажей, перед которыми в свою очередь также стоят задачи провести самые различные идентификации — от психологической до гендерной.

План выражения ценностных категорий меняется в зависимости от авторской установки, а также от историко-культурной эпохи, так поэтика вступает во взаимодействие с культурой и свидетельствует о ее типе. Как пишет Н. М. Куренная, «...постановка вопроса о соцреализме как исключительно художественном методе привела бы, на наш взгляд, к неоправданному сужению и обеднению серьезной историко-культурной проблемы: определения типа и характера культуры, обслуживающей социалистические общества»<sup>4</sup>. Кроме того, взаимодействие поэтики и культуры определяет соотношение различных сфер культуры и видов искусств, которые то стремятся к синтезу, то удаляются друг от друга, настаивая на изоляции. Например, в барокко, романтизме, символизме оно совершается относительно театра, который сам являет собой синтез если не всех искусств, то по крайней мере их знаков. Взаимодействие культуры и поэтики воздействует на жанровую систему, которая в результате перестраивается, возрождая давно забытые жанры или отказываясь от них. Также в одном произведении происходит принципиальное смешение жанров, ранее далеко отстоящих друг от друга. Иногда бывает достаточно введения в текст отдельных жанровых примет, чтобы создать или хотя бы наметить коле-

бание между жанрами. Взаимодействие культуры и поэтики провоцирует проникновение в текст различного вида цитат, значение которых меняется при попадании в новый культурный контекст, что не мешает их опознанию. В исключительных случаях цитата становится знаком нового стиля и даже языка культуры, в остальных — она повышает ранг текста в том случае, если принадлежит сакральному кругу культуры, вводит текст в расширенное культурное пространство, изменяет его модальность. Взаимодействие культуры и поэтики активизирует эксплуатацию устойчивых мотивов, при которой происходит их переосмысление. Они служат знаками других культурных эпох, литературной игры, которую ведет автор. При взаимодействии культуры и поэтики формируется образ автора, меняющийся от эпохи к эпохе: он, например, сакрализуется или полностью исчезает в культурном сознании (анонимная литература). Также изменчивы позиции автора в тексте — он может быть скрыт за фигурой рассказчика (или группы рассказчиков), сливаться со своим героем, непосредственно вести повествование. Отношения автора с аудиторией также определяются принципами взаимодействия культуры и поэтики, как и аудитории с текстом. Соответственно, образ аудитории создается в культурном контексте.

Всем этим кратко представленным проблемам культуры и посвящена книга, в которую вошли избранные труды Отдела истории культуры Института славяноведения РАН.

*Л. А. Софронова*

### **П р и м е ч а н и я**

<sup>1</sup> Мельников Г. П. Прологомены к рассмотрению феномена книги в пространстве культуры // Книга в пространстве культуры. Тезисы научной конференции. М., 1995. С. 4.

<sup>2</sup> Никольский С. В. Псевдочеловек — миф и реальность XX века // Миф в культуре: человек — не-человек. М., 2000. С. 222.

<sup>3</sup> Гачев Г. Д. Диалектика сакрального и светского в культуре. «Чевенгур» А. Платонова // Оппозиция сакральное / светское в славянской культуре. М., 2004. С. 26.

<sup>4</sup> Куренная Н. М. О социалистическом реализме // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм. М., 1995. С. 6.

# **Человек в контексте культуры**



**человек в зеркале эпох**



*М. В. Лескинен*

## **Святые заступники обители: чудесная работа**

Анализ общего и особенного в православной и католической культурах славянского мира предполагает сопоставление идеальных моделей мирского человека и человека, пребывающего в сакральном круге культуры, воспринимаемого в качестве совершенного образца. В концентрированной форме этот образец являют собой святые. Их конкретные черты и «качества», описанные в агиографии, различны, как и специфическая роль, отводимая святым в реальной повседневной жизни, к которым католики и православные взывали по-разному. Иначе говоря, «структура ожиданий и предпочтений» у них была различной. Существенны и значимы чрезвычайные обстоятельства, вынуждающие людей с особыми чувствами и «всем миром», а не индивидуально, обращаться к помощи святых и молить о заступничестве: голод, пожар, мор, война. Одной из распространенных причин было, конечно, вторжение иноземцев и особенно иноверцев.

В данной статье мы предполагаем сравнить чудесные события (и видения), которые, по мнению современников и потомков, совершили покровители монастырей, обороняя их от взятия и разграбления неприятелем. Они связаны с обителями, подвергшихся осаде со стороны представителей иной конфессиональной принадлежности в XVII веке. Впоследствии они получили статус святынь, наиболее почитаемых на национальном уровне; именно им приписано было и освобождение стран от интервенции. Речь идет об осаде Троице-Сергиевой лавры польско-литовскими войсками в период иностранной интервенции Смутного времени и о штурме Ясногурского монастыря (Ченстоховы) во время шведского вторжения в Речь Посполитую. В истории и культуре Польши и России они символизировали справедливость патриотической борьбы церкви и народа с неприятелем, а спасение их от захвата трактовалось как небесное заступничество, как знак божественного покровительства. Оба эти события знаменовали и определенную веху в судьбах Речи Посполитой и Московского государства XVII в. Начиная с того времени и по сей день Ченстоховский монастырь и Троице-Сергиева Лавра являются наиболее почитаемыми христианскими обителями в Польше и в России, поскольку хранят в себе важнейшие государственно-религиозные святыни: Икону Ченстоховской Божьей Матери и чудотворные мощи преподобного Сер-

гия Радонежского. Культ этих святых тесно связан также с польской и русской национально-конфессиональными идеями. Поэтому выявление сходств и различий в представлениях о чудесном избавлении монастырей благодаря вмешательству святых заступников, и — шире — католического государства Речи Посполитой и православной Московской Руси — позволяет обнаружить содержание, значимость и специфику оппозиции сакральное/светское в религиозной картине мира поляков и русских.

В настоящее время хорошо изучено различное понимание терминов «чудо» и «чудесное» в славянской народной и церковной религиозных традициях<sup>1</sup>. Сверхъестественное явление или событие, называемое чудом, в народном понимании в равной степени относится к явлениям двух миров — мира божественного (сакрального) и демонического (языческого или дьявольского)<sup>2</sup>. Иначе говоря, характеристика «чуда» (т. е. его оценка) может подразумевать амбивалентное понимание. Человек, таким образом, представляет собой промежуточное звено между этими двумя полюсами, так как может быть объектом воздействия противоположных сил. Поэтому цельное смысловое поле ЧУДА структурируется в две оппозиции: священное/человеческое и человеческое/демоническое. Несмотря на то, что источниками данного исследования стали тексты, созданные духовными лицами знатного происхождения, в них нашли отражение, как мы покажем ниже, и представления о чудесном в народном сознании.

События обороны Троице-Сергиева и Ясногурского монастырей разделяет почти полвека. Несколько ближе друг к другу находятся главные письменные источники сведений об этих исторических фактах: их разделяет всего 30 лет. Поэтому мы считаем их сравнение обоснованным. Основным русским источником стало для нас свидетельство Авраамия Палицына, который принимал непосредственное участие в событиях Смутного времени, хотя и не находился в Троицком монастыре, осаду которого описал в 1608—1609 гг.<sup>3</sup> Конфессиональные особенности чуда и чудесного выявляются в сопоставлении «Сказания» Палицына с рассказом настоятеля Ченстоховской обители Августина Кордецкого об осаде шведами-протестантами Ясногурского монастыря в 1655 году под названием «Новая Гигантомахия»<sup>4</sup>.

Повесть Палицына, келаря Троице-Сергиевой лавры, является частью его «Сказания», написанного вскоре после окончания польско-литовской интервенции, в 1620 году. Сам Авраамий во время осады Троице-Сергиева монастыря войсками под предводительством Сапеги и Лисовского находился в Москве, и при изложении событий почти полуторогодичного сопротивления обители опирался на свидетельства сидельцев и участников обороны. Эта часть «Сказания» занимает центральное место в общем рассказе о Смуте и является почти самостоятельным произве-

дением. «Новая Гигантомахия» аббата Ясногурской обители подробно излагала события, связанные с осадой монастыря шведами в период с осени 1655 до конца 1657 г. Она и стала источником мифа о чудесной защите Ченстоховы Божьей Матерью<sup>5</sup>.

Оба текста строятся по схожему плану: обстоятельства войны и интервенции рассматриваются как наказание за грехи верующих, необычные природные и иные явления интерпретируются как особые знаки, предупреждающие о грядущих страшных испытаниях, а изложение событий обороны подается как детальное повествование о действиях мирян-ратников и монахов за монастырскими стенами, причем наиважнейшей частью жизни осажденных является непосредственное «сотрудничество» людей и небесных покровителей. Таким образом, святые, оказывающие помощь своим монастырям и их защитникам, предстают как активные участники исторических событий — это Святой преподобный Сергей Радонежский и его последователь на посту настоятеля монастыря святой Никон в Троицком, Дева Мария и преподобный Павел в Ченстоховском монастырях.

И в том, и в другом случае неприятели принадлежат к христианскому вероисповеданию, но разным его конфессиям (католики-поляки и протестанты-литовцы в России и шведы-протестанты в Польше) и потому воспринимается сидельцами монастыря не как собратья по вере, а как еретики, не-христиане. Но при общности некоторых черт и общей канвы изложения чудесных событий есть важные различия, позволяющие выявить разное понимание польским и русским авторами функций святых и акта чудотворения.

Жанровые особенности этих двух памятников определяются принадлежностью к разным литературным традициям и канонам. «Сказание» А. Палицына (в той части, где описана оборона монастыря) во многом опирается на распространенный на Руси жанр «военной повести» (с ее византийскими образцами<sup>6</sup>); «Новая Гигантомахия» А. Кордецкого тяготеет, с одной стороны, к развитой в польской культуре XVII в. дневниковой и мемуарной литературе, с другой — тесно связана с историческими и военными хрониками и материалами рукописных газет, множество которых появляется в Речи Посполитой с середины века<sup>7</sup>. Жанровые традиции во многом влияют на изображение и интерпретацию событий в анализируемых нами текстах<sup>8</sup>.

Исследователи произведения Авраамия Палицына (в частности, О. А. Державина и И. О. Тюменцев), сравнив его с другими источниками обороны Троице-Сергиевой Лавры, убедительно показали, что в описании осады многие факты никак не связаны с реальными событиями начала XVII в., а заимствованы (в том числе, и текстуально) из воинских повестей — из «Повести о приходе Стефана Батория под град Псков» (1577—1581), а также из «Повести о взятии Царьграда турками»<sup>9</sup>. В них описываются

военные действия участников штурма и обороны, поражение объясняется наказанием жителей за грехи, а успешная защита города приписывается покровительству местных святынь. Что касается чудесных явлений, то в «Повести о приходе...» их несколько: Богородица выходит из монастыря и призывает на стены местных святых, которые молят ее о спасении града, и тогда Богоматерь дает прямые указания на то, как именно необходимо разместить орудия и поставить пушкаря, чтобы упредить штурм. Второе чудо связано с наказанием осаждающих Дмитрием Солунским, чья икона была «ранена» во время крестного хода и которого монахи просили наказать обидчиков. На следующий день перебежчик открывает защитникам место литовского подкопа<sup>10</sup>. Перекликается с этим эпизодом рассказ Палицына об отмщении архистратига Михаила за «ранение», нанесенное его лику ядром неприятеля<sup>11</sup>.

Второй источник, которым пользовался Палицын — это известная на Руси в переводе с греческого «Повесть о Царьграде, о создании его и взятии турками в 1453 г.», которая вошла в русский Хронограф и летописные своды. Отсюда, видимо, исходят рассказы о чудесных видениях над городом, предсказывающие его гибель и поражение за грехи. Однако для нас важны в первую очередь заимствования в описаниях чудес и явлений святых. И. О. Тюменцев утверждает, что к таковым можно отнести видение огненного столпа над монастырем (городом) и «ранение» иконы святого, который, разгневавшись на кошуństwo со стороны осаждающих, помогает защитникам. Исследователь убедительно доказывает, что «факты не подтверждают гипотезы об использовании А. Палицыным дневниковых записей защитников Троицы. Они полностью соответствуют тому, что келарь рассказывает о своей работе над произведением в предисловии к «Сказанию»...: сведения об истории обороны Троице-Сергиевого монастыря он почерпнул из воспоминаний очевидцев, главным образом монахов, которые он собрал и переработал в монастыре после разгрома тушинцев»<sup>12</sup>.

Историки, специально занимавшиеся изучением текста А. Кордецкого, указывают на то обстоятельство, что вставки о чудесах, несмотря на ссылки очевидцев, принадлежат, скорее всего, самому автору. Другими словами, именно настоятель явился создателем легендарной версии обороны Ясногорского монастыря. Об этом убедительно свидетельствует сравнение ее с текстами других источников, в особенности с письменными памятниками, возникшими в период шведско-польской войны<sup>13</sup>.

В двух описаниях обороны много сюжетных сходений, как общих, так и фрагментарных: рассказы о необычных природных явлениях, трактуемых как знамения беды, видения и угрозы святых в стане врага и сверхъестественные события при штурме монастырей, когда нападающие гибнут от собственного оружия. Общим является также объяснение благопо-

лучного исхода помощью свыше. Почти каждая победа осажденных или уступка врага в переговорах интерпретируется как вымоленная у святого или как результат его действий.

Таким образом, сопоставление образов и действий святых заступников монастырей в польском и русском литературных описаниях «обороны града» представляется вполне обоснованным. В том и другом тексте в этой роли выступают официальные покровители обителей, главными из которых являются святые Сергей (Радонежский), Никон для Троице-Сергиева монастыря и Богоматерь для Ясногурской обители, хранящей Ченстоховскую икону Божьей Матери. Их защита находит выражение в следующих формах: с одной стороны, они являются в чудесных видениях как защитникам, так и неприятелю, внушая уверенность в победе одним и страх другим; с другой, их активность проявляется опосредованно — следующий за крестным ходом или особой молитвой успех в обороне рассматривается как помощь святого. В «Сказании» Палицына, кроме этого, святые принимают монашеский облик, в коем они активно участвуют как в боевых вылазках, так и в повседневном общении с сидельцами.

В тексте А. Палицына описано гораздо больше чудес, чем в «Гигантомехии» А. Кордецкого. Они являются осью всего повествования об обороне, главными его событиями. Святые проявляют себя различно: они появляются перед монахами во плоти и крови, но обладают способностью исчезать внезапно, их узнают по сходству с изображениями на иконах: «седы, светозарны образом», или «лица как свет сияша». Но ведут они себя как реальные люди; сверхъестественное выражено лишь в факте их зримости. Их проявления уподоблены действиям защитников монастыря: они обходят с молитвами и кроплением стены, грозят врагам, являясь им во снах и наяву, часто и подолгу общаются с обитателями монастыря, поднимая дух осажденных. Они исцеляют болящих, и помогают остановить мор, но они же наказывают за прегрешения во время долгого «сидения», за недоверие к их словам. Все поступки, т. е. реальные деяния святых, вызваны определенными действиями сидельцев Лавры, как религиозными актами (особые литургии, молитвы, всенощные бдения, крестные ходы), так и практическими: вылазки, отражение штурмов, забота о пропитании. Взаимоотношения людей и святых строятся по принципу отображения, то есть каждое действие монахов вызывает определенную реакцию со стороны святых — причем как непосредственных покровителей Троицкого монастыря, так и других (Богоматери, Архангела Михаила и др.). Диалог между людьми и небесными заступниками ведется на одном, реально звучащем языке. С другой стороны, в помощи святых православные не усматривают ничего особенного: чудодеяние — прямая обязанность святого и невыполнение ее может быть объяснимо

лишь нарушениями со стороны верующих. Так, в первые полгода осады хлеба в Троице-Сергиевом монастыре было с избытком, что породило злоупотребления и последовавшее за этим падение нравов и мирян, и послушников. Сергей и Никон являются двум казакам и сообщают о грозящем наказании; рассказу очевидцев не поверили, и в Троице начался мор.

Однако не сами святые решают судьбу родной обители: они могут лишь вместе с людьми просить Богородицу и Христа о помощи или наказании. Пример этому - грозное видение Сергия и Никона гетману и панам, пересказанное пленным, в котором один из преподобных говорит: «Мольбу на вас злодеев сотворю вышнему царю, и во-веки осуждены будете мучиться в геонских муках!»<sup>14</sup> Неоднократны их призывы к верующим и монахам больше молиться и не прекращать молитвенного служения. Активность чудотворцев ставится в прямую зависимость от молитвы: так слово становится действием, порождая или усиливая воздействие сил святых.

В качестве небесных защитников — они поучают, дают военно-тактические советы, предупреждают о планах врага, даже осуществляют прерванную связь Троице-Сергиева с Москвой. При этом святым Сергию и Никону присущи сугубо мирские проявления: они очень эмоциональны, могут кричать, гневаться, угрожать и монахам, и врагам, они плачут в молении и даже проявляют откровенное недовольство действиями других святых в присутствии монахов. Так, Сергей Радонежский упрекает святого архимандрита Серапиона (который также чтится в Троице-Сергиевой обители, где были обретены его нетленные мощи) в недостаточном усердии в молитве: «Отче Серапионе, — укоризненно вопрошает он, — почто умедлил еси принести моление ко всемогущему Богу и Пречистой Богородице?»<sup>15</sup>.

Особенно любопытен подробный рассказ о явлении Сергия перед «старцем в больнице немощном», не поверившем совершенному им чуду, о котором сам святой рассказал в видении пономарю Иринарху: оно подтверждало рассказ пленного шляхтича о трех монахах, вырвавшихся из монастыря и ушедших от погони. Согласно утверждению святого Сергия, эти монахи были небесными посланниками. Но старец твердо знал, что в стенах обители не осталось лошадей из-за длительного голода. И когда он, изнемогая от слабости и сомнений, вдруг услышал голос, зовущий его, то не смог взглянуть на говорившего. Но голос настойчиво просил его обернуться; больной же отказывался, и тогда «предстояй начат поносити ему, глаголя: «Что безумствуеши, старче? Что непокорив еси? Се ли иночество ти? Или несть у бога милости, еже подати здравие немощи твоей?» Старец... в себе мысля: Кто напраснствует ми, кого же я оскорбих?» И восхоте обратитися, и всею силою двияся, и ее на ногу своєю здрав ста.

И позна чудотворца по образу, написанному на иконе». А тот ему говорит: «Что сумнишишься? Истинно послах ученик своих». И старец, прост сый, рече: «И на чем послал еси, государь наш?» Преподобный же отвеща: «Их же конющий Афонасий ошерил скудости ради корма трех слепых мерин в надолбы изгна вне монастыря, на тех послах. Повещь же всем о сем: не толико ми гнусно смрад блуда согрешающих мирня, елико же инок, небрегущих своего обещания»<sup>16</sup>. Диалог старца и Сергия предстает перед нами как разговор двух реальных собеседников, а сам преподобный узан по сходству с ликом. Большой старец ведет себя совершенно обычно, позволяя себе уточнять детали в рассказе святого. Сергей же предстает терпеливым, хотя и эмоциональным рассказчиком: для него очень важно убедить единственного засомневавшегося в чуде в том, что в Москву за помощью уже отправлено трое посланцев<sup>17</sup>.

Исследователи замечают, что «явление или знамение дается как обычный факт и окружается рядом мелких бытовых подробностей»<sup>18</sup>. Один из них объясняет это «приближением чудесного к быту» и обмирщением жанра видений уже в XVII в., Поэтому-то Палицын и «не стремится придать чудесам традиционно-церковную форму»<sup>19</sup>. Но, как нам представляется, в данном случае следует обратить внимание не на доминирование мирского, бытового элемента в рассказе о чудесах, а на его авторстве. Палицын использовал записи и рассказы простых монахов и мирян-участников осады. В этой среде чудеса как таковые и чудеса святых всегда воспринимались прежде всего как практически-значимые: от святых ожидали, как и до сих пор ожидают конкретной помощи в житейских, бытовых вопросах и проблемах<sup>20</sup>.

Типология русской святости в целом и ее различных направлений в частности почти никак не отражалась в так называемых «легендарных чудесах». Так, Сергей Радонежский — один из наиболее прославленных русских национальных святых воплощает, по мнению Г. Федотова, мистический этап русской святости. Но в деяниях Сергия в тексте А. Палицына проявлены в первую очередь практические, а не мистические чудеса Сергия<sup>21</sup>. Что же из этого мистического опыта проявляется в чудесах осады? Ничего.

Нисхождение и Снисхождение святых радетелей к родной обители — в определенном смысле совершенное естественное их деяние, в каком-то смысле даже их долг. Но столь активное участие практически во всех действиях, их со-ратничество монастырю несет в себе признаки иного, не церковно-житийного, понимания места святого в народном сознании. Нельзя, разумеется, сбрасывать со счетов и задачи самого автора — Авраамия Палицына, пытавшегося поднять на иной — общероссийский уровень — заслуги Сергия Радонежского и Троице-Сергиевой лавры в ос-

вобождении от польско-литовских оккупантов. При этом основная тема видений и чудес призвана подчеркнуть единение мира земного и мира небесного (человека и святого) в минуту опасности. И несмотря на то, что Сергей и Нокин многие события внутри монастырского града — мор, цынга и др. объясняют как наказание за грехи, тем не менее именно они спасают обитель.

Необходимо упомянуть еще одну особенность православного памятника. В той части Сказания Палицына, в котором повествуется об осаде Троице-Сергиевой лавры, доминирует не констатация деталей видения, а диалоги и действия святых: описание внешности святых в видениях схематично, в них указываются только те немногочисленные черты внешнего, иконного образа, которые дают возможность идентифицировать заступников. В чудесных появлениях святых визуальный эффект явно уступает вербальному. Это также подтверждает версию о том, что Авраамий пользовался рассказами о чудесах со слов участников осады: они явно рассчитаны на слушателя, а не на читателя. Кроме того, слово — как обыденное, человеческое, так и сакральное, молитвенное — доминирует и в чудесах. В них присутствует активное общение, говорение сверхъестественных защитников. Местами текст Палицына почти неотличим от драматического произведения: имя персонажа, его слова, действия окружающих, характеристики их эмоционального состояния (ремарки?) в сочетании с выразительностью и лаконизмом соответствуют специфике театральное диалогического слова.

Такая форма изложения чуда довольно типична для житийного повествования<sup>22</sup>, но в данном случае перед нами произведение иного жанра. Официально-церковный образ преподобных (известный по житиям) «снижен» потому, что они чрезмерно вовлечены в мирские проблемы обители. Сергей и Никон постоянно присутствуют среди людей. Они появляются практически каждый день, активно участвуют во всех перипетиях жизни внутри монастырских стен и вне их<sup>23</sup>. Сергей и Никон являются и врагам — участникам осады — «гетману и панам, казакам и их атаману» со словами: «О злодеи законопреступницы! Почто стекостеся разорити дом пресвятыя Троица, и в ней божиа церкви осквернити, и в иночествующих и всех православных христиан погубити? Не дает вам жезла на жребий свой господь!»<sup>24</sup>, предрекают нападающим гибель, устрашают их видениями и даже в человеческом облике участвуют в стычках.

Таким образом, основные функции святых защитников понимаются в «Сказании» как активное делание, своеобразное выполнение «чудесной работы». Важнейшая задача чудес — это также моральная поддержка защитников, реализуемая через реальное, живое, а не мистическое общение. Это свидетельствует о том, что церковно-житийная традиция, изо-

бражающая Сергия Радонежского как преподобного, воплощающего патриотический и мистический этап русской святости, отличалась от его образа, сложившегося в народном сознании XVII в. В низовой среде святые и их чудеса воспринимались прежде всего как практически значимые, особенно в ситуациях общей угрозы и для людей, и для святых (возможное поругание их икон и уничтожение святыни в случае невыполнения желаемого — широко известный факт в народной христианской среде).

Образ Сергия — спасителя своей обители выражает, конечно, высшее небесное предстояние, но большее развитие получают его житейские, обыденные черты и качества. Неслучайно частое определение святых Сергия и Никона — «теплые заступники»; оно свидетельствует также об эмоциональной близости человека и святого, об их постоянно выражаемой связи.

Основная тема видений и чудес призвана подчеркнуть единение мира земного и мира небесного (мирского человека и святого человека) в минуту опасности. Таким образом, оппозиция сакральное / мирское в изображении чудес теряет присущую житийному жанру напряженность, сближая человека и святого; перед лицом иноземного, и, самое главное, иноверного вторжения — и люди, и святые молят о заступничестве Богородицу, и без ее помощи мольбы и тех и других безрезультатны. Сотворчество и со-ратничество — так понимаются отношения человека и святого. По форме построения и по смысловым акцентам в православных чудесах выделены внешние проявления. Их выражение практически исключает какую-либо иную или скрытую (мистическую, символическую) интерпретацию.

Чудеса, благодаря которым избежала разорения Ченстоховская обитель, и по структуре, и по значению, и по содержанию отличаются от православных. Божественные ее покровители — Дева Мария, чудотворная икона которой и поныне находится в обители, и Апостол Павел-Фивейский (первопустынный). Первые монахи Ченстоховы были из ордена его имени.

Описания чудесных видений в повествовании А. Кордецкого фрагментарны и не занимают существенного места в изложении обстоятельств осады. Для автора гораздо более важны реальные (хотя зачастую и значительно исправленные, как показывают исследователи данного источника) факты переговоров, переписка с неприятелем и детали каждого дня осады. Сам стиль изложения «Новой Гигантомахии» иногда напоминает диариуш.

Все знамения и видения, в которых появляются небесные заступники, видят главным образом враги. Наиболее часто — это образ женщины

в белых или голубых одеждах, при взгляде в глаза которой осаждающие цепенеют, падают замертво или лишаются зрения. Здесь мы видим явное использование распространенной в католической (западноевропейской) традиции легенды о жене в прекрасных одеждах, которая движется по стенам города и отражает врага. Она восходит к византийской легенде о спасении Богородицей Константинополя от аваров и персов<sup>25</sup>.

Необходимо отметить, что во внешних чертах женщины при этом нет никаких особых черт, по которым можно было бы идентифицировать ее как Богородицу или как Ченстоховскую Божью мать. Штурмующие обитель солдаты, видевшие женщину в чудных одеждах, могут лишь догадываться, что это Богородица, поскольку они не видели Ченстоховского лика, и по большей части являются протестантами, не признающими поклонения иконам. Возглавляющий шведскую осаду Миллер уже после ее снятия показать ему икону Ченстоховской Божьей Матери, чтобы сравнить ее изображение с обликом той, которая им являлась, и только тогда удостоверяется, что это была Богородица: «...некоторые говорили даже, что он произнес: “Вообще-то она не очень похожа на ту девицу, которая мне явилась... Что-то небесное, божественное, что невероятно напугало меня, виделось в ее прекрасном облике”»<sup>26</sup>.

Несколько лукавит повествователь, приписывая именно иконе, а не самой Богородице спасение монастыря (автор неоднократно подчеркивает, что икона не позволила неприятелю надругаться над собой, а такой исход был вполне реален в обстоятельствах шведского «потопа», когда протестанты оскверняли католические святыни, церкви и обители). В действительности икона вовремя была спрятана игуменом в безопасное укрытие вне Ясногорской крепости<sup>27</sup>.

Роль преп. Павла ограничивается предупреждениями о напрасных попытках взять монастырь, охраняемый небесными силами. Контакты с самими защитниками сводятся к видениям Богородицы и Павла издали и лишь однажды говорится о явлении Павла женщине (причем называется и ее имя — довольно редкий пример конкретного адресата и свидетеля) в самой обители, когда он «совершал литургию в белых одеждах, в алтаре по правую руку от входа в костел. Старца не могли принять ни за кого другого, только как за святого Павла, первопустынника и нашего патриарха, которому посвящен этот алтарь»<sup>28</sup>. В тексте нет диалогов святого и человека. Не описаны и воплощения святых, они не выступают в человеческом облике.

Католические заступники в рассказе Кордецкого ведут себя совершенно иначе, чем православные святые. Их действия гораздо более незаметны и безадресны, а внешнее участие в обороне незначительно. Они являются немногочисленным очевидцам, но никогда неизвестно точно,

они ли это или нет — это решают свидетели чуда. Гораздо чаще используется мотив скрытой помощи, тайного заступничества. Тогда бывает ясно, что помогают людям Божья Матерь и пр. Павел, потому что иначе ситуация сложилась бы не столь благоприятно.

Небесной (но не персонифицированной) каре подвергаются нападающие. Для автора весьма прискорбно участие в осаде соплеменников-католиков, призывающих монастырь к сдаче при условии его сохранения. Тема предательства «своих» чрезвычайно важна для повествования. Отступники сурово осуждаются и монахами, и католиками-обывателями за деяния и помыслы. Так, высшая кара обрушилась на одного из солдат польского войска, «поражен он был камнем, понесся кару за то, что собирался допустить насилие в святом месте и стал тем самым назиданием потомкам... Когда он произнес: «Нам выгодно сражаться на стороне шведов», в это мгновение пущенный со стены камень попал ему в голову, сбил с коня на землю и вместе с жизнью отнял у него желание святотатствовать»<sup>29</sup>. Наказание за святотатство постигает и одного из осаждавших Ченстохову кальвинистов, который предлагал выбирать для штурма дни марииных праздников.

Почти полное отсутствие сказанного вслух (произнесенного) святыми слова создает контраст «Гигантомахии» с русским «Сказанием». В повествовании А. Кордецкого общение людей и вышних сил происходит в безмолвии, есть лишь внутренний монолог, молитва верующего.

Приводимые в «Новой Гигантомахии» чудеса не соотносятся автором с действиями конкретных святых. Он предпочитает интерпретацию удачных обстоятельств обороны или везения защитников. Например, снаряды, в большом количестве падающие вблизи церкви, в которой шла месса, никого не задели; сухие дрова, которые пытались поджечь ночью нападающие, не загорелись; ядро, пробившее стену дома, упало рядом с колыбелью, но не причинило вреда младенцу.

Участвующие в событиях обороны католические святые не предпринимают никаких особых действий — даже не молятся. Они лишь изредка «показываются». Весьма значима и еще одна особенность католического повествования, отличающаяся от православного текста. Кордецкий очень часто приписывает намерения неприятеля и его перевес темным силам, дьявольским кознями: «В последующие дни и ночи все заволочло мглой, наверняка это дело злого духа, которая своей густотой... настолько все закрыла, что нельзя было видеть ни огромных военных машин, ...ни корзин, ...пока, наконец, этот мрак не был разогнан необходимыми в этом случае молитвами и крестными знаменами. Для этого одному из отцов наказано было, чтобы он ... взывал к силе Господа, очистил темный ветер экзорцистами (экзорцист — священник, изгоняющий дьявола и злых

духов)<sup>30</sup>. Ничего подобного в «Сказании» не встречается. Характерно, что, по словам Кордецкого, шведы-протестанты, увидев успех подобных манипуляций, говорили, что «ченстоховские монахи — великие колдуны, раз осилили наших... мужей, которым совсем не помогает сговор с чертями (бесами); и даже нашего славного товарища, убитого при первом же штурме, у которого при себе было семь бесов, и который выходил живым и невредимым из 300 стычек, не лишившись ни единого волоса, это не спасло... и не помогли ему его чертовские штуки, хранившие его»<sup>31</sup>.

В изображении автора враги воспринимают саму Богородицу и ее губительный для врагов взгляд как колдовство, но не как чудо Девы Марии. Они не знают ее «в лицо», так как не могут сравнить ее облик с изображением на иконе. Кроме того, в интерпретации автора, они склонны более верить чародейству, чем «католическому чуду». В отличие от них поляки-католики и литовцы-протестанты на подступах к Троице в необъяснимых случаях интерпретируют свое поражение силами человеческой или божественной природы, но никак не демонического начала. Можно объяснить это различие особенностями восприятия поляками-католиками протестантов: Кордецкий не считает их христианами, а относит к еретикам, причем к тем, кто просит и получает помощь дьявола. Однако есть основания полагать, что для католического монаха и его соотечественников значение проявлений высшего порядка важнее, нежели взаимодействие людей и святых. Борьба под Ченстоховой рассматривается аббатом, таким образом, как поле борьбы божественных и дьявольских сил.

Такая резкая поляризация небесного и дьявольского начал приводит к нескольким следствиям. Во-первых, в сфере чудесного это усиливает оппозицию сакральное/демоническое (в отличие от православной сакральное/человеческое). Во-вторых, существенно снижает значимость и меняет содержание оппозиции сакральное/человеческое (мирское, светское). Роль человека ограничивается представлением о нем как об орудии тех или других сил, возможностей его самостоятельного значения в этой борьбе существенно меньше. Кроме того, обвинение неприятеля в применении колдовских чар, в сотрудничестве с силами зла использовано не просто для негативации его образа, но и для усиления иного акцента противопоставления (не межконфессионального поединка двух сторон, как у Авраамия Палицына, а борьбы представителей Добра и Зла). Это призвано доказать то значение обороны Ясногорского монастыря, в котором пытается убедить читателей А. Кордецкий: она была главным и центральным эпизодом войны («вся страна наводнена шведами, сердце ее — Краков — занят неприятелем, а монастырь цел»<sup>32</sup>), победа защитников привела к полному перелому в военных действиях, и, следовательно, сама

Богородица вмешалась в ход событий и привела поляков к освобождению Родины<sup>33</sup>.

Если явление чудотворцев в Троице-Сергиевой Лавре ставится в зависимость от молитвы, то католические монахи, напротив, относятся к литературным действиям как к норме, а к Пасхальному крестному ходу или богородичным праздникам, выпавшим на период осады Ченстоховы — как к естественному для верующего христианина и нормальному ходу вещей, который не может оказать какого-то специального воздействия на события. Дистанция, отделяющая их от святых, много больше. Точнее было бы говорить даже об отсутствии такого непосредственного диалога как человек — святой. Отношения их не характеризуются никакими непосредственными контактами; пожалуй, неприятель удостаивается большего числа видений, нежели непосредственные защитники монастыря. Быть может это тесно связано с отнесением неприятеля к орудиям черных сил. Чудесное трактуется автором двойственно и в конечном итоге выносится за рамки человеческого мира. Это можно объяснить также и тем, что автор, будучи католическим монахом, почти не прибегал к прямому пересказу уже имеющих хождение в народной среде чудес, а в некотором смысле редактировал их, если зачастую не конструировал. Отсюда такая холодность святых, отсутствие всякой внешней эмоциональности, ее вербальных проявлений. Люди и святые принадлежат к разным мирам, и роль посредников как заступников выражена неоднозначно. Святая Дева Мария и преп. Павел вызывают преклонение и страх, партнерские отношения со святыми даже в ситуации общей угрозы кажутся невозможными. В рассказе польского настоятеля упоминания о чудесах появляются в конце, когда благоприятный исход уже очевиден. Залогом победы над врагом и вышней помощи для автора является исполнение религиозного долга всеми осажденными. Элемент сверхъестественного в чудесах отделен от действий людей, они разведены и в пространстве, и во времени. Противопоставление сакрального и мирского столь резко, что действия святых и людей кажутся совершенно автономными друг от друга. Функциональное восприятие чудесного, свойственное православному взгляду, выражено в католическом тексте в гораздо меньшей степени, оно направлено в первую очередь на врага, отождествляемого с орудием демонического начала.

Вера в сверхъестественную поддержку в повествовании польского игумена, таким образом, не получает никаких особенных доказательств. Но мотив заступничества Богородицы реализуется как значимое отсутствие, он «явлен втайне», о нем нет необходимости говорить более чем уже сказано. Такое отношение тяготеет к мистическому, внутреннему переживанию каждого верующего в Ченстоховской обители. Принцип уподоб-

ления мирского сакральному выражен много слабее, нежели в православном тексте. Точнее говоря, он исходит из доминирования внутреннего деяния, внутренней молитвы и изменения — над внешним проявлением веры, над внешним благочестием. Потому и действия святых католических заступников скрыты от людей, они — результат работы духа и мысли человека, а не переживания. Целью повествования, таким образом, становится не эмоциональное сочувствие читателя, а убеждение его. Мирское начало соотнесено с внутренним, а не с внешними признаками и знаками, что отличает содержание оппозиции сакральное/светское в католическом и православном понимании и проявлении чуда.

Таким образом, оппозиция внешнее/внутреннее определяет различное у католиков и православных смысловое наполнение оппозиции сакральное/светское. Можно утверждать, что различия между исследованными в источниках чудесами русской православной и польской католической обителей кроются не в форме описания чудесного спасения обителей, а в восприятии чудес, явленных святыми. В обоих случаях святые заступники вынуждены резко изменять дистанцию между собой и верующими, хотя для подтверждения их явлений и слов все еще необходимы авторитетные свидетели (игумен и пономарь у Палицына; список известных своим добродетельным поведением и дворянским происхождением очевидцев в рассказе Кордецкого). Очевидно, что официальные чудеса, зафиксированные в актах канонизации святых или в их житиях, отличаются по своей направленности, формам и функциям от тех, которые представлены в текстах А. Палицына и А. Кордецкого. Причина этого, на наш взгляд, прежде всего в идейных задачах двух произведений, их авторы стремились увековечить и обосновать особую роль и святость своих монастырей при различии церковного и народного почитания святых. Но большее значение здесь имеют этноконфессиональные традиции «народного» христианства в отношениях к святым и их чудодействиям.

### Примечания

<sup>1</sup> См., в частности: Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2001.

<sup>2</sup> Никитина С. О «чуде» в устных народных религиозных текстах // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2001. С. 59—60.

<sup>3</sup> Сказание Авраамия Палицына. М.—Л., 1955. Под ред. Л. В. Черепнина. Предисловие и комментарии О. А. Державиной. Далее — Сказание.

<sup>4</sup> Kordecki A. Pamiętnik oblężenia Częstochowy. 1655. Warszawa, 1900.

<sup>5</sup> Górka O. Legenda a rzeczywistość obrony Częstochowy w roku 1655. Warszawa, 1957. S. 6.

<sup>6</sup> История русской литературы в 10-ти тт. М.—Л., 1941—1948. Т. 2. Ч. 1. М.—Л., 1945. С. 222.

<sup>7</sup> *Brückner A.* Dzieje literatury polskiej w zarysie. Т. 1—2. Warszawa, b. g. Т. 1.

<sup>8</sup> Мотив чудесного спасения града имел широкое хождение и у католиков, и у православных. В русской традиции повествование о подобных событиях сложилось задолго до XVII века. Различаются два типа заступничества за град: по просьбе Богородицы, молящей Сына о спасении жителей — так называемое «спасение молитвой» и второй, носящий воинственный характер, когда Богородица или ее икона выступает как активное действующее лицо сражения, помогая защитникам и поражая осаждающих. Эпизоды, связанные с видениями противникам грозящих ему святых заступников — также довольно распространены, но только после XVI века» (*Плюханова М.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 43). Автор указывает также, что «в русской книжной словесности явления высших сил вплоть до XVI века почти не описываются, более допустимы, но редки чудеса от икон... Эпизод видения мог быть усвоен из западных сказаний» (Там же). «Сказание» православного келаря, как доказали исследователи, создано автором в духе «воинской повести»; более того, автор прибегает к непосредственному текстуальному заимствованию из двух популярных на Руси «Повестей об обороне града». Повествование А. Кордецкого опирается в равной степени на традиции барочной польской мемуаристики и «рукописных газет», освещающих наиболее важные события военной истории Речи Посполитой. Однако нас интересуют только те фрагменты памятников, в которых речь идет о чудесах — в какой степени они были заимствованы, а в какой Кордецкий и Палицын передают представления своих современников.

<sup>9</sup> *Державина О. А.* «Сказание Авраамия Палицына» и его автор // Сказание Авраамия Палицына. М.—Л., 1955. С. 16—63; *Тюменцев И. О.* «Сказание об осаде Троице-Сергиевого монастыря» как исторический источник // Вестник ЛГУ. Серия 2. 1988. Вып. 3; *Тюменцев И. О.* Из истории создания «Сказания об осаде Троице-Сергиева монастыря А. Палицына» // Средневековая Русь. СПб., 1995. С. 42—51.

<sup>10</sup> История русской литературы в 10-ти тт. С. 523—525.

<sup>11</sup> Сказание. С. 150—151.

<sup>12</sup> *Тюменцев И. О.* Из истории создания «Сказания об осаде Троице-Сергиева монастыря» А. Палицына. С. 46. В заключении исследования автор резюмирует, что Палицын дополнил реальные свидетельства воспоминаниями участников обороны, дополнил рассказами о чудесах и заимствованиями из литературных источников по образцу воинских повестей. Таким образом, чудеса и видения святых пересказаны келарем со слов монахов-участников обороны Лавры. Этот вывод важен для объяснения особенностей описываемых А. Палицыным чудес.

<sup>13</sup> *Kersten M.* Pierwszy opis obrony Jasney Górzy w 1655. Kraków, 1959. S. 266—267; *Kersten A.* Szwedzi pod Jasną Górą 1655. Warszawa, 1975.

<sup>14</sup> Сказание. С. 149.

<sup>15</sup> Сказание. С. 151.

<sup>16</sup> Сказание. С. 186.

<sup>17</sup> В этом, как и других эпизодах, обращают на себя внимание особенности «контингента» очевидцев и свидетелей чудес: это игумен обители архимандрит Иасаф, пономарь Иринарх. О. А. Державина подчеркивала, что «тайнозрители» чудес в русской православной традиции часто «люди скромные и благочестивые», поэтому столь часто свидетелем явлений в «Сказании» становится пономарь (*Державина О. А. Приложение и комментарии // Сказание Авраамия Палицына. С. 304.*)

<sup>18</sup> *Державина О. А. «Сказание» Авраамия Палицына и его автор. С. 49.*

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> И в XVII веке, и в XX «специализация» святых широко известна, от святых ожидают конкретной помощи в реальных бытовых проблемах. Житийная литература начиная с XVI столетия также активно включает в себя подавляющее большинство именно таких деяний — исцелений, заступничеств, наказаний и т. п. О своеобразии «чудотворения» русских святых, см., например: *Федотов Г. П. Святые Древней Руси. Ростов-на-Дону, 1999; Клибанов А. И. Духовная культура средневековой Руси. М., 1996. С. 74—76; Сморгунова Е. Делегирование чуда в славянской иконографии // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2001; а также современные «пособия»-молитвословы для неопитов.*

<sup>21</sup> *Бондарь К. Поэтика житийных описаний «чуда» (по данным восточнославянских средневековых текстов) // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2001. С. 44—45.* В этом отношении можно отметить и своеобразную эволюцию посмертных чудес Сергия Радонежского: если в житиях Епифания Премудрого и Пахомия Логофета Сергия предстает как скромный чудотворец, истинный политик и «великого смирения муж», то в чудесах, описанных старцем Симоном Азарьиным, Сергий многократно выступает именно как защитник обороны городов, обителей, целитель и защитник бедных, как воздатель справедливости. См.: *Жития и чудеса преподобного Сергия, игумена Радонежского, записанные преподобным Епифанием Премудрым, иеромонахом Пахомием Логофетом и старцем Симоном Азарьиным. М., 1997.*

<sup>22</sup> История русской литературы в 10-ти тт. Т. 2. Ч. 1. М.—Л., 1945.

<sup>23</sup> Можно предполагать также, что в такой «приниженности» образа отражены особенности восприятия видений «простыми», т. е. с церковной точки зрения не очень религиозно-грамотными людьми. Это косвенным образом подтверждают заключения исследователей о видениях в различных фольклорных жанрах православной культуры, в которых «по отношению к другим визионерским жанрам значимыми оказываются иные факторы, как, например, содержательный (религиозная тематика видений) или функциональный», а само «визионерство оценивается как положительная норма повседневной жизни, к которой надо стремиться». (*Леонтьева С. Г. Рассказы о «привидениях» среди визионерских жанров // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. С. 256, 257.*) «Норма повседневной жизни» обуславливает необходимость бытовых, внешних, несакрализованных деталей видения, которые призваны подчеркнуть реальность происшедшего. «Главный признак «свидетельства» — фигура конкретности». (*Тарабукина А. В.*

Видение в духовной беседе // Там же. С. 266.) С другой стороны, «простота» очевидца является косвенным подтверждением истинности произошедшего (явление святого неизбранным, а обычным людям). Именно функциональность в восприятии святого и его чудес особенно ярко выражена в православном тексте.

<sup>24</sup> Сказание. С. 148.

<sup>25</sup> *Плюханова М.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 43.

<sup>26</sup> *Kordecki A.* Pamiętnik oblężenia Częstochowy. S. 97.

<sup>27</sup> *Kersten A.* Szwedzi pod Jasną Górą w 1655. Warszawa, 1975.

<sup>28</sup> *Kordecki A.* Pamiętnik oblężenia Częstochowy. S. 97. Здесь и далее пер. автора.

<sup>29</sup> *Ibid.* S. 20.

<sup>30</sup> *Ibid.* S. 64-65.

<sup>31</sup> *Ibid.* S. 65.

<sup>32</sup> *Ibid.* S. 95.

<sup>33</sup> Об этой «задаче» автора говорится многими исследователями, в частности, наиболее известным специалистом по истории «Потопа» — М. Керстена. Он убедительно доказывает, что в действительности в течение войны и вскоре после нее современники не относили осаду и освобождение Ченстоховы к значимым и стратегически важным событиям шведского вторжения и что никто иной как автор «Новой Гигантомахии» весьма потрудились для создания и распространения подобного мифа. См. *Kersten M.* Pierwszy opis obrony Jasnej Góry w 1655. Kraków, 1959. S. 276—278.

Г. П. Мельников

## Коменский — человек веры и разума эпохи барокко

Вера и разум — две категории человеческого сознания — начинают обособляться друг от друга в XVII столетии. Этот процесс приобретает характер противопоставления несколько позднее, в эпоху Просвещения, хотя начало этому было положено Декартом, разрушившим религиозно-интеллектуальный синтез, присущий средневеково-ренессансному образу мышления. В философской системе картезианства разум должен был доказывать религиозные постулаты, поскольку вера и разум объявлялись совершенно самостоятельными сферами духовной деятельности человека, категориями параллельными, причем именно разум, рациональность становилась идентификационным признаком человека, отличающего его от остального живого мира.

Совершенно иной тип являет собой философия Яна Амоса Коменского, сам стиль его многогранной деятельности, образ жизни великого чеха. У Коменского вера и разум, религия и рациональность выступают в неразрывном органическом синтезе. В этом смысле Коменский продолжает и завершает средневеково-ренессансную традицию и в то же время представляет собой фигуру, чрезвычайно типическую именно для XVII в., если мы будем учитывать, что это столетие ознаменовалось не только становлением рационализма, но и всплеском иррационального мышления и чувствования, небывалым развитием герметического знания. В науке XVII в. становление нового, рационального метода, основанного на опытном знании, сочеталось, даже в творчестве таких крупнейших представителей новой науки, как Кеплер, Ньютон и Паскаль, с занятиями астрологией, алхимией и другими областями паранаучного знания. При этом две сферы знания — научное и паранаучное, опытное и умозрительное — не противопоставлялись их носителями друг другу, так как прежде всего алхимия являла собой образец знания опытного, экспериментального, но основанного на традиционном в нерациональном учении об универсалиях и аналогиях. Противопоставление означенных двух сфер возникает лишь у младших современников, скорее всего, начиная с Бейля, и достигает своего апогея в XVIII—XIX вв., когда из наследия XVI—XVII вв. берется лишь то, что способствовало становлению новой науки, и объявляется прогрессивным. Вторая же сторона научных

реалий, расцениваемая как реакционная, предается забвению, а ее проявление в деятельности великих ученых прошлого объявляется лишь неизбежной данью времени, «наследию темного Средневековья». Такой антиисторический подход сохраняется и в XX в., и лишь к его концу появляются работы, в которых авторы стремятся не столько реабилитировать «вненаучное знание», сколько понять картину целокупности знания и, соответственно, по-новому, а на самом деле в парадигме исследуемой эпохи, взглянуть на соотношение категорий веры и разума в последний период их синкретического существования<sup>1</sup>.

В интерпретации позднейших веков Коменскому повезло и не повезло одновременно. Из его поистине огромного наследия была взята лишь рациональная часть, а именно педагогика, точнее — дидактика как рациональная часть его педагогической системы. Коменского стали считать «отцом современной педагогики». Но вся философия Коменского, в том числе теоретические основы педагогики, базирующаяся на идеях христианства и пансофического знания, была отвергнута как «дань эпохе», в которой рационально-просветительские элементы еще полностью не эмансипировались от религиозного сознания. Из-за такой «секуляризации» Коменского он потерял свое значение как мыслитель. Поэтому его имя, к сожалению и в нарушение истинной картины XVII в., или отсутствует полностью или представлено незначительно и крайне искажено в работах общего характера по философии и культуре XVII в., включая энциклопедии<sup>2</sup>.

Модернизированной, «прогрессистской» интерпретации Коменского можно избежать только в том случае, если мы будем рассматривать его, как и все феномены культуры XVII в., в контексте категорий барокко. Такой подход был намечен еще З. Калистой в его общих работах о культуре барокко, содержащих для того времени новаторскую концепцию барокко как стиля эпохи, находящейся между эпохой Возрождения и эпохой Просвещения<sup>3</sup>. Не вдаваясь в подробности концепции барокко З. Калисты, анализ которой был дан в другом месте<sup>4</sup>, необходимо отметить три момента.

Во-первых, эпоха барокко охватывает все культурные феномены, включая классицизм и рационализм XVII в. При этом панбарочность предполагает поливариантность существования отдельных направлений и тенденций. Общей для эпохи является христианская религиозная идея как исходная цель, то есть причина, отправная точка и конечная цель всех человеческих стремлений и усилий. Стремление человека к Богу имеет характер бурного движения, преодолевающего пространство — и внешнее, и внутреннее.

Во-вторых, такой трансцензус достигается только и исключительно посредством использования феноменов этого, земного мира. Отсюда проследуется повышенное внимание к явлениям и предметам действительности, выражающееся в их описании, изучении и освоении. При этом всегда имеется в виду насыщенность этих земных феноменов духовными смыслами, трансцендентным содержанием, раскрываемым только в движении от земного к небесному. Земной мир дисгармоничен и активен, задача человека — нацелить его на достижение гармонии, но не покоя, поскольку Духу также присущи категории движения и развития.

В-третьих, залогом достижения высшей гармонии является наведение порядка в описании феноменов и процессов сложного мира, созданного Богом как высшим творцом. Такое упорядоченное описание служит залогом понимания функционирования мирового механизма. Отсюда следует главный принцип науки эпохи барокко — рациональное описание иррационального в своей основе мира. Таким образом появился барочный рационализм, традиционно неточно называемый торжеством опытного знания или научной революцией XVII в.

Действительно, стремление охватить все явления мира, их описать, систематизировать, каталогизировать, выявить динамику их развития и взаимоотношений пронизывает всю культуру эпохи барокко. При этом, судя по описаниям земель, открытых в ходе Великих географических открытий, реальное и фантастическое еще только начинают разграничиваться: отвергаются явные средневековые нелепости (вроде людей с пёсьими головами), но упорно ищут в Америке землю амазонок<sup>5</sup>.

Скептическое отношение к античной философии и науке вновь актуализирует проблему религиозных истоков знания, что проявилось в таких явлениях XVII в. как неосхоластика, рационализм Пор-Рояля, розенкрейцерство, теологические трактаты Ньютона, математика и физика Торричелли. В этот же ряд, даже во главу его следует поставить имя Коменского.

Двухединный смысл всей жизни и деятельности Коменского составляла христианская вера и просвещение, понимаемое как преобразование человека и человечества путем образования и воспитания для истинно христианской жизни. Все свои усилия Коменский посвятил достижению этой цели.

Как глава Общины чешских братьев — небольшой чешско-моравской церкви радикально протестантского толка — он стремится превратить ее в носителя идей совершенствования всего человечества. Утопическая по своей сути идея «исправления дел человеческих» легла в основу труда всей его жизни — многотомного трактата «Всеобщий совет по исправлению дел человеческих». Педагогика, основные положения которой изложены в четвертой части трактата — «Панпедии», обобщающей конкретику

его трактата «Великая Дидактика», получившего европейское признание, составляет лишь методическую основу воспитания нового, совершенного человека. Его побудительным мотивом служит «всеобщее пробуждение» — Панегерсия, составляющая первую часть «Всеобщего совета». В божественном плане всеобщего спасения, предусмотренном Всевышним, Коменский отводит активную роль человеку, сотрудничающему с Богом. Главную роль в этом процессе должен сыграть «пробужденный разум» человека<sup>6</sup>. Вся Панегерсия поэтому написана как методическое руководство для такого пробуждения. По сути и форме перед нами гигантская инструкция по всеобщему совершенствованию. Отсюда следует строго логическая, иногда дотошно пунктуальная форма изложения.

Она вообще присуща стилю мышления Коменского и проявляется абсолютно во всех его сочинениях, как в философских, так и в педагогических, включая, естественно, такие его знаменитые учебники, как «Дверь, открытая для изучения языков» и «Чувственный мир в картинках». Весь материал, излагаемый автором, строго расчленен на рубрики, пункты и подпункты. Последующий пункт или тезис логически вытекает из предыдущего. В итоге возникает абсолютно систематизированное, буквально «разложенное по полочкам» изложение, гигантское по своим масштабам. Всеохватность и универсализм материала обуславливают такую манеру его подачи, так как целое, по мнению Коменского, может быть охвачено только по его частям в процессе постепенного освоения.

Адекватность стиля изложения и подачи материала стилю мышления автора наглядно проявляется в характере рубрикации текста. Это не только «краткое содержание» обширного текста, не только «лоцман» для плаванья читателя в этом текстовом море, не только указатель разделов для их быстрейшего нахождения, но прежде всего «дайджест» основных идей и положений. Приведу два примера. Первый касается названий и расположения глав:

«XVI. Требования к обучению и учению, то есть как учить и учиться.

XVII. Основы легкости обучения и учения.

XVIII. Основы прочности обучения и учения.

XIX. Основы кратчайшего пути обучения.

XX. Метод наук в частности.

XXI. Метод искусств.

XXII. Метод языков.

XXIII. Метод нравов.

XIV. Метод внушения благочестия»<sup>7</sup>.

Перед нами предстает не только программа обучения (легкость, прочность, науки, искусства, языки и пр.), но и система восхождения от низшего к высшему, от освоения конкретных знаний к формированию этических основ личности на основе этих знаний.

Второй пример — рубрикация внутри одной главы:

«Два превосходнейших творения: рай и человек.

Сравнение человека с раем,

Утрата того и другого рая.

Жалоба на это Бога.

Восстановление нашего рая божием милосердием.

Церковь — рай.

Но вскоре опять увядающий.

Жалобы на это Бога и мудрых мужей»<sup>8</sup>.

Концепция автора четко сформулирована и предельно ясна для читателя даже при беглом знакомстве с текстом.

Каковы же ядро, смысл и цель столь четко логически, предельно рационально организованных текстов? Они теоцентричны, то есть иррациональны в своей основе. Это доказывают такие положения Коменского, как «Христос — свет наш»<sup>9</sup>, «Все люди должны быть как можно более подобны Богу, по образу которого сотворены»<sup>10</sup>, «Перенесение небесного порядка в школы»<sup>11</sup>, «Упражнения должны носить божественный и, по возможности, возвышенный характер»<sup>12</sup> и, наконец, «Надо сделать людей учениками Бога, которые не нуждались бы в человеческих поучениях и увещаниях: “Познай Бога!”», но сами видели, осязали, слышали, познавали Бога повсюду в его созданиях, словах и внушаемых им внутренних движениях души»<sup>13</sup> (Количество цитат можно многократно увеличить, данной тематике специально посвящен «катехизис» Коменского «*Praxis pietatis* или Как упражняться в истинной набожности»).

Подобные положения — не «дань эпохе» или личной религиозности «прогрессивного педагога», а стержень всей системы Коменского, ее глубочайший смысл. Если убрать из этой системы Бога как цель и вершину, то сразу же возникнет вопрос: зачем человеку и обществу совершенствоваться? Только для решения насущных проблем своего существования? Но в таком случае достижения будут эфемерные, ибо они не имеют под собой высшей цели. Не случайно именно Коменский с его принципами истинно христианской, «божественной» педагогики становится еще при жизни европейски признанным «учителем народов», лучшим педагогом своего времени, которого непрестанно приглашают к себе власти различных конфессий: англиканцы, лютеране, католики. Очевидно, европейское общество XVII в. верно почувствовало в педагогике чеха-«сектанта» ту духовную основу, без которой невозможно продвижение вперед, то есть идея прогресса в эпоху барокко неизменно связывалась с идеей богопознания как пути совершенствования личности. Таким образом, барокко актуализировало концепцию прогресса бл. Августина, но придало ей новое звучание: богопознание возможно лишь как освоение всей суммы

знаний о реальном мире, сотворенном Богом, как его использование для целей человека, равноположных божественному промыслу. В этом состоит практицизм барокко, который у нас традиционно расценивается как проявление буржуазности в идеологии общества XVII в. Именно в этом смысле практичны и «буржуазны» учебники Коменского, ставящие целью не только обучить, но и научить использовать в реальной жизни полученные в школе знания и навыки. Реалистическая, практическая ориентация педагогики Коменского, точнее, ее прикладной части, взятой на вооружение последующей действительно буржуазной педагогикой, не противоречит, а, наоборот, выявляет специфику барочного миропонимания как рациональной организации иррационального в процессе движения как универсального способа существования мира и человека.

Мы в предыдущих рассуждениях сделали допущение, присущее человеку XX в. — поставили знак тождества между Богом и иррациональностью. Но так ли мыслил Коменский? Он говорит об «алмазном мериле Бога и истины вещей»<sup>14</sup>, утверждает, что «человеку свойственно быть разумным, поскольку он — образ разумного Бога»<sup>15</sup>. Таким образом Бог у Коменского рационален. Однако это не делает его менее мистическим и трансцендентным. Поскольку главная ценность христианства — любовь («Бог есть любовь»), а она относится к сфере чувствований, а не рассуждений, у Коменского все научное знание и его освоение в процессе обучения служит лишь основанием, пьедесталом для христианской этики, которую он называет «добрыми нравами». Но по глубокому убеждению Коменского достижение высоконравственного состояния человека и общества, когда в сердцах будет царить любовь, невозможно без приобретения и накопления суммы знаний, ибо невежда не может быть нравственным человеком<sup>16</sup>.

Низшее и высшее звенья схемы связаны исходящим от Бога светом, семантике которого Коменский посвятил одно из лучших своих сочинений «Путь света» (изд. 1668). Свет божественный это одновременно и свет мистического откровения, и свет высшего знания. Таким образом мистическое и рациональное оказываются в некоем священном единстве, существуя неслиянно и совместно одновременно, что, как мне представляется, символически тождественно тезису о Св. Троице и ее ипостасях. Свет в концепции Коменского трансцендентный, мистический, но рациональный по содержанию и функциям, полностью аналогичен трактовке света как категории и приема искусства барокко от Караваджо до Рембрандта, к позднему творчеству которого особенно близок Коменский амстердамского периода по спектру своих чувств и переживаний, строю мыслей и образу мудрого, утомленного жизнью, но алкающего истины старца<sup>17</sup>.

Христоцентричность концепции Коменского ясно сформулирована в его заметках, получивших название «Вопли Илии»: «Путь в небо один — Христос, и правда одна — Христос, и жизнь одна — Христос; мы все вступили на этот единственный путь, мы все стремимся к этой единой правде и все достигнем единой вечной жизни, наполненной радостью»<sup>18</sup>. Поэтому цель обучения становится трансцендентной — «ясное, истинное познание Бога и всех его чудных дел», предуготовление себя к будущей жизни, то есть к посмертному существованию в Боге<sup>19</sup>. Для Коменского эта трансцендентная цель несомненно реальна. Рациональное накопление знаний и систематизированное обучение им служит неперенным условием восхождения души.

В реальной жизни образцом такого двуединого (религиозно-рационального) человека должен быть учитель, педагог, которому доверено формирование сознания новых поколений. К таким учителям Коменский относит и самого себя. Он осознает себя как носителя веры и разума, которого ведет по жизни сам Иисус Христос<sup>20</sup>.

Действительно, в жизни Коменского вера и разум переплетены неразрывно. Со страстной верой в свою правоту он пропагандирует не только свою педагогику, сразу же признанную всей Европой, но и свою Пансофию, встретившую скепсис и открытую критику. В беседе с Декартом он пытается убедить его в необходимости того, что мы сейчас называем этичностью знания, моральностью науки, поскольку видит в чистом сциентизме, необходимость которого впервые доказывал французский философ, опасный путь к удалению нравственности из сферы научного знания. Вера дает Коменскому силы переносить жизненные невзгоды, вынужденную эмиграцию, критику оппонентов. Она движет престарелым Коменским, срывающимся с места, чтобы убедить на мировой конференции в Бреде в 1667 г. Англию и Голландию положить конец войне между евангелическими странами и высказать принципы мирного решения возникающих конфликтов (трактат «Посол мира»). Страстная вера буквально пронизывает последние годы его жизни, что явствует из набросков «Вопли Илии», делавшихся им для себя. В то же время вера диктует ему поддерживать и пропагандировать реверсии — мистические видения политического характера своих полусумасшедших друзей. Он их рассылает всем властителям Европы, включая Римского папу и турецкого султана, которого призывает принять христианство. Из-за упорного отстаивания реверсий над Коменским начинают смеяться не только политики, но и ученые, что в немалой степени способствовало упадку его авторитета. Коменский защищается, оправдывается тем, что использует эти мистические пророчества, столь похожие на бред, из которых сбылось лишь одно, в чисто прагматических целях оказания давления на

политиков Европы методом пророческого устрашения в ветхозаветных традициях. Он обрабатывает первоначальные аутентичные записи виде-ний в рациональном ключе<sup>21</sup>, не замечая, что здесь метод входит в противоречие с содержанием.

Он верит в будущее единое человечество и его единый язык, основные принципы которого излагает в Панглотии — пятой части «Всеобщего совета».

Парадоксально, но то, что казалось утопией в XVII в. — создание организации объединенных наций, принцип мирного разрешения всех конфликтов между государствами, единый искусственный язык, процессы глобализации — стали действительностью второй половины XX в. как реальные воплощения или как перспективы на будущее. Проблемы рациональной веры или верящего разума, нравственности науки неожиданно стали актуальными для сознания ученых рубежа II—III тысячелетий<sup>22</sup>. В современном контексте наследие Коменского зазвучало по-новому, а точнее говоря, оно приблизилось к своему аутентичному содержанию.

Насколько Коменский как человек веры и разума в их синкрезе типичен для XVII в.? Если лицом культурного сознания того времени мы будем считать не только картезианство, опытную науку, либертинство, философию Гоббса и Локка, но и миссионерскую деятельность иезуитов, мистический рационализм Якоба Бёме, религиозную поэзию Ангелуса Силезиуса, Джона Донна, Джона Мильтона, церковную музыку Генриха Шютца, Джакомо Кариссими, научимся видеть метафизический подтекст в живописи не только Рембрандта, но и «малых голландцев», Веласкеса, Караваджо, отрешившись от внеисторического понятия «реализм», если вспомним, а скорее всего узнаем, что почти все великие ученые XVII в. так или иначе были связаны с герметизмом (розенкрейцерами были почти все основатели Royal Society, возникшего, кстати, на основе идеи и конкретных предложений Коменского об организации научного сообщества), если не будем считать маргинальной религиозную деятельность таких католических святых XVII в. как Франциск Сальский, если не будем расценивать поворот Паскаля от науки к религии как заблуждение, если учтем религиозный пафос первых колонистов Северной Америки (квакеры и др.) и широчайшую популярность религиозно-нравственной литературы типа «Пути паломника» Джона Беньяна, если увидим в «луденских ведьмах» и аналогичных им явлениях не только медицинскую сторону, но и отражение массового сознания, если вспомним об экономической деятельности пуритан и кальвинистов, если проанализируем роль библейских общественно-государственных идеалов в Английской революции, если... Перечень становится почти бесконечным, приводимые в нем феномены своей значимостью заставляют положительно ответить на поставленный вопрос. Это, безусловно, приведет нас к переоценке тра-

диционных прогрессистских представлений о характере культуры XVII в., о дихотомии рационального и религиозного в эпоху барокко. В таком случае фигура Коменского становится, без каких-либо преувеличений, ключевой, знаковой, во многом типической для своего времени, поскольку он считал целью и смыслом человеческого существования «достижение счастья в этой и будущей жизни знанием и верой»<sup>23</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> См., например: *Йейтс Ф.* Розенкрейцерское просвещение. М., 1999; Она же. Джордано Бруно и герметическая традиция. М., 2000; Чаша Гермеса. Гуманистическая мысль эпохи Возрождения и герметическая традиция / Сост., комм. О. Ф. Кудрявцев. М., 1996; Герметизм, магия, натурфилософия в европейской культуре XII—XIX вв. / Под ред. И. Т. Касавина. М., 1999; Философско-религиозные истоки науки / Отв. ред. П. П. Гайденко. М., 1997; *Гайденко П. П.* Эволюция понятия науки. М., 1980; *Дмитриев И. С.* Неизвестный Ньютон. Силуэт на фоне эпохи. СПб., 1999.

<sup>2</sup> Последний пример — статья о Коменском в изд.: Новая философская энциклопедия. М., 2001. Т. 2.

<sup>3</sup> *Kalista Z.* Tvář baroka. Pr., 1990.

<sup>4</sup> *Мельников Г. П.* Чешский ученый З. Калиста и проблемы барокко. (К 100-летию со дня рождения) // Славянский альманах — 1999. М., 2000. С. 299—312.

<sup>5</sup> *Кофман А.* Америка несбывшихся чудес. М., 2001.

<sup>6</sup> См.: *Коменский Я. А.* Сочинения. М., 1997. С. 199.

<sup>7</sup> *Коменский Я. А.* Избранные педагогические сочинения. М., 1982. Т. 1. С. 260.

<sup>8</sup> Там же, С. 249—252.

<sup>9</sup> Правила жизни // *Коменский Я. А.* Лабиринт света и рай сердца. М., 2000. С. 158.

<sup>10</sup> *Коменский Я. А.* Избранные педагогические сочинения. М., 1982. Т. 2. С. 384.

<sup>11</sup> Там же. С. 194.

<sup>12</sup> Там же. С. 87.

<sup>13</sup> Там же. С. 418.

<sup>14</sup> Там же. С. 385.

<sup>15</sup> Правила жизни... С. 159.

<sup>16</sup> *Komenský J. A.* O sobě / Soubor textů shromáždili A. Molnár a N. Rejchrtová. Pr., 1989. S. 148, 212.

<sup>17</sup> Подробнее об аналогиях в творчестве Я. А. Коменского и искусстве его времени см.: *Мельников Г. П.* Я. А. Коменский и аудиовизуальные искусства XVII в. // Acta Comeniana. 10. Pr., 1993. S. 115—127.

<sup>18</sup> *Dílo Jana Amose Komenského. 23: Clamores Eliae.* Pr., 1992. S. 24.

<sup>19</sup> *Коменский Я. А.* Избр. пед. соч. Т. 1. С. 206.

---

<sup>20</sup> Мельников Г. П. Автопортрет ученого XVII века. Я. А. Коменский в зеркале своих сочинений // Человек-культура-общество в концепции Яна Амоса Коменского. Материалы Международного симпозиума к 400-летию со дня рождения Я. А. Коменского. Москва, 1990 г. М., 1997.

<sup>21</sup> Благодарю за предоставленную информацию о пока что неопубликованной работе по анализу реверсий Коменского доктора Владимира Урбанека из Института философии Академии наук Чешской Республики.

<sup>22</sup> См., например: Барбур И. Религия и наука: история и современность. М., 2000.

<sup>23</sup> Komenský J. A. O sobě. S. 90.

И. И. Свирида

## **Homo ludens галантного века**

Понятие игры, введенное еще античными мыслителями, многозначно. Наиболее широкий смысл ему придал Й. Хейзинга, поставивший цель раскрыть «насколько сама культура носит игровой характер»<sup>1</sup> и описавший игру в качестве одного из ее фундаментальных свойств, а в большой мере и в качестве ее онтологической основы. Нидерландский ученый истолковал игру как свободное творческое начало, как особый продукт деятельности духа, необходимый в своей культурной функции и находящийся вне сферы прямого удовлетворения потребностей, не отождествимый ни с моралью, ни с эстетикой.

Для Хейзинги игра — это определенное «качество деятельности», отличное от «обыденной» жизни, «жизни как таковой», игра служит ее «пре-ображению»<sup>2</sup>. Именно игра как способность к «преобразению» и составляет сущность того свойства культуры, которое определяется понятием «театральность»<sup>3</sup>, получающим часто весьма расплывчатое толкование. Прежде всего игра, а не костюмы, декорации и прочий, хотя и необходимый реквизит, составляет суть театрального искусства, а также театризации. Человек становится актером не просто тогда, когда попадает в круг декораций или надевает чужое платье, а тогда, когда он играет в театре или в жизни.

Игровое начало в культуре свидетельствует о сложности взаимоотношений между явлением и сущностью, о рефлексивном, отстраненном отношении к потоку жизни, о возможности организовать ее, упорядочить в соответствии с определенными представлениями, идеалами. Игра — это тот мировой слой, в котором происходят «встреча, столкновение, наконец, переворачивание и взаимопревращение противоположных начал», совершаются «самые напряженные экзистенциальные процессы жизни... осмысляются и борются между собой ценности разного порядка»<sup>4</sup>. Вместе с тем игра — это способ вхождения человека в жизнь, овладения ее будущими ситуациями, которые еще как ребенок он моделирует в своем «игрушечном» мире, формируя также символично-метафорическое мышление о нем. Поэтому картина П. Брейгеля «Детские игры» отнюдь не является лишь иллюстрацией к их истории и до сих пор остается одним из наиболее трудно интерпретируемых произведений художника.

Принцип игры, лежащий у истоков человеческой культуры, локализованный в искусстве театра, постоянно обнаруживал себя на протяжении всего развития ее различных сфер. В эпоху Ренессанса игровое начало концентрированное выражение получило в смеховой культуре карнавала, но сродни игре было также сосредоточено серьезное переодевание «в наряд фантастического и идеального прошлого»<sup>5</sup>. Эзотерический игровой были ренессансные арабески и гротески.

В культуре барокко игра стала всепронизывающей категорией. Она охватывала землю и небо. Для разыгрывания высоких драматических сюжетов был предназначен барочный *teatro mundi*. Театрализация земных событий служила прежде всего их возведению в ранг экзистенциальных, связывала их с вечностью. Слова Шекспира: «Весь мир — театр // И всякий в нем актер» выражали идею бренности жизни. На театре мира, а не на сцене театра играл Человек, предстающий в театральной торжественной позе на парадном портрете XVII в.

Открытое выражение игровое и собственно театральное начало (в узком смысле этого понятия) получило в культуре XVIII столетия. Оно не скрывало своей игровой сущности и, по словам Ж. О. Ламетри, видело «все объекты, все, что происходит в Универсуме, как прекрасную оперную декорацию»<sup>6</sup>. Критический разум Века Философов отделил воображаемое от действительного. При этом театральность, «делавшая условным все на самом деле условное, не желающая выдавать за правду то, что является лишь мечтой, поэтической гиперболой, игрой»<sup>7</sup>, стала глубинным свойством той эпохи, явилась одним из определяющих свойств рожденного ею рококо — стиля *par excellence* людического. Все то, что в барокко предстает как напряженная борьба противостоящих сил, в рококо становится объектом изящной забавы. Это нашло выражение не только в поэтике художественного творчества, бытового поведения, но и в менталитете, формах общественной жизни. Самые серьезные мысли та эпоха любила подавать игриво и легко. Развлекательная форма служила и усвоению необходимых уроков морали. Человек XVIII в. был ориентирован на публику, как в театре. Он искал успех, признание, популярность. Театрально инсценировалось его уединение. Даже интимные сцены жизни, как они представляли на картинах, были рассчитаны на зрителя, а потому фривольны. В то же столетие Ф. Шиллер развил свою теорию эстетической игры.

Согласно тогдашним представлениям, игра — это необходимое свойство человека, который «бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет»<sup>8</sup>. Побуждает же к игре красота. В игре, по мысли автора «Писем об эстетическом воспитании человека», раскрывается сущность искусства, стоящего между жизнью и идеалом. Результатом игры является «види-

мость». Эта «видимость», отделенная от реальности, была чем-то особенно важным в представлениях того столетия, которое отвело большое место иллюзии (само слово «иллюзия» — от латинского «*inlusio*» — «ввыгрывание» этимологически близко слову «игра»)⁹. Способность к ней оно рассматривало как свойство лишь просвещенного человека. Для него иллюзия «натурального» была важнее истинной натуральности, подобно тому как «кажущаяся» правда, правдоподобие были важнее и занимательнее самой правды. Правдивость, согласно Д. Дидро, — это соответствие идеальному образу, созданному поэтом. Отсюда особая роль иллюзии в искусстве, в зрительском восприятии того времени¹⁰. Она выступала посредником, который связывал действительность и искусство, реальность и идеал.

Иллюзии — это «необходимые, спасительные ошибки, они нужны каждому, чтобы жить... и чтобы умножить удовольствие», — писала мадам Шатле в «Размышлениях о счастье»¹¹. Иллюзия также открывала путь разнообразию, которое считалось необходимым достоинством произведений. Станислав Август, увидев в Англии трагедии Шекспира, высоко оценил их за порождаемые ими иллюзии и самообман, которые противопоставил напыщенности и однообразию французской трагедии¹².

Игра шла однако не только эстетическая. Среди наиболее увлекательных, но также сложных и, как оказалось позднее, опасных игр, которые человечество вело на протяжении своей истории, была игра в утопию. Выиграв ее, оно надеялось непременно обрести земное счастье.

Утопические идеи, знакомые человечеству уже с древности, особое развитие получили в эпоху Просвещения, которое авторы называют «классическим веком» утопии¹³. Восемнадцатое столетие провозгласило возвращение к естественной природе как к идеалу, обеспечивающему человеку возможность счастливого существования. Поэтому именно природная среда стала сценой благополучных робинзонад, анклавами счастливой утопии предстали далекие страны, уединенные острова, пейзажные парки *à l'anglaise* с их искусно воспроизведенной естественной растительностью, а также интерьеры, которые украшались пейзажными росписями, обильным растительным орнаментом и превращались в подобия садовых беседок. Именно такая обстановка казалась наиболее подходящей для реализации новых принципов человеческих взаимоотношений, основанных на идее естественного равенства.

Век философов не принимал естественное в его истинно натуральных некультивированных формах. «Естественность» в то столетие всегда предполагала искусную обработку первоначального материала, которой должна была подвергнуться как сама природа, так и человек, его быт. В рамках классицистических идей представление о «естественной природе» не совпадало с реальностью. Поэтому «естественность» приобретала стилизо-

ванный облик, а поведение — эстетизированный характер. Это была сознательная игра в «естественность», в утопию.

Одним из наиболее характерных ее проявлений в ту эпоху был аркадийский миф, который утратил характерную для барокко «мортальную» доминанту. На первый план как воплощение неиспорченной природы и нравов выдвинулась «изящная, естественная и деликатная»<sup>14</sup> пастораль, которую Хейзинга относит к «в высшей степени игровым системам воплощения мира в образах»<sup>15</sup>. Инсценизация жизни в духе пасторали служила средством приблизиться к истине, ибо, по мнению просветителей, окружающая среда имела решающее значение в формировании добродетельной личности.

Эстетическая игра виделась в качестве средства достижения гармонии не только в сфере искусства, но и в «умении жить» (*savoir vivre*), в «искусстве наслаждения» (*art de jouir*)<sup>16</sup>, мастерством в котором славился XVIII в. Эстетизация повседневной жизни была отличительной чертой «галантного столетия» — не случайно в ту эпоху повышенное внимание уделялось интерьеру, в оформлении которого наиболее заметно выступали новшества, пришедшие с распространением рококо. Этот стиль ознаменовался усилением роли декоративного начала, что ярко выразилось в орнаментике, покрывшей стены зданий. При устройстве комнат заботились не только о красоте и удобстве, но и об их «специализации» — различные занятия требовали разных декораций, а также иных костюмов — именно тогда появились специальные одежды для каждого времени дня, который начинали в неглиже.

XVIII в. была свойственна театральная склонность к переодеваниям, маскарадам, мистификациям, ведению интриги. Вместе с тем то рациональное столетие любило экзотику. Его игровая сущность нашла выражение также в культивировании различных странностей. Чудаки были не менее типичны для того времени, чем рациональные философы, которые и сами отличались чудачествами. Именно тогда появилась мода на оригинальность. Она повлияла не только на характер одежды, но и на стиль жизни в целом. Иностраный путешественник, посетивший Польшу, писал: «Все здесь упиваются странностями. Никто не хочет жить в обычном удобном доме; он должен выглядеть как изба, храм, руина или грот»<sup>17</sup>. Подобного рода сооружения, характерные для всей тогдашней Европы, располагались преимущественно в пейзажных парках. Здесь имела место театрализация архитектуры — она была не столько обиталищем, сколько зрелищем, если определить ее характер словами Б. Р. Виппера<sup>18</sup>.

Игровой характер жизни в парке носил открытый характер и ясно осознавался его обитателями<sup>19</sup>. «Блистательный театр, где каждый посетитель // В шуму веселий сам и зрелище и зритель», — писал о садах своего времени их знаток и ценитель Ж. Делиль<sup>20</sup>. Парк был рассчитан на зрителя.

Его посещение развертывалось по определенному сценарию со сменой декораций, настроений, сюжетных элементов. Романтик Ю. Словацкий не без иронии опишет впоследствии режиссерские распоряжения владелицы сада перед приемом гостей:

Пусть на лужок придет пастух со стадом;  
 Старик Антон пусть в пруд закинет сети  
 Под ивою плакучею. А рядом  
 Пускай займутся маленькие дети  
 Плетением корзинок... как у Тасса.  
 Жнецов поющих разместите сзади;  
 И чтоб на скалах Анкин козлик пасся.  
 Ах да! Пустите воду в водопаде.  
 Ну, что еще? Ах да: вели Дубине,  
 Чтоб за усадьбой песнь Падуры пел он<sup>21</sup>.

«Очаровательным спектаклем», по словам Ш. де Линя, представала в парке природа<sup>22</sup>. Ее картины, как полагали теоретики, в частности Ватле, должны были быть дополнены костюмированными фигурами. Переодетые пастушки, садовницы, молочницы с соответствующими им занятиями олицетворяли соединение приятного и полезного. Сами молочные фермы с их изящным устройством, дорогой фарфоровой посудой воспринимались как игрушки. Игрушкой, благодаря камерности масштаба, имитации экзотических построек, различным развлекательным сооружениям, мог восприниматься и парк в целом — таковы ранние парки английского стиля, созданные на их родине (Чизик под Лондоном), но особенно во Франции, как парижские Монсо или Багатель — последнее название подчеркивает любовь того «игривого» столетия к миниатюрным безделушкам.

Театрализация парковой жизни находила выражение и в господствовавших там настроениях. Обитательницы парков все делали «как бы от скуки, как бы для игры»<sup>23</sup>. Там царила атмосфера влюбленности, ухода, кокетства, возникала двойственность эмоционального состояния — меланхолически соединялись радость и печаль, игра и искреннее чувство. Подобные ощущения донесли как воспоминания современников, так и зарисовки парковых сцен, картины, являющиеся соединением реальных парковых впечатлений с идеальными представлениями об утонченном существовании на лоне природы.

Игровой, театральный дух, присущий элитарной «высокой» культуре XVIII столетия, позволял ее носителю перевоплощаться в идеального «естественного человека». Так *homo ludens* XVIII столетия приближался к решению задачи, которую он считал главным делом своего времени, — преобразить жизнь.

**Примечания**

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры. М., 1992. С. 8.

<sup>2</sup> Там же. С. 13.

<sup>3</sup> Прежде всего о способности человека к «преображению» жизни писал Н. Н. Евреинов, обосновывая понятие «театральность» (*Евреинов Н. Н. Театр как таковой*. СПб., 1912).

<sup>4</sup> Михайлов А. В. Йохан Хейзинга в историографии культуры // *Хейзинга Й. Осень Средневековья*. М., 1988. С. 450.

<sup>5</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. С. 204.

<sup>6</sup> Цит. по: *Ehrard J. L'idée de la nature en France à l'aube des Lumières*. Paris, 1970. P. 96.

<sup>7</sup> Чегодаев А. Д. Художественная культура XVIII века // *Западноевропейская художественная культура XVIII века*. М., 1980. С. 8.

<sup>8</sup> Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т. М., 1957. Т. 6. С. 302.

<sup>9</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. С. 22.

<sup>10</sup> Свирида И. И. Поэтика пейзажного парка // *История культуры и поэтика*. М., 1994.

<sup>11</sup> Цит. по: *Mauzi R. L'idée du bonheur dans la pensée française au XVIII siècle*. Paris, 1960. P. 112.

<sup>12</sup> *Stanisław August Poniatowski. Pamiętniki / Wyd. W. Konopczyński*. W., 1915. T. 1, cz. 1. S. 142.

<sup>13</sup> *Ruóer R. Utopie et les utopies*. Paris, 1950. P. 8.

<sup>14</sup> *Czartoryski A. K. O wierszu pasterki rzeczonym albo bukoliki // Sielanki polskie*. W., 1778. S. 8.

<sup>15</sup> Хейзинга Й. Homo ludens. Указ. соч. С. 204.

<sup>16</sup> В этой связи обращает на себя внимание близость французских слов *jouer* (играть) и *jouir* (пользоваться, наслаждаться).

<sup>17</sup> Цит. по: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*. Т. 2. W., 1963. S. 35.

<sup>18</sup> *Vinper B. P. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в.* М., 1956. С. 79.

<sup>19</sup> Подробнее об этом см. в: *Свирида И. И. Утопизм естественного парка // Культура эпохи Просвещения*. М., 1993; *Она же: Природа как сцена в эпоху Просвещения // Славяноведение*. 1992. №3.

<sup>20</sup> *Делиль Ж. Сады*. Л., 1987. С. 133.

<sup>21</sup> *Словацкий Ю. Избр. соч.* М., 1960. Т. 2. С. 387. Перевод Л. Мартынова.

<sup>22</sup> *De Ligne Ch. Coup d'oeil sur Beloeil*. Beloeil, 1781. P. 132.

<sup>23</sup> *Krasicki I. Dzieła*. Berlin, 1845. S. 115.

Л. А. Софронова

## Принципы отчуждения романтического героя

Романтический герой обладает различными характеристиками не только в разных произведениях, но и в одном и том же. Они необязательно дополняют одна другую и могут даже вступать в конфликт между собой. В результате герой беспрестанно меняется, при этом мотивации его изменений бывают намечены слабо или вовсе отсутствуют.

Эти особенности построения образа романтического героя резко отличают его от героев произведений эпохи классицизма. Они были поняты не сразу и не всеми. Многие критики, например, ставили в вину Мицкевичу отсутствие полноты Я героя «Дзядов». Они требовали его четко выверенной логической конструкции, а также меры, совершенно не признавая права романтического поэта на свободное развитие образа, которое на самом деле идет по ломаной линии. Мицкевич же, по словам М. Янион, предпочитал героев, переживающих метаморфозы, «меняющих не только одежды, но и характер, выступающих в масках и только в минуту смерти объявляющих, кем они есть на самом деле»<sup>1</sup>.

Романтический герой не только меняется, он постоянно движется в реальном или в метафизическом пространстве, при этом ничто не предвещает, что в дальнейшем он сохранит только что заданное направление, оно зачастую вообще бывает непредсказуемым. Поэтому герой как бы распадается на несколько фигур — в одном произведении он выступает в различных ипостасях, естественно, не выходящих за рамки романтической поэтики. Эти ипостаси неожиданно сменяют одна другую, а иногда совмещаются, бывают они лишь намечены. Напомним слова Мицкевича о героях «Не-Божественной Комедии» Красиньского: все они «движутся как тени волшебного фонаря, показывая нам только профиль и редко — весь облик. Мимоходом они бросают несколько слов»<sup>2</sup>. Так выглядят и герои Мицкевича, а не только Красиньского и многих других поэтов эпохи романтизма.

В «Дзядях» Мицкевич выводит героя, постоянно колеблющегося между пространством мифологическим и реальным. Густав/Конрад выступает как пришелец из «того» мира, как борец за свободу, как несчастный влюбленный, покончивший с собой из-за несчастной любви. Последняя

ипостась намечена уже в Прологе — в стихотворении «Упырь». Во II части «Дзядов» этот герой появляется как Призрак. Густав, герой IV части «Дзядов», имеет двойственную природу. Он дан на фоне романтической биографии, в которой определяющую роль играет разлука с возлюбленной. В III части происходит преобразование главного героя «Дзядов». Он меняет имя, теперь он не Густав, а Конрад. Его ведет любовь не к женщине, а к родине. Тема свободы пронизывает эту часть драматической поэмы. Упырь, Призрак, Отшельник (Густав), Конрад — это все ипостаси «неуловимого» романтического героя, постоянно меняющего обличье. Каждый из них — это разные модуляции того тона, который задан Прологом. Из той «вселенной человеческих форм и сил, которая таится в душе поэта» (Жан-Поль), Мицкевич извлек различные формы единого Я, распадающегося на различные ипостаси одного и того же героя, который, вдобавок, носит различные имена.

Герой может называться по имени, как в III или IV части, или по «состоянию духа», как во II. Неустойчивость имени, как и его отсутствие, значимо. Эта ситуация свидетельствует о шаткости позиций героя, который прежде всего выступает носителем чувства или идеи, а также о единстве всего ряда персонажей «Дзядов», отражающих друг друга. «Каждое новое имя (и связанный с ним облик) — это своего рода лишь новая личина, под которой скрыта неисчезающая субстанция»<sup>3</sup>.

У Красиньского в «Не-Божественной Комедии» герой носит одно и то же имя — Хенрык, но сам он меняется, правда, не столь резко, как герой «Дзядов». Поэт проводит его через различные жизненные ситуации и в зависимости от них придает разные жанровые приметы отдельным частям «Комедии», что требует, соответственно, изменений героя. Хенрык близок то к персонажу современного моралите, то социальной утопии. Преображаясь в поэта, он готов ринуться в адскую пропасть за иллюзией искусства. Становится он аристократом, сражающимся против революционных изменений за идеалы прошлого.

От героя «Дзядов» Хенрыка отличает то, что он постоянно находится в реальном пространстве. Только на какой-то один момент он, как и герой Мицкевича, оказывается в пространстве мифологическом, когда на его пути появляется Дева, воплощающая для Хенрыка поэзию и красоту. Ее образ раздваивается — она оказывается посланницей ада, о чем предупреждают раскаты грома. Когда Дева заканчивает свою миссию, адские силы призывают ее вернуться. Так явно указывается на ее связь с сатаной, который готов покровительствовать Хенрыку в его стремлении к искусству. В погоне за мнимой красотой, которой он поклоняется, Хенрык переживает обращение — ситуация обязательная для персонажа моралите.

Но вместо прекрасной Девы видит страшный скелет. Теперь Хенрык понимает, что стал игрушкой в руках сатаны, что в пропасть его влекла страшная сила. Он избегает ужасной участи благодаря Ангелу-Хранителю.

Красиньский явно предпочитает не раскалывать окончательно образ своего героя, но это не значит, что тот остается неподвижным и неизменным. Герой не просто развивается, но кардинально меняется от одной части «Комедии» к другой. Однажды Красиньский сказал про Хенрыка, что он содержит в себе целый мир идей, событий, действий, борьбы и страстей. Мицкевич в «Лекциях по славянской литературе» писал, что главный герой «Не-Божественной Комедии» Красиньского «содержит в себе все характеры, представленные польскими и иностранными поэтами. Это и Корсар Байрона, но Корсар обращенный; это и граф Вацлав, это тип, созданный Мальчевским, который вернулся к повседневной жизни; это и герой Гарчиньского, философ, не способный к действию»<sup>4</sup>. Мицкевич, указывая на потенциальные источники и параллели «Не-Божественной Комедии», одновременно представил, как различные ипостаси уживаются в одном романтическом герое. С его точки зрения, эти ипостаси объединяются, так как Хенрык всегда остается поэтом. Ведь поэт — это тот, «кто уходит с привычной колеи жизни, кто в своих действиях руководствуется высшей правдой»<sup>5</sup>.

Поэт и аристократ, сражающийся за прошлое — это две основные ипостаси Хенрыка, которые внутренне не противопоставлены. Для романтиков этическое и эстетическое были равны по смыслу. Искусство и борьба, по их представлениям, одинаково воздействовали на мир и человека. Слово поэта и деяние героя сходны, их жизнетворческие функции совпадают. Этим объясняется соотношение ипостасей героя.

В целом различные ипостаси романтического героя объединены единым принципом — принципом отчуждения, о котором М. Янион говорит как об основополагающем для эпохи романтизма. Герой, выступая в разных обликах, попадая в разные коллизии, ведет себя сходно — он стремится отстраниться от мира, который не принимает. Эта его черта контрастирует с неистовым желанием бороться за свободу — свою собственную, своих друзей и любимой отчизны. На самом деле борьба за свободу — это тоже неприятие мира, того порядка, который в нем установлен, только выражается оно в активной форме. Романтик, как и его герой, всегда был свободен в своем волеизъявлении. В творчестве он подчинялся фантазии и воображению, но не правилам. Кто не свободен, тот не творит, а подражает: «В созидании субъект изливается наружу, творит из себя, являет себя и формирует объект: большего акта свободы быть не может»<sup>6</sup>.

Принцип отчуждения традиционно проступает в устойчивой антитезе герой/толпа. Романтический герой не является членом социума, как герой эпохи Просвещения, он находится в оппозиции к обществу. Герой не просто отторгнут от него, он стремится к этой отторженности, и в их отношениях всегда сквозит взаимное неприятие: толпа не понимает героя, а он ее презирает. Герой, отчужденный от общества, слывет чудаком и странным человеком. Он не желает ни с кем знаться, так как в обществе царит прозаическая бездуховность. Особенно интенсивно эту особенность проявляет поэт, излюбленный герой романтизма, собирающий воедино все его основные свойства — он всегда стоит выше толпы.

Противопоставление героя толпе организует сюжеты многих произведений, которая, кстати, мало развита у Мицкевича. Он слегка коснулся ее в I части «Дзядов». Юноша (Густав) воображает возвращение с охоты, когда каждый хвалится своей добычей, прошлой или будущей, смеется и шепчется с соседками, бросая на них быстрые взгляды. Так происходит всегда, в этих бессмысленных разговорах текут недели и года. Только на это способны мелкие души или скорее «бездушные скелеты». Присутствует антитеза герой/толпа и в IV части «Дзядов», где Густав противопоставляет себя бездушному окружению своей возлюбленной, в котором она нашла своего избранника. Ее брак с представителем толпы смерти подобен, — утверждает он.

В большей степени антитеза герой/толпа проступает в I части «Не-Божественной Комедии» Красиньского. Хенрык находится во внутреннем конфликте со своей женой, презирает ее мелкие заботы о «домике и садике». Герой противопоставляет себя не только скучной жене, но и пошлому обществу, ее окружающему, которое он вынужден терпеть. Хенрык отчужден от повседневной жизни, ибо чувствует в себе дар поэзии. Романтический герой, отстраняясь от толпы, испытывает одиночество, к которому сам стремится. Он «хотел бы раствориться в одиночестве, погибнуть в нем»<sup>7</sup>, но в то же время он им тяготится. Он испытывает тоску, скуку, находясь среди других и оставаясь с самим собой. Таков один из парадоксов, которыми полна романтическая поэтика.

Хотя герой добровольно уходит на периферию жизненного пространства, тем не менее он всегда занимает позицию невидимого центра, притом не только в том мире, в котором он живет. Человек в представлениях романтиков есть центр всей Вселенной. Они были уверены в том, что «созидающий благодаря своей бессмертной индивидуальности, вопреки природе, во имя Бога и против него» человек определяет картину мироздания<sup>8</sup>. Так образуется одна из знаменательных антитез, характеризующая романтического героя. Он отторжен от общества, и он же главенствует в мире.

Не только толпе противопоставлен романтический герой. Ему претит всякая реальность, ибо он всегда готов жить в мире духа: «Как только я сталкиваюсь с реальными вещами, крылья мои опускаются, и мне так грустно, будто я скоро умру», — говорил о себе Словацкий<sup>9</sup>. Это чрезвычайно значимое высказывание, в котором намечен гораздо более существенный вариант отчуждения романтического героя, чем отчуждение от толпы. Перед нами отстранение от мира реальности. В этом случае герой, всегда готовый занять место на периферии того жизненного пространства, в котором вынужден существовать, не просто удаляется от этого пространства, отступает от его центра, двигаясь по воображаемой горизонтали. Он в своих мечтах стремится ввысь — к высотам духа, следовательно, начинает движение по невидимой вертикали. Дух виделся сутью романтизма. Словацкий объявлял поэзию непрерывным полетом духа, но не полетом формы, верил в его бессмертие. Красинский однажды назвал дух подлинным романтиком. Романтические герои были пронизаны духом, наэлектризованы им. Все человечество представлялось собранием духов, его развитие представлялось ростом духа.

Итак, отрываясь от земли в страну духа, романтический герой мысленно перемещается по вертикали. Именно вертикаль есть доминантное направление, по которому движется романтический герой, отстраняясь от чуждого ему мира, от всякой реальности, которую он не принимает. Внешне воображаемая вертикаль может совпадать с «реальной» горизонталью, например, когда человек бежит от мира людей к природе, представление о которой расширяется до пределов романтического космоса. Природа наделяется духовностью, воспринимается как одиссея духа: «Натура — не вне духа, она ему не противопоставлена, она — в нем, дух — ее основа, истина и двигатель»<sup>10</sup>. Природа выводит человека в мир высших смыслов, приближает к гармонии мироздания. Человек, сливаясь с ней, раскрывает свой внутренний мир, приобретает способность познать высокие смыслы и приблизиться к Богу.

Такой видел природу Мицкевич. О ней он пишет в самых разных планах в IV части «Дзядов», особенно настаивая на ее тайне. Вера в тайну природы у романтиков была неизменной: «Природа, как и мы, таит свои секреты. / Не могут разрешить кое-каких вопросов / Не только простаки, но — ксендз, мудрец, философ!» Не было сомнения в том, что природа не мертва и полна жизни. Она наделялась не только духом, но и душой: «Мир значит как скелет? Но кто ж привел в движенье / Все эти тайные соединенья? ...Когда б сорвал ты с глаз земное покрывало, / То не одна бы жизнь перед тобою встала!»

Романтический герой не только размышляет по поводу природы. Он ищет уединения на лоне природы, как Густав из I части «Дядюв», который знает, что в лесу никто не спугнет его мечту, не увидит его слез и не услышит вздохов. Герой IV части «Дядюв» уверен, что только природа — его прибежище, что здесь он отыщет себе друзей. Его другом становится еловая ветвь. Она для него единственная родная душа. Только эта ветвь делит с Густавом трудности пути в мир живых: «Друзья отшельника в лесной таятся чаще!» Еловая ветвь символизирует природу и одновременно подключает погребальный код, так как ель приобретает смысловые коннотации, с ним связанные<sup>11</sup>.

Каждый романтический герой стремится в леса, к ветрам, как герой I первой части «Дядюв». Культ природы сделал обязательными прогулки и путешествия. Они приобрели, можно сказать, философский смысл, стали знаком романтизма: «Я точно не знаю, почему называю его поэтом: или за живой взор, или за частую рассеянность, или за то, что он любит одинокие прогулки»<sup>12</sup>. Герой не просто наслаждается красотами природы. Он немедленно возводит отношения с ней в мир высоких значений. «Контакт с природой — это чувство, вера — это также чувство, но в обоих случаях человек только заглядывает в недоступную для него бесконечность. Чувство Бога и природы — это тоска по гармонии, недоступной человеку, по крайней мере современному»<sup>13</sup>.

Не только природа, но и книга уводила романтического героя от реальности, от толпы, от бездуховного мира. Он погружался в мир чтения отнюдь не как любознательный читатель — так он уходил в мир иллюзий, который творило слово. Ф. Шлегель неслучайно однажды назвал романтизм эпохой книг. Человек эпохи романтизма не мог жить без идеала, который есть «высшее божественное вдохновение, это искра небесного чувства в груди человека, способная в каждом обычном явлении отметить высший замысел»<sup>14</sup>. Находил он свои идеалы в книгах, они давали образцы совершенного чувства, настраивали на романтический лад. По книгам человек эпохи романтизма пытался строить свою жизнь. Идеальным представлялся образ поэта, которого Словацкий называл духом слова.

Романтический герой — это тонко чувствующий читатель. Он часто рассуждает о книгах. В I части «Дядюв» Девушка произносит настоящую похвалу чтению, заодно поименно перечисляя героев романа де Крюденер «Валерия». В ее размышлениях о книге проступает желание удалиться от реальности. Ведь в книге можно спрятать свою душу, укрыться от жизни, поэтому книга сравнивается с могилой, в которую можно сойти, чтобы не видеть окружающий бездуховный мир. Героиня осознает свое одиночество, невозможность существовать в мире пошлости. Тема оди-

ночества усиливается и превращается в мотив мнимой смерти, означающий полную оторванность романтической героини от реальности. Девушка уходит к книгам-мечтам, как тот несчастный, кого буря занесла на дикий остров, где он тщетно ищет близкое ему существо. Близкое существо для Девушки — это литературный герой. Вымышленный мир приобретает для нее черты реального, но тут же оборачивается прекрасной иллюзией. То, что книга скрывает в себе иные миры, что она по сути дела иллюзорна, подчеркивается наименованием книжных героев теньями, которые для Девушки дороже скучной действительности.

Реализуется тема чтения и в IV части «Дзядов». Густав очерчивает свой круг чтения, называя «Вертера» Гете, «Новую Элоизу» Руссо, «Валерию» де Крюденер, тот самый роман, которым восхищается Девушка в I части. Таким образом, персонажи Мицкевича находятся в одном круге чтения. В идеале они должны были бы читать вместе. О таком чтении возвышенно говорит Гоголь: «Читайте вместе, и если дивные (...) буквы не ударят разом в тайные струны сердец ваших, обратив в непостижимый трепет все нервы, не брызнут ответными слезами и души ваши почувствуют разьединение — закрой книгу и не трать пустых слов»<sup>15</sup>.

Густава романы, как и Девушку, учили возвышенной любви. Сравнивая жизнь с идеалом, он обретает возлюбленную, отвечающую «книжным» требованиям, но проклинает книги, разбившие его жизнь: «О юности моей и небо и мученье! / В тех муках исковерканы жестоко / Вот этих крыльев основанья. / Годятся крылья лишь парить высоко. / И нет в них силы долу устремиться». Слова Густава подтверждают догадку Жан-Поля о том, что фантазия читателя за время своего короткого полета растет быстрее, чем фантазия писателя. «Чтение для движения романтиков — это фундаментальный акт, функция, благодаря которой происходит ассимиляция материала, необходимого романтикам для жизни и действия»<sup>16</sup>.

Не только книга уводит романтического героя от мира реальности. Он способен удалиться к высотам духа, слушая музыку, которая объявлялась стихией природы, отражением музыки сфер. Она «вдруг, за одним разом, отрывает человека от земли его, оглушает его громом могущих звуков и разом погружает его в свой мир... Мы жаждем спасти нашу бедную душу... О, будь же нашим хранителем, спасителем, музыка! ...Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?»<sup>17</sup> Эти слова Гоголя полностью созвучны представлениям польских романтиков о музыке.

Важное значение для реализации принципа отчуждения романтического героя имело его отношение ко времени. Он не только решительно удалялся от толпы, погружаясь в мир природы, читая или слушая божественные звуки музыки. Он не желал жить настоящим и уходил в прошлое

или стремился к будущему. Романтики постоянно переходили от предчувствий к воспоминаниям, не задерживаясь на настоящем. «Не есть ли настоящее время аллегорией? Кто действительно в это верит, тот скажет: нет настоящего времени. Время было или будет. Оно никогда не есть. Всегда развивается»<sup>18</sup>. Романтический герой был готов жить в прошлом и всегда знал цену воспоминаниям. Девица из I части «Дзядов» надеется, что будущие воспоминания вселят в ее жизнь прошлое, тогда можно будет радоваться будущему. Другой персонаж этой части поэмы, Колдун, особо говорит о тех, кто воспоминает прошлое. В «Не-Божественной Комедии» Красиньского прошлое для Хенрыка — это славная Польша с ее традициями, для него, по словам М. Янион, родина — это то место, где находятся могилы знаменитых предков. Национальные традиции он различает в собрании рыцарских легенд. Антипод Хенрыка, Панкраций, живет будущим, которое видит царством всемирного счастья. О будущем романтики говорили в связи с прогрессом, с развитием человечества. Если его не отрицали, то воспринимали как проекцию работы абсолютного разума. Мицкевич видел цель поэзии в воплощении форм будущего.

В связи с категорией времени следует обратить внимание на культ молодости в романтическую эпоху. «Это слово, гармоничное, как пение ангелов, мощное, как стон осужденных, это добродетель и величие, любовь и мудрость, творчество — все в одном порыве страсти; молодость — это божественное слово, прочувствованное, если не понятое каждым, кто достоин называться человеком», — сказал однажды Э. Дембовский<sup>19</sup>. Романтики требовали остановить время, наделяли молодость решительно всеми ценностными смыслами своей эпохи. В молодости возможно все то, что не дано в другие поры жизни. Любовь человек также может пережить лишь в молодости: «Искра, что таится в человеке, / Горит лишь раз, в его молодые годы».

К. Бродзинский сравнивал с юностью романтизм, видел в нем стремление старого мира к обновлению. Мицкевич, автор «Оды к молодости», в первой части «Дзядов» назвал новое поколение невинными чародеями. Красиньский в «Не-Божественной Комедии» намеревался построить ряд персонажей, соответствовавших порам жизни человеческой: юность — зрелость — старость. В первой части является Юноша, во второй — Муж. В третьей поэт замышлял вывести Старца, который повторил бы образ Юноши в более высокой и развитой форме, без присущих ему смятений и борьбы. Исповедуя всеобщее для романтиков почти что религиозное отношение к молодости, поэт даже называл свое произведение поэмой о молодости. Молодость не должна переходить в зрелость, ибо в эту пору жизни человека настигает бездуховность. Чтобы сохранить молодость,

следует умереть. В «Дзядях-представлении» Старец, благословляя внука, просит Господа дать ему умереть молодым. Как видим, тема молодости связана со смертью, как, впрочем, и тема любви.

Любовь романтического героя всегда связана со смертью, так как она столь совершенна, что ей нет места на этой земле. В «том» мире она не кончалась: «О ней прекрасно помню я и мертвый», — говорит Густав в IV части «Дзядов». Его монолог — это гимн романтической любви, длящейся после смерти. Идея о том, что души любящих сливаются на небесах, увлекает его. Он будто видит, как тенью следует за возлюбленной уже на небесах. Тот, кто познал любовь, «и гибнет от любовного смятенья, — / Тот одинаково и после погребенья / Существованье личное теряет / И остается только тенью / Близ той, кого он обожает». Силой духа Густав уносит любовь «из разрушившейся действительности чувственного мира на высоты духа, в идеальную действительность мира воспоминаний, мира подлинной художественной объективности. Разорвалась и закончилась связь любви только внешне, но внутренний, духовный союз не разорван. Т. е. чувственная смерть — это только внешняя смерть, происходящая в диалектике духа. Духовно индивидуум побеждает, а не умирает, не гибнет. Субъективность вступает в область высшей объективности»<sup>20</sup>. Любовь существовала не только после смерти, но и «перед» жизнью. Ее творил Бог, и она парила в небесах еще до встречи любящих на земле: «И души, почерпнув из кладезя сиянья, / Сковал их звеньями очарованья. / Одну с другой, когда еще в начале, / Покуда не надел на них одежд печали».

Романтические герои знали, что каждому человеку предназначен другой, единственный. Поэтому любящие бывают удивительно похожи. Сходны их облик, возраст, мечты, хотя они и разделены во всем. В их сходстве — знак, обещающий единство на земле, которого обычно они не достигают — романтическая любовь всегда трагична. Зато они знают, что единство их будет на небе. Пара романтических героев, он и она, являют собой половины целого. Отшельник из IV части «Дзядов» уверен, что каждый человек ищет свою вторую половину. Его веру исповедует и Девица из I части «Дзядов», один из монологов которой — это своего рода романтический манифест человека чувств. Она знает, что весь мир разделен на пары, близкие по духу, что гармония свойственна не только природе, но и человеку. Она мечтает хотя бы на миг увидеть того, черты которого пытается разглядеть решительно во всех, знакомых и незнакомых, чтобы быть уверенной в том, что они когда-то жили. Также Густав мечтает о далекой возлюбленной, не зная, где ее искать. Он и Девица, предназначенные друг для друга и еще не встретившиеся, поодиночке ведут тему идеальной романтической любви, их голоса не сливаются.

Для романтического героя любовь была абсолютным, совершенным и высшим проявлением духа. Она высвобождала его из пут реальности. Полюбив, герой возвышался над толпой и соприкасался с высшим миром. Поэтому Бог и вечная жизнь назывались любовью, как и вечная истина. Это чувство явно приобрело сакральные черты. Любовь объявлялась религией — во вздохах возлюбленной герой слышал голос Бога, которого мог обрести, увидев небо в ее глазах. По мысли романтиков, любовь разрешала все великие вопросы, божественные и человеческие. Любовь была способна преобразить человека. Только в любви он достигал полноты своего Я, потому что она выражала силы притяжения, соединения, гармонии, а пара любящих была прообразом единства мира. Любовь поднимала романтического героя к высотам духа. Она в эпоху романтизма приобрела поистине космический размах, превратилась в стихию, создавшую мир и пронизавшую его собой. Она была абсолютным, совершенным и высшим проявлением духа, не знала границ, в том числе, и между двумя мирами. Романтическая любовь — это «непосредственное, духовное знание, как бы духовный инстинкт, с помощью которого человек воспринимает как свою внутреннюю сущность, так и сущность внешнего мира сразу, целиком, в единении духовного и материального, в которое он проникает»<sup>21</sup>.

Романтический герой не только стремился ввысь от земли, сраженный любовью, он удалялся в мир природы, представляя, что возвышается над прозаичностью. То же он воображал, когда вчитывался в строки любимых поэтов или брал за образец романтических героев. Герой мог гораздо более решительно порвать с пошлостью мира, где испытывал тоску и безысходность — он добровольно уходил в мир иной. Это не значит, что герой исчезал со страниц произведения, так как продолжал свое существование за гробом, что и создавало его различные ипостаси, совмещенные в двух планах — реальном и символическом. Самоубийство на глазах у других — удел классицистического героя. Герой романтический зачастую появлялся «оттуда», уже после совершения самоубийства. В стихотворении «Упырь», открывающем «Дзяды», задан мотив самоубийства. Тот, кто стал упырем, т. е. мифологическим персонажем, способным возвращаться в мир живых, сам ушел из жизни. Он не вредит живым и приходит на землю лишь для того, чтобы еще раз увидеть свою возлюбленную, по которой не перестает тосковать. Наделив этот мифологический персонаж вечным чувством, поэт лишил его присущих ему опасных черт. Невзирая на законы инобытного мира, упырь вновь готов принять земные страдания ради единственной встречи с ней. Он истинный романтический герой, но уже после трагического своего конца — самоубийства.

Как сказал Жан-Поль, «в отличие от Орфея, мы обретаем свою Евридику, когда смотрим назад, и утрачиваем, стоит только бросить взгляд вперед»<sup>22</sup>. Упырь предвещает появление Призрака во II части «Дзядов».

Этот персонаж — еще одна ипостась романтического героя, находящегося за чертой жизни. Его ведет на землю любовь, явно приобретающая признаки совершенного состояния духа. Он также нарушает законы жизни и смерти ради любви. Появляется Призрак, не соблюдая предписанных для пришельцев с того света правил. У него безумный взор и раненое сердце: «Ах, на сердце поглядите, — / На коралловые нити / Струи алые похожи». Раненое сердце символизирует не только добровольный уход из жизни, но и вечную любовь. Это любовь заставляет его прийти в часовню, стоять безмолвно и смотреть на Пастушку не отрываясь. Мицкевич только штрихами набрасывает портрет идеальной возлюбленной, для которой смерть — не преграда в любви.

Этот же герой, но одновременно и другой, появляется в IV части «Дзядов». Отшельник (Густав) — это не обычный гость, случайно зашедший погреться на огонек в холодный осенний вечер, совпавший с днем поминовения. Он наделен рядом свойств, разрешающих отнести его к пришельцам из того мира. Этот персонаж называет себя Отшельником потому, что умер для мирской жизни. На самом деле он уже пережил и земную жизнь, и смерть. Иногда он сам называет себя мертвым. Отшельник находится «по ту сторону», но, вернувшись ненадолго на землю, вновь подходит к той точке своего жизненного пути, которая переместила его в мир мертвых, к самоубийству. На глазах других персонажей он переживает превращение из живого в мертвого, трижды повторяя жест самоубийства. Отшельнику для пребывания на земле отпущен краткий срок, три часа, которые отмеряют постепенно гаснущие свечи и бой часов. Он исчезает с пением петухов, вновь пережив на земле любовь и отчаяние: «Был час любви. Был час печали. Начат / час предостереженья».

Существовали и иные варианты отторжения героя от мира. Герой покидал его, оставаясь в нем — он терял разум. Безумие в ту эпоху воспринималось как форма неприятия чуждого холодного мира, лишённого идей и чувств. Оно представлялось максимальным проявлением индивидуального начала и незаурядности, господства чувств над разумом. Это не значит, что безумие противопоставлялось разуму. В. Ф. Одоевский, например, называл его высшей степенью человеческого умственного инстинкта. Человек с ненормальной психикой нарушал требования здравого смысла, протестовал против предрассудков, но не только. «Безумцы выключены из общества; они не могут представлять конформистские идеи, которые постепенно уничтожают пропасть между действительностью

и идеалом. Их бунт против порядка носит тотальный характер»<sup>23</sup>. Безумие виделось как способ манифестации общественных позиций. Оно ассоциировалось с творчеством. Поэтому поэт мог объявляться божественным безумцем: «Состояние сумасшедшего не имеет ли сходство с состоянием поэта, всякого гения-изобретателя?»<sup>24</sup>. Безумие есть крайняя степень отчуждения от общества и знаменательно тем, что имеет непосредственное отношение к комическому, так как все меняет местами, переворачивает, заставляет по-новому взглянуть на чувственный мир, т. е. служит приему остранения. «Юмор по видимости граничит с безумием, которое лишается здравого смысла и рассудка по природе»<sup>25</sup>.

Сквозь призму безумия, отрицающего общепринятый смысл жизни, привычную систему ценностей, романтики предлагали по-новому взглянуть на мир. Интерес к безумию — это не только тяготение к странному, непонятному, к тем тайным силам, которые управляют человеком не таким, как все, который впадает «в черную меланхолию, перемежающуюся приступами яростного бешенства» (Гофман). Сумасшествие открывало романтикам безграничные возможности представить мир иначе, лишив его привычных очертаний. Романтики искали тонкие нити, связывающие разум и безумие, пытались разгадать тайны человеческой души.

На безумие Отшельника есть ряд намеков в IV части «Дзядов». Таким его видит Священник. Иногда, действительно, кажется, что двойственная природа этого персонажа, посетившего земной мир и уже находящегося в стране смерти, как бы отступает на второй план, а на первый выходит герой-безумец. Густав не однозначен в этой своей характеристике, так как аллюзии мифологического свойства не снимаются. На возможное безумие Густава указывают его сбивчивые речи и неадекватное поведение, костюм из лохмотьев и цветов. Как он сам говорит, он повторяет облик деревенской сумасшедшей, увиденной им когда-то в детстве. Образ героя двойся. Как просто сумасшедший и как гость из того мира, он все равно лишний на этом свете. Так безумие уравнивается со смертью.

Сходит с ума жена Хенрыка в «Не-Божественной Комедии». Она теряет разум, посвящая на крестинах своего сына Орчо в поэты. Поэт возвышается над миром, не принадлежит ему, он — священный безумец. Тяжкую ношу безумия принимает на себя Мария, Орчо, получая поэтический дар — слепнет. Безумие Марии «реально» и соотносимо с миром лечебниц, принудительным режимом водных процедур, равнодушными врачами и несчастными больными. Красиньский не боится ввести в романтическую «Комедию» прозу жизни. Его героиня сидит в сумасшедшем доме с зарешеченными окнами, где кричат и воют безумцы: один провозглашает себя королем, другой — Богом, кто-то из них призывает

к свободе и возвещает Страшный суд. Под эти призывы, так и не найдя успокоения в жизни, Мария умирает, предсказывая всемирную катастрофу. Перед ее взором встает Бог, бросающий крест в пропасть. Видение безумной героини зеркально отражается в финале «Комедии». Мицкевич, разбирая «Не-Божественную Комедию» в «Лекциях по славянской литературе» указал на то, что в словах безумных, окружающих Марию, «бурлит мысль будущего. Это источники в вулканических горах; слова безумных — столбы дыма, поднимающиеся из расщелин. Это зародыш будущего безумного, сатанинского мира»<sup>26</sup>.

Крайняя степень отчуждения романтического героя манифестируется в мотиве богоборчества, присущем романтизму наряду с идеей мистического познания. На такую борьбу мог решиться не каждый. Поэт, слышущий пророком, был равен Богу-создателю, ему было под силу сразиться с ним. Конрад в Малой импровизации в III части «Дзядов» выступает в этой ипостаси. Он сомневается в Боге, но охвачен любовью к человечеству. Грех неверия, безбожия — это высшая точка падения, с которой герой все же сходит, хотя и стремится править миром вместо Бога. Он хочет владеть чувствами людей: «Лишь развращенный мир людей, / бессмертный в слепоте своей, / Тебя не чтит, меня не знает тоже, / Служить не хочет мне, / И потому, о Боже, / Я путь к сердцам ищу в надзвездной тишине (...) Но чувством (править. — Л. С.), в сердце утаенным, / Их подчинить и быть для них законом, / Дабы во мне была их жизнь и свет». Протест против Бога принимает социальное звучание. Конрад готов сравнить Бога с русским царем. Это дьявол подсказывает ему такие дерзкие слова, но все же он не выговаривает их и потому спасен. Перемещение в метафизическом пространстве в этом эпизоде — полет: «Друзья, он воспарил душою в мир иной: / Быть может, он судеб читает нам скрижали, / Быть может, встретил он знакомых духов рой». Летят ангелы, как звездный дождь по небу. Стремится ввысь Конрад, готовый упасть в пропасть.

В богоборческом мотиве нет отрицания веры, они внутри нее, а не вне. Так выражается мощный протест против существующего порядка, но не основ религии. С его помощью Мицкевич выразил «некий глубочайший, с незапамятного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании от встреч со столь грозной и могущественной иерархией, что след этих встреч проступал из слоев глубинной памяти поэта на поверхность сознания всю его жизнь»<sup>27</sup>. Эти слова Даниил Андреев сказал о Лермонтове, но они могут быть отнесены и к Мицкевичу.

Итак, романтический герой в самых разных формах отстраняется от мира с его пошлостью, бездуховностью, он идет дальше и вообще отрицает реальность. Чтобы избежать столкновений с ней, он отправляется на

поиски мира совершенного, каким объявляет мир природы — она имеет право быть реальной, ибо, в отличие от общества, одухотворена. Романтический герой предпочитает жизни искусство, помогающее ему оторваться от окружающего его мира и окунуться в иное время. Он поднимается над миром, испытывая чувство великой любви. Но не всегда его спасает природа, искусство и любовь. Именно любовь делает его безумным и толкает на самоубийство. Это наиболее резкие проявления отстранения романтического героя, который всегда жаждет свободы и готов за нее сражаться даже с Богом. В жизненном пространстве, из которого он вырывается, герой движется по горизонтали, но она непременно совмещается с воображаемой вертикалью — герой стремится ввысь. Он несется в страну духа, и ничто не может его остановить.

Очевидно, что романтический герой может быть охарактеризован иначе, но выдающиеся произведения польского романтизма, как и философии того времени, очерчивают именно такой его образ, который может дополняться и другими свойствами, так как на самом деле он — вечно изменяющийся.

### Примечания

<sup>1</sup> *Janion M.* Pośmiertna maska Konrada Wallenroda // *Maski*. Т. II. Gdańsk, 1986. S. 343.

<sup>2</sup> *Mickiewicz A.* Dzieła. Т. XI. Warszawa, 1955. S. 77, 78.

<sup>3</sup> *Ростоцкий Б. И.* Адам Мицкевич и театр. М., 1976. С. 90.

<sup>4</sup> *Mickiewicz A.* Dzieła. Т. XI. S. 62.

<sup>5</sup> Там же. S. 26.

<sup>6</sup> *Dembowski E.* Pisma. Т. 3. Warszawa, 1955. S. 244.

<sup>7</sup> *Прокофьева Д. С.* Одиночество, страдание и смерть в романтической поэзии // *Человек в контексте культуры. Славянский мир*. М., 1995.

<sup>8</sup> *Krasiński Z.* Myśli o sztuce. Lwów, 1912. S. 22.

<sup>9</sup> *Słowacki J.* Dzieła. Т. 6. Warszawa, 1949. S. 285.

<sup>10</sup> *Cieszkowski A.* Prolegomena do historiozofii // 700 lat myśli polskiej. Filozofia i myśl społeczna w latach 1831—1864. Т. 5. Warszawa, 1977. S. 294.

<sup>11</sup> *Усачева В. В.* Мифология растения в болгарских народных песнях // *Balcano—Balto—Slavica*. М., 1979.

<sup>12</sup> *Krasiński Z.* Dzieła. Т. 2. Warszawa. 1973. S. 629.

<sup>13</sup> *Piwińska M.* Miłość romantyczna. Warszawa. 1984. S. 568.

<sup>14</sup> *Dembowski E.* Pisma. Т. 3. S. 228.

<sup>15</sup> *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений. Т. 6. М., 1950. С. 10.

<sup>16</sup> *Lempicki Z.* Hasła artystyczne i kategorie estetyczne na przełomie XVIII i XIX w. // *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury.* T. 1. Kraków, 1966. S. 350.

<sup>17</sup> *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений. Т. 6. С. 19—21.

<sup>18</sup> *Mochnicki M.* O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym. Kraków, 1923. S. 7.

<sup>19</sup> *Dembowski E.* Pisma. T. 3. S. 71.

<sup>20</sup> *Cybulski W.* «Dziady» Mickiewicza: Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu. Poznań, 1864. S. 11.

<sup>21</sup> Там же. S. 30.

<sup>22</sup> *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 80.

<sup>23</sup> *Kowalczykowa A.* Romantyczni szaleńcy. Warszawa, 1977. S. 73.

<sup>24</sup> *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. М., 1975. С. 25.

<sup>25</sup> *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. С. 162.

<sup>26</sup> *Mickiewicz A.* Dzieła. T. XI. S. 71.

<sup>27</sup> *Андреев Д.* Роза мира. М., 1991. С. 162.

Е. Е. Левкиевская

## Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А. Тарковского

«Не я словарь по слову составлял,  
А он меня творил из красной глины...»

(«Явь и речь», 1965 г.)

«Когда вступает в спор природа и словарь  
И слово силится отвлечься от явлений,  
Как слепок от лица, как цвет от светотени,  
Я нищий или царь? Коса или косарь?»

(«Когда вступает в спор...», 1966 г.)

В последние годы в этнолингвистическом направлении все чаще возникает необходимость обозначить дальнейшие пути развития этой дисциплины и осмыслить новые цели, к которым необходимо стремиться. Предыдущий период этнолингвистических исследований в России и за рубежом показал, что первоначальная задача создания тезауруса основных элементов того, что принято называть славянской «картиной мира», если и не воплощена еще до конца в виде словаря (или ряда словарей по отдельным славянским традициям), то надежно апробирована и методологически, и практически (ср. словарь «Славянские древности» под ред. Н. И. Толстого, «Słownik stereotypów i symboli ludowych» под ред. Е. Бартминьского и др.), а ее окончательное практическое решение — лишь вопрос времени. Представляется закономерным, что дальнейшие исследования в сфере этнолингвистики все чаще связываются с аксиологическим подходом к славянской «картине мира» (связанным с выявлением «системы ценностей и оценок», релевантной для той или иной традиции) и созданием аксиологического словаря славянских языков, на что неоднократно указывал проф. Е. Бартминьский.

Естественно, что создание аксиологической модели определенной национальной традиции (в данном случае — русской) должно опираться не только на материалы народной культуры, представляющей «наивную картину мира», но и на совокупность смыслов, рожденных т. н. «высокой» культурой (художественной литературой, философией, публицистикой и т. д.) — такой подход позволит, с одной стороны, построить

иерархию понятий (и их ценностных характеристик), важных для всей национальной культуры в целом (а не только для одной из ее частей), а с другой, — поможет, наконец, выявить те «точки разрыва», которые отличают систему ценностей традиционных слоев национальной культуры от ее «высокой» составляющей. А это, в свою очередь, позволит понять суть противоречий внутри общественного сознания, порождающих внутринациональные культурные конфликты, в основе которых лежит разница аксиологических моделей различных частей общества.

Апробацию аксиологических подходов на материале «высоких» слоев русской культуры имеет смысл начинать с такого корпуса текстов, который, во-первых, опирался бы на систему ценностных категорий, выработанных всей русской (и шире — восточнославянской) традицией (а не одной из ее составляющих), а во-вторых, демонстрировал бы такой взгляд на эти категории, который синтезировал, объединял в себе и «народную» точку зрения и трактовку этих ценностей с позиции «высокой» части культуры, а не противопоставлял их друг другу.

Поэзия одного из крупнейших русских поэтов XX века Арсения Александровича Тарковского идеально удовлетворяет этим требованиям. С одной стороны, она содержит круг понятий и культурных концептов, составляющих основу общерусской культуры (душа и тело, жизнь и смерть, человек и мир, время, пространство, родина, слово, путь, судьба, нищета — почти все эти понятия описаны в словаре «Славянские древности»); с другой стороны, смысловое наполнение этих концептов и выстраиваемая на их основе иерархия ценностей, отсылают нас сразу к двум источникам, сформировавшим такую точку зрения, — и к традиционной народной «картине мира», и к «высокому» философскому и культурному наследию. Отличающая поэзию Арсения Тарковского универсальная полнота принятия и восприятия всей целокупности национальной культуры (готовность вобрать «все эР и эЛь родного языка») была осознанной жизненной позицией поэта, пронизывающей корпус его текстов, ср. программное стихотворение «Словарь» (1963 г.): «Я — ветвь меньшая от ствола России, / Я плоть ее, и до листы моей / Доходят жилы влажные, стальные, / Льняные, кровяные, костяные, / Прямые продолжения корней... // Я призван к жизни кровью всех рождений / И всех смертей, я жил во времена, / Когда народа безымянный гений / Немую плоть предметов и явлений / Одушевлял, даруя имена. / Его словарь открыт во всю страницу, / От облаков до глубины земной...» (Тарковский 1998, с. 254). В этом стихотворении важны две составляющих (постоянных для лирического героя А. Тарковского) — статус универсального медиатора, к которому протянуты все связующие «жилы» — «прямые продолжения корней», и почти демиургический статус соратника своего народа по со-

зданию словаря национального языка. Какой логикой связаны эти два статуса? Ответом на этот вопрос должно стать исследование аксиологической модели текстов Арсения Тарковского.

В данной статье мы попытаемся рассмотреть небольшой, но чрезвычайно важный фрагмент того, что можно было бы назвать «аксиологическим словарем» поэзии Арсения Тарковского. Он связан с концептом человека, выявлением его отличительных признаков, а также их внутренних связей между собой и с другими понятиями «аксиологического словаря» Арсения Тарковского. Построение любой аксиологической модели должно начинаться с выяснения «точки зрения», или, по словам самого поэта, «угла зрения» («...когда отыскан угол зренья / И ты при вспышке озаренья собой угадан до конца», Тарковский 1998, с. 148) — именно он определяет и набор понятий и ценностную иерархию, в которой эти понятия расположены.

Если в рамках восточнославянской «высокой» культуры искать наиболее адекватную Тарковскому точку зрения на человека и его статус в мире, то, несомненно, это будет позиция странствующего философа Григория Сковороды. И не только потому, что сам Тарковский прямо указывал на жизненный путь Григория Сковороды как на образец для подражания — «...Я жил, невольно подражая Григорию Сковороде... // Я грыз его благословенный / Священный каменный сухарь, / Но по лицу моей вселенной / Он до меня прошел, как царь» (Тарковский 1998, с. 325—326), но прежде всего по причине близости их концептуальной программы, доходящей местами почти до дословного совпадения. Рассмотрим наиболее важные соответствия в релевантных составляющих концепта «человек», соотносящих поэтическую «точку зрения» А. Тарковского с философией Григория Сковороды. К их числу относятся: природа человека, его статус в мире, его жизненный путь, самопознание и его слово.

Обратимся к первой из составляющих интересующего нас понятия — к природе человека. Ее источником является общехристианское представление о двойственной природе человека, отсылающее нас к евангельской трактовке: тленная плоть («ветхий человек») заключает внутри себя бессмертную душу («внутреннего человека»). Григорий Сковорода, имея тленную человеческую оболочку то чучелом, то мехом кожаным, то телесным домишкой, тюрьмой (Софронова 2002, с. 259—261, 263), одновременно уподобляет душу узнику, колоднику в темнице (Софронова 2002, с. 118). Деление человеческой природы на внешнюю, тленную и внутреннюю, бессмертную части — общее место поэзии Тарковского, который для обозначения тела использует почти ту же терминологию, что и Г. Сковорода: ледяная броня (Тарковский 1998, с. 141), рассчитан-

ный на одного номер гостиницы с одним окном (Тарковский 1998, с. 229), живая тюрьма: душа, подобно узнику, воспринимает мир «сквозь решетку живой тюрьмы своей» (Тарковский 1998, с. 240).

Григорий Сковорода обращается для обозначения тела также к таким дефинициям, как одежда, одеяние, Божий кафтан (Софронова 2002, с. 262): «К чему же тебе свышше соткан его кафтан? К чему плоть его? Имеешь собственную» (Сковорода 1, с. 276). И для Тарковского тело — оболочка, сорочка, одежда: «У человека тело / Одно, как одиночка. / Душе осточертела / Сплошная оболочка / С ушами и глазами / Величиной в пятак / И кожей — шрам на шраме, / Надетой на костяк... // Душе грешно без тела, / Как телу без сорочки...» (Тарковский 1998, с. 240). При этом, согласно Тарковскому, душа, входя в бессмертие, не умирает, но изменяется и меняет свою оболочку: «И снится мне другая / Душа в другой одежде...» (Тарковский 1998, с. 240—241) или: «Судьба моя сгорела между строк, / Пока душа меняла оболочку. / Так блудный сын срывает с плеч сорочку...» (Тарковский, 1998, с. 365). Сковорода также указывает на смерть как на возможность снять с себя ветхие ризы и, изменившись, облачиться в новые: «...раздевшись, как из обветшалых риз, из земных плоти, надев новую, сообразно его плоти плоть, но не уснет, но изменяется» (Сковорода 1, с. 191).

Характерно, что стереотип тела как своеобразной одежды для души находит свое соответствие и в «наивной картине мира» — в славянских этиологических легендах, объясняющих происхождение человека, в частности, в болгарских и польских легендах, согласно которым первых людей Бог сшивал из двух половинок, предварительно выкроив по одному шаблону. У восточных славян мотив «сшитого» человека в поверьях не сохранился, однако существует в лексике и фразеологии; ср. выражения типа: «ладно скроен, крепко сшит»; «не лыком шит»; «скроены (сшиты) на одну колодку»; «человек Божий, обшит кожей» и др. (Толстая 1998, с. 98—100).

И философ, и поэт солидарны в том, что именно душа обладает статусом личности, является человеческим «Я», источником жизненной силы, влачащим на себе мертвую плоть, при этом строки Тарковского «Когда под соснами, как подневольный раб, / Моя душа несла истерзанное тело...» (Тарковский 1998, с. 313) звучат как безусловный перифраз слов Г. Сковороды: «Я доселе скитаюсь, обнося мертвенное тело» (цит. по: Софронова 2002, с. 29). В переломные моменты бытия человек способен увидеть раздельно свои плоть и душу, например, находясь во фронтовом госпитале после тяжелого ранения: «... Я лежал / Вниз головой, как мясо на весах, / Душа моя на нитке колотилась, / И видел я себя со стороны...» (Тарковский 1998, с. 260).

Для обозначения человеческой природы А. Тарковский использует также стереотип, прямо восходящий к библейскому мотиву творения человека из глины, из земли, из праха: «И создал Господь человека из праха земного» (ср. мотив творения человека «из красной глины» в одном из эпиграфов к данной статье). Сравнение человека с глиной, землей чрезвычайно важно и для Г. Сковороды: «Всяк человек есть земля, поле и вертоград, но земля сия наполнена водою Божиею» (Сковорода 1, с. 217), в другом месте, обращаясь к человеку, философ восклицает: «Земле! Земле! Земле! Слыши слово Господне» (Сковорода 1, с. 180).

Используя систему евангельских образов, вошедших в православную учительную литературу и общераспространенных в восточнославянской культуре, Г. Сковорода называет человеческое тело сосудом, которое может быть наполнено чистым или нечистым содержимым (Софронова 2002, с. 263—264; ср., например, тот же мотив в стихотворении Н. Заболотского «Некрасивая девочка»). В соответствии с Писанием Г. Сковорода употребляет слово сосуд по отношению к человеку в значении «орудие, инструмент,местилище» (ср. в Деяниях св. Апостолов: «Рече же к нему (к Савлу. — *Е. Л.*) Господь: иди, яко сосуд избран ми есть сей, пронести имя мое пред языки...», Деяния, 9.15): «Тело мое есть точно то, что стены храма, или то, что в сосуде череп» (Сковорода 1, 148). А. Тарковский также уподобляет человека глиняному сосуду: «Потому что сосудом скудельным я был / И не знаю, зачем сам себя я разбил...» (Тарковский 1998, с. 142; ср. выражение «скудельный сосуд», Срезневский 3/1, с. 834; «скудельное тело», Срезневский 3/1, с. 398).

Вместе с тем, сравнивая человека с сосудом, Арсений Тарковский привносит в этот стереотип такие смыслы, которые отсутствуют и у Г. Сковороды, и в текстах учительной литературы, где сосуд — человеческое тело — уже готовая, статическая и неизменяемая форма. Тарковский же акцентирует внимание на процессе создания сосуда, уподобляя это творению человеческой личности, ее преобразению от природного состояния («Скупой, охряной, неприкаянной / Я долго был землей...», Тарковский 1998, с. 231) до высокого культурного статуса («...благословил закал свой розовый / И как пророк заговорил...», там же). При этом, в качестве Творца выступают то время, то словарь: «Я сам без роду и без племени / И чудом вырос из-под рук / Едва меня лопата времени / Швырнула на гончарный круг. // Мне вытянули горло длинное, и выкрутили душу мне, / И обозначили былинные цветы и листья на спине...» (там же). Ср. также строки эпиграфа, в которых словарь творит из глины составляющего его человека (Тарковский 1998, с. 277). «Ремесленный код» создания человека у Тарковского не ограничивается только гончарством — человеческая личность может выковываться, как из бесформенного куска железа куется конкретный предмет, при этом человек является сам себе кузнецом

(буквальная реализация метафоры «человек — сам кузнец своего счастья»): «Куда уж там кувалде и мехам. / Сам на себе я самого себя / Самим собой ковал — и горн гашу, / А все-таки работой недоволен: тут на железе трещина, тут выгиб...» (Тарковский 1998, с. 243; о демиургической роли кузнеца в традиционной культуре см. статью «Кузнец» в: «Славянские древности», т. 3, 21—22).

Процесс ремесленного (прежде всего гончарного) создания человека находит свое соответствие в славянской традиционной картине мира, но в отличие от Тарковского, использующего этот мотив в качестве символа становления человеческой личности, народная культура реализует этот мотив буквально — в этиологических легендах о создании человека Богом-гончаром, который лепит людей, как лепят горшки. Согласно болгарской легенде, Господь замесил глину и стал тщательно лепить тела людей. Но работа шла медленно, тогда он смастерил болванку и стал лепить по ней. Люди стали выходить не столь удачными: у одного кривая нога, у другого — шея или рука, один слепой, другой в коросте, третий упрямец и т. д. (Толстая 1998, с. 98—100). Ср. также русскую загадку, в которой горшок уподобляется человеку: «Взят от земли, яко же Адам, ввержен в печь огненную, яко три отрока, взят из печи и положен на колесницу, яко Илия...»

Стоит обратить внимание еще на одно символическое обозначение человека в поэзии А. Тарковского — это зерно: «Меж двумя жерновами плыву, как зерно в камневерти, / И уже я по горло в двухмерную плоскость проник, / Мне хребет размолото на мельнице жизни и смерти...» (Тарковский 1998, с. 280). Этот символ отчасти сопоставим с обозначением человека как ореха, состоящего из зерна (внутренней сущности) и скорлупы (тела) в философии Григория Сковороды: «Не тело, но душа есть человеком, не корка, но зерно есть орехом» (Сковорода 1, с. 368). Однако и здесь, Тарковский уходит от статического состояния, характерного для суждений Г. Сковороды, определяющего тело и душу человека через ряд равнозначных символов (тюрьма и ее узник, одежда и то, что она облекает, сосуд и его содержимое, скорлупа и зерно и под.). Для Тарковского представляется важным рассмотреть человека не в его конечном, застывшем, уже сотворенном состоянии (одежды, сосуда, зерна), а в процессе творения и преобразования из первичного элемента природы в элемент культуры (в процессе превращения бесформенной глины в сосуд, железа — в музыкальный инструмент, зерна — в муку), что косвенно можно сопоставить с т. н. «операционными» текстами народной культуры — «житием растений и предметов».

Таким образом, анализируя одну из основных составляющих концепта «человек» — человеческую природу, А. Тарковский определяет ее через повествование о процессе творения, что отсылает нас как к библейскому

мотиву превращения хаоса в космос (хотя бы на уровне отдельной личности), так и к проблеме совершающего это демиурга (анализ последнего выходит за рамки нашей статьи, хотя, как было показано выше, демиургом-кузнецом может быть и сам человек).

Определив суть человеческой природы в аксиологии Арсения Тарковского, обратимся к следующей составляющей концепта «человек» — статусу человека в мире, его позиции в обществе. Точку зрения на этот счет Тарковский обозначает очень четко и последовательно на протяжении всего творчества — это статус нищего, а следовательно постижение жизни и окружающего мира происходит с точки зрения нищего, странника: «Покинул я семью и теплый дом, / И седины я принял ранний иней, / И глазом вопиющего в пустыне / Мой каждый стих звучал в краю родном. // Как птица нищ и как Иаков хром, / Я сам себе не изменил поныне...» (Тарковский 1998, с. 93). Соотнесенность нищеты с птицей, постоянная для текстов А. Тарковского (деревья у него — «державы птичьей нищеты»; «Нищей птице — ни крошки хлеба», Тарковский 1998, с. 121, 305), безусловно восходит к евангельским словам о птицах небесных: «они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их...» (Мтф. 6: 26). Нищета — постоянный релевантный признак человека: «И моя отрада / В том, что от людей / Ничего не надо / Нищите моей. // Мимо всей вселенной / Я пойду смиренный / Тихий и босой...» (Тарковский 1998, с. 264); «Мне другие мерещатся тени, / Мне другая поет нищета...» (Тарковский 1998, с. 316).

Понятие нищего неоднородно и включает в себя разные пласты, начиная с евангельского «Блаженны нищие духом», включая идеи нищенства и странничества, заложенные Григорием Сковородой (очень важные для Тарковского), кончая народным представлением о нищенстве, укорененным в славянской традиционной «картине мира». Что касается Г. Сковороды, то он полагал нищету одной из основных составляющих своего бытия: «Старость, нищета, смирение, беспечность, незлобие суть мои... сожительницы» (Сковорода 1, с. 28) или: «А мой жребий с голяками, но Бог мудрости дал часть» (Сковорода 1, с. 82).

В народной «картине мира» нищий — лицо социально ущербное, маргинальное, но обладающее высоким сакральным статусом и сакральным знанием (см. статью «Нищий» в: «Славянские древности», т. 3, 408—411). Подобный статус обуславливает основные состояния и функции нищего в традиционной культуре. Во-первых, это бездомность, странничество, бродяжничество, незакрепленность в пространстве — отсюда на первый план выходит понятие пути, дороги (в том числе жизненного пути, ср. слова Христа — «Аз есмь путь»; ср. также тему верного и неверного пути у Григория Сковороды). Во-вторых, значимо пограничное положение

ние нищего (он всегда существует на границе общества и на границе земного мира и потустороннего), что придает ему статус универсального посредника между людьми и «иным» миром (милостыня нищему — дар Богу, в загробный мир) между обществом и Богом. В-третьих, как существо маргинальное, связанное с «тем» миром и одновременно постоянно находящееся «в миру», нищий воспринимается как носитель доли, судьбы, обладающий сакральным знанием, всеведением (часто он проявляет себя как знахарь, знаток заговоров, ясновидящий, предсказывающий будущее), сохраняющий для общества и передающий по наследству корпус культурных текстов (духовных стихов, легенд, апокрифов). Вспомним, что часто нищие одновременно были и бродячими музыкантами — лириками, бандуристами, певцами. Т. о. основными атрибутами нищего в народной традиции являются путь, универсальное посредничество и слово.

Из каких же составляющих складывается образ нищего у Тарковского? Прежде всего нужно указать на черту, принципиально отличающие понятие нищего в поэзии Тарковского от представления, принятого в народной традиции — человек, согласно Тарковскому — одновременно и нищий, и царь (ср. мотив нищего царя начиная с Эдипа и короля Лира, включая легенду об Александре I — старце Федоре Кузьмиче, кончая «Принцем и нищим» Марка Твена). Царь и нищий — понятия-перевертыши, в философском смысле фигура нищего равнозначна фигуре царя — и тот, и другой — вне общества, над обществом. Положение вне общества делает нищего абсолютно свободным — и в этом своем статусе он уравнивается с царем: нищий и царь сливаются как две противоположности в личности поэта — постоянный лейтмотив в текстах А. Тарковского: «...я нищий или царь? Коса или косарь?» и далее: «...коса, косарь и царь, я нищ наполовину, / Сам от себя еще не отделен» (Тарковский 1998, с. 282) или: «Я в будущее втянут, как Россия, / И прошлое клян, как нищий царь» (Тарковский 1998, с. 177). Мотив державной нищеты определяет смертный образ Анны Ахматовой: «Когда у Николы Морского / Лежала в цветах нищета, / Смирненное чуждое слово / Светилось темно и сурово / На воске державного рта.» (Тарковский 1998, с. 298) и образ его любимого Григория Сковороды: «Не искал ни жилища, ни пищи, / В ссоре с кривдой и с миром не в мире, / Самый косноязычный и нищий / Изо всех государей Псалтыри» (Тарковский 1998, с. 327). Согласно Тарковскому, в царственном величии заложено нищенское начало: «...но пойдем, что в державной короне / Драгоценней звезда нищеты...» (Тарковский 1998, с. 303) или: «Потаенный ларь природы отмыкает нищий царь...» (Тарковский 1998, с. 304). Даже верблюда поэт определяет как «горбатую царскую плоть, / Престол нищеты и терпенья...» (Тарковский 1998, с. 105).

Вторая составляющая образа нищего, необычайно важная для Тарковского, совпадает и с традиционным стереотипом, и с философией Григория Сковороды — это странничество, бродяжничество, постоянное нахождение в пути — как в прямом, физическом, так и в переносном смысле: «Жизнь наша есть путь, а исход к щастию не коротенькой» (Сковорода 1, с. 271). Сковорода различает путь прямой — праведника, и путь кривой, извилистый — грешника: «Что ж бедственнее, как шествовать без дороги, жить без пути, ходить без совета?» (Сковорода 1, с. 376).

Человеческая жизнь в текстах Тарковского также уподоблена странствию — иногда движению по осмысленной дороге, иногда скитанию и блужданию: «И чужда себе, предо мной / Жизнь земная, моя дорога / Бредит под своей сединой» (Тарковский 1998, с. 305) или: «И жизнь моя над черной рябью плеса / Летит стремглав дорогой непреложной...» (Тарковский 1998, с. 276). Основное состояние героя текстов Арсения Тарковского — движение в пространстве и времени: «Измерил время землемерной цепью / И сквозь него прошел, как сквозь Урал. // ... Мы шли на юг, держали пыль над степью... / Судьбу свою к седлу я приторочил...» (Тарковский 1998, с. 274—275) или: «...босой пошел на юг по зову / Судьбы скитальческой моей» (Тарковский 1998, с. 325). В этом же стихотворении в качестве образца указывается странничество Григория Сковороды, который свою жизнь называл скитанием. Любимый герой Арсения Тарковского — это человек, оказавшийся на бездорожье, в обстоятельствах, когда «черной пряжей опускается судьба»: «Сумасшедший, безответный, / Бедный житель городской... // На полу лежит в теплушке / Без подушки, без пальто / Побирушка без полушки, / Странник, беженец, никто» (Тарковский 1998, с. 107).

Странствием для Тарковского в принципе является все, в том числе и написание книги: «Так — блудный сын срывает с плеч сорочку, / Так соль морей и пыль земных дорог / Благословляет и клянет пророк...» (Тарковский 1998, с. 365). Однако и для странника всегда сохраняется надежда на приют: «И ты на чьем-нибудь пороге найдешь когда-нибудь приют...» (Тарковский 1998, с. 244), на возможность «вернуться на родной погост» (Тарковский 1998, с. 326).

Прямым продолжением земного путешествия человека является его самопознание — еще одна составляющая образа нищего странника, который уходит от суетного мира для того, чтобы познать истинную цель своей жизни. И в этом концепт человеческой личности поэзии Арсения Тарковского опять сближается с философией Григория Сковороды, который мыслил свой земной путь как бегство от греховных соблазнов мира (ср. его автоэпитафию: «Мир ловил меня, но не поймал»). Нахождение в пути как проживание жизни ведет к закономерной и обязательной жизненной задаче человека — поискам самого себя. Надпись на Дельфий-

ском храме «*Nosce te ipsum*», постоянным мотивом пронизывает тексты и Г. Сковороды, и Тарковского: «Знай себе. Смотри себе. Будь в доме твоём» (Сковорода 1998, с. 171) или: «В божественном мраке Моисейских книг почти 20 раз находится сие: “Воньми себе”, “Внемли себе”... то же, что “узнай себе”» (Сковорода 1, с. 278). Арсений Тарковский приводит эти слова в перефразировке Гете в качестве эпиграфа к стихотворению «Стань самим собой» (1957 г.): «Себя найти куда трудней, чем друга или сто рублей... // Загородил полнеба гений, / Не по тебе его ступени, / Но даже под его стопой / Ты должен стать самим собой» (Тарковский 1998, с. 147—148). Если для Г. Сковороды прямая и кривая дороги разведены — по одной шествуют праведники, по другой блуждают грешники, то с точки зрения Тарковского один и тот же человек может то обретать свою дорогу, то уподобляться блудному сыну и снова искать свой путь: «Сам себя потерял я в России...» (Тарковский 1998, с. 131); «И кажется мне, что к себе / Попал я по лесу блуждая...» (Тарковский 1998, с. 223); «Так вот когда я стал самим собою...» (Тарковский 1998, с. 276). При этом потерю самого себя Тарковский уподобляет пребыванию в маске святочного ряженого: «А ты — как ряженный на святки — / Играешь в прятки сам с собой, / С твоим искусством и судьбой» (Тарковский 1998, с. 147). Однако, как и Г. Сковорода, А. Тарковский выделяет понятие правильной дороги, которая всегда трудна: «Значит, шел я по верной дороге, / По кремнистой дороге поэта...» (Тарковский 1998, с. 159).

Пограничный статус нищего в мире делает его универсальным посредником, дает право и возможность осуществлять связь между временами, пространствами, мирами — в этом нищий поэзии А. Тарковского сближается с нищим народной традиции — странствующим певцом, музыкантом, паломником. Роль мирового посредника проявляется в текстах А. Тарковского то в образе путевого обходчика, то в образе фронтового связиста, который посылает сигнал «для тех, кто еще не рожден»: «Так последний связист под обстрелом / От большого пути в стороне / Прикрывает расстрелянным телом / Ящик свой на солдатском ремне. // ...Это старая честь боевая / Говорит — Я земля. Я земля, — / Под землей провода расправляя / И корнями овсов шевеля» (Тарковский 1998, с. 237). Функция медиатора, не ограничивается только рамками национальной культуры — она распространяется на весь космос: «Я человек, я посреди не мира, / За мною — мириады инфузорий, / Передо мною мириады звезд. Я между ними лег во весь свой рост — / Два берега связующее море, / Два космоса соединивший мост» (Тарковский 1998, с. 177). Такая позиция определяет мысль о целостности бытия и связи между собой всех элементов мира: «Все на земле живет порукой круговой: / Созвездье и земля, и человек, и птица» (Тарковский 1998, с. 102) или: «...древесные и наши корни / Живут порукой круговой» (Тарковский 1998, с. 122),

в том числе — мысль о связи прошлых и грядущих поколений: «Я вызову любое из столетий, / Войду в него и дом построю в нем. / Вот почему со мною ваши дети / И жены ваши за одним столом, — / А стол один и прадеду, и внуку...» (Тарковский 1998, с. 274).

Понятие пути предопределяет важность концепта движения, отсюда необычайная предикативность поэзии Тарковского, насыщенность глаголами движения и абсолютная свобода обращения с глагольным временем — оно может и не совпадать с актуальным настоящим. Глагольное время вообще не важно, поскольку для нищего, существующего на пограничье, нет границ ни между пространствами, ни между временами, он в них перемещается свободно: «И это снилось мне, и это снится мне, / И это мне еще когда-нибудь приснится, / И повторится все, и все доволотится, / и вам приснится все, что видел я во сне... // Не надо мне числа: я был и есмь, и буду...» (Тарковский 1998, с. 320).

Наконец, последняя, наиболее важная составляющая статуса нищего — сохранение и распространение культурных текстов и смыслов. В «наивной картине мира» странник, нищий певец сохраняет и передает окружающим совокупность фольклорных текстов. Задача героя поэзии Арсения Тарковского более сложная — сохранить всю совокупность слов и стоящих за ними смыслов, а это возможно, если составить в единое целое отдельные элементы традиции — буквы в алфавит, слова — в словарь. Составление словаря как главная цель и функция человека в «картине мира» Арсения Тарковского вытекает из всех предыдущих составляющих этого концепта — из статуса нищего, находящегося в пути, бегущего от мирской суеты ради самопознания, одновременно держащего в руках связи между всеми элементами мира и сохраняющего целостность сакрального знания: «Я любил свой мучительный труд, эту кладку / Слов, скрепленных их собственным светом...» (Тарковский 1998, с. 125). Универсальное посредничество героя Тарковского в наиболее полной и совершенной форме проявляется как раз в составлении словаря, собирании и упорядочивании слов: «Я — младший из семьи / Людей и птиц, я пел со всеми вместе / И не покину пиршества живых — / Прямой гербовник их семейной чести, / Прямой словарь их связей корневых» (Тарковский 1998, с. 365). При этом словарь может быть универсальным — «от облаков до глубины земной» и отражающим лишь небольшой фрагмент мира, например, шиповник, который осмысливается как «июньских бабочек письмовник, / Задворков праздничный словарь» (Тарковский 1998, с. 242).

Процесс создания словаря обоюдный — человек творит словарь, и словарь творит человека («...он меня творил из красной глины») в результате чего человек, преодолев стадию скитальчества («судьбы скитальческой моей») странничества, бродяжничества («по дикому зною бродяжил»), блужданий («так блудный сын срывает с плеч сорочку»), осу-

шестьвает свой верный путь и становится самим собой («собой угадан до конца»). В этом контексте библейская тема сотворения человека — «сосууда скудельного» — получает новое прочтение: составление словаря, букваря, алфавита (ср. выражение «Алфавит мира», которым Г. Сковорода обозначал Библию) — главная деятельность человека-«связиста», посредника, направленная на упорядочение мира и наименование составляющих его элементов, которое равнозначно одухотворению («любовный бред самосознания вдохнет, как душу, в сотни трав, трепещущие их названья еще во сне пересоздав» или: «народа безымянный гений немую плоть предметов и явлений одушевляет, даруя имена», Тарковский 1998, с. 239, 254) и соединению времен, пространств, людей, слов, смыслов в единый словарь.

Подводя некоторые итоги, укажем, что в создании концепта человека Арсений Тарковский опирается и на «первичные» смыслы, заложенные в традиционной «картине мира» и на смыслы, почерпнутые в философии Г. Сковороды. Но результат не сводится лишь к механическому воспроизведению этих смыслов — А. Тарковский создает на основе традиционных стереотипов новые связи, синтезирует эти смыслы на новом уровне, в результате изменяется «точка зрения» на статус нищего — из простого носителя и хранителя коллективного знания, он становится создателем, превращающим его хаотически разбросанные элементы («а слова у меня под ногами валялись») в космически упорядоченную систему, уподобляясь первочеловеку, который «дар прямой, разумной речи» возвращает «и птицам, и камням».

### Библиография

- Софронова 2002 — *Софронова Л. А.* Три мира Григория Сковороды. М., 2002.  
Сковорода 1 — *Сковорода Г. С.* Повне зібрання творів у двох томах. Київ, 1973.  
Славянские древности 3 — Славянские древности. Этнолингвистический словарь. Т. 3. М., 2004.  
Срезневский 3/1 — *Срезневский И. И.* Словарь древнерусского языка. Т. 3. Ч. 1. М., 1989.  
Тарковский 1998 — *Тарковский А. А.* Белый день. М., 1998.  
Толстая 1998 — *Толстая С. М.* Человек из теста // Русский язык в его функционировании. Тезисы докладов Международной конференции. М., 1998. С. 98—100.

**человек в мире чувств**



Н. М. Филатова

## **«Прекрасное» и «возвышенное». Польская публицистика начала XIX века о нравственных идеалах мужчины и женщины**

Совершенная женщина и совершенный мужчина  
не должны походить друг на друга ни обликом,  
ни душой.

Ж.-Ж. Руссо

В конце 10-х — начале 20-х гг. XIX в. нравственный идеал женщины стал предметом живого обсуждения в польской публицистике. В эти годы впервые в истории Польши внимание общества привлекли проблемы женского образования; возникло новое направление в литературе, посвященное воспитанию девушек. 1819-й год был ознаменован выходом из печати книги Клементины Таньской (впоследствии Хоффмановой — по мужу) «Подарок на память о хорошей матери, или Ее последние советы дочери, сочинение молодой польки», навеянной французской педагогической литературой и сыгравшей в Польше того времени роль, подобную «Эмилию, или о воспитании» Ж.-Ж. Руссо. Это произведение, которое положило начало литературному творчеству и педагогической деятельности Таньской, было составлено как практическое руководство для молодой девушки, свод неких жизненных правил и установок. Появление «Подарка» вызвало широкий общественный резонанс, принесший автору огромную популярность. К 1830 г. эта книга претерпела уже семь изданий. По свидетельствам современников, «Подарок», который использовался в качестве учебника «нравственности» в женских учебных заведениях, надолго определил идеал польской женщины — характер ее образования и предъявляемые к ней моральные требования. Как пишет Н. Жмиховская, по наставлениям Таньской в первой половине XIX в. воспитывалось по крайней мере два поколения польских девочек из высших слоев общества<sup>1</sup>. Мысли, высказанные в «Подарке», Таньская, которая после его успеха активно занялась теорией и практикой женского образования, развивала в последующих дидактических трактатах: «Амелия — мать» (1822—1824), «Об обязанностях женщин» (1849) и других произведениях.

Одновременно с выходом в свет «Подарка» Таньской на страницах литературно-эстетического журнала «Паментник Варшавский» развернулась дискуссия о женском образовании. В 1819—1822 гг. этот журнал на-

печатали статьи «О холодности мужчин в нашу эпоху к прекрасному полу», «Беглый взгляд на современное воспитание полек», «Мысли о воспитании женщин», авторы которых рассуждали о том, какой должна быть современная девушка и какую пользу может принести ей образование. Все эти тексты, известные польским историкам женского вопроса<sup>2</sup>, стоит рассмотреть в общем контексте философских, этических, эстетических воззрений эпохи. При таком подходе исследование взглядов на женское образование поможет воспроизвести бытовавшие в начале XIX века представления о гендерных ролях и о соотношении в обществе мужского и женского начал.

Идеальное общество в представлении мыслителей всех эпох характеризовалось не только совершенством социальных отношений, но и гармонией отношений между мужчиной и женщиной. В век Просвещения, с его акцентом на рациональном устройстве мира, гендерная стратификация рассматривалась с точки зрения интересов всего социума, как основа его благополучия, успешного взаимодействия всех его членов. На совершенствование общества в целом были направлены в то время и все программы женского образования: заботясь о благе общества, государства, способствовать тому, чтобы женщины лучше выполняли свою социальную функцию — так формулировали они свои задачи. Таньская, наставляя женщин, призывала всех «подать друг другу руки»: «мужчина и женщина, стар и млад пусть соединятся прочными узами, пусть в согласии трудятся ради общего блага..., наш пол пусть врачует раны, смягчает обиды, составляет звено цепи, которую никто не сумеет разорвать, если наши сердца и руки будут ее скреплять»<sup>3</sup>. Культ сентиментализма, как видим, не только возвеличивал роль чувства во взаимоотношениях полов, но и придавал ему особое общественное значение.

Эпоха Просвещения, сделавшая этические параметры главными критериями истории, видела совершенное общество прежде всего как общество высоконравственное. Считалось, что нравственный идеал может быть достигнут лишь приближением к «естественности», раскрытием заложенных природой свойств человеческой природы. Это относилось и к взаимоотношениям полов, гармонию которых в нравственной сфере должна была обеспечивать максимальная реализация мужского и женского начал, их первоначальной сущности. Представления об устройстве общества и роли в нем мужчины и женщины основывались на идее взаимодополняемости гендерных ролей. Эта идея была ключевой для дискурса, в котором мыслители эпохи Просвещения (Юм, Кант, Руссо) рассматривали природу женщины, особенности ее интеллекта и творческих способностей<sup>4</sup>.

Призывы века Просвещения и наследовавшей ей эпохе быть верным «естественному, божественному предназначению своего пола» лежат в основе этических императивов того времени. Таньская, по словам которой мир был бы «диким и мрачным, если бы в нем были одни мужчины, и, напротив, праздным и инертным, если бы его наполняли одни женщины», утверждала, что лишь тот «во всем следует предначертаниям Провидения», кто «в соответствии с полом, данным ему от рождения, выполняет свои обязанности и умеет быть счастливым»<sup>5</sup>.

В подобном ключе интерпретирует моральные идеалы и их различия для женщин и мужчин польский писатель и литературный критик Казимеж Бродзиньский. Следует заметить, что Бродзиньский горячо поддерживал литературные и педагогические начинания Таньской, а как редактор «Паментника Варшавского» не мог не быть в курсе ведущейся на его страницах дискуссии<sup>6</sup>. Бродзиньский рассматривает реализацию мужчинами и женщинами «естественного призвания» своего пола как одну из важных характеристик эпох и народов. По его словам, дикие общества, в которых женщина была принижена, отличались «жестокостью нравов»; в древней Спарте, во всем приравнивая женщину к мужчине, «подавляли врожденные чувства», Средние же века «нарушали гармонию» «обожествлением» женщины. При этом он ссылался на «общественные добродетели», которые рождаются из сочетания и взаимного дополнения нравственных достоинств мужчины и женщины: «Там, где оба пола вместе и согласно своему предназначению стремятся к нравственному развитию — там расцветают действительно высокие добродетели, там исчезает безрассудный фанатизм, и его место занимает живое чувство долга.., тогда все добродетели и достоинства общества берут начало у семейного очага и к нему в конечном счете возвращаются»<sup>7</sup>. Развивать «общественные добродетели», по мнению писателя, нужно, совершенствуя чувства, наиболее свойственные полу. Этим же следует руководствоваться и в педагогической деятельности.

В своей статье «Выдержка из сочинения под названием: “Прекрасное и возвышенное”» (1834), а также в более раннем курсе лекций по эстетике Бродзиньский знакомил польских читателей с философской работой И. Канта «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» (1764). В этом произведении Кант трактует категории «прекрасного» и «возвышенного» как эстетические и нравственные одновременно. Чувства, которые должно пробуждать искусство, соответствуют, в его представлении, идеальным добродетелям женщины («прекрасное») и мужчины («возвышенное»). На этих, отличных по своей природе добродетелях и должно

строиться подлинно нравственное общество, в котором из сочетания достоинств женщины и мужчины рождаются «возвышенные и прекрасные общественные добродетели».

Бродзинский вслед за Кантом считал, что на разных склонностях полов основана «природная гармония, ведущая к совершенствованию людей». Эти склонности, по его мнению, столь сильны, что ими объясняются даже, казалось бы, не свойственные полу чувства и поступки. К примеру, героизм и мужество женщины-матери вызваны силой ее любви, а слезы воина-героя — результат его благородных рыцарских чувств. Повторяя Канта, Бродзинский называет проявлениями «возвышенности» у мужчин их стремление к справедливости, мужество, чувство чести. По его словам, представитель сильного пола «обязан жить и поступать в соответствии с принципами, которые вырабатывают длительный труд, борьба и опыт»<sup>8</sup>.

Аналогичным образом рассуждает и Таньская. «Всевышний доверил мужчине жизнь в целом, а женщине — ее детали; обоих можно сравнить с двумя художниками; первый избрал большие картины, пейзажи, для писания которых нужна уверенная, смелая рука, а второй — миниатюры и цветы. Последний выбор требует терпения, кротости, тонкой кисти. Но оба могут дойти до совершенства», — пишет она<sup>9</sup>. Мужчины, в представлении Таньской, являются носителями добродетелей, которые располагают их к непосредственному служению обществу, а потому ставят на первое место. «Природа наградила мужчину силой, доверила ему защиту слабых, сопротивление несправедливости, наказание порока. Он проливает кровь на поле битвы, пишет мудрые законы, следит за их соблюдением, основывает государства, защищает их и правит ими. Одним словом, он является мужчиной», — утверждает писательница<sup>10</sup>. При этом, как уверена она, у мужчины, в отличие от женщины, «пространство ума безгранично, мысль глубока, устойчива, внимательна и неутомима»<sup>11</sup>. Что же касается женщины, то ее добродетели, в интерпретации Таньской, «не столь великолепны и значительны как те, что являются уделом мужчин». Но зато «их легче почувствовать и легче описать»<sup>12</sup>. В статье «Об обязанностях женщины» Таньская утверждает, что ее предназначение состоит в том, чтобы «быть второй в обществе, скорее помогать, чем действовать самой, более реализовываться в других, чем в себе самой, охотнее выполнять чужую волю, чем свою... не искать нового пути, а идти проторенным, не стремиться далеко, а видеть весь мир в доме...»<sup>13</sup> В развитии свойственных женщине добродетелей — кротости, нежности, привлекательности, которыми природа наградила ее, чтобы та могла «смяг-

чать и делать счастливым своего смелого товарища», писательница видит главную задачу ее воспитания. Только в них, по ее мнению, реализуется высшее предназначение женщины: «Женщина кроткая, терпеливая, любезная, скромная, разумная несет на себе небесную печать»<sup>14</sup>.

Поэтому как педагог и женщина Таньская решительно выступает против «неразумных голосов», высказывающихся за эмансипацию, видя в ней «нарушение установленного Божьей рукой порядка». Призвание женщины, созданной для того, чтобы быть женой и матерью, по ее словам, прекрасно. Прекрасно оно еще и потому, что женщина несет миру идеал красоты. «Если мужчина правит миром, то женщина его украшает», — писала Таньская. Понятие красоты постоянно сопутствовало ее нравственным наставлениям. Она внушала читательницам, что подлинная красота основана на «красоте души, добром и чувствительном сердце»<sup>15</sup>.

Эти мысли находили подтверждение в этической теории Канта, популяризированной Бродзинским. Подчеркивая роль прекрасного в мироощущении женщины, Бродзинский вслед за Кантом утверждал, что «женщины чаще избегают дурного, потому что оно безобразно, нежели потому, что оно несправедливо, и любят добро, так как оно красиво»<sup>16</sup>. По его мнению, на чувстве прекрасного основано большинство свойственных женскому полу добродетелей: искусство нравиться, проницательность, сердечная чуткость, врожденный такт, терпеливость, скромность, стыдливость. Интересно, что в философских рассуждениях Канта о теории прекрасного современницы Бродзинского увидели практическое нравственное руководство. Некая рецензентка писала о его статье так: «Никто у нас до сих пор не высказывал по этому предмету мыслей столь важных и правдивых, не показывал предназначения женщины и ее достоинств — отличных от достоинств мужчины, — не демонстрировал так ярко ее добродетели»<sup>17</sup>.

Соответственно рассматривались и непосредственные задачи женского образования. В целом, люди, верные идеалам Просвещения, видели его основную цель, прежде всего, в нравственном совершенствовании человека. Применительно же к воспитанию и образованию девочек данная задача подчеркивалась особенно выразительно. Так, в проекте создания образцовых пансионов 1819 г. было сказано, что главным принципом этих учебных заведений должно быть преобладание нравственного воспитания над интеллектуальным, поскольку подготовку женщины к задачам ее жизни нельзя отождествлять с образованием, которое получает мужчина, готовящийся к гражданскому поприщу. Во многих пансионах одним из главных предметов считались «уроки нравственности». В программе созданного в начале 1820-х годов при деятельном участии Тань-

ской варшавского Института гувернанток было записано: «Поскольку в воспитании женского пола следует не столько заботиться об отдельных науках и искусствах, сколько, в первую очередь, о домашних добродетелях, которые составляют счастье семей, а через них — всей страны... Институт, насколько это возможно, должен по своему устройству быть подобен семье...»<sup>18</sup> Бродзиньский же, повторяя Канта, утверждал, что «главным предметом познания женщины является человек», поэтому ее воспитание должно развивать нравственные чувства, а не расширять память. «Примеры из других эпох, демонстрирующие влияние ее пола на мировую историю, ее отношения с мужчинами в разных странах и разные времена, характер обоих полов, познаваемый при этом — вот содержание ее истории и географии! ...Строение мира ей нужно знать лишь настолько, чтобы вид неба ясным вечером сильнее оживлял ее душу. ...Прочь от женщин холодную спекулятивную науку! Всегда — одно лишь чувство!»<sup>19</sup>

О том, как польские женщины начала XIX века рассматривали задачи своего образования, свидетельствует статья Анны Накваской под характерным заголовком: «О холодности мужчин в нашу эпоху к прекрасному полу», в которой обсуждалось отношение мужчин к образованным женщинам. «Современные молодые люди, — писала Накваская, — сходятся в том, что нет большего несчастья, как взять жену, которая ищет славы в учениях и талантах и стремится блистать в свете, а потому не только не женятся, но и вовсе избегают таких слишком одаренных и получивших изысканное воспитание девиц. Хотя в этом и нет вины самих девиц, но удивляться мужчинам вовсе не приходится... так как внешний лоск в сущности ослабляет в этих барышнях женственность, женский дух; подчас лишает их скромности и превращает в смешных педанток»<sup>20</sup>. Участники дискуссии, которую открыла эта статья, доказывая необходимость основательного образования для современной женщины, были единодушны в том, что его цели должны быть особыми, подчиненными своеобразным потребностям прекрасного пола. Именно учет этих потребностей должен был направить женское образование по верному пути, на котором, по словам Таньской, можно было бы избежать того, что называют «ученым, притворным, принужденным»<sup>21</sup>.

По мнению большинства тех, кто так или иначе касался в то время проблем женского образования, роль знаний, наук в жизни женщины должна была сводиться к следующему. Во-первых, они были призваны готовить их к семейным, домашним обязанностям. Эту функцию должны были выполнять естественные науки. Так, в программе Института гувернанток говорилось: «Естественные науки должны преподаваться так, чтобы развить ясное и верное представление о предметах, нас окружающих», при этом особый акцент предполагалось делать на изучении тех за-

конов природы, которые могут иметь отношение к ведению домашнего хозяйства<sup>22</sup>. Вторую, и вероятно, главную, в глазах современников, задачу женского образования, лучше всего сформулировала Таньская: «Цель всех наук, искусств, которым учат женщин, — в том, чтобы сделать их еще более привлекательными»<sup>23</sup>. В инструкции по приему экзаменов у гувернанток в связи с этим определенно подчеркивалось, что, хотя «высшая ученость» и не соответствует предназначению женщин, науки тем не менее нужны им, чтобы их не считали необразованными, чтобы у них не было повода краснеть в обществе или страдать от своего невежества<sup>24</sup>.

При этом Таньская и другие авторы, обращаясь к женщинам, неустанно подчеркивали необходимость избегать излишней «учености», утверждая, что даже сам характер знаний у представительницы прекрасного пола должен быть иным. Как писала Таньская, «в женщине все, что касается образованности и искусств, должно быть несмелым, робким, наполовину скрытым; все, что она знает и умеет, она должна знать как бы по наитию, будто бы нехотя»<sup>25</sup>. Не одобряя занятий «высшими науками» — мертвыми языками, физикой, химией, алгеброй — писательница утверждала: «Уметь осчастливить мужа, сделать приятной его жизнь, воспитать хороших детей, найти невинные способы всем нравиться — вот научные системы для женщины, в которых не нужна алгебра...»<sup>26</sup> Предостерегая девушек от занятий абстрактными науками, к которым не приспособлен их ум и которые вредят как их здоровью так и добродетелям, она рекомендует предметы, которые совершенствуют вкус, ум, раздвигают воображение. Это история, география, мифология, а также искусства — музыка, рисование, танцы.

Очевидно, таким образом, что первые голоса, прозвучавшие в Польше начала XIX века в защиту женского образования, попытки разработать программы этого образования не были шагом в сторону эмансипации — как она тогда понималась. Наоборот, само слово «эмансипация» употреблялось в публицистике того времени лишь с отрицательным оттенком. Просвещение женщин было призвано не к тому, чтобы приравнять образованную женщину к мужчине, а к более глубокому развитию свойственных ее полу нравственных достоинств. При этом идея взаимодополняемости гендерных ролей глубоко коренилась в системе ценностей века Просвещения, в его культурных приоритетах. Развивая ее и строя на ней свои концепции, польские литераторы, публицисты и идеологи женского образования исходили из свойственных эпохе представлений о человеке и обществе. В их интерпретации идеал Просвещения должен был осознанно служить единению и взаимодействию полов как важной части общественной гармонии.

**Примечания**

<sup>1</sup> *Hoffmanowa K. z Tańskich*. Pamiętka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki, przez młodą Polkę. Warszawa, 1883. S. 5. Русскому читателю эта книга также была известна благодаря вышедшему в 1827 г. переводу Евгении Маркианович. См. *Таньская К.* Память доброй матери или Последние ее советы дочери своей. СПб, 1827.

<sup>2</sup> *Hulewicz J.* Sprawa wyższego wykształcenia kobiet w Polsce w wieku XIX. Kraków, 1939; *Winiarz A.* Kształcenie i wychowanie dziewcząt w Księstwie Warszawskim i Królestwie Polskim (1807—1905) // *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*. Zbiór studiów pod red. A. Żarnowskiej i A. Szwarca. T. II, cz. 2, Warszawa, 1995.

<sup>3</sup> *Hoffmanowa K.* Op. cit. S. 78.

<sup>4</sup> *G. Lloyd.* The Man of Reason: «Male» and «Female» in Western Philosophy, Minneapolis, 1984; *L. Schiebinger.* The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science. Harvard University Press, 1989; *R. Parker, G. Pollock,* Old Mistresses. Women, Art and Ideology. London, 1981.

<sup>5</sup> *Hoffmanowa K.* Op. cit. S. 8—9.

<sup>6</sup> См. рецензию К. Бродзиньского на книгу К. Таньской: *Kaniowska-Lewańska I.* Literatura dla dzieci i młodzieży do r. 1864. Warszawa, 1973. S. 23.

<sup>7</sup> *Brodziński K.* Pisma estetyczno-krytyczne. Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1964. T. 1. S. 285.

<sup>8</sup> *Ibidem.* S. 281.

<sup>9</sup> *Hoffmanowa K.* Op. cit. S. 17.

<sup>10</sup> *Ibidem.* S. 9.

<sup>11</sup> *Ibidem.* S. 33.

<sup>12</sup> *Ibidem.* S. 89.

<sup>13</sup> *Hulewicz J.* Op. cit. S. 33.

<sup>14</sup> *Hoffmanowa K.* Op. cit. S. 8.

<sup>15</sup> *Ibidem.* S. 127.

<sup>16</sup> *Brodziński K.* Op. cit. S. 281.

<sup>17</sup> *Ibidem.* S. 431.

<sup>18</sup> *Hulewicz J.* Op. cit. S. 25.

<sup>19</sup> *Brodziński K.* Op. cit. S. 284.

<sup>20</sup> *Pamiętnik Warszawski*, 1819. T. 13. S. 332.

<sup>21</sup> *Hoffmanowa K.* Op. cit. S. 36.

<sup>22</sup> *Hulewicz J.* Op. cit. S. 17.

<sup>23</sup> *Hoffmanowa K.* Op. cit. S. 129.

<sup>24</sup> *Hulewicz J.* Op. cit. S. 18.

<sup>25</sup> *Hoffmanowa K.* Op. cit. S. 30.

<sup>26</sup> *Ibidem.* S. 115.

*Н. М. Куренная*

## **«Любовь» и «новая мораль» А. М. Коллонтай**

Каждая новая эпоха по-своему решала вопрос о любви. Известно, что, например, романтизм наделил это чувство почти что космическим звучанием. Просвещение декларировало свободу чувств, но не занималось его рефлексией. Т. н. пролетарская культура нового типа также характеризовала новый тип личности через любовь, которая приобрела и плотские очертания, что естественно для времени, пережившего открытия З. Фрейда и сексуальную революцию начала XX века. А. М. Коллонтай (1872—1952) — одна из немногих женщин-революционерок, чье имя не затерялось в анналах новейшей отечественной истории. Это произошло главным образом благодаря ее исключительной биографии — она была первой русской женщиной-послом более двадцати лет. Но не менее интересна и другая, теперь уже малоизвестная сторона ее разносторонней деятельности: научные занятия Коллонтай, материализовавшиеся в многочисленных книгах и статьях, посвященные так называемому «женскому вопросу». В течение предреволюционного десятилетия Коллонтай опубликовала ряд фундаментальных работ о положении женщин-работниц в России, а также немалое количество статей полемического характера, резко критикуя западных феминисток за отсутствие в их деятельности классового подхода.

Большой партийный стаж Коллонтай (она разделяла идеи большевистской партии уже с начала 1910-х годов) и ее заслуги в пропаганде и научной разработке идей женского равноправия в России, в привлечении внимания российского общества к проблемам матерей-работниц сделали закономерным ее назначение на пост наркома государственного призрения в новом большевистском правительстве в 1917 году. Большевистская партия, пришедшая к власти, одной из основополагающих целей провозгласила воспитание «нового человека», и поэтому вполне логичным и продуманным представляется намерение большевиков начать этот сложный процесс с «переделки» семьи — главной «ячейки» любого общества, в том числе и коммунистического.

Наступление на традиционную буржуазную семью началось вполне цивилизованным путем: в числе самых первых актов советской власти в декабре 1917 года были законы о гражданском браке, занявшем место

церковного, и о разводах. Следующим шагом стало стремительное составление кодексов о семье и школе, осуществленное уже в 1918 году.

Следование новым законам и кодексам, более того, даже общее знакомство с ними, в такой гигантской стране как Россия, с многомиллионным малограмотным населением, было возможно только при самой активной и широкой пропагандистской работе, в которой одно из ведущих мест по праву принадлежало А. М. Коллонтай, имевшей многолетний опыт в области распространения идей женского равноправия, новых семейных отношений.

Ранние работы Коллонтай — «Социальные основы женского вопроса» (1909), «Общество и материнство» (1916) и некоторые другие — носили вполне научный, аналитический характер. В них автор, привлекая социологические и статистические данные, пыталась проанализировать состояние современной буржуазной и пролетарской семьи, причины женского неравноправия, объяснить новые черты, наметившиеся в положении женщин различных социальных слоев в буржуазном обществе на примере многих (около 15) стран Европы. Уже в этих трудах ощущается влияние коммунистических идей: Коллонтай, например, солидаризируется с мнением Клары Цеткин о том, что женское предназначение воспитывать детей есть пережиток прошлого, старины, которому нет места при современных общественных условиях. «Мать действительно естественная воспитательница ребенка в период кормления, но не дольше. Но как только период кормления прошел, для развития ребенка совершенно безразлично, ухаживает ли за ним мать или кто-либо другой»<sup>1</sup>. Коллонтай предполагала также, что в будущем коллективистском обществе детей по желанию родителей станут воспитывать в детских учреждениях с самого раннего возраста, поскольку матери будут заняты на работе.

Уже в первых работах Коллонтай четко обозначилось два основных круга проблем, занимавших ее наиболее глубоко. Во-первых, это проблема рабочей семьи и положение в ней женщины-матери, во-вторых, — вопрос о границах свободы женщины в любви и браке. Например, один из разделов ее книги «Социальные основы женского вопроса» посвящен проблеме проституции в буржуазном обществе со своеобразным классовым уклоном. «Бороться с проституцией — значит не только уничтожать ее современную полицейскую регламентацию, нет, это значит бороться против основ капиталистического строя, значит стремиться к уничтожению классового деления общества, значит очищать путь к новым формам человеческого общежития... Вместо оскорбительной, тягостной продажи ласк пролетариат добивается свободного общения свободных индивидуальностей, вместо принудительной формы брачного сожителства — беспрепятственное следование непосредственному, свободному от узкожи-

тейского расчета. Там, в новом мире обобществленного труда, исчезнет лицемерная двойная мораль современности, и половая нравственность поистине станет делом личной совести каждого»<sup>2</sup>.

В этих словах А. Коллонтай, озабоченной переустройством одного из наиболее устойчивых общественных организмов — семьи — проступает утопическое начало. Известно, что всякая утопия не только занимается переустройством общества в целом, но огромное внимание уделяет семье и браку. Одни утопии, регрессивные по Е. Шацкому, воспевают золотой век и патриархальную семью. Другие, напротив, ломают сложившиеся устои, предлагая уничтожить брачные узы и обобществить любовь, строго регламентировать сексуальные отношения или, напротив, придать им неограниченную свободу. Претворяя утопию в жизнь, А. Коллонтай явно отказалась от регламентации, не отказываясь от семьи, при этом на первый план вывела тему труда.

Следует обратить внимание на то, что она концентрировалась не столько на отношениях мужчины и женщины, сколько на отношениях детей и родителей. Отлучение ребенка от матери, по ее мнению, — главный способ вырастить нового человека, человека вне семьи, но в коллективе, сообществе новых людей.

После 1917 г. Коллонтай в своих научно-публицистических трудах создает утопическую модель будущей социалистической семьи. В основание этой своеобразной социальной структуры положен принцип полного равноправия мужчины и женщины, мужа и жены, что обусловлено, по мнению Коллонтай и ее сторонников, тем, что домашнее хозяйство при социализме отомрет. «Оно уступает место хозяйству общественному. Вместо того, чтобы жена-работница убирала квартиру, могут быть и будут в коммунистическом обществе специалисты рабочие и работницы, которые будут по утрам обходить комнаты и убирать. Вместо того, чтобы мучиться со стиркой, тратить свои последние свободные часы на кухню, на варку обедов и ужинов, в коммунистическом обществе будут широко развиты общественные столовые, центральные кухни. Центральные прачечные, куда еженедельно работница относит белье семьи и получает стиранное и глаженое, снимут и эту работу с плеч женщины. Специальные же мастерские для штопки одежды позволят работницам, вместо того чтобы часами сидеть над заплатами, провести час над хорошей книгой, пойти на собрание, концерт, митинг. Все четыре рода работ, которыми еще держится домашнее хозяйство, обречены отмереть с победой коммунистического строя»<sup>3</sup>. Кстати, отзвуки этих идей в утрированном виде долгое время витали на российских просторах. Их отголоски можно даже отыскать в художественных произведениях, например, в «Поднятой целине» М. Шолохова, рассказах Л. Сейфуллиной.

Воспитанием детей (еще одной «скрепы семьи») по желанию их родителей также займется государство, которое постепенно возьмет на себя нелегкое бремя заботы о будущих членах коммунистического общества. «Не узкая, замкнутая семья с ссорами родителей, с привычкой думать только о благе родственников может воспитать нового человека, а только те воспитательные учреждения: детские площадки, детские колонии — очаги, где ребенок будет проводить большую часть дня и где разумные воспитатели сделают из него сознательного коммуниста, признающего один святой лозунг: солидарность, товарищество, взаимопомощь, преданность коллективу. Все это делается для того, чтобы дать возможность женщине совместить полезный труд на государство с обязанностями материнства»<sup>4</sup>.

Таким образом, согласно Коллонтай, традиционная семья перестает быть нужной, во-первых, государству, поскольку домашнее хозяйство ему уже не выгодно; оно без нужды отвлекает работников от более полезного, производительного труда, во-вторых, членам семьи, потому что одну из основных ее задач — воспитание детей — берет на себя общество, особенно развивая чувство коллективизма как главное для «нового человека», даже вопреки его индивидуалистической природе. (Природа человека вообще никогда не учитывалась партийными деятелями ни в одной из программ и основополагающих документов, в соответствии с которыми строилось социалистическое общество.)

Но как быть с вечной спутницей человека — любовью — в коммунистическом обществе? Какую роль будет играть она в жизни женщины, какие формы примет? А. Коллонтай пытается ответить на эти вопросы в соответствии с модными в то время в так называемой «комсреде» взглядами. Правда, ответы эти нередко обусловлены прежде всего перипетиями ее собственной женской судьбы (замужняя дворянка Коллонтай пережила бурный роман с молодым комиссаром Дыбенко, его измену, разрыв и расставание), опровергая взгляд автора на эти проблемы, не соотносятся с «классовой основой любви», расходятся с общепринятыми в те годы принципами.

В работах 1918—1919 годов — «Новая мораль и рабочий класс», «Семья и коммунистическое государство» — Коллонтай настойчиво говорит о формировании новых отношений между полами — в трудовом государстве «мужчины и женщины должны стать прежде всего братьями и товарищами»<sup>5</sup>. Естественно, что Коллонтай была не первой, кто обратил пристальное внимание на новые отношения между полами и их перспективы.

К проблеме новой морали новых людей впервые приковал общественное внимание Чернышевский в своем романе «Что делать?» Н. Бердяев, отказывая этому произведению в художественности, считал его по своему

замечательным прежде всего в силу огромного морального значения и называл «Что делать?» «проповедью новой морали»<sup>6</sup>.

Коллонтай сознавала, что «перевоспитание психики женщины применительно к новым условиям ее экономического и социального существования дается не без глубокой, драматической ломки. Женщина из объекта мужской души превращается в субъект самостоятельной трагедии»<sup>7</sup>.

Теория Коллонтай о новой семье и роли в ней женщины непоследовательна и противоречива. В одной и той же работе — «Семья и коммунистическое государство» — она говорит и о том, что семья вообще перестает быть нужной, и о том, что брак нужен в форме свободного товарищеского союза двух любящих и доверяющих друг другу людей, поскольку тяга женщин к созданию семьи не может отмереть одномоментно. Причина подобных противоречий кроется, конечно, не в логической несостоятельности Коллонтай (свои оригинальные взгляды и довольно глубокие научные познания она продемонстрировала в предреволюционные годы), они — в утопичности идей, которые она пропагандировала, постоянно поддерживала и развивала. Как ортодоксальный коммунист, она не пыталась задумываться над возможностью или невозможностью осуществления довольно нежизненных концепций. Главным для нее было создание стройной, по мнению ее соратников, теории, поскольку в новом обществе все должно быть по-новому, в том числе и отношения между полами, кардинально должны измениться роль и место женщины. Одновременно рассуждения Коллонтай о сексуальном кодексе морали рабочего класса носят абстрактно декларативный и банальный характер. Очевидность аксиомы о том, что каждый новый формирующийся класс обогащает человечество новой, свойственной именно данному классу идеологией, не вызывала у Коллонтай возражений, но она дополняет эту мысль собственными соображениями о том, что «сексуальный кодекс морали составляет неотъемлемую часть этой идеологии. Только с помощью новых духовных ценностей, отвечающих задачам восходящего класса, удастся этому классу укрепить свои социальные позиции, только путем новых норм и идеалов может он успешно отвоевывать власть у антагонистических ему общественных групп.

Выискать основной критерий морали, что порождается специфическими интересами рабочего класса, и привести в соответствие с ним нарождающиеся сексуальные нормы — такова задача, которая требует своего разрешения со стороны идеологов рабочего класса»<sup>8</sup>.

Будучи одним из этих идеологов, Коллонтай попыталась выработать новый кодекс сексуальной морали, который можно назвать кодексом «свободной любви». (Справедливости ради, следует вспомнить и о «Двенадцати половых заповедях революционного пролетариата» А. Залкинда.) Но кодекс сможет «заработать», по мнению его автора, только с корен-

ным переустройством социально-экономических отношений на началах коммунизма<sup>9</sup>. Одной из носительниц нового свода моральных правил Коллонтай считает так называемую холостую женщину, новый тип женщины, появившейся еще в конце XIX века в западных буржуазных обществах. Не скрывая своих симпатий к таким женщинам, Коллонтай описывает систему их воззрений на любовь. Холостая женщина материально независима, «обладает самоценным внутренним миром, внешне и внутренне самостоятельна, требует уважения к своему “я”. Не выносит деспотизма, даже со стороны любимого мужчины. Любовь перестает составлять содержание ее жизни, любви отводится подчиненное место, какое она играет у большинства мужчин. Естественно, холостая женщина может переживать острые драмы. Но влюбленность, страсть, любовь — это лишь полосы жизни. Истинное ее содержание составляет то “святое”, чему служит новая женщина: социальная идея, наука, призвание, творчество... И это свое дело, своя цель для нее, для новой женщины, зачастую важнее, драгоценнее, священнее всех радостей сердца, всех наслаждений страсти...»<sup>10</sup> Хотя Коллонтай и не утверждает прямо, что холостая женщина из пролетарской среды и есть тот идеал, к которому должны стремиться женщины социалистического общества, такой вывод из ее сочинений очевиден.

Взгляды видной общественной деятельницы на «свободную любовь» приобрели в первые годы Советской власти широкую известность и некоторую популярность. Реакция на них была самой разной — от полного неприятия до активной поддержки. Так в своем рассказе «Преступление»<sup>11</sup> Л. Сейфуллина описывает атмосферу тех лет в небольшом российском городке: «Только и разговоров, что про половой вопрос. В комсомоле даже своя “спеца” в этом деле завелась. Самый главный спец — Колька Быстринский. Четвертого класса второй ступени. Из старых реалистов. Акушеркин сын. Фореля профессора книжку у матери стащил. Так по ней насобачился, все по-научному теперь объясняет». Мать главного героя, женщина средних лет ходит на лекции «О новой морали». Объясняясь с мужем в приступе ревности, она кричит: «А чтобы так, как вчера на лекции на этой конопатенькая изъясняла, не же-ла-ю! “Товарищ Коллонтай, товарищ Коллонтай!”... Ей она не то что товарищ, а может заместо матери родной... Как никто замуж-то не берет... А я шестнадцатый год без Коллонтаевой подмоги в законном супружестве!.. Детей-то рожала, слезами в бедности поливала не затем, чтоб ихнего отца Коллонтай какую свою пристроила».

В. В. Вересаев в повести «Исанка» (1927 г.) с психологической точностью изобразил «муки и радости» любви в среде студенческой молодежи первых послереволюционных лет, которые были отмечены бурно протекавшим процессом становления новой системы ценностей, в том числе

и «новой морали». Под непосредственным воздействием трудов А. Коллонтай велись поиски места женщины в новом обществе, ее роли и положения в семье, построенной на новых, небуржуазных основаниях. «Они возвращались с диспута в Политехническом музее о половой проблеме... Борька говорил, что брак, как дружеский товарищеский союз между мужчиной и женщиной, может быть заключаем только года через два-три после физического сближения. До того есть только влюбленность, есть страсть, при которых человек совершенно слеп и должен быть готов на всякие неожиданности. Глубочайший смысл имеют «пробные браки», существующие у некоторых народов»<sup>12</sup>.

«Исанка», благодаря общественной актуальности своей главной темы, «для многих очень существенной и близкой»<sup>13</sup>, на протяжении долгого времени вызывала живую дискуссию в молодежной среде и в прессе, на которую по прошествии времени откликнулся и сам автор произведения — В. В. Вересаев. Он в статье «Разрушение идолов», впервые опубликованной в газете «Известия» (1940 г.), попытался ответить на многочисленные письма в свой адрес по поводу повести: «Стоят изображения из камня и дерева. И люди поклоняются им, считая их высшими существами к которым непозволительно подходить даже с самой легкой критикой, которых следует благоговейно принимать такими, какие они есть. ...В жизни людей, в их быту, в их нравах и воззрениях — часто даже у людей самого передового образа мыслей — еще несчетное количество таких божков, совершенно без всяких оснований вызывающих к себе самое благоговейное отношение, не допускающее никакой критики»<sup>14</sup>.

Вересаев призывал молодежь не ждать изменения внешних условий — создания сети детских садов и лагерей, своеобразных «городков», где будут находиться дети, пока их матери учатся или работают. В первую очередь следует перестраивать характер отношений между женщиной и мужчиной. Необходимо «научиться видеть в женщине по-настоящему равноправного нашего товарища»<sup>15</sup>.

Реакция наиболее консервативного класса России — крестьянства — на идеи А. Коллонтай и ее сторонников почти повсеместно была одинаковой — он буквально содрогался от подобных представлений о будущем такого многовекового православного института как семья, о роли в ней женщины, что нашло свое отражение в художественной литературе, драматургии, публицистике последующих лет.

В связи с распространением взглядов Коллонтай интересны воспоминания К. Цеткин об отношении к ним В. И. Ленина. В беседе с ней он признавал: «Хотя я меньше всего мрачный аскет, но мне так называемая “новая половая жизнь” молодежи, а часто и взрослых, довольно часто кажется чисто буржуазной, кажется разновидностью доброго буржуазного дома терпимости... Вы, конечно, знаете знаменитую теорию о том, что

в коммунистическом обществе удовлетворять половые стремления и любовные потребности так же просто и незначительно, как выпить стакан воды. От этой теории “стакана воды” наша молодежь взбесилась...» Ленин утверждал, что все это не имеет ничего общего со свободой любви, «как мы, коммунисты, ее понимаем»<sup>16</sup>.

Правда, Ленин не поделился с Цеткин мыслями о том, как коммунисты понимают свободную любовь, но мнение о ней вождя говорит о его традиционных взглядах, типичных для дореволюционного времени. Ленин, не уставая, постоянно подчеркивал, что революция требует от масс напряжения всех сил, сантименты различного рода только мешают строительству нового общества. Коллонтай же полагала, что революция уже окончательно победила, поэтому следует использовать «крылатый эрос» на пользу общества, рабочих коллективов. Ленин не вступил в дискуссию по этому вопросу, понимая, что «свободная любовь» и «крылатый эрос» способствует, с одной стороны, разрушению традиционной буржуазной семьи, а с другой — формируют нового человека, человека массы, члена коллектива. Таким образом можно констатировать, что В. Ленин и А. Коллонтай и в этом вопросе, по существу, являлись если не единомышленниками, то хотя бы стратегическими союзниками.

В 1923 году, пережив личную драму, Коллонтай опубликовала повесть «Любовь пчел трудовых», в которой теория свободной любви получила художественную форму (правда, довольно посредственную). Повесть пользовалась определенной популярностью, главным образом из-за совпадения настроений общества с основным мотивом произведения — необходимостью освобождения женщины и мужчины от уз буржуазной семьи и соблюдения классового подхода в половых отношениях. Коллонтай в своем произведении резко осудила героя повести — коммуниста, оставившего пролетарку ради женщины из буржуазной среды. Этим произведением завершилась активная литературная деятельность А. М. Коллонтай, главного коммунистического теоретика и пропагандиста «свободной любви» и «новой морали». С 1923 года она поступила на дипломатическую службу, и к вопросам женского равноправия, семьи, взаимоотношения полов уже не возвращалась, но отголоски ее теорий и идей в той или иной форме пережили их автора, остались в текстах новой соцреалистической культуры.

Широкое распространение взглядов Коллонтай и ее сторонников на будущее института семьи уже к середине 1920-х гг. взволновало партийное руководство страны, и в 1926 г. вышло Постановление ЦК ВКП(б), посвященное вопросам быта. В нем говорилось, что «наряду с ростом движения за социалистический быт имеют место крайне необоснованные, полуфантастические, а потому чрезвычайно вредные попытки отдельных товарищей (Ю. Ларин, Сабсович и др.) “одним прыжком” пере-

скочить через те преграды на пути к социалистическому перестройству быта, которые коренятся в экономической и культурной отсталости страны... К таким попыткам некоторых работников, скрывающих за “левой” фразой свою оппортунистическую сущность, относятся появившиеся за последнее время в печати проекты перепланировки существующих городов... с немедленным и полным обобществлением всех сторон быта трудящихся: питания, жилья, воспитания детей с отделением их от родителей, с устранением бытовых связей членов семьи и с административным запретом индивидуального приготовления пищи и др. Проведение этих вредных, утопических начинаний, не учитывающих материальных ресурсов страны и степени подготовленности населения, привело бы к громадной растрате средств и дискредитации самой идеи социалистического переустройства быта». Таким образом, утопичность идей о создании новой семьи, кардинально отличающейся от семьи буржуазной, в окружении нового быта были осознаны не только руководством страны, не нашли они широкой поддержки и в народе. Укорененность идей А. Коллонтай и ее сторонников в социалистическом обществе не состоялась.

### Примечания

<sup>1</sup> Коллонтай А. М. Социальные основы женского вопроса. СПб., 1909. С. 35.

<sup>2</sup> Коллонтай А. М. Общество и материнство. СПб., 1916. С. 41.

<sup>3</sup> Она же. Новая мораль и рабочий класс. СПб., 1916. С. 11.

<sup>4</sup> Там же. С. 26.

<sup>5</sup> Коллонтай А. М. Семья и коммунистическое государство. М., 1918. С. 72.

<sup>6</sup> Бердяев Н. А. Русская идея. Судьба России. // М., 1997. С. 94.

<sup>7</sup> Там же. С. 22.

<sup>8</sup> Коллонтай А. М. Новая мораль и рабочий класс. С. 18.

<sup>9</sup> Там же. С. 25.

<sup>10</sup> Коллонтай А. М. Социальные основы женского вопроса. СПб., 1909. С. 82.

<sup>11</sup> Ж. «Красная нива». 1924 г. № 1. С. 2—13.

<sup>12</sup> Вересаев В. В. Собр. соч. в 4-х т. Т. 4. М., 1988. С. 106—107.

<sup>13</sup> Там же. С. 442.

<sup>14</sup> Там же. С. 436.

<sup>15</sup> Там же. С. 446.

<sup>17</sup> К. Цеткин о Ленине: Воспоминания и встречи. М., 1925. С. 67.

Н. В. Злыднева

## «Поцелуй» — это мой путь в Дамаск

«“Поцелуй” — это мой путь в Дамаск», — такое признание сделал однажды Константин Бранкузи (1876—1957) — основоположник принципов авангарда в скульптуре XX века. «От буйного распутства неистовой жизни к тихому союзу любви и смерти, — милый путь в Дамаск...» — так характеризуется смысл этого образа, ставшего одним из ключевых в начале века, в рассказе Ф. Сологуба «Путь в Дамаск» (впервые опубликован в 1910 г.). Путь озарений, который открывается в союзе любви и смерти, лежит в основе образности центрального произведения Константина Бранкузи.

Речь идет о скульптуре «Поцелуй» 1909 года, установленной в качестве каменного надгробия на Монпарнасском кладбище в Париже. Первая версия этого произведения была создана в 1907—1908 годах (камень, Художественный музей, Крайова). Она стала своеобразным знаком идентификации мастера и даже была воспроизведена на его визитных карточках. К теме поцелуя Бранкузи неоднократно возвращался и позднее — на всем протяжении творчества, развернув мотив в целую серию. Помимо названных, существует еще 3 варианта «Поцелуя» — 1916 (Филадельфийский художественный музей), 1923 (Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж) и 1930 (дом Аренсберга, Голливуд) годов. Кроме того, мотив «Поцелуя» лег в основу семантики «Ворот Поцелуя», части мемориального ансамбля, построенного в 1937 году в румынском городке Тыргу-Жиу. Рельефы «Ворот Поцелуя» воспроизведены и в Пограничном Столбе (известняк, 1945, Национальный музей современного искусства, Центр Ж. Помпиду, Париж), который автор предполагал установить на послевоенной румынско-советской границе. Многократное обращение к мотиву «Поцелуя» знаменательно — оно свидетельствует о значимости темы для художника.

Впрочем, мышление сериями было вообще свойственно Бранкузи. Румын по происхождению, он большую часть жизни провел в Париже. В бурной творческой атмосфере межвоенного двадцатилетия этот мастер, оказавший впоследствии решающее воздействие на весь ход развития скульптуры XX века, держался особняком. С момента выработки своего

творческого кредо, который пришелся на 1907—1908 годы, то есть совпал с созданием первой версии «Поцелуя», внутреннее время этого художника словно остановилось. Всю последующую жизнь Бранкузи разрабатывал ряд мотивов, набор которых оставался практически неизменным: Поцелуй, Колонна, Птица, Новорожденный, Мадемуазель Погань и другие. Каждый из мотивов являлся малоизмененной репликой первоначального варианта — различался только материал: известняк, бронза, мрамор, дерево.

Свойственное темпераменту Бранкузи циклическое мышление отражало общую ориентацию искусства нынешнего столетия на миф и архаику. Сериальность в изобразительном искусстве стала ведущим принципом художественного процесса, в чем, в числе прочих велений времени, которые продиктовал искусству индустриальный век, можно усмотреть и влияние кинематографа. В случае Бранкузи метод работы сериями опирается и на глубинные свойства природы мастера. Сосредоточенность на избранном мотиве — это путь озарений, бесконечный путь к сокровенной сущности. Для Бранкузи магистральная ветвь этого пути пролегла через мотив поцелуя.

Первая версия «Поцелуя» 1907—1908 годов выполнена в известняке. Бранкузи впервые в своей творческой биографии применил здесь метод древних каменотесов — он высекал скульптуру непосредственно из каменного квадрата, минуя этап предварительных заготовок. Скульптура имеет облик монолита, из которого низким рельефом выступают очертания обнявшейся в поцелуе пары, данной в погрудном срезе. Постамент отсутствует, скульптура устанавливается непосредственно на экспонирующей плоскости. Формы тел целующихся нарочито упрощены и огрублены, детализировка сведена к минимуму: прорезь глаз и волосы трактованы в духе примитива. Несмотря на камерные размеры (28 × 26 × 21,5 см), скульптура эпически-монументальна: лапидарность малорасчлененного объема образована ясной зеркальной симметрией и четким противопоставлением вертикали (волосы и линия соединения тел) и горизонтали (сплетенных рук). Шершавая поверхность несет следы резца — скульптура рождается из блока на глазах у зрителя и при этом остается камнем, обломком скалы, фрагментом природы. Стилизованность и минимализм формы обнаруживают влияние П. Гогена со свойственной живописцу любовью к примитиву и являются прямой антитезой «Поцелую» О. Родена (мрамор, 1898, Музей Родена, Париж), где мотив разработан со всей виртуозностью миметического отношения к природе.

Именно это формально-композиционное решение легло в основу всех последующих разработок мотива. Так, по сравнению с первоначальным вариантом, в надгробии 1909 года добавлена только нижняя часть тел: плотно прижавшиеся друг к другу фигуры сидят на корточках, не нарушая монолитности объема. Это задает вертикальную доминанту композиции и лишает ее монументальности, сообщая скульптурной группе интонацию хрупкой незащищенности.

Версия 1916 года (58 × 35 × 25,9 см) ближе к первоначальному варианту: постамента нет, фигуры даны в погрудном срезе. Хотя детали проработаны подробнее — обозначена женская грудь, выделены глаза-полукружья, вместе образующие циклопическое одноглазие скульптуры, а также губы-перемычка, — в целом трактовка частей тела более условная, сильнее акцентированы грани прямоугольного блока. С незначительными изменениями эта версия была повторена в «Поцелуях» 1923 и 1930 годов. Последние три реплики от первоначального образца и надгробия отличаются большая отвлеченность и некоторая авто академичность, меньше ощутимы движения резца мастера. Теплота материала и чувственная непосредственность уступили место схематизму деталей и холодной классической проработке пропорций, приближающихся к золотому сечению.

Дальнейшие разработки мотива коснулись области малой архитектуры, что соответствующим образом отразилось на формально-композиционных решениях. «Ворота Поцелуя» в Тыргу-Жиу, первоначально мыслившиеся как вход в общественный парк, в конечном варианте были передвинуты в глубину парка и превратились из портала в самостоятельный объект. Нанесенный на них орнаментальный рельеф разрабатывает тему поцелуя в условно-схематичной форме, в виде аркады сжавшихся полутел, чему вторят и полукружья декоративных кругов на столбах. Пограничный столб 1945 года из белого известняка соединяет основные варианты мотива — надгробия 1909 и «Ворот Поцелуя» 1937 годов. Изображение сидящей на корточках целующейся пары представлено в низком рельефе и повторено на каждой из четырех граней столба, а на постаменте и симметрично вторящем ему навершию многократно повторен тот же мотив в виде изящно прочерченного аркатурного пояса.

В формальном отношении мотив «Поцелуя» в творчестве Бранкузи не имеет аналогов. Лишь одна серия — «Пингвины» — приближается к «Поцелую» по признаку бинарности семантико-композиционной схемы: в скульптуре 1911—1914 годов «Два Пингвина» (белый мрамор, Художественный институт, Чикаго) акцентированы два глаза, прижатые друг к другу наискось полутела, приземистые пропорции.

В тематическом плане, напротив, «Поцелуй» является центральным, но далеко не единственным эротическим мотивом в творчестве Бранкузи. Более того, стихией эротики — от грутально-откровенной сексуальной символики до сдержанной во внешнем проявлении, но очень глубокой по существу чувственности — буквально захлестнуты все произведения мастера.

Здесь, впрочем, необходимо сделать оговорку. Важно учитывать, что чувственность присуща скульптуре как виду изобразительного искусства по самой ее природе. Произведение скульптуры рассчитано не только на зрительное, но и на тактильно-осозательное восприятие. В идеале скульптура должна быть ошупана пальцами, телесно сопережита зрителем. Скульптура разворачивается не только в пространстве, но и во времени, предполагая круговой обход (исключение составляет пластика архаических эпох), а время, необходимое для постижения скульптуры, — это время воображаемого (и эротического по своей природе) перевоплощения зрителя в телесную реальность скульптуры, актуализации этой реальности в пространстве я-тела, то есть как бы «примерка» на себя.

Бранкузи остро осознавал специфику трехмерного изображения и в соответствии с авангардной поэтикой задавал остранение тактильно-чувственных форм восприятия. Так, в 1916 году им была создана скульптура для слепых — овално скругленный блок мрамора был помещен в мешок с прорезями для рук<sup>1</sup>. Предполагалось, что посетитель выставки, на которой экспонировалось произведение, будет воспринимать его на ощупь.

Однако не только способ восприятия, но и семантика произведений мастера обнаруживала вовлеченность Бранкузи в стихию Эроса. В 1915 году было создано одно из самых смелых, с точки зрения цензуры, его произведений — «Принцесса X» (мрамор, Художественная галерея Шелдона, университет в г. Небраска, США). Представляющая собой женский портрет абстрактного толка (чей, до сих пор точно не известно), скульптура имеет форму фаллоса. Бронзовая реплика «Принцессы X» (1920, Филадельфийский художественный музей), будучи экспонированной на выставке Салона Независимых 1920 года в Париже, вызвала общественный скандал<sup>2</sup>. «Это Женщина, обобщенный образ Женщины, — пытался оправдать себя скульптор. — Это вечная женственность Гете, сведенная к своей сущности».

Откровенным эротизмом проникнуты и выполненные в дереве «Адам и Ева» (1921, Музей Гугенхайма, Нью-Йорк): органические формы, напоминающие элементы мужских и женских гениталий, создают вертикальную внефигуративную конструкцию, которая установлена на причудливом постаменте. Тема библейских первопредков решена в коде сек-

суальной символики. Начало человеческого рода как любовный акт, ритуальность этого действия — такой разворот традиционной темы был близок авангарду в силу его одержимости идеей новизны и при этом — обращенности к архаике. Понимание любви как Дела и Ритуала соответствует и материалу скульптуры: дерево не допускает предварительной стадии и делает эстетически значимым сам процесс создания произведения, сам ритуал творческого акта<sup>3</sup>.

Для Бранкузи Эрос обладал смыслом высшей сакральной ценности. Не случайно в 30-е годы мастер работал над проектом храма Индры, древнеиндийского верховного бога грома и молнии<sup>4</sup>. Храм предназначался для индийского махараджи и первоначально предполагалось назвать его Храмом Любви, в связи с чем вся символика проекта была ориентирована на чувственно-мистическое, эротическое постижение божества<sup>5</sup>.

Таким образом, примеров обращения Бранкузи к эротическим мотивам — множество. Почему же именно «Поцелуй» означил опыт мистического озарения мастера — путь в Дамаск?

В ряду других решений эротической темы у Бранкузи «Поцелуй» имеет некоторые особенности. В формальном отношении в нем более сильно, чем в каком-либо другом произведении мастера, акцентирована бинарная символика, двоичность композиции, и при этом — ее единство. Соединенность двух половинок, несомненно, восходит к Платону, философией которого Бранкузи очень интересовался и отдал ей дань в своем творчестве. Дух идей Платона как аполлиническое начало, отмечающее полюс гармонического равновесия, геометрического пуризма и упорядоченности пропорций проявился в том, что скульптор часто использовал в своих произведениях классический принцип золотого сечения, а наиболее совершенной формой считал шар и стремился пластически воспроизвести концепт его идеальной сущности. Бинарность отсылает и к архаической картине мира. Сведение формы к простейшему геометрическому телу (кубу или параллелепипеду), минимализм в разработке деталей, работа с камнем по образцу древних каменотесов — все это знаки самоидентификации Бранкузи с эпохой эпоса. Лапидарность языка Бранкузи прокладывала скульптуре XX века дорогу к авангардному принципу «нулевой степени письма», к примитиву, однако в отличие от кубистов, стремившихся проникнуть в изначальность формы посредством ее деструкции, разложения на простейшие составляющие, Бранкузи акцентирует неделимую целостность блока. В мотиве его «Поцелуя» целостность формы становится этическим качеством. Знаками целомудренной подлинности события служат первородность геометрики, природность материала и открытость рабочего метода.

Идея единства составляет ключевое звено и содержательного плана. Ни в одном другом из разработанных Бранкузи эротических мотивов не звучит с такой ясностью антиномия Эроса: единство в двойственности. Неделимость влюбленных в «Поцелуе» Бранкузи вызывает ассоциации с персонажами близнечного мифа в архаических культурах. Прежде всего, приходят на память мифы о браке близнецов брата и сестры как символическая форма объединения двух мифологических противоположностей, а также мифы об андрогинных божествах древности, выступавших как демиурги-перволюди. В архаическом обществе близнецов считали наделенными сверхъестественной силой, а их культ связывали с символикой плодородия<sup>6</sup>. Не случайно мотив обнявшихся в «Воротах Поцелуя» преобразован в форму прорастающего семени<sup>7</sup>.

Слившиеся в поцелуе на Монпарнасском кладбище углублены в себя, их эротизм лишен экзатичности — влюбленные больше напоминают персонажей надгробных стел, нежели любовной драмы. В самом деле, «Поцелуй» Бранкузи несет на себе печать мемориальной символики. Эрос и Танатос слиты здесь воедино в соответствии с классическим образом мотива.

На этот аспект темы ясно указывает и идея, легшая в основу проекта храма Индры — прорисованная двойная капители «Борот Поцелуя», однако вся остальная семантика отсылает к погребальной символике. Так, храм рассчитан на посещение только одним человеком, в его пространственном образе акцентирована идея пути, а помещение входа отделено от центральной алтарной части мрачным, неосвещенным водоемом. Предполагалось, что посетитель вплавь, через темные воды, будет добираться к сакральному центру — источнику света и спасения. Символика тьмы и света, переправы через водную преграду и сама затрудненность пути в проекте храма правомерно трактовалась исследователями как модель инициации<sup>8</sup>. Однако нетрудно усмотреть здесь и идею сакрального Эроса-Танатоса. Существенной представляется символика не столько *rite-de-passage*, сколько собственно погребального обряда. В рисунке 1935—1937 годов «Поцелуй» на связь эротического мотива с мотивом смерти имеется и вербальный намек: рисунок сопровождают симметричные надписи, варьирующие корень «танат» — Тонитон и Танитан.

Прочтение мотива «Поцелуя» у Бранкузи в мемориальном ключе становится еще более убедительным, когда вспомним, что именно «Поцелуй» как надгробие имел в виду автор, когда говорил о своем пути в Дамаск. Это единственное надгробие в творчестве мастера, если не считать мемориального ансамбля в Тыргу-Жиу, где, впрочем, центральное место опять же занимает тема любви («Ворота Любви»). В могиле, на которой установлено надгробие Бранкузи, покоится прах молодой женщины —

Татьяны Рачевской (очевидно, русской по происхождению), совершившей самоубийство вследствие несчастной любви. Связь эротической темы поцелуя с темой смерти и комплексом представлений, отсылающих к символам погребальной обрядности, получила в данном случае окказиональное обоснование.

В качестве надгробия «Поцелуй» 1909 года воспроизводит основные формально-композиционные традиции мемориального жанра: монументализм и лапидарность выразительных средств, иератичность композиции. Первое особенно значимо. В основе монументализма любого мемориала лежит принцип зеркальной симметрии по отношению к вертикальной оси. Все великие культуры древности, основанные на культе предков, воспроизводили эту схему: зеркальная симметрия лежит в основе гробниц и рельефов Древнего Вавилона и Египта, она определяет композицию римских надгробий, пронизывает искусство Востока. Зеркальная симметрия сама по себе может служить признаком, знаком-индексом, по которому в той или иной культуре различима ее проникнутость мемориальными смыслами. Так, в тоталитарных культурах XX века зеркальная симметрия выступает как закон композиционной организации не только в живописи и архитектуре, но и в литературе.

Конечно, Бранкузи не принадлежит культуре, ориентированной на мемориальность. Иконография его произведений отражает авангардную преданность идее начала, а не конца или инобытия, о чем свидетельствуют такие циклы и отдельные скульптуры, как «Прометей», «Новорожденный», «Начало мира», «Яйцо», «Адам и Ева». Вместе с тем центральное произведение, об означивающее символический путь мастера в Дамаск, обнаруживает причастность к мемориальной символике. Очевидно, причину этому следует искать в характере мышления мастера и в той традиции, духом которой, вне зависимости от сознательной установки, проникнуто его творческое Я.

Мышление Бранкузи глубоко мифологично. На это указывает иконография произведений, преимущественно обращенная к греческой мифологии, а также мифам архаических цивилизаций. На это указывает и тип переживания времени — цикличность в разработке тем, отсутствие эволюции стиля. Наконец, об этом свидетельствует и пластический язык мастера: открытость метода как самоценность процесса труда (дело как ритуал), поиски геометрической первоосновы материального мира, приверженность органическим формам.

Мифологизм Бранкузи — свойство его индивидуальности и знак принадлежности веку, проникнутому любовью к мифу. Все крупнейшие мастера XX столетия, исторический и послевоенный авангард, отдали дань времени Золотого века, архаическим и примитивным культурам, расши-

ряя посредством символов ушедших цивилизаций современное поле художественных означиваний. Однако у Бранкузи мифологизм имел и более глубокие корни — он во многом определялся родиной мастера, Румынией, и шире — Балканами<sup>9</sup>.

Genius loci Балкан несет в себе дух архаики. Эти земли, лежащие на периферии Европы, которые испокон веков служили связующим звеном между Западом и Востоком, через которые с античных времен проходили племена и народы и где они испокон веков сосуществовали на маленькой территории, порой мирно уживаясь, а порой стремясь потопить друг друга в крови, — эти земли до сих пор пропитаны мощным энергетическим зарядом, где жизнь и смерть слиты воедино. Ситуация бесконечных миграций, столкновений или просто соседствования различных культур, языков, верований, череда войн и бедствий, выпавших на долю обитателей Балкан на протяжении многих поколений, — все это определило отношение балканских народов к историческому времени как к веренице повторяющихся испытаний, где прошлое реальнее настоящего, и к пространству как к плотной, сгущенной среде стяжения героических усилий по выживанию. Исторические события здесь облеклись в плоть мифа, а повседневные представления проникнуты колоритом архаики. И как следствие — особое отношение к смерти. В качестве маркированного члена оппозиции жизнь/смерть она определила специфический дух региона, который можно было бы назвать мемориальным. Не случайно одно из своеобразнейших явлений культуры Балкан — средневековые боснийские стечки, загадочная символика, и конфессиональная принадлежность которых до сих пор остаются непроясненной страницей в истории европейского искусства, — принадлежат именно к мемориальному жанру.

Никогда не забывая о своем румынском происхождении, Бранкузи избегал прямых обращений в своем творчестве к мотивам румынского фольклора. Однако балканский мифологизм проявился на глубинном уровне — в типе мышления мастера, в его склонности к парадоксальной логике и архаической символике. «Поцелуй» 1909 года является тому наглядным доказательством. Эрос и Танатос, слитые здесь воедино в соответствии с парадоксальностью мифа, определили и высочайшую чувственность этого произведения, и его верность памяти мемориального жанра.

Так почему же путь в Дамаск? Очевидно, дело не ограничивается внешней стороной сюжета, формально-композиционным и стилистическим решением произведения. Бранкузи насыщает каменный блок с изображением целующейся пары глубокой эзотерикой. Она — в числовой символике пропорций.

Нумерологической символикой наделены все произведения мастера. Выше говорилось о золотом сечении, в котором решены «Ворота Поцелуя». Но не только к законам греческой классики обращался мастер. Уподобляясь древнему жрецу, он оперировал и очень архаичными числовыми символами. Излюбленное мифологическое число Бранкузи — 12. Это символ универзума. Число 12 широко использовано в ансамбле Тыргу-Жиу (12 тумб вокруг «Стола молчания», 12 секций «Ворот Поцелуя» в ширину). Лежащее в основе пропорций «Борот Любви» отношение  $1 : 2 : 3 : 4$  — это древнейшая последовательность  $a + 1$ : сумма первых четырех чисел дает 10 (священный Тетрактис, символ бесконечности: основа Природы и первичный образ Бога). Та же последовательность и число 10 лежат в основе пропорций в проекте храма Индры. Маркированным является и число 40 — важнейший символ календарной обрядности с доисторических времен<sup>10</sup>. Наиболее часто Бранкузи оперирует числами 3 и 4 — древнейшими, еще с эпохи неолита, нумерологическими знаками мужского и женского начала. А если учесть, что именно на Балканах возникла европейская неолитическая культура и найдены первые на континенте элементы предписьменности, укорененность эзотерики Бранкузи в традициях региона станет еще более очевидной.

Однако особое внимание Бранкузи уделял числам 1 и 2 — этим, с точки зрения архаического понимания, еще не вполне числам. Единичное и парное у Бранкузи выходит за рамки платоновской символики нашедших друг друга половинок, хотя и во многом вдохновлено ею. Единица и двойка лежат в основе центральных произведений мастера. О символике парности уже шла речь. Следует только добавить, что принцип двоичности композиции выступает у Бранкузи и безо всякого сюжетного обоснования: двоичны каменные тумбы-сиденья вокруг «Стола молчания» в Тыргу-Жиу, сложенные из двух половин шара; двоица диск «Рыбы», отражаясь в своем полированном постаменте (1926, бронза, Художественный музей, Бостон); раздваивается деревянный постамент «Жар-Птицы». И такого рода скрытой парности можно отыскать еще немало примеров. Интересно отметить, что особенно ярко принцип парности проявляется в тех случаях, когда возникает отступление от него, хотя при этом парность предполагается естественным образом: так возникает тема одноглазая («Спящая Муза», 1909—1910, части, собр., Нью-Йорк).

Проблема отсутствующего члена как усеченной парности тесно связана у Бранкузи с символикой единицы. Она воплощена в «Бесконечной колонне», которая, подобно «Поцелую», образует целый цикл скульптур — от первой модели в дереве (около 1918 г.) до отлитой из стали «Бесконечной колонны» 1937 года в Тыргу-Жиу. «Бесконечная колонна» представляет собой вертикальную конструкцию, составленную из удлиненных

призм, которые соприкасаются друг с другом малыми основаниями. Число призм варьируется в разных версиях «Колонны» от 5-ти до 30. Ритмизованное напряжение взметнувшегося вверх столба усилено легким сдвигом призматических элементов конструкции (в деревянных версиях 1925 и 1928 гг.) вокруг вертикальной оси. Единичность «Колонны» подчеркивается множественностью связанных с нею символов, среди которых главный — это воплощение *axis mundi*, оси мира или Мирового Дерева, основы строения мироздания в архаической традиции.

Сакральный смысл «Поцелуя», очевидно, может быть понят только в контексте всего творчества мастера, всей системы его означиваний, и в первую очередь — в связи с символикой «Бесконечной колонны». «Колонна» и «Поцелуй» существуют в диалоге: единство, сотканное из множественности — в «Колонне», и единство, созданное парой, — в «Поцелуе», взметенность ввысь как проявление креативной способности — в «Колонне» и интимность чувства — в «Поцелуе», бесконечность божественной сущности в «Колонне» и сакральность божественного акта в «Поцелуе». И «Колонна» и «Поцелуй» — обе серии несут в себе метафору внезапного озарения высшим смыслом — пути в Дамаск. «Колонна» и «Поцелуй» слились воедино в последней версии «Поцелуя» — в «Пограничном столбе». Эрос как граница жизни и смерти и одновременно как устремленность к преодолению физических преград завершает развертывание мотива<sup>1</sup>. С другой стороны, граничность определяет одно из главных свойств балканской картины мира<sup>2</sup>. Таким образом, Эрос Бранкузи почвенен — он окрашен в тона породившей Бранкузи земли и наделен всеми качествами этого парадоксального пространства.

Так почему же путь в Дамаск? Очевидно, именно эта антиномичная пограничность эротики «Поцелуя», с ее обращенностью к смерти в не меньшей степени, чем к жизнотворению, для Бранкузи была наделена силой разрывать пелену конечности человеческого существования. Именно лежащий на грани миров «Поцелуй», а не «Колонна», как зримая бесконечность, способен открыть горизонт и обозначить путь — путь к бесконечному. Только путь имеет значение. Вспоминаются слова Андрея Платонова в одном из его писем к жене: «Три вещи поразили меня в жизни — дальняя дорога... ветер и любовь»<sup>3</sup>. Думается, это мог бы написать и Бранкузи.

### Примечания

<sup>1</sup> См. свидетельство Анри-Пьера Роше в кн.: *Григореску Д.* Брынкуш. Бухарест, 1984. С. 85.

<sup>2</sup> Об этом см.: *Geist S. Brancusi. A Study of Sculpture.* N. Y., 1968.

<sup>3</sup> О ритуале в творчестве Бранкузи см.: *Злыднева Н. В.* Homo balcanicus в искусстве К. Бранкузи // Она же. *Художественная традиция в пространстве балканской культуры.* М., 1991. С. 143—176.

<sup>4</sup> *Топоров В. Н.* Индра // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 533—534.

<sup>5</sup> Описание проекта см.: *Bach F. T., Rowell M., Temkin A.* Constantin Brancusi (1876—1957). Philadelphia, 1995. P. 268—271.

<sup>6</sup> *Иванов Вяч. Ве.* Близнечные мифы // Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 174—176.

<sup>7</sup> Наблюдение принадлежит Д. Григореску (*Григореску Д.* Брынкуш. С. 146).

<sup>8</sup> *Bach F. T., Rowell M., Temkin A.* Op. cit, pp. cit.

<sup>9</sup> О балканизмах Бранкузи подробнее см.: *Злыднева Н. В.* *Художественная традиция...* С. 143—171.

<sup>10</sup> *Фролов Б. А.* Числа в графике палеолита. Новосибирск, 1974.

<sup>11</sup> Об идее предела в Эросе см.: *Топоров В. Н.* Понятие предела и Эрос в платоновской перспективе // *Античная балканистика.* М.: Наука 1987. С. 107—118.

<sup>12</sup> О принципе граничности в связи с балканским менталитетом см.: *Злыднева Н. В.* Иван Мештрович: поэтика предела // Она же. *Художественная традиция...* С. 45—77.

<sup>13</sup> *Платонов А.* «Однажды любившие». Письма // *Платонов Андрей.* Государственный житель. М., 1988. С. 575.

**человек телесный**



Е. Е. Левкиевская

## Борода предорогая...

«Борода предорогая!  
Жаль, что ты не крещена  
И что тела часть срамная  
Тем тебе предпочтена».

М. В. Ломоносов «Гимн бороде»

Когда многочисленные списки ломоносовского «Гимна бороде» (при жизни Михаила Васильевича из-за цензуры стихотворение в печати не появлялось) стали гулять по стране, Синод в специальном докладе императрице потребовал, чтобы «таковые соблазнительные и ругательные пасквили истребить и публично сжечь... и означенного Ломоносова для надлежащего в том увещания и исправления в Синод отослать». Ломоносов действительно приезжал по этому поводу в Синод, но поскольку нрава он был, как известно, крутого, то вместо того, чтобы выслушивать чужие увещания, такие «ругательства и укоризны на всех духовных за бороды их произносил, каковых от доброго и сущего христианина надеяться отнюдь невозможно».

Вся эта «бородатая» история произошла в 1757 году. Ломоносов только что закончил труд «О нынешнем состоянии словесных наук в России», дописывал первый том «Древней Российской истории», готовил докладные записки по реорганизации Академии наук. На его плечах — устройство фабрики цветного стекла в Усть-Рудице. Много сил отнимал у него и открытый два года назад Московский университет. И вдруг — на фоне крупных научных работ, борьбы за развитие отечественной науки и просвещения, планов по развитию промышленности — “ругательства” в Синоде по поводу какой-то там бороды! Сторонний наблюдатель, читая о конфликте между Ломоносовым и Синодом Русской Православной Церкви, скорее всего решит, что Михаил Васильевич, мягко говоря, переутомился от всей этой «груды дел, суматохи явлений», если с упорством, достойным лучшего применения, вдруг стал дискутировать о волосяном покрове на нижней части мужского лица. Что касается Синода того времени, то, с точки зрения того же стороннего наблюдателя, его

члены, вероятно, представляются чем-то вроде ученых-схоластов с описанного Свифтом летающего острова Лапута, занятых абстракциями, далекими от проблем реальной жизни.

Однако, если отнестись к конфликту М. В. Ломоносова с Синодом внимательнее, то можно заметить, что борода в нем означает явно что-то большее, чем просто горсть волос на мужском подбородке, а спор о ее наличии или отсутствии меньше всего походит на дискуссию эстетствующих любителей парикмахерского искусства о дизайне мужских причесок. Однако сама дискуссия кажется современному человеку странной и лишённой логики: Ломоносов почему-то ругает православных священников за наличие у них бород, а те, в свою очередь, отвечают, что подобные обвинения не могут исходить от «доброе и сущего христианина», т. е. фактически записывают Ломоносова в нехристи.

Хорошо известно, что волосы, их длина, форма прически — важный признак общественного статуса человека, особенно у древних народов. Коротко остриженная и особенно обритая голова — знак социальной зависимости, подчиненности или форма наказания. Вспомним, хотя бы древнегреческий обычай обривать рабов, остригать косы у рабынь и у замужних женщин, уличенных в прелюбодеянии. Сюда же относится и обычай обривать арестантов и призванных в армию новобранцев, имеющий не только гигиенический смысл (в России до революции у рекрутов, годных к военной службе, цирюльник выбривал широкую дорожку от лба к затылку — отсюда выражение «забрить лоб»). В XX веке бунт против общественных устоев у молодежи выражался, в частности, в отрицании демонстративно длинных волос или создании необычных причесок (вспомним, в частности, хиппи и панков). Смена статуса часто (особенно у женщин) сопровождалась сменой прически — например, на свадьбе над невестой совершался ритуал замены девичьей прически на прическу замужней женщины. Этот ряд примеров, говорящих о символическом значении волос в общественном сознании у разных народов, можно продолжать до бесконечности, но для нас в данном случае важно только то, что в разные времена знаком отклонения от принятых обществом стандартов могли быть как слишком длинные, так и слишком короткие по сравнению с нормой волосы. Очевидно, что растительность на лице — это тот естественный, заложенный природой признак, который отличает мужчину от женщины, это признак «полноценного» мужчины. Именно такое значение имела борода у византийцев — как свидетельствует Константин Багрянородный, в Византийской империи был специальный термин «бородатые» для исполнителей тех государственных должностей, на которые не могли назначаться евнухи. Но как и большинство

других чисто физиологических признаков, борода, равно как и вообще волосы, практически у всех народов очень рано из простого полового признака превратилась в семиотический знак определенной культурной, социальной, а часто и конфессиональной принадлежности.

Совершенно ясно, что в описанном выше споре оппоненты не могли договориться не потому, что не понимали «исходных позиций» противоположной стороны, а как раз потому, что очень хорошо понимали, т. к. борода в этом споре была знаком определенной идеологической позиции, совершенно не приемлемой для каждого из оппонентов. Спор о бороде был ни чем иным, как спором западников и традиционалистов середины XVIII века, спором о путях развития России, как показывает современная политическая ситуация, не утратившим со времен Ломоносова своей остроты и актуальности.

Попытаемся изложить аргументы нападающей стороны, т. е. Ломоносова. На первый взгляд точка зрения Михаила Васильевича, изложенная в его «Гимне бороде», высмеивающем «безголовых с бородой», предельно понятна и находит себе подтверждение в народных пословицах: «Борода уму не замена», «Ум не в бороде, а в голове» или: «По бороде — прямо в рай, а по делам — ай-ай-ай!» Таким образом, он высказывает вполне здравую и никак не противоречащую христианскому вероучению мысль, что о человеке нужно судить по делам его, а не по внешнему виду. Но в таком случае Ломоносов противоречит сам себе - если человек ценен своим умом и своими делами, а не бородой, как он утверждает в стихотворении, тогда к чему все его нападки на бородатость православных священников? В конце концов, если хотят носить бороды, пускай носят, лишь бы дело свое исполняли, а если сам Михаил Васильевич предпочитает бритый подбородок, то зачем устраивать из-за этого «ругательства» аж в Синоде! Все это так, если считать ношение бороды частным делом каждого мужчины, но если вспомнить, что всего лишь за пятьдесят два года до написания «Гимна бороде» петровский указ о бритье бород вызвал в стране тяжелые потрясения, то придется признать, что стычка Ломоносова и членов Синода не является результатом разницы их личных вкусов и вздорности характеров, а имеет очень древние корни в истории русской и европейской культур, без обращения к которым мы ни Ломоносова ни церковных иерархов не поймем.

Прения Ломоносова с членами Синода о бороде были лишь отголоском культурного конфликта, охватившего общество половиной столетия ранее, когда весной 1705 года был обнародован знаменитый указ Петра I, гласивший: «На Москве и во всех городах, царедворцам и дворовым, и городовым, и приказным всяких чинов служилым людям, и гос-

тям и гостиной сотни и черных слобод посадским людям всем сказать: чтоб впредь с сего, его великого государя указа бороды и усы брили. А буде кто бород и усов брить не похотят, а похотят ходить с бородами и усами, и с тех имать... поборы денежные». От насильственного бритья бород, согласно тому же указу освобождались только два сословия — крестьянство и духовенство. Само появление этого указа в момент тяжелых неудач России в Северной войне свидетельствовало, что для Петра внешний вид мужской части его подданных был почему-то столь же важен, как и борьба со Швецией за наши северные земли, проблемы выплавки чугуна или создание морского флота.

У западноевропейских народов, равно как у южных и западных славян рано распространился обычай брить бороду. С точки зрения западного сознания бритый подбородок, равно как и стриженные волосы — черта, отличающая человека от животного. Так, в окатоличенных частях западной Белоруссии бритье бород было обязательным, «каб ня быть похожим на кацапа» (Романов 8, 308). Более того — для европейца это черта человека, включенного в общество и готового жить по законам общества. В народной культуре западных славян, в частности у чехов, рано усвоивших европейские привычки, даже существовал специальный обряд ритуального бритья всех мужчин в селе, приуроченный к первому дню католического Великого поста. В этот день сельские женщины брали бритву, вместо мыла — кусок репы, вместо зеркала — дощечку и, обходя мужчин-односельчан, имитировали бритье. «Выбритый» таким образом мужчина платил женщинам деньги, на которые те устраивали себе угощение в трактире. Ритуальное бритье существовало и у православных болгар, у которых процедуре бритья подвергался жених перед свадьбой.

Восточные славяне, особенно русские и белорусы долго сохраняли обычай носить бороду. В связи с этим стоит вспомнить, что характеристика, любовно присвоенная нам нашими украинскими братьями — «кацапы», недвусмысленно намекает на схожесть русского человека с известным бородатым животным, и связана именно с пристрастием русского народа к бороде. Нужно заметить, что мода на мужскую прическу не была одинаковой в России во все времена и на всех территориях. По свидетельству историков, до XV—XVI вв. борода и длинные волосы не были обязательны даже для священников. В XV веке в Новгороде и Пскове мужчины носили довольно длинные волосы, которые заплетались в одну косу. В Московском государстве в XVI веке, по свидетельству англичанина Флетчера, мужчины стриглись очень коротко, и только подвергшиеся опале отпускали длинные волосы (в знак выключенности из общества). Ношение бороды было обычным для людей взрослых, солидных, моло-

дежь могла и не носить бороды. На новгородских инициалах — иллюстрированных заставках в книгах — довольно часты изображения безбородых людей, при чем безбородыми могли изображаться не только люди низших классов (например, рыбаки), но и должностные лица. Из описания 26 разбойников из города Шуи за 1641 год мы узнаем, что бороду носили 18 из них. О двоих сказано, что «бреют», об одном — «сечет», о четверых — «молоды, бороды нет, ус не режется», еще об одном просто — «бороды нет». Итак, в допетровскую эпоху борода была обычной деталью мужской прически для взрослого мужчины, но изредка встречались и те, кто брил или постригал бороду. Интересно, что для Московии «бородатость» более характерна, чем для севернорусских земель с их более тесными западными связями. Молодые, т. е. социально незрелые люди бороду могли и не носить.

Для Петра, приверженца западной модели поведения, бритье бороды являлось признаком приобщения к культуре, цивилизации, а ношение бороды — символом дикости, необразованности, состояния варварства. Если воспользоваться современной политической терминологией, можно сказать, что бритье бород, наряду с принудительным введением европейского платья и европейских обычаев (пить кофе, курить табак и пр.) должно было, по мысли царя-реформатора, приблизить Россию к «цивилизованному» миру. Наиболее четко эту точку зрения выразил почти полтора столетия спустя известный западник В. Г. Белинский, писавший: «Что ни говори, а даже фрак с сюртуком — предметы, кажется, совершенно внешние, немало действуют на внутреннее благообразие человека. Петр Великий это понимал, и отсюда его гонение на бороды... шапки-мурмолки и все другие заветные принадлежности “московского туалета”».

Итак, бритье бороды с точки зрения русских западников было одним из способов (пусть чисто внешних) приобщения к престижной для них европейской культуре и преобразования «отсталого» и «невежественного» русского народа по западному образцу. Указ о бритье бород, как и введение гражданского шрифта, создание светских учебных заведений, рассматривался Петром и его сторонниками как акт почти космогонический — акт культурного преобразования, просвещения России, ее нового сотворения. В глазах Петра и его последователей-западников вплоть до наших времен существовал (и, к слову сказать, существует) только один эталон культурности и цивилизованности — тот, который принят на Западе. Все, что так или иначе отличалось от этого эталона, не вписывалось в него, имело свою собственную логику развития, априори объявлялось некультурным, отсталым, невежественным, а те, кто пытался протестовать против этого, записывались в ретрограды и мракобесы. У Ломоносо-

ва, вся жизнь которого была прямым следствием петровских реформ, не возникало никаких сомнений в благотворности петровского указа, в одночасье решившего судьбу русской бороды. А над теми, кто по своему, как он считал, невежеству пытался отстоять право на бороду, он издевался зло и язвительно в «Гимне бороде». Можно не сомневаться, что он охотно подписался бы под процитированным высказыванием Белинского, если бы оно было ему известно. Согласно этой логике, борода была признаком отсталости русского народа только потому, что в Западной Европе рано сложился обычай брить бороду.

Но народ не оценил цивилизаторского порыва властей, и в ответ на действия реформаторов по стране поползли страшные слухи: «великий-де князь Петр Алексеевич родился от шведки с зубами, он-де антихрист... он-де швед обменной ... и посту не может воздержать, и платье возлюбил шведское...» Одной из причин этого неприятия было, несомненно, то усердие, с каким после петровского указа «власти на местах» ринулись вводить своих сограждан в «семью цивилизованных народов». Соликамский воевода, к примеру, решил дело просто — в воскресенье он поставил кордоны к дверям всех городских церквей, и когда ничего не подозревавшие горожане после литургии собрались расходиться по домам, то попали в руки «европеизаторов»: «солдаты, заранее поставленные здесь, схватывают каждого взрослого мужчину; один из стражей держит бедняка за руки, другой остригает ему усы и бороду, третий, припавши ниц, обрезывает полы кафтана выше колен...» (Исполнение 1870, 594—595).

Но насильственные и унижительные методы, с помощью которых вводилось в стране брадобритие, — отнюдь не главная причина негативного отношения народа к петровским культурным реформам и к этому указу, в частности. Главная причина заключалась в том, что в русской традиции в течение веков сложилась символика бороды абсолютно не совпадающая с западной, и, согласно этой символической, такая вроде бы совершенно бытовая деталь, как пострижение или бритье бороды, тесно связывалась в русском традиционном сознании с ересью, колдовством и грубым отступлением от истинной христианской веры. Ведь согласно народной пословице, «борода дороже головы». А старообрядцы, которые выступали как наиболее непримиримая оппозиция культурным преобразованиям Петра, прямо заявляли: «Режь наши головы, оставь наши бороды». Формирование в русском обществе смысловых нюансов, связанных с бородой, было связано с тремя основными аспектами общественного сознания — юридическим, мифологическим и конфессиональным.

Рассмотрим юридический аспект этой проблемы. В Древней Руси борода была эквивалентом мужского и человеческого достоинства. В русском обычном праве борода служила знаком зрелости, социальной и чисто мужской полноценности, поэтому лишение бороды являлось ритуализованной формой унижительного наказания. Так, согласно «Повести временных лет» в XII веке Ян Вышатич, слуга князя Святослава, распорядился выдрать бороды языческим волхвам в наказание за колдовство. При этом повреждение бороды другого человека расценивалось как тяжелое оскорбление и преступление большее, чем убийство: согласно «Псковской судной грамоте» (XIV—XV вв.), за это полагался наивысший штраф в два рубля, тогда как за убийство взимался лишь один рубль. Людям западного мира, в том числе нашим соседям полякам, безусловно, было известно это отношение русских к бороде, и при случае они использовали его для оскорбления. Об одном таком случае периода польско-литовского нашествия упоминается в «Житии и новых чудесах преп. Сергия Радонежского» Симона Азарьина (середина XVII века): захватив в плен одного русского боярина, поляки «сбрили ему усы и бороду, издеваясь». Показателен также один из характерных русских способов оскорбления противника — плюнуть ему в бороду.

Более сложным оказывается восприятие бороды как определенного конфессионального признака. Известно, что с точки зрения Русской Церкви пострижение бород и усов считалось настолько тяжелым прегрешением, что в послании митрополита Макария в Свяжский городок 1552 г. этот грех стоит наряду с такими прегрешениями, как мужеложество и прелюбодейство и наказывается ни много ни мало отлучением от церкви. При этом Макарий подробно объясняет, почему грешно постригать бороды: «И сотворил нас Бог по образу своему, а мы неблагодарные, стали заботиться о плоти своей, а не о духе, забыв, что плотская мудрость враждебна Богу и закону Божию не повинуетя... бритву накладываем на свои бороды, стараясь угодить женщинам и свою совесть поправ, но в православной вере истинным рабам Божиим не подобает этого делать, потому что это есть дело Латинской ереси и чуждо христианским обычаям» и далее: «А те, кто, забыв страх Божий, и впредь станут бороды брить или усы подрезать, или начнут с отроками в содомский грех впадать, или с пленными женами и девицами в прелюбодейство впадать, тем быть по священным правилам отлученным от церкви...» С точки зрения главы русской церкви середины XVI в. бритые бороды это тяжелый грех, потому что, брея или постригая бороду, человек «улучшает», украшает то, что создано по воле Божьей, а следовательно, не может быть изменено человеческими руками (ср. поговорку, принятую в среде старообрядцев:

«Борода — образ и подобие Божие»). Но брадобритие, с точки зрения митрополита Макария, не просто стоит в одном ряду с мужеложеством и прелюбодеянием, но имеет вполне конкретную конфессиональную приуроченность — «это есть дело Латинской ереси». А значит человек, рискнувший сбрить бороду, тем самым как бы отрекается от православия и уподобляется католикам. Таким образом трое из упомянутых шуйских разбойников, бривших и постригавших бороды, были не только уголовниками, но и своего рода конфессиональными «диссидентами», и им вполне грозило отлучение от церкви.

Суровость к брадобритию Русская Православная Церковь заимствовала у Византии вместе с принятием веры. В Византии обычай носить бороду у церковных иерархов, и лиц, облеченных властью, сложился примерно к шестому веку (до этого византийцы, как и жители западной части Римской империи, брили бороду). К IX—X векам, когда начались первые серьезные трения между Византийской и Латинской церквями, обычай носить бороду вполне закрепился в византийской церковной среде, тогда как в Латинской церкви сложилась практика бритья бород и выстригания тонзуры как знака принадлежности к духовному сану. Вопрос о борода-тости-безбородости священников стал дискутироваться обеими сторонами наряду с такими принципиальными богословскими и обрядовыми вопросами, как догмат об исхождении Св. Духа, вопрос о безбрачии священников и др. В ответ на обвинения со стороны византийских иерархов, приверженцы римского обряда пытались доказать, что брея бороду, они превосходят в благочестии восточных клириков, тогда как последние, отращивая бороду и волосы на голове, поступают вопреки апостольскому запрещению отращивать волосы, с каким обращается апостол Павел к мужам Коринфской церкви. В качестве примера латинская сторона приводила изображения апостола Петра, на которых он изображается остриженным и бритым. Итак, уже в начале противоречий между двумя основными христианскими конфессиями вопрос о бороде становится вопросом о том, чья вера истиннее и чьи священники благочестивее.

На этом фоне безбородость западных людей с точки зрения русского человека осмыслялась именно как характерная черта католического нечестия и противопоставлялась православному благочестию. В русской средневековой культуре есть один постоянный мотив, связанный с образом католика вообще и поляка-католика, в частности, с позиции русского сознания особенно возмутительный и нетерпимый — это бритый подборок, безбородость. Эта особенность одинаково возмущает и митрополита Макария, и средней руки чиновника того времени и, безусловно,

крестьянина. В северно-русской исторической песне о литовском разорении говорится:

Знать прогневали мы Господа,  
Что послал нам беду лютую,  
Поднималась туча черная...  
Да не туча поднималась —  
Шла великая рать несметная,  
Был тут лях — душа поганая,  
Был чухна из-за синя моря,  
Борода его кошеная...

В данном случае «поганая душа» ляха — не столько и не только характеристика его моральных качеств, сколько характеристика его религиозного статуса — поганая душа — значит нехристианская, языческая. Но при чем тут «кошеная», т. е. стриженная, борода чухны? Очевидно, это не просто этнографическая деталь. Она является не менее убедительным доказательством нехристианской сущности захватчиков, чем «поганая душа» поляка. В этой песне безбородость связывается с образом чухонца, пришедшего вместе с ляхом разорять русскую землю, однако в других текстах первой половины XVII века это относится в первую очередь к полякам.

В «Плаче о пленении и конечном разорении превысокого и пресветлейшего Московского государства» (1611—1612 гг.) рассказывается о том, как поляки, заняв Кремль, раку Василия Блаженного разрубили на много частей, а сам одр, на котором покоилась рака, сдвинули с места и на этом месте поставили лошадей и «с женообразными лицами безстыдно и бесстрашно того святого блаженного Василия в церкви блудное скаредие творили» (Платонов 1888, 114). С точки зрения современника этих событий осквернение гроба святого и вхождение в церковь без бороды — «с женообразными лицами», что уподобляет мужчину женщине, грех примерно одинаковый.

Показательно, что в перечне грехов, за которые, по мнению авторов начала XVII в. наказал нас Господь, настав на Россию поляков, бритье бороды встречается наряду с такими прегрешениями, как колдовство, обращение к бесам, оскорбление имени Божьего и др. Грехи, переполнившие чашу терпения Божия начались еще при Борисе Годунове, которого обвиняют в том, что он опустился до волшебства и чарования, т. е. по существу стал колдуном, а также потакал последователям латинской и армянской ересей, которых он очень любил, и при нем взрослые мужчины

бороды свои постригали, уподобляясь юношам. В одной из рукописей начала XVII в. о Борисе Годунове говорится: «Ереси же армянской и латинской последствующим добр потаковник был; и в женскоподобных любящей бровити [царей веселити], зело любими от него быша» (Палицын 1955, 258), «и старии мужи брады свои постризаху, в юноши перемежахуся» (там же, 109).

Еще более выразителен мотив Божьего наказания за безбородость в «Повести о видении, бывшем неизвестному мужу духовну» (1606 г.). В этой повести рассказывается о чудесном видении, бывшем одному человеку: будто стоит он в дверях Успенского собора в Кремле и видит сидящего на престоле Господа нашего и стоящих перед ним Богородицу и Иоанна Крестителя. Господь говорит, что русские люди настолько погрязли в грехах, что переполнили его терпение. Богородица и Иоанн Креститель умоляли Его помиловать русских, но Он оставался непреклонен и перечислил те грехи, которые вывели Его из терпения: «церковь мою оскверниша злыми своими праздными беседами, и Мне ругатели бывают, взяв убо от скверных народов мерзкие их обычая и нравы, брады своя постригают и содомская дела творят и неправедный суд судят и ...грабят чужие имения...» (Платонов 1888, 59). Как видим, в словах, приписываемых самому Господу, пострижение бород упоминается тотчас за хулой на имя Божье и, очевидно, по своей тяжести считается даже большим грехом, чем неправедный суд или грабеж чужого имущества.

У старообрядцев до сих пор сохраняется запрещение входить в церковь бритому человеку, а если старообрядец, живущий «в миру», брился и перед смертью в этом не покался, его хоронят без выполнения похоронного обряда, т. е. фактически уподобляют нечистому, «заложному» покойнику. С этим согласуется мнение, бытующее среди старообрядцев, что без бороды невозможно попасть в царство небесное. Заметим, что у белорусов еще в XIX веке считалось, что на тот свет нельзя являться без бороды, поэтому тяжело больные люди специально отращивали бороду, чтобы случайно без нее не умереть. Показательно также свидетельство петровской эпохи, согласно которому противники петровских реформ утверждали, что «таких людей, кто бороды бреет, невелено в земле погребать... и поминку творить», а следует «яко же пса кинуть в ров» (Голикова 1957, 175). Поэтому при насильственном пострижении бород в эпоху Петра многие старались сохранить свои бороды и завещали положить после их смерти в гроб, чтобы предъявить на том свете (см., в частности Исполнение 1870, 594—595).

Почему грешно брить бороды с точки зрения церкви, объяснил митрополит Макарий в уже цитированном Послании: человек создан по подобию Божию и, следовательно, грешно по своему своеволию чем бы то ни было исказить этот облик. Но для славянской народной традиции весьма важным было еще одно — очень древнее мифологическое осмысление бороды, которая, как и волосы в целом, осознавалась как средоточие жизненной силы человека, а также была символом богатства, изобилия и счастья. В Полесье, к примеру, лен и коноплю должен был сеять человек с густой бородой и волосами, чтобы такими же густыми были всходы. Сербы касались монетой волос на голове и бороды, желая, чтобы денег было столько же, сколько волос, а македонцы, продав скотину, чесали монетой бороду, приговаривая: «Сколько волос в этой бороде, столько пусть будет благополучия и изобилия!» Нормальный рост волос связывался в народной культуре с нормальным количеством жизненной силы того или иного человека. В частности, у белорусов обильный рост волос по всему телу указывал, что такой человек будет счастливым или богатым. Согласно сербским поверьям, увидеть во сне себя бреющимся или постриженным означает убыток, несчастье, а увидеть себя косматым или бородатым — прибыль и удачу. Словенцы пожелание друг другу счастья, богатства и благополучия выражали фразой: «Длинной бороды, полного кошелька, хорошего настроения!»

Согласно древнейшим славянским представлениям, частично сохранившимся почти что до наших дней, нормальный рост волос во всех положенных природой местах, являлся свидетельством не только физической, но и духовной нормальности человека, а любая патология в этой области, как и другие физические недостатки (например, кривизна, хромота и др.) указывала на причастность такого человека к демоническому миру. Характерно, что рост волос в местах, не соответствующих данному полу, у белорусов является свидетельством ведьмачества — у ведьмы на верхней губе растут усы, зато нет обычной для женщины растительности на теле. Недаром один из столпов старообрядчества Иван Смирнов, обличая Петра I, ставит ему в вину то, что тот делает «мужской пол женским в такой силе, что велит мужскому полу власы отрастить долгие, а брады брить» (Смирнов 1909, 160), что с точки зрения старообрядцев лишний раз указывает на демоническую сущность самого Петра. Изменение пола или сексуального поведения, своеобразный гермафродитизм — характерная черта западноукраинского опыря (разновидность нечистого ходячего покойника), который один месяц пребывает в облике мужчины, а другой

месяц — в облике женщины, а по другим свидетельствам, его характеризуют гомосексуальные наклонности. Здесь можно вспомнить соответствующий эпизод из романа А. Мельникова-Печерского «В лесах»: бес, явившийся отцу Евстафию, «бьяше же женомуж», т. е. был гермафродитом.

В восточнославянском народном сознании бритый подбородок как бы уподоблял мужчину женщине, о чем свидетельствует постоянно встречающийся в русских текстах эпитет католиков, особенно поляков — «женообразные», или «с женообразными лицами». Люди, бреющие бороду, как бы постоянно находятся в состоянии травестики, т. е. принимают на себя внешний вид и манеру поведения, присущие противоположному полу, а любая травестия, являвшаяся обязательным элементом святочных и масляничных ряжений, есть форма оборотничества и в народном сознании однозначно связывалась с демонизмом. Но если ситуация карнавального ряжения, т. е. хаоса и вседозволенности, была ограничена строгими временными рамками, за которыми была нормальная упорядоченная жизнь, то петровские культурные реформы с их обязательным ношением немецкого (т. е. карнавального) платья и бритьем бород были осмыслены большинством населения как неограниченное и повсеместное распространение ситуации карнавала, хаоса и бесчестия на все формы жизни.

Бесконтрольное смешение мужского и женского начал опасно тем, что возвращает мир в состояние первобытного хаоса (вспомним о существовании и в славянской культуре представлений о нерасчлененности мужского и женского начала в первобытный период бытия и о разделении первочеловека-андрогина как акте Божественной воли). Поэтому в традиционной культуре существовал ряд запретов, связанных с бородой, нарушение которых как бы вело к смене половой принадлежности или, по крайней мере, к вовлечению лица одного пола в сферу противоположного пола: у всех восточных славян запрещалось мальчику или юноше смотреть в дежу (осмысляемую как сугубо женскую принадлежность), иначе у него никогда не вырастет борода. Если женщина нарушит запрет ходить во время месячных регул в церковь (т. е. будет игнорировать особенности своего пола и специфику женского поведения), у нее вырастет борода. У других православных народов, в частности у сербов, существовали особые ритуальные действия над младенцем, призванные обеспечить ему в будущем «правильный», т. е. соответствующий его полу волосной покров: когда новорожденный ребенок первый раз обмарает пеленку, если это мальчик, то этой грязной пеленкой ему протирали верхнюю губу и подбородок, чтобы в будущем у него были нормальные

усы и борода, а если это девочка, ей протирали брови, чтобы они у нее были красивыми и густыми. У тех же сербов существовал запрет бриться и стричься в течение всей недели после Рождества, чтобы не утратить здоровье на весь последующий год.

Отсутствие или недостаток волос характерны, прежде всего для представителей потустороннего мира, ведьм и колдунов, которые восполняют ее тем, что воруют жизненную силу у людей, животных и растений, отнимая молоко у коров, здоровье у людей, силу у цветущего хлеба, т. е. занимаются, по существу, вампиризмом. Чаще всего отмечается бесплодность, бездетность подобных персонажей (ведьм, опырей, колдунов), внешним выражением которой является отсутствие вторичных половых признаков, в том числе отсутствие бороды, бровей, растительности на половых органах и под мышками. Характерно, что бесы на русских иконах изображались безбородыми и вообще безволосым (ср., в частности, русские названия черта лысый бес, лысый черт, голенький), по севернорусским представлениям, черт не имеет бровей, согласно белорусским, украинским и сербским поверьям, ведьмы и упыри не имеют растительности на половых органах. Т. о. отсутствие бороды и вообще волос с точки зрения народной культуры является признаком нечистого, демонического существа, который сам не имея достаточно жизненной силы, крадет ее у других людей. Поэтому бритые подбородки поляков и других представителей западного, католического мира воспринимались русскими людьми не просто как бытовая деталь, а как признак их нечистой, демонической природы.

Итак, следует признать, что сакральное отношение к бороде складывалось в русском сознании под влиянием нескольких культурных факторов, каждый из которых имел свою собственную логику: с позиции обычного права борода была знаком социальной зрелости и полноценности; с точки зрения церковной традиции, борода была не только «образом Божиим», но и знаком, отличающим православного от католика; наконец, с точки зрения русской мифологической картины мира, борода, как и волосы вообще, — символ жизненной силы, присущей каждому человеку и отсутствующей у нечистой силы. На этом фоне становятся понятными как «ругательства» Ломоносова с Синодом по поводу бороды, так и обвинения со стороны Синода в адрес Михаила Васильевича в конфессиональном нечестии. Спор о бороде был не просто результатом острейшего культурного конфликта, спровоцированного указами Петра, это был спор о выборе обществом того или иного пути развития, спор о принятии или отторжении западных норм жизни, индикатором которого

в ломоносовскую эпоху явилась борода. Этот спор, продолжающийся до сих пор, но уже в других формах, расколол наше общество на два непримиримых лагеря, которые в разное время назывались по-разному: «западниками» и «славянофилами» или «демократами» и «почвенниками» — суть не в названии, а в том, что их столкновения в течение всего текущего столетия уже несколько раз ставили страну на грань самоуничтожения. А начиналось все так невинно, почти смешно — с какой-то там бороды!

В заключение заметим, что история бороды отнюдь не закончилась спором Ломоносова с Синодом. Чуть позднее, при расцвете империи борода или ее отсутствие становятся знаком отношения человека к власти, символизирующем степень лояльности гражданина к своему государству. Если в допетровскую эпоху бритые или подстриженные бороды были символом определенного вольнодумства, «западничества» (вспомним, что Бориса Годунова упрекали именно в том, что он возлюбил иноземные обычаи, и что при нем стало распространяться брадобритие), то уже в XIX веке, когда признаком человека служивого, подчиненного государственной машине, стал бритый подбородок, ситуация кардинально изменилась — у образованных слоев общества борода превратилась в символ внутренней свободы, отстраненности от государственной службы, недаром в это время бороды носили в основном люди т. н. свободных профессий — художники, артисты, частно практикующие врачи и под. Когда символом «правильного» поведения стал бритый подбородок, а борода оказавшись «вне закона», превратилась в атрибут «неправильных», не подчиняющихся принятому порядку людей, оказались возможными случаи, при которых в православную (!) церковь не пускали именно бородатых. Так, художника А. Иванова не хотели допустить к церемонии освящения Исаакиевского собора именно потому что он носил бороду и русское платье. Граф Гурьев заявил ему: «Как, вы русский? — Я никак не могу в этом костюме и с бородой допустить к церемонии. Француза — дело другое, но русского никак!» (Успенский 1, 251). Кстати, подобная ситуация во многом характерна и для советской эпохи, когда на телевидении (советский и светский аналог церкви) не допускались ведущие с бородой. Современные факты свидетельствуют, что в настоящее время вновь происходит символическое переосмысление «волосяного покрова на нижней части лица» (как определяет бороду Словарь Ожегова) — борода из свидетельства определенной политической оппозиционности официальному режиму (чем она являлась весь советский период) превращается в символ национальной самоидентификации, а значит меняет и круг своих «носителей». История бороды продолжается.

---

**Л и т е р а т у р а**

Голикова 1957 — *Голикова Н. Б.* Политические процессы при Петре I по материалам Преображенского приказа. М., 1957.

Исполнение 1870 — Исполнение указа Петра Великого о бритье бород в Соликамске 1705 г. // *Русская старина*. 1870. Т. 1.

Миллер 1915 — *Миллер В. Ф.* Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Пг., 1915.

Палицын 1955 — *Авраамий Палицын*. Сказание. М., 1955.

Платонов 1888 — *Платонов С. Ф.* Древнерусские сказания и повести о Смутном времени XVII как исторический источник. Спб., 1888.

Успенский 1982 — *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.

Успенский 1 — *Успенский Б. А.* Избранные труды. Семиотика истории. Семиотика культуры. Т. 1. М., 1994.

Л. А. Софронова

## Тело и маска в романе В. Гомбровича «Фердыдурке»

В романе «Фердыдурке» В. Гомбрович преднамеренно разрушает или недорабатывает образы героев, помещает их в ситуации, служащие лишь стимулом для литературных и философских теоретических построений, которые затем сам разрушает. Писатель утверждает, что всегда ведет речь о формах, высвобожденных из человека, а не о личностях. Он замечает их лишь в момент становления, в котором они и остаются: «Разве в «Фердыдурке» речь прежде всего не о взаимном насилии Форм, стилей, и, в частности, о том особенно болезненном случае, когда наша зрелость обречена проявляться в форме незрелости?»<sup>1</sup>

Формы под пером писателя начинают жить собственной жизнью, но их целостность не принимается во внимание. Основное значение имеет часть. Она важнее целого, потому что все в мире выступает частью чего-нибудь. Черда частей бесконечна, и только они имеют ценность и смысл. Основываясь на теме вечно изменяющейся и распадающейся на части формы, Гомбрович смещает привычные представления о человеке. В романе происходит полное его овнешнение — человек утрачивает присущие ему внутренние свойства и существует лишь в границах тела, которое никак не противопоставлено душе. О душе писатель почти не упоминает и работает в терминах телесного кода. Этому коду подчиняется не только человек, но и текст. Гомбрович утверждает, что строит свой роман-конструкцию из частей тела. Так он опосредованно возвращается к архаическому представлению о мире как теле, сложным образом перестраивая известный топос мир-книга. Он уподобляет книгу телесной оболочке человека. Читая ее, нужно знать, где у нее нос, нога или пятка.

Телесность как таковая интересует Гомбровича только как одно из проявлений формы, она лишена множества привычных коннотаций. Главное в ней — принадлежность к категории формы, над которой человек не властен. Тело имеет выразительный контур, т. е. оно отграничено от пространства, в котором человек пребывает, но зато внутри себя тело способно к изменениям. Герой романа постоянно размышляет о своем теле и только через тело описывается. Он, например, чувствует, что способен разрастаться, расширяться, чему способствуют чисто физическое

недомогание, напряжение мышц или судороги. Говорит он о своем застывающем напряжении и напряженном застывании. Герой понимает, что преобразается, переделывается во что-то, что его переформируют. Среди этих невообразимых процессов основное место занимает распад тела, переводящийся в символический план.

Гомбрович предлагает взгляд на тело как с точки зрения синтеза, так и анализа, что порождает идею тела-трансформа. У него она лишь задана, а в изобразительных искусствах развита во многих вариантах. «Трансформированная телесность, ставшая доминантой художественного образа в авангарде, экспрессионизме, сюрреализме, а также многообразных телесных практиках концептуализма 1970-х, не говоря уже о фото- и видеопорождениях изображений плоти постмодернистской эпохи, выступила именно в этой роли»<sup>2</sup>. Тело-трансформ — это такое тело, которое подвергается анатомическим деформациям, в нем видится «маркированное отступление от нормы» (Н. В. Злыднева), вызывающее переживание граничности.

Гомбрович не фиксирует одно и то же состояние тела, оно постоянно меняется: то сужается, то расширяется и всегда готово стать иным. Главное изменение — это разъятие на части. В главе «Филидор, приправленный ребячеством» эта процедура представлена с двух точек зрения — сторонников синтеза и анализа. Профессор Филидор и профессор анти-Филидор производят с телом различные манипуляции. Анти-Филидор раскладывает тело жены Филидора на части, оскорбляет противника, разглядывая его жену, пока являющую собой целое. Та, чувствуя опасность, прячется от его взгляда, но он все равно успевает разглядеть то нос, то кончик ноги и даже сделать анализ мочи. В результате жертва аналитика распадается на части. Сама себя она начинает воспринимать как ухо, ногу или палец. Так анти-Филидор уничтожает Филидора, на убедительном примере демонстрируя, что часть равна целому. Филидор ко всему сущему прикладывает бесконечность, все складывает и умножает. Любовница анти-Филидора, Флора, вся состоит из частей, не связанных между собой. Все в ней кружится в разных направлениях, она косит одним или двумя глазами сразу. Филидор, чтобы отомстить анти-Филидору, собирает ее в единое целое. Заставляет произносить непривычные для нее слова Я, душа, единство. Он побеждает, лишь вручив столь огромную сумму денег, которую она не в состоянии разложить на части. Манифестирует подход к телу как к собранию частей дуэль знаменитых профессоров. Противники стреляют не в друг друга, а в своих жен, последовательно отстреливая то пальцы рук, то руки, то ноги. Наконец, на землю падают бездыханные обрубки. Цель достигнута — тело разъято.

Существуют и менее кардинальные трансформации тела. Его можно изувечить. Герой мечтает физически уничтожить возлюбленную — испортить ей лицо, отрезать нос. Трансформации можно добиться обнажением противника. Мечтая обнажить окружающих, герой полагает, что увидит их такими, какие они есть на самом деле. Он не может их заставить раздеться и потому подглядывает. По его мысли, так он их уничтожает, сводя на нет условности, в которых они живут, пытаясь скрыться от самих себя и от других. Врага, с его точки зрения, нужно застать врасплох, например, когда он принимает ванну. Могут тела изменяться иначе, например, сливаясь в единое целое, как тела школьных учителей. Каждый из них немощен и слаб, директор держит их на особой диете — они не доедают. Все вместе они образуют единое целое и одновременно разделяются на отдельные члены.

Как всякая форма, тело редко выступает целостным, в нем отсутствуют естественные органические связи. В лучшем случае оно являет собой некий цикл. Его члены не сбалансированы и разболтаны, хотя все в нем незаметно и изысканно переплетается. На первом плане всегда находится не целое, но части, отнюдь не связанные гармоническими отношениями. Они стремятся подавить целое и одновременно его определяют и замещают. Части тела, а не люди ненавидят друг друга. Лицо хозяев ненавидит крестьянские морды, глаза — зенки, пальчики — пальцы. Между частями тела намечаются и пропорциональные отношения: рука хозяина равна морде крестьянина, нога — половине крестьянина.

Тело возвращается в естественное состояние только во время драки. Каждая часть романа заканчивается потасовкой, знаменующей смеховое начало и напоминающей о старинных интермедиях. Иногда драка сводится к пощечине. Пощечину получает двойник героя, наносит пощечину профессору Пимко Млодзяк, застав его в спальне дочери. Он «мелко, нахально, инженерковато треснул и хрястнул его по морде»<sup>3</sup>. Пимко принимает этот оскорбительный жест с благодарностью, ибо его хотя бы так «классифицируют». Млодзяк с истерическим хохотом дает затрещину жене. Пощечина — это знак братания Ментуса с народом, она же — наказание нерадивого слуги. Филидор хотел бы дать пощечину анти-Филидору, но тот нарисовал на щеках розочки и голубков. Нанести удар изображению представляется невозможным, так пощечина обесценится.

Примечательно, что любовные сцены в романе развиты слабо, и телесный код играет в них незначительную роль. Зато в связи с телом выделяется код еды. По-особому едят учителя, герой дополняет еду несъедобными элементами («Компот»). Члены семьи тети едят столь изысканно, что герою становится ясно — они ведут себя так для кого-то или против кого-то. Оказывается, что против слуг.

Виртуальное разложение тела на части, таким образом, дополняется реальным отношением к телу, которое тем не менее всегда видится сложенным из частей. Гомбрович отнюдь не составляет их список, но выделяет некоторые из них. Если из всего океана явлений, — пишет он, — автор неожиданно вылавливает ухо или ногу, они тянут за собой и другие части человеческого организма. Сам писатель выловил лицо, попу и ногу. Настаивая на их отдельности, он, обращаясь к читателю, говорит, что показал, как отдельные части тела могут сходиться с ума. Однажды его герой прощается со своим телом, называя наиболее значимые его части: «Прощай, моя рожа, и ты прощай, прирученная моя попочка!» (218).

Они становятся самодостаточными настолько, что принимают новые значения, ранее им не свойственные. Так возникают концепты, вырастающие на основе телесного кода. «На восприятие мира человеком значительное влияние оказывает встроенный в сознание концептуальный каркас, включающий как невербальные, так и вербализованные концептуальные модели. Мир в сознании «процеживается» через сетку этих моделей и соответствующим образом трансформируется, категоризируется, интерпретируется»<sup>4</sup>. То же происходит в романе «Фердыдурке». Его автор отнюдь не намерен эксплуатировать уже сложившиеся концепты. Он предлагает совершенно неожиданный их набор и на их основе выстраивает образ человека. Повторяются они постоянно, повтор, как утверждает Гомбрович, — это принцип, благодаря которому создается однородность стиля.

По отношению к телу писатель сохраняет оппозицию верх/низ, но снимает ее семантическую напряженность. И верх, и низ, лицо и попа, а также нога одинаково отторгаются от целостного тела и принимают вторичные значения. Кстати, нос также может вести самостоятельное и обособленное существование. Как уже было сказано, трансформация тела символически передается через подглядывание. Герой радуется, что ему удалось увидеть нос возлюбленной «в действии» — она вытирает его рукой. Совершив такой жест, она явно утрачивает современный стиль поведения. Вдобавок ее облик вообще не предполагает наличие носа. Ранее его как бы не существовало, но теперь он есть, потому что замечен героем. Обратит внимание на него пришлось и самой возлюбленной. Так я добыл ее нос, — радуется он.

Попа — это отнюдь не телесный низ, с нее начинается решительно все. От нее идут уши и пальцы ног, руки и лицо, венчающее тело. Оно листва, выросшая из попы. Эта часть тела есть символ незрелости и несовершенства, она означает инфантильность, не имеющую отрицательных коннотаций, что может быть связано со сферой употребления слова попа (пура) — оно взято из детского языка. Так именуется всеобщая незре-

лость, полагаемая стимулом всякого развития. Герой восхищается этим знаком вечного роста и детскости, неопределенности и несформированности. С помощью этого концепта подчеркивается отсутствие в человеке категоричности и завершенности. По Гомбровичу человек не может не сомневаться, не может отвечать за свои поступки и слова, придерживаться одного и того же стиля жизни, он всегда переживает «недозрелость». Этот концепт распространяется на постоянно деформирующийся мир, то сжимающийся, то расширяющийся. Попу видит герой вместо луны и солнца, она озаряет ночь и сверкает днем. Так декларируется всемирный инфантилизм и незрелость.

Нога связывается с образом человека эротического. Через этот концепт описываются новые современные люди, как Копырда или Млодзякова. У Копырды длинные ноги в серых фланелевых брюках, он все время выставляет их напоказ, «акцентирует». Герой, глядя на него, видит только его ноги и сам удивляется этому — воспринять его целиком он не в состоянии. Млодзякова, еще не вступив в вербальный контакт, толкает героя ногой, ее лицо при этом ничего не выражает. Этот жест трудно воспринять как неловкое кокетство, она постоянно выставляет напоказ ноги. Во время скандала, разгоревшегося в ее спальне, она прячется под одеяло, но ноги ее остаются на поверхности. Они всегда на виду, всегда притягивают взгляд. Профессор Пимко подводит итог новым культурным коннотациям этой части тела: «вы предпочитаете ноги рукам, для вас ноги самое важное, колени! Культура духа для вас ничто, только колени» (131).

Как часть ноги отмечена лодыжка. Герой внимательно рассматривает тонкие лодыжки юной возлюбленной, толстые, грубые лодыжки ее матери. Так дифференцируется молодость/старость. Подсматривая за возлюбленной через замочную скважину, герой выхватывает взглядом ее ноги, и прежде всего лодыжки. Стараниями профессора анти-Филидора от тела жены Филидора отторгается нога. Теперь нога самостоятельно шагает по ковру, и несчастная не может ее удержать, так как руки ее не слушаются. Очевидно, что столь фантастические изменения тела свидетельствуют о его возможности трансформироваться и распадаться на части.

Итак, отношение к телу манифестируется как механическое, оно свободно разбирается на части. В этом видится возврат к архаическим представлениям о человеческом теле, части которого самоценны. Он подкреплен ослаблением противопоставления верха и низа, заменой присущих им ранее значений. Части тела, которые входят в игру с человеком и словом, И. Е. Адельгейм справедливо называет «индикаторами отношений» между людьми. Главным среди них оказывается лицо, которое подвергается основным трансформациям.

Лицо естественное — недостижимый идеал героя. «О, дайте мне хотя бы одно не искаженное гримасой лицо» (75), — повторяет он не раз. Лицо, как попа и нога, отторгается от тела. Поэтому о дуэлянтах говорится, что они будто бросаются лицами. Поэтому герой кричит, что лицо — это не объект, а субъект. Лицо принципиально неуловимо, оно есть лишь иллюзия лица. Метонимически оно обозначает человека. Лицу, а не Я, опасно взирать на другого и вообще на что-либо. Опасность эта состоит в том, что в лице всегда могут реализоваться заложенные в нем потенциальные изменения. Оно — клоун среди других клоунов. Все его трансформации сводимы к тому, что в конце концов оно исчезает, и его заменяет маска.

Маска есть форма. За неимением формы истинной люди выбирают маску как форму временную и условную. Она пронизывает человека, держит его как снаружи, так и изнутри. Маска не является границей между внутренним Я и его внешним выражением, она граница между человеком и его окружением. Это она отгораживает человека от общества, которое к нему враждебно. Маска — это форма ложная, против чего персонажи не протестуют. Они даже не догадываются, чему противостоит ложь и что может скрываться под маской. Ни с какой другой формой личности они не сталкиваются, ведь маска — это их собственное лицо. Поэтому ее не нужно надевать по какому-то особому случаю, ее не требуется срывать с себя и других. Она не прирастает к лицу и не скрывает его, ибо маска и лицо есть то же.

«Маска — закрепление знания о человеке, добытого древним кристаллическим, или (по определению Набокова) “фасеточным” зрением. Человек видится не цельным характером, обладающим внутренними противоречиями, а комплексом разносторонних черт. Поэтому маска берет всего лишь одну из сторон, гиперболизируя какую-либо чувственно-впечатляющую черту»<sup>5</sup>. У Гомбровича это закрепление знания о человеке достигает такой степени, что маска подменяет собой человека, а не только его лицо. В «Фердыдурке» не люди носят маски, это они захватывают их, и люди не в состоянии от них отказаться. Таков весь мир, в котором нет неискаженных лиц. Все люди, помятые, вывихнутые, выглядят сломленными и уничтоженными своими масками. В них отражается такой же искаженный мир. Маска, предлагающая сосредоточиться на одной какой-либо «чувственно-впечатляющей» черте, не предполагает многозначной интерпретации, но в ней могут ослабевать или усиливаться присущие ей значения. Например, маска героя становится все более страшной по мере того, как он запутывается в отношениях с гимназисткой и ведет все более мучительные беседы с ее матерью.

Примечательно, что Гомбрович дает оценку маски через ее синонимические наименования. Она именуется мордой, рожей, миной, гримасой, что резко снижает этот концепт: он утрачивает присущие ему значения сокрытия, тайны, опасности. Маска в «Фердыдурке» ничего не скрывает, ибо под ней таится пустота. «Под маской (...) нет ничего — освобожденный от ролей и стереотипов, человек на самом деле теряет лицо, становится никаким или любым»<sup>6</sup>. Утаивать человеку решительно нечего. Он лишь находится в роли, которую знаменует маска, подменяющая его потенциальное Я. Маски не пугают персонажей Гомбровича. Они не чувствуют в них никакой опасности. Не таят они в себе контраста между красотой и безобразием. Они лишены значений, связанных с лицемерием, так как ложь и фальшь не противостоят истине. Нет в ней отсылки к «тому» миру, что могло бы быть вполне вероятным. Данный концепт зачастую обслуживает мотив смерти. Но маски Гомбровича — это живые маски. На этом их признаке следует остановиться особо.

Живые маски Гомбровича находят соответствие в культуре Серебряного века, где существовало понятие не только внешней, но и внутренней маски. «Лицо в эстетике символизма воспринимается как несовершенная форма, требующая «пересоздания», трансформации. В 1920-х годах Павел Флоренский напишет о том, что в идеале эта трансформация должна привести к появлению лика. В 1900-е годы цель и конечный результат трансформации лица видятся в маске»<sup>7</sup>. Она значила упорядоченность, максимальную выразительность, художественную идею, воплощаемую в жизни. Для Гомбровича маска — знак несостоявшегося, несовершенного, она появляется по причине несформированности Я. Символисты с помощью маски совершенствовали выражение этого Я, мечтали о синтезе маски и лица. У Гомбровича маска подавляет лицо, становится им. Такие лица-маски разглядели в жизни и воплотили в своих произведениях многие русские писатели и художники начала XX в. Н. Сапунов слил маску с лицом и увидел этот неожиданный синтез в жизни. Когда в 1912 г. он работал над постановкой «Принцессы Турандот», у него возник мотив «рожи». ««Рожу» трудно назвать маской, однако, «рожа» — это, конечно, не «лик», а «личина». Маска, в отличие от «рожи», «неживая»»<sup>8</sup>. Эти «рожи» есть во многих произведениях Сапунова. Он, кстати, мечтал о балагане, где за деньги будут показывать пьяные и хохочущие «рожи». Живая маска, «рожа» у Сапунова имеет соответствия с «мордой» у Гомбровича.

Писатель наделяет маску способностью к изменениям, отмечает ее способность к разрастанию или к сжатию, она может вообще исчезнуть и замениться другой. Гомбрович говорит о лице-маске как о резиновом, гуттаперчевом, хотя однажды утверждает обратное: «раз стронутое с места лицо само по себе не принимает прежнего вида, оно нерезиновое»

(150). Иногда лицо-маска так искажается, что совершенно отходит от идеи лица. Главное во всех этих трансформациях состоит в том, что маска перерастает лицо, затмевает его.

Маска предписывается теми ситуациями, в которые попадают персонажи. Так, Зося, которую в лучших романтических традициях похищает герой, строит мины и гримасничает, что должно выражать ее новый статус, статус возлюбленной. Человек может получить маску от другого, как герой получает ее от гимназистки. Это она вlepила ему новую маску, которая теперь не сходит с его лица. Так же в гостях у тетки его поджидает новая морда. Он и сам хочет ее «динамизировать» и «моторизовать». Герой постоянно испытывает влияние чужих масок, находится под их перекрестным обстрелом, и сам гримасничает, становясь пленником чужих гримас. Человек и сам может выбрать морду или гримасу, как Ментус. Сначала он носит маску хама, а затем преобразуется в любителя простого народа: «От грубости он шарахнулся к мелодичности» (79). Он остается с той маской, которая прилипла к нему (или он надел ее). Следовательно, он однажды сделал свой выбор и может сделать его снова. Маски бывают заразительны: Ментус «улыбнулся мне (...) Надо ли им не улыбнуться?» (80). Персонаж готов меряться им и по-своему любоваться: «Хо-хо-хо, ну и рожа у тебя! Ничего, ничего, моя не лучше!» (146).

Маска может быть родовой. Тетя видит в герое разрозненные черты семьи. У него волосы Эдварда, нос отца, глаза матери, подбородок Пифчицких. Он весь состоит из «семейных», родовых частей тела и как бы не складывается в единое целое. Другие члены семьи также не видят в нем единства. Они требуют от него маски социальной. Ее нет, и поэтому они даже не знают, как с ним разговаривать. Маска бывает порождением литературных или политических идей. Кинематограф, роман, газета способствуют всеобщему унифицированному маскированию. В этом им помогает насильственное формирование вкусов юношества. Семейство Млодзяков надело маски, отмеченные идеей современности. Это все маски поведенческие. Маска также способна означать эмоциональное состояние и идеалы — романтический, спортивный, мужицкий, пролетарский, современный.

Среди этих разнообразных масок есть только одна, которую герой называет естественной. Это морда крестьянского парня, прислуживающего в доме его тетки. Его морда еще не вступила в фазу трансформации и не намеревается стать лицом, в то время как лица других становятся мордами. Морда эта натуральная, деревенская, грубо вытесанная и абсолютно обыкновенная, она никогда не получит должности лица, так как по своей значимости равна ноге. Потому однажды она называется «ножной», а также полевой. Эти определения свидетельствуют об отчужденности

маски от несформированного человека. Данную ситуацию можно усмотреть и в эпизоде, когда Зося своей рожей целует рожу героя, а его рожка отдает ей ее поцелуй. В конце романа герой заявляет, что убегает с рожкой в руках. Как видим, хотя маска и лицо неразделимы, она в некоторые моменты отторгается от лица таким образом, что носитель маски меняется с ней ролями и в какой-то степени готов подчинить ее себе. Так возникает неполное слияние человека с маской.

Маска — это человек, каким его видят и каким он хотел бы видеть себя сам. Она зависит от других лиц, отражает их изменения и гримасы. Создается она «видением окружающих — смысл (...) маски определяется просто «чужими «рожами»»<sup>9</sup>. Они все время множатся, обещая появление новых. Вглядываясь в них, человек не может разглядеть себя, что его не огорчает. Он и не стремится проникнуть за пределы внешнего. Так особым образом в романе задается тема идентификации, увязанная с такой характеристикой человека, как неустойчивость. Свою неустойчивость герой объясняет тем, что живет в стране, где очень много людей несформировавшихся. Это как бы «переходные» люди, живущие в переходном времени. Вся эпоха такова, она ежеминутно выкрикивает новые лозунги, строит новые гримасы, конвульсивно искажает свой облик. Но основная причина неустойчивости таится в человеческой природе, обреченной на неопределенность и неясность, она не выносит ни постоянства, ни иерархии. В ней все плывет, переливается, движется, ускользает и меняется — это закон постоянно искажающейся формы. Так как человек тоже есть форма, он неустойчив. Поэтому он не в состоянии достичь идентичности, что вызывает страх не-существования.

Образ человека, созданный маской, постоянно колеблется, очерчен он приблизительно, и границы, отделяющие его от других, проведены не строго. Маска, выступающая формой человека, затрудняет самоидентификацию, хотя она и не является ведущей целью героя. Он не стремится уяснить свое внутреннее Я. Линия внутреннего развития героя принципиально неразличима. Он не может и не хочет разглядеть себя под маской, которая дает ему возможность лишь какое-то время продержаться в жизни. Герой, конечно, делает попытки самоидентификации, но не направленные на выяснение глубинной сущности. Он размышляет о своем неустойчивом положении в обществе и о переходе в мир взрослых. Занят он в основном мыслями об отношении к нему других.

Это они идентифицируют его, притом делают это бесконечно и в самых разных ракурсах. Люди постоянно оценивают друг друга, что делает их взаимно зависимыми. Они подчиняются своим маскам-образам, отражающимся в мыслях других, даже в том случае, если эти другие — совершенные идиоты и кретины. Герой так говорит об этом: для одних я умен

и аристократичен, для других глуп и неотесан. К единой точке зрения пути нет, он вообще отсутствует. В итоге человек таков, каким его видят в данный момент. Так над ним постоянно совершается насилие. Он оказывается несамостоятельным, ибо является функцией других, постоянно всматривающихся в него. Реальность перед ним расплывается, она переходит все границы, и все события становятся сном. Вопрос о том, во сне он или наяву, герой задает себе постоянно. Мотив сна появляется во многих эпизодах.

Чтобы поддержать тему идентификации, точнее, ее невозможности, писатель вводит мотив двойничества. Сначала герой видит себя самого рядом с собой. Он боится своего двойника, в котором есть и свое, и чужое, страшится полной идентичности и четкости формы, которую он усматривает в двойнике, разлагая на части. Двойник смущается и жестами просит не приближаться к нему. Но физическое соприкосновение происходит — герой дает двойнику пощечину. Тот убегает, а герой определяет его как компромисс между внешним и внутренним, утверждая, что он — это не его тело. Тема затрудненной самоидентификации приводит к отрицанию существования: «ибо меня не было, я не чувствовал, чтобы я был» (44). На какой-то момент герою еще раз кажется, что он не один, а с собой, который рядом, а, может быть, и в нем. Этот другой — такой же, как его Я. Между воображаемым двойником и героем нет вражды, ненависти и любви — вообще ничего нет. В этом случае онтологического страха он не испытывает. Двойник есть «отстраненное изображение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого — левого может получить исключительно широкую интерпретацию самого различного свойства: мертвец — двойник живого, не-сущий — сущего, безобразный — прекрасного, преступный — святого, ничтожный — великого и т. д.), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования»<sup>10</sup>.

Гораздо более подробно в романе развита возрастная идентификация. Она решается в мотиве метаморфозы. Проблема взросления, вхождения в мир людей зрелых, оформившихся постоянно занимает героя. Он осознает, что должен очутиться в мире чистой кристаллической формы, расстаться с детством, которое все еще тлеет в нем и потому дает ему вечный стимул. Герой так и застыл бы в своей незрелости, но это невозможно. Поэтому детство и зрелость в нем совмещаются. Так намечается, но окончательно не происходит превращение взрослого в подростка. Потенциальная метаморфоза снится герою — он видит себя пятнадцатилетним, слышит свой ломающийся голос, разглядывает свое не окончательно

сформировавшееся лицо. Он знает, что уже взрослый, заявляет, что уже прошел половину жизни и, как и положено, очутился в лесу, но лес этот — зеленый. Используя дантовскую цитату, Гомбрович через упоминание цвета указывает на неустойчивые позиции героя, на его возрастные колебания, присущие ему на всех страницах романа.

Окружающие внушают ему, что он еще юн. Тетя кормит его конфетами, как маленького. Профессор Пимко гладит по голове и говорит, что он только притворяется взрослым. Взрослые переходят с ним на детский язык. Школьники отказываются в нем видеть тридцатилетнего мужчину. В имении тети, где герой провел первые десять лет своей жизни, он окунается в свое реальное детство. В результате герой двоится сам в себе, и время от времени колеблется, размышляя о том, в какой поре жизни существует. Так усиливается аморфность его образа, поддерживаемая мотивом двойничества.

Свое тело герой осознает как двойственное, в нем выделяются мальчишеские «части». Попав в зависимость от профессора Пимко, он чувствует, что его голос становится хриплым и ломким, что смотрит он почему-то исподлобья. Чувствует себя маленьким, когда тот ведет его в школу. Он склоняется к тому, что ему семнадцать, а не тридцать, когда ухаживает за «современной» гимназисткой. Возрастные колебания высвобождают в нем инфантилизм и незрелость, что он сам именуется попой. Это она не дает ему убежать из школы. Колебание возрастных характеристик создается употреблением уменьшительных форм: «я уменьшился, нога стала ножкой, рука — ручкой, персоне — персонкой, человек — человечком, сочинение — сочиненьцем, тело — тельцем» (47). Кстати, носитель идеалов современности, Млодзякова, решительно требует не называть глаза дочери глазками, а руки — ручками. Герой замечает уменьшительно-ласкательные формы в речи Млодзяка, которые он произносит, давась от смеха. Адское уменьшение (умаление), — думает герой, вспоминая о своей судьбе, начало которой описано в тех же языковых формах.

Гораздо более сложной является трансформация, происходящая с крестьянами, которых герой встречает на пути к природе, где он с Ментусом мечтает найти человека природного. Крестьяне ушли из своих изб и прячутся в ямах, откуда время от времени выбираются, превращаясь в собак. Точнее, они желают в них превратиться, чтобы от них отстали другие и перестали их «очеловечивать». Поэтому они больше лают, воют и визжат, чем говорят, кусаются и готовы стаей наброситься на обидчика. При этом они четко формулируют причины своего поведения. Внешней метаморфозы в этом случае не происходит. Она остается на уровне желательности — крестьяне не хотят быть людьми и даже слышать слова чело-

век, гражданин, друг. Они действуют по законам мимикрии и в знак своей добровольной удаленности ведут на поводках настоящих собак. Абсурдность этой ситуации очевидна. В этом случае маска разрастается до метаморфозы, которая задана и относительно возрастных характеристик героя.

Маска есть средство общения между людьми. Они обмениваются мордами и гримасами, заставляя маскироваться других. Маска содержит важную информацию, с ее помощью можно отстоять идею, доказать другому его неправоту, унижить его и возвысить себя. Она есть визуальное слово, элемент невербального языка, способ налаживания контактов между персонажами. Поэтому она равна слову: «Фраза преобразилась в гримасу, а гримаса — пустая, бессодержательная, полая, бесплодная — сцапала и не отпустила» (89). Персонажи легко понимают друг друга, хотя обходятся без слов. Гримаса и слово взаимно переводимы. Из ряда масок (мин, гримас), которые, как и слова, имеют различные значения, складывается особый язык. Бывают они благородными и чистыми, похабными и страшными. Порой они мучат персонажей: «Ах, не знаю ничего более жестокого, чем то, когда один человек строит рожу другому человеку» (155). Но все продолжают корчить рожи, будто не зная других средств общения.

Человек, владея языком тела, пользуется им в той же степени, что и языком естественным. Не только маска, но жест и поза служат средством невербального общения. Гомбрович огромное значение придает позам персонажей, как бы наследуя в этом Стерну и Гоголю. Все персонажи говорят и размышляют о позах в прямом и переносном смысле. Поза, позерство противопоставлены естественности абсолютно парадоксально. Появляются понятия чрезмерной натуральности и повышенной искусственности, неразличимых между собой: «Каждая секунда, углубляя неестественность, углубляла вместе с тем и естественность» (143). Свои собственные позы герой воспринимает как знаковые и адресованные собеседникам. Он общается с ними на языке тела. В каждой его позе скрывается поиск средств выражения.

В большей степени, чем позами, персонажи общаются жестами. Они обмениваются ими постоянно. Жесты эти всегда условны и не спонтанны, тщательно продуманы. Они не едины, так как способны расщепляться. Могут они, подобно словам, устаревать, архаизироваться. Жесты, как и слова, меняют сферу употребления. Раньше барышня никогда не пожимала бы плечами в присутствии матери, а теперь делает это. Герою кажется это невозможным и даже неприличным. Дополняет маску не только поза и жест, но и тип движения. Например, герой хочет дать понять гимнастике, что ранее выступал перед ней в маске шута. Эту мысль он пере-

дает с помощью «остроумного» движения. Танцует он танец свободы, находясь в спальне Млодзяков. Пускается в пляс гимназистка, зная, что герой за ней подглядывает. Так формируется еще один способ самовыражения на языке тела.

Синтез средств невербального языка в полной мере совершается в сцене дуэли Ментуса и Сифона, превращающейся в немой диспут, решенный в гротескной форме. Они сражаются «на мины всей рожей (...) Мины — оружие, а с тем вместе и пытка!» (82). Идеологически-литературные гримасы дополняются жестом и позой. Сифон изображает полную приверженность романтическим идеалам. Он прикладывает руку к сердцу, вздыхает, смотрит ввысь, поднимает руку и указывает в недоступную непосвященным даль. Ментус в ответ корчит страшные рожи (контрмины), строит ужасающие гримасы, плюется и ковыряет в носу. Сифон пускает слезу, Ментус распускает соплю. Все эти невербальные «высказывания» выполняют функцию слова, которое также переживает значительные трансформации.

Гомбрович не раз показывает, как человек не доверяет слову, ибо ни одно из них не может спасти ситуацию. Человек не заботится о выборе подходящего слова, чтобы быть понятым, оно также становится маской. У профессора Пимко собственное слово заменяют цитаты из Канта и Мицкевича, речевые штампы, риторически правильно построенные обороты. Его речь свидетельствует о том, что он твердо стоит на страже культурных ценностей, как и преподаватель литературы, чье выступление перед учениками есть одно готовое клише, пересыпанное восклицаниями и вопросами. Такими же клише перебрасываются профессора во время дуэли. Словесная маска семейства Млодзяков держится на ключевых словах — эпоха, революция, перемены, прогресс, современность, техника, комфорт. Зося одинаково верно рассуждает об осенних дождях и о необходимости всестороннего развития человека, должного совершенствовать свое духовное и телесное начало. Тетя произносит манифест о вреде немых фруктов. Все ее семейство обходится трюизмами. Аналогично выглядит слово письменное, любовные записки, адресованные гимназистке, стихотворения. Особенно интересна языковая маска Ментуса, помешанного на простом народе. Он старается выразиться грубо, незатейливо, а потом вообще переходит на диалект, что не производит никакого впечатления на крестьян и слуг. Он и к герою обращается на диалекте, чем вызывает его негодование. Кроме того, он использует фразеологию эпохи Великой французской революции и Декларации прав человека, что также никем не услышано.

Есть в романе маски звуковые. Ю. Тынянов так писал об этом случае маскирования: «Словесная маска потеряла уже связь с семантикой, закрепились на звуке, стала звуковой, фонетической»<sup>11</sup>. Такая звуковая ма-

ска — само название романа. Можно отметить фонетическую игру, которую затевают профессора во время дуэли, обмениваясь словом клецки. Правда, они тут же начинают синтезировать высшую сущность клецки и анализировать ее.

Словесными масками люди заслоняются друг от друга. Они не могут найти свой способ выражения. Клишированный язык властвует над ними, нарушая естественную коммуникацию. Гомбрович замечает, что читателю пришлось услышать самые разные слова, грубые и восторженные, и все они несущественны, так как являют собой очередные маски-морды, гримасы. В них есть лишь мука фальши. Маска и фраза, части тела и слово всегда стоят рядом. Они образуют особую конструкцию, хотя между ее составляющими отсутствуют прямые связи.

Итак, главным героем «Фердыдурке» является форма. Она подана через телесный код, которому подвластны человек, мир, книга. Все утрачивает свои значения и принимает новые, постоянно меняющиеся. Так роман насыщается телесными концептами, среди которых выделяется маска-лицо (морда, гримаса, мина). Маскирование человека дополняется жестами, позами, движением. Так создается особый невербальный язык общения персонажей, которые не стремятся к идентификации себя и других. Она не просто затруднена, но невозможна в принципе. Гомбрович не выражает по этому поводу обеспокоенности, как и по поводу отсутствия Я своих героев. Как только оно разовьется, то будет уничтожено окружающими. Поэтому человек должен вечно зеленеть, быть незрелым, чтобы как-то сохраниться. Это не бунт молодости против взрослого мира, это нежелание войти в него, что не значит того, что несформированность никак не тяготит человека. Он никак не может проявить свободу, ибо его сковывают условности и мешают другие люди. Но вовсе не о свободе ведет речь Гомбрович. Он не выдает правду искусства за правду жизни, а неутомимо играет с формами, одновременно подчиняясь им самим выведенным законам строгой логической конструкции, в которой доминирует принцип разъятия тела на части и происходит снятие значений оппозиций тело/душа, ложь/истина. Таким образом, Гомбрович выражает недоверие к миру, к слову, к человеку, который не просто не способен выразить себя, но и не нуждается в этом.

### Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: *Грищенко Р. В.* Сократ versus Форма, или Жизнеописание Витольда Гомбровича // Витольд Гомбрович. Космос. СПб., 2001. С. 9.

<sup>2</sup> *Злыднева Н. В.* Тела-трансформы в искусстве модерна // Модерн и европейская художественная интеграция. Материалы международной конференции. Москва. 2003. М., 2004.

<sup>3</sup> Цит. по: Фердыдурка (пер. А. Н. Ермонского) // Витольд Гомбрович. Космос. СПб., 2001. С. 199. В дальнейшем сноски на это издание даются в тексте в круглых скобках.

<sup>4</sup> *Борухов Б. Л.* «Зеркальная» метафора в истории культуры // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991. С. 109.

<sup>5</sup> *Шербаков В. А.* О «социальности» масок мейерхольдовского «Леса» // Маска и маскарад в русской культуре XVIII—XX веков. М., 2000. С. 236.

<sup>6</sup> *Адельгейм И. Е.* Польская проза межвоенного двадцатилетия. Между Западом и Россией. Феномен психологического языка. М., 2000. С. 64.

<sup>7</sup> *Павлова-Левецкая Л. И.* Маска и лицо в русской культуре начала XX века // Маска и маскарад в русской культуре XVIII—XX веков. М., 2000. С. 121.

<sup>8</sup> Цит. по: *Флорковская А. К.* Николай Сапунов: маскарад в Териоках // Маска и маскарад в русской культуре XVIII—XX веков. М., 2000. С. 145.

<sup>9</sup> *Адельгейм И. Е.* Польская проза межвоенного двадцатилетия. С. 63.

<sup>10</sup> *Лотман Ю.* Текст в тексте // Ю. М. Лотман об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. СПб., 1998. С. 433.

<sup>11</sup> *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. 1977. С. 203.

Т. И. Чепелевская

## Телесный код в романе И. Цанкара «Нина»

Роман словенского классика Ивана Цанкара (1876—1918) — «Нина» вышел из печати в апреле 1906 г., но уже начиная с февраля 1905 г. упоминания о работе над ним попадают в его обширную корреспонденцию. Так, в письме писателя от 6 февраля к люблянскому издателю Лавославу Швентнеру, мы узнаем, что новое произведение объединит в единое целое несколько веселых и грустных историй, которые автор-повествователь будет рассказывать своей любимой. «Это будет нечто особенное, изысканное и, несомненно, заинтересует и порадует всех»<sup>1</sup>, — утверждает И. Цанкар.

Как показали последующие события, он был не далек от истины — роман сразу же вызвал всеобщее внимание, которое, правда, носило своеобразный характер. Ни один из многочисленных рецензентов не признался, что понял роман до конца, автора же вновь (как и после выхода в свет «Обители Марии Заступницы» в 1904 г.) обвинили в том, что его произведение чуждо словенскому читателю и окажет отрицательное влияние на молодежь и словенский народ в целом (Иван Лах — журнал «Omladina»<sup>2</sup>).

Работа над произведением, хотя и продолжалась недолго (чуть более трех месяцев), шла не совсем гладко. Обещания Швентнеру большого объема Цанкар не выполнил: было написано лишь 7 из 15 задуманных глав. При этом на завершающей стадии он решительно отказывается от части текста и заново переписывает две большие главы романа, а затем требует остановить печатание, поскольку хочет завершить роман небольшим эпилогом. Как считает один из ведущих словенских исследователей творчества И. Цанкара, Ф. Берник, автор, предполагая неоднозначную реакцию на свое новое произведение, стремился несколько смягчить вероятное негативное впечатление от него<sup>3</sup>. Что, впрочем, ему не удалось. Кроме того, на заключительном этапе работы писатель принципиально меняет отношение к своему детищу, признаваясь в письме к Л. Швентнеру, что «Нина» — «скорее, романс в прозе, чем роман, поэтому ей более приличествует формат стихотворный»<sup>4</sup>, и с учетом этого меняет определения внутренних композиционных частей (вместо «глав» появляются

«ночи»). Одновременно, он просит у издателя разрешения напечатать в австрийском журнале «Oesterreichische Rundschau» перевод одной из глав «Нины» и выбирает для этих целей ночь 4-ю, дав ей название «Дом смерти» («Ein Totenhaus»). Таким образом, Цанкар не только по-новому определил жанровое своеобразие «Нины», но и выделил для нас самую значимую из ее структурных единиц.

На выход в свет нового произведения откликнулись практически все ведущие словенские издания. Иван Робида в «Нашей газете» («Naš list»), признавая уникальность «блестящего стиля писателя», которым он буквально околдовывает читателей, назвал откровения героя Цанкара «тяжеловесными кошмарами борющегося с жизнью человека»<sup>5</sup>. Франце Кобал (рецензент газеты «Словенский народ» — «Slovenski narod») также не понял идею романа до конца. Воссозданию сюжетной канвы из мозаичного повествования, которое, по его убеждению, достаточно точно отвечало тому, что видели *глаза души* (выделено нами. — Т. Ч.) самого Цанкара, в значительной степени мешала «туманная повествовательная техника», а также общая атмосфера «меланхолии, безысходности, которая наполняет читателя безграничной тоской...»<sup>6</sup>

На наш взгляд, ближе всех из современников к разгадке «Нины» подошел Иван Мерхар, статья которого появилась в ноябрьском номере журнала «Люблянский колокол» («Ljubljanski zvon») за 1906 г. Правда, и он обвинил автора в том, что произведение не доступно широкому читателю. При этом критик, характеризуя необычное повествование, не довольствуется только жестким определением — «обнаженные фантазмагории безумного человека», — а пытается проникнуть в суть идеи произведения. Объединяя основной текст семи глав-«ночей» с эпилогом и включая в общую канву рассуждений изобразительный ряд (рисунок на обложке книги — смерть с косой, и подпись под ним «Finis»), он старательно подводит читателя к главной теме произведения: теме жизни и смерти. Она, по мнению критика, раскрывается через противопоставление частного и всеобщего, человека и общества, микрокосма и макрокосма. В конце своего развернутого анализа критик задается вопросом: «Возможно, художнику по какой-то причине было необходимо выплеснуть на нас это беспорядочное и мрачное обилие своих фантазий, как необходимо порой, чтобы облака заволокли ясное небо, прогремел гром, подули ветры, так как после бури воздух становится необыкновенно чистым, а долина и горы предстают в возрожденном великолепии»<sup>7</sup>. Словно отвечая ему и множеству других своих оппонентов, обвинявших его в проповеди пессимизма и фатализма, Цанкар пишет в 1910 г.: «Мрак видят мои глаза, но свет видит лишь мое сердце, что смотрит в будущее... Разве я не пел

о грусти, потому что в моем сердце была тоска по радости. Я изображал ночь, пустую, серую, полную стыда и горя, чтобы глаза тем сильнее затосковали по чистому свету. Поэтому мое слово, как оно ни твердо и жестоко — слово надежды и веры...»<sup>8</sup>

Даже появившаяся в начале 1907 г. в журнале «Наши записки» («Naši zapiski») достаточно комплиментарная статья Этбина Кристана (лидера словенской социал-демократии) не смогла изменить общего мнения о «Нине», за которой так и закрепилось определение самого непонятого и мрачного романа И. Цанкара.

Действительно, «Нина» резко отличается от принесших ему славу первого писателя Словении традиционных романов («Чужие», «На улице бедняков», «Мартин Качур» и др.), с четко выстроенным сюжетом и достаточно ясно прочитываемой символикой образов и мотивов. Новое произведение требовало внимательного и многократного прочтения, позволяющего, по убеждению автора, уловить ход его мысли<sup>9</sup>. Именно это — направление мысли, в котором могло бы двигаться сознание и осознание — он и предлагает читателю. Но предчувствуя трудности подобного движения, Цанкар старательно расставляет ориентиры, своеобразные путевые знаки. Это и отсылки к его предыдущим произведениям через сквозные образы и мотивы, это и мысли, высказываемые в публицистике и письмах того времени. И все это подчинено главному — раскрытию мироощущения и мировидения героя романа. Человек во всех своих проявлениях — вот то, что в первую очередь интересует писателя, и он показывает его с самых разных сторон. Поэтому одним из возможных путей прочтения этого сложного произведения может, на наш взгляд, стать взгляд на героя романа, на человека с точки зрения тела, телесного кода.

Прототипом главной героини послужила сестра его невесты Штефки — Амалия (Малчи) Лёффлер, младшая дочка его венской квартирной хозяйки. Образ этой неизлечимо больной девочки уже не раз до этого был выведен Цанкаром: в романах «Чужие» и «Обитель Марии Заступницы» и в ряде других произведений<sup>10</sup>. Однако к тому времени, когда он создавал «Нину», девочки уже 4 года не было в живых. Таким образом, текст создавался на основе воспоминаний писателя, связанных с его жизнью в 16-ом предместье Вены, где он, с небольшими перерывами, провел почти десять лет. Мир рабочей окраины, поражавший юношу убожеством жилищ, атмосферой апатии и безнадежности, неверия в перемены к лучшему, оказывается главным фоном повествования, его своеобразной декорацией. Но это не мешает автору постоянно использовать магию пространственно-временного перемещения: читатель оказывается то в лесу недалеко от Врхники под Люблянкой, где прошло детство Цанкара, то на

берегу спокойной Любляницы за каменными стенами бывшей люблян-ской сахарной фабрики, то снова на мрачных улицах предместья авст-рийской столицы.

В отличие от других произведений Цанкара здесь нет сюжета как такового — в романе ничего не происходит: ни одного события, которое создавало хотя бы иллюзию движения действия. Лишь пятая глава позво-ляет, в какой-то степени, реконструировать общую картину происходя-щего. Герой романа, он же автор-повествователь, однажды встречает в одном из самых бедных уголков рабочего района Вены девушку и пыта-ется вырвать ее из привычной среды нищеты и бесправия. Наконец он находит ее и привозит к себе, больную, умирающую (хотя ни возраст ге-роини, ни характер ее болезни не маркируется). И здесь, отгородившись от мира стенами комнаты, пытается победить ее страх перед смертью. Словно заново проживая свою жизнь, выхватывая из нее самые яркие воспоминания и образы, при этом опираясь на хорошо различимые цита-ты из евангельского текста, автор убеждает возлюбленную, а вместе с ней и нас, читателей, поверить в торжество жизни над смертью, жизни, оза-ренной светом неизбывной, не умирающей любви.

Каждая глава, которая воссоздает их ночные разговоры, вернее, моно-логи героя (Нина практически не отвечает на его реплики), сопровож-дается дополнительными историями-картинами: история Ольги, девушки из предместья (1 ночь); история мальчика с вязанкой хвороста (2 ночь); описание жизни в предместье с акцентированием внимания на проблеме детей рабочих (3 ночь); развернутая картина жизни в «цуккарне» — «доме у ленивой воды» (4 ночь); появление Нины (5 ночь); история супруже-ской пары (6 ночь) и смерть Нины (7 ночь). Между ними нет, казалось бы, непосредственной связи за исключением того, что разворачивающееся повествование становится все более и более пронизанным атмосферой страха, безысходности. Но каждая из глав, и все они вместе работают на общую идею, представляя собой разные грани осмысления темы жизни и смерти. Эту тему автор раскрывает благодаря введению в повествование традиционных для его творчества концептов дома и дороги/пути. Не ме-нее важным представляется использование здесь Цанкаром концептов телесного кода для кристаллизации философской идеи произведения.

Итак, диалога в романе нет, есть лишь монолог автора, буквально со-тканый из историй, картин, притч. Кажется, что коммуникация нару-шена, и, чтобы восстановить связь между героями, автор-повествователь прибегает к активному использованию описаний постоянно меняющей-ся внешности, отражающей состояние своего адресата, т. е. Нины. Ее от-ветную реакцию на мысли, выраженные в словах, он передает через со-ставляющие телесного кода, главное внимание уделяя выражению глаз

и движению рук. При этом он постоянно связывает их с порывами сердца. Таким образом, глаза, руки как основные составляющие телесного кода и концептуальные образы человеческого тела, обозначающие отдельные его характеристики, у Цанкара напрямую связываются с сердцем, душой, обозначающими человека в целом. Благодаря этому идет конкретизация оппозиций внешнее/внутреннее, видимое/невидимое.

Именно по глазам героини он читает, словно по книге: «Не нужно ничего говорить, все написано в глазах, на лице»<sup>11</sup> (143), — заявляет он уже в 1 главе. Не менее важными для передачи психологического состояния Нины являются руки («руки ее «маленькие, холодные, больные, излучающие страх»; «руки у тебя дрожат» — 143), которых герой постоянно касается, чтобы успокоить возлюбленную и со страхом ощутить смятение и ужас, царящие в ее сердце: «Я около тебя, держу за руку, чтобы согреть ее... Как глубоко загнали страх в твоё сердце!» (143); «Нина! Почему... так смертельно спокоен твой взгляд, не произноси слов, которые я читаю в твоём сердце!» (170) Так, через лексику телесного кода автор постоянно сообщает нам о душевном состоянии героини: глаза и руки напрямую связаны с сердцем. Особенно показательна в этом отношении 2 глава, где дана история мальчика, несущего из леса вязанку хвороста как тяжелую ношу по дороге жизни. Здесь частотность употребления слов «рука» (13 раз) и «сердце» (18 раз) наглядно демонстрирует их значимость для передачи смысловой доминанты произведения.

Следует отметить, что естественность и органичность включения телесного кода у И. Цанкара подтверждает мысль, высказанная им самим еще в 1899 г. в «Эпилоге» к первому поэтическому сборнику «Виньетки», который справедливо рассматривается как основа его эстетической программы: «Я позволил себе роскошь быть самим собой. К черту все теории. Мои глаза — не мертвый аппарат, мои глаза — послушный орган моей души — моей души и ее красоты, ее сопереживания, ее любви и ненависти...»<sup>12</sup> Как показывает анализ романа «Нина», этот художественный принцип он реализовал полностью.

Правда, телесный код используется писателем и для создания физических портретов второстепенных персонажей романа (например, старика-странника у мельницы (2 ночь), Прекрасной Виды (4 ночь), супружеской пары (6 ночь)), но главную смысловую нагрузку несут, безусловно, те описания, что воссоздают душевное состояние главных героев произведения, самого автора-повествователя и Нины.

Значимость введения Цанкаром элементов телесного кода подтверждает и 4-я глава (напомним, самая важная и выделенная писателем для перевода на немецкий язык, как «Дом смерти»). В ней дан образ «цуккарны» (сукгапа), бывшей люблянской сахарной фабрики, где находят свой

последний приют не только реальные люди, но и многие герои Цанкара. В творчестве писателя этот образ дома-тюрьмы, дома-мертвецкой становится моделью Дома не только в словенских, но в общечеловеческих масштабах как образ юдоли земной. Закрытое от света и солнца пространство, где все «дышало смертью и плесенью и до сердца пробирал холод» (171), автор населяет бестелесными тенями. Так, вводя концепт тени, он утрирует характеристику дома-мертвецкой, замкнутого, лишённого жизни пространства: «Раздавались шаги по коридорам, но человека не было» (173); «мелькала тень, тень бестелесная» (174), «тень, полночный гость из мертвецкой, бродит, не видимый никем...» (177) В 6 главе бестелесная тень, как образ смерти, возвещающей приближение конца, появляется и в комнате, где умирает Нина.

Рассматривая роман через призму телесного кода, можно выстроить своеобразные оппозиционные ряды наиболее частотных определений:

А. Глаза: завязанные, закрытые, слепые, несущие смерть.

Б. Глаза: широко открытые, ясные, чистые, устремленные к солнцу, к звездам; глаза, которые осознание сделало здоровыми.

А. Руки: худые, костлявые, холодные, трясущиеся от страха, простертые во тьму, беспомощные и дрожащие.

Б. Руки: милосердные, направляющие к свету.

А.: Лицо: на котором отразились ужас, страх, усталость.

Б. Лицо: спокойное, умиротворенное.

А. Сердце: трепещущее от страха, отчаяния, холода, полное скорби, тоски, разбитое, без надежд,

Б. Сердце: наполненное весельем, в котором живет надежда, любовь, луч солнца, свет, милосердие, прощение, радость жизни; вмещающее чужую боль.

Этот ряд оппозиций можно продолжить. Но для нас важно, что Цанкар находит слово, которое снимает эти оппозиции, концентрируя в себе весь комплекс значений, заложенных в них — это удивительно емкое словенское слово «hgereneņje», т. е. не умирающая (неизбывная) устремленность к жизни и всему прекрасному в ней, устремленность, которую он считал главной творящей силой бытия<sup>13</sup>. И, подчиняясь ей, только сам человек, — утверждает писатель, выбирает свой путь. Если его глаза прозревают, а сердце устремлено к свету, то он, человек, способен, двигаясь с своей тяжелой ношей по трудной дороге жизни (у Цанкара это и длинная крутая дорога вверх, и лабиринт) способен разрушить стены дома-тюрьмы, победить страх смерти, пережить воскресение, ибо, утверждает автор, «в своем сердце он носит мертвецкую и любит ее» (184).

Словенский ученый Ф. Петре, определяя особенности художественного стиля И. Цанкара, выделяет в нем две составляющие. «С одной стороны, это описание множества непосредственных жизненных событий, явлений, которые, очевидно, удовлетворяют его потребность реалистического отражения действительности. С другой — столь же интенсивное нагромождение описаний пережитых им душевных состояний, благодаря которым в нем постоянно возгораются новые искры и огни, ибо такова его сверхчувствительная натура»<sup>14</sup>. Весьма прозорливо исследователь уловил и значимость воздействия словенской читательской среды на Цанкара. В постоянных обвинениях, что он, как писатель, сложен и малопонятен, проглядывало откровенное требование творить ясно и просто, что, в свою очередь, означало требование описывать внешнюю жизнь, а не свои душевные метания, и что, естественно, было невозможно для такого сложного и многогранного художника, как Цанкар. Можно признать, что верность себе, художественному новаторству, которое было избрано им в качестве главного направления творческого пути, И. Цанкар доказал и в романе «Нина».

Здесь он практически полностью отказался от традиционного реалистического повествования. Делая акцент на использовании концептов телесного кода (глаза, руки, лицо) и тесно связывая их с сердцем, душой, мыслью человека, писатель заставляет их работать на создание семантической связности отдельных, на первый взгляд, разрозненных элементов текста, благодаря чему проявляется его общий смысл. Вместе с активно влияющими на выявление философской идеи произведения, доминирующими в его творчестве концептами дома и дороги/пути телесный код направляет мысль читателя на глубинное постижение темы жизни и смерти.

### Примечания

<sup>1</sup> Pisma Ivana Cankarja. Ljubljana, 1948. Zv. II. S. 162.

<sup>2</sup> Cankar I. Zbrano delo. Ljubljana, 1973. Zv. XIII. S. 290.

<sup>3</sup> Ibid. S. 272.

<sup>4</sup> Pisma Ivana Cankarja. Zv. II. S. 177.

<sup>5</sup> Cankar I. Zbrano delo. Ljubljana, 1973. Zv. XIII. S. 275.

<sup>6</sup> Ibid. S. 283.

<sup>7</sup> Ibid. S. 290.

<sup>8</sup> Cankar I. Bela hrizantema. Kritični in polemični spisi. Ljubljana, 1966. S. 124.

<sup>9</sup> В письме от 13 августа 1906 г. двоюродному брату, священнику Изидору Цанкару, который достаточно прохладно отозвался о новом романе, Цанкар писал: «Что касается “Нины”, прошу Тебя, перечитай ее еще раз, но позднее, когда уже забудешь о ней. Уже во второй раз случается это со мной, когда самые глубокие мои вещи проскальзывают, не затрагивая душ. Так было с “Обителью Марии Заступницы” и теперь то же самое с “Ниней”. Я же чувствую, что эти два романа останутся в памяти дольше, чем все другие. Потому что они выросли прямо из меня — и это все». (*Pisma Ivana Cankarja*. Zv. II. S. 475—476.)

<sup>10</sup> Так, в романе «Чужие» писатель дает развернутую портретную характеристику Мари: «прозрачное личико и тонкие нежные ручки, как у большой двухлетней малышки». Но главное внимание он сосредотачивает на ее блестящих, необычно больших темных глазах. По мере развития сюжета все чаще он начинает прибегать к лексике телесного кода для передачи душевных состояний героев: свою привязанность к Мари, отражающую тоску по родственной душе, герой выражает не словами, а легким касанием руки, лица, особым выражением глаз. Их крепнувшее внутреннее родство проявляется и в сокровенных беседах о жизни и смерти. Можно с уверенностью сказать, что этот незавершенный диалог, прерванный смертью обоих героев романа «Чужие», Цанкар перенес в свое новое произведение. См.: *Цанкар И. Чужие*. На улице бедняков. Мартин Качур. Романы. М., 1987.

<sup>11</sup> *Cankar I. Zbrano delo*. Ljubljana, 1973. Zv. XIII. S. 143. Далее в тексте даются ссылки на это издание с указанием номера страницы.

<sup>12</sup> *Cankar I. Zbrano delo*. Ljubljana, 1969. Zv. VII. S. 197.

<sup>13</sup> «Нгренепење — художник: он не живет, но жизнь всего мира в нем. Нгренепење — творец: сам не творимый, создает жизнь — из грубого камня, из мертвого ила; в пустое слово вдыхает душу, в холодную краску — свет. — *Cankar I. Zbrano delo*. Ljubljana, 1973. Zv. XIII. S. 172.

<sup>14</sup> *Petrè F. Tipologija proze Ivana Cankarja // Slavistična revija*. Ljubljana, 1969. Št. 1. S. 16.

**человек — носитель  
национального начала**



*М. В. Лескинен*

## **Сарматский патриотизм в контексте формирования польской национальной мифологии в XVII веке**

Изучение всякого патриотизма затруднено многозначностью и противоречивостью трактовки этого термина в разных эпохах, культурах и языках. Анализ современных определений дает возможность выявить несколько общих характерных его составляющих. Так, патриотизм связывают со степенью информированности человека об истории страны, биографии предков, его представлениями о культурных и политических ценностях и национальных (государственных) идеалах своей Родины. Чаще всего патриотизм определяют как чувство любви к Родине, сопереживания тем, кто разделяет идею единения, привязанность к некоей этноконфессиональной или родовой общности. Не менее важным представляются также способы и формы реализации этих чувств, т. е. готовность совершить определенные действия для отстаивания интересов, понимаемых как высшие коллективные интересы общности или Отечества. Таким образом, можно говорить о том, что современное понятие патриотизма определяет различные уровни отношений человека к Родине: информационный (область знаний), эмоциональный (область чувств и привязанностей) и функциональный (область деятельности).

Изучая понимание патриотизма в XVII веке, необходимо учитывать своеобразие эпохи и конкретный историко-культурный контекст. Исходя из того, что объектом патриотизма является понятие Родины (отечества), а субъектом — отдельный индивид, задача заключается в выявлении комплекса представлений об Отечестве, связанных с ним ценностей, идеалов и отношений солидарности, а также реконструкции образа идеального патриота.

Своеобразие польской культуры XVII века нашло выражение в сарматизме, получившем наиболее адекватное воплощение в формах барокко. Как цельная система воззрений, идеалов и стереотипов сарматизм получил распространение и стал выражением польского этноконфессионального самосознания именно в XVII—XVIII вв.

Особенности политической организации Речи Посполитой, исключительное положение шляхты в социальной структуре общества, ее этническая, религиозная и имущественная неоднородность, — эти и другие факторы привели к складыванию характерных черт сарматизма. Иссле-

дование польской сословной идеологии с точки зрения анализа пространственно-временных категорий и возможностей функционирования выявило его мифоподобное строение<sup>1</sup>. Она не только содержит в себе отдельные мифологемы и признаки мифа, но и сама ее структура уподоблена структуре мифа, а также содержит в себе некоторые признаки утопии.

Сарматская идеология включала в себя ряд идеологем, главная из которых обосновывала убежденность в том, что польское дворянство имеет иные этнические корни, нежели другие сословия и ведет свое происхождение от древних воинственных сарматских племен, давших наименование славянским землям Сарматии (Сармации). «...Вы природные сарматы, воспитанники могучего Марса, а предки ваши некогда на Западе в Эльбе, а на востоке в Днепре забили железные сваи, как памятники вечной славы...», — так вдохновлял гетман Ходкевич польских воинов перед Хотинской битвой<sup>2</sup>. Библейская версия возникновения народов возводила происхождение поляков вместе с другими племенами славянских народов к Иафету. В трактовке, опиравшейся на античные источники, корни польского народа обнаруживали в завоевавших местное население племенах сарматов: «...именно мы и есть сарматы, и все, что о них писали, правильно считать написанным о наших предках<sup>3</sup>», — писал М. Бельский в своей «Хронике». Необходимость разрешения противоречий между двумя теориями привела к их объединению, вследствие которой генеалогия легендарного предводителя сарматов Асармота стала вестись от библейских прашуров. Древность поляков подтверждалась также мифологическим этимологизированием<sup>4</sup>.

Концепция истории и основных событий сформировалась к XVI в. В славянской историографии далекое прошлое воспринималось в первую очередь как «золотой век» — время, когда господствовали простота нравов и обычаев. Цивилизация, пришедшая ему на смену, означала начало периода упадка государства, падения нравов, отступления от этических норм и правил<sup>5</sup>. Ренессанс своеобразно переосмыслил христианскую доктрину истории, оставив лежащую в ее основе борьбу добра и зла и этическую доминанту развития, но выдвигая на первый план деятельное начало в категориях «достоинства» и «доблести», причем подразумевая под этим не столько сугубо церковный, сколько светский идеал<sup>6</sup>. В основе этой концепции лежала борьба пороков и добродетелей, представленная в серии многих примеров, почерпнутых из жизнеописаний отдельных великих личностей, каждое из которых было поучительно и важно положительным или отрицательным опытом своего героя. Исторические факты, таким образом, не осмыслились и не воспринимались вне моральной оценки.

Поскольку прошлое ассоциировалось с «золотым веком», то, следовательно, и образец для подражания также неразрывно был связан с историей и находился в том далеком, но приближенном к благодати и гармонии мире: «У святых предков наших в Польше не было ни денег, ни золота, но это были золотые годы, ведь всякому хватало своего, и каждый довольствовался малым, не завидовал соседям, не вырывал у того, кто беднее, не желал чужого, не копил жадно, помня Святое Писание»<sup>7</sup>.

### Сарматская республика

В сознании польской элиты XVI—XVII вв. еще существовала типичная для средневековья картина мира, в которой христианская Европа отождествлялась с миром как таковым. Критерием «европейскости» являлась конфессиональная принадлежность. Мир делился, условно говоря, на христианской и нехристианский<sup>8</sup>. Этот же критерий применялся при определении степени враждебности и дружественности в отношении к соседним странам и народам.

Представление о Родине в сознании сарматского шляхтича концентрировалось в образе польского государства — Речи Посполитой. Отечество — сарматское государство — занимало центральное место в отношении к «чужим», в исторических воззрениях и политических пристрастиях. Польша воспринималась как европейское христианское государство, начало которого восходит к древности. Главное отличие выражалось в ее особом республиканском устройстве, которое гарантировало «золотую волюность» и политические свободы своим гражданам-шляхтичам: «...Москва, Италия, Литва отличны от Польского государства так же, как разнится неволя от свободы»<sup>9</sup>. Истинную свободу дает лишь такой политический строй, который существует в Польском государстве, где власть принадлежит шляхте. Он противопоставляется всем разновидностям «деспотических государств» Европы; под такое определение подпадают правители как абсолютистской Франции, так и монархической Испании<sup>10</sup>.

Постоянные войны XVII в., противниками поляков в которых были не-католики (протестанты шведы, православные и униаты восточных земель (кресов), турки-мусульмане), — подкрепляли уверенность шляхты в уникальности исторической судьбы сарматского христианского народа и государства в целом, что способствовало закреплению идеи единства и государственной целостности на основе католической религиозной общности.

Государственный строй Польши действительно не имел аналогов в Европе того времени, что и позволило польским сарматам с уверенностью заявлять о своем исключительном положении. Римское обществен-

ное устройство было провозглашено политическим идеалом, который в действительности удалось воплотить лишь Польскому государству — единственному наследнику римского республиканизма.

Речь Посполитая, таким образом, согласно представлениям XVII века, не просто отличалась особым общественным устройством, но обладала самым лучшим из возможных, так как обеспечивала истинную политическую свободу своих граждан и закрепляла ее привилегиями и правами. Идеологическим обоснованием столь специфического положения дворянского сословия в польском государстве было представление об избранности шляхты; она была провозглашена единственной в Речи Посполитой носителем идеи «золотой вольности», в основе которой лежала неоспоримая ценность гражданской свободы.

Свобода — «золотая вольность» — это прежде всего свобода от безграничной власти одного человека (короля); обладание каждым шляхтичем привилегиями целого сословия; право и возможность реализовать свою власть; и, наконец, благо шляхты и есть государственное благо. Необходимо подчеркнуть, что идея соотношения и взаимозависимости индивидуального и общественного блага активно обсуждалась в рамках католической социальной доктрины эпохи Контрреформации. Согласно исследованию католической проповеди М. А. Корзо, в органической (томистской) концепции общества, получившей развитие в польском католицизме Посттридентского периода, общественное благо ставилось много выше личного и долг христианина состоял в подчинении своего личного блага — общественному, которое находится в прямой зависимости от каждого верующего<sup>11</sup>. Если же благо одного сословия — шляхты — отождествлено с благом социума, то очевидно, что понимаемая таким образом ответственность отдельного человека (подданного или гражданина) за возможные социальные потрясения фактически ставит знак равенства между христианином и гражданином, с одной стороны, и между христианским сообществом и шляхетским сословием, с другой.

Важной чертой свободы представлялось декларируемое братство равных меж собою дворян: «...В равенстве поляк все иные королевства превзошел: нет в Польше князей, графов... польское рыцарство всех народов и волостей одним словом — “шляхта” — называют»<sup>12</sup>. В этом высказывании выражена еще одна существенная особенность сарматского восприятия Отечества — осознание шляхетской общности в масштабах единого государства превалирует над местным (в том числе и этническим) патриотизмом. Несмотря на существенные отличия в социально-экономическом развитии земель (Малая и Великая Польша, Пруссия, Мазовия и др.) и в культурно-религиозном отношении, по-сарматски понятая «государственная идея», основанная на власти дворянства в обществе, была

мощной объединяющей базой польской национальной идеи на ранних этапах ее формирования<sup>13</sup>. Государственный патриотизм не нивелировал, однако, естественного чувства принадлежности к земле предков, «малой родине». Л. Гурницкий, в частности, отмечал: «“Patria” — латинское слово. По моему мнению, тем, кто говорит о Польше, лучше употреблять слова “patria моя”, чем “отчизна моя”, тогда как “отчизной” лучше называть то, что отец передал по наследству»<sup>14</sup>.

Гражданин польского государства характеризуется в основном этическими чертами. Моральные качества были главным критерием оценки как человека и его деяний, так и общества: его политического устройства и социальной жизни. В этих представлениях польские мыслители следовали за Платоном и Аристотелем, полагавшими, что обычаи создают в государстве его основы и определяют справедливые законы, которые стоят на страже добродетелей; добродетельная жизнь отдельного гражданина — и фундамент, и высшая цель государства. С другой стороны, весьма значима и роль религиозных предписаний, регламентирующих жизнь католика в христианском сообществе<sup>15</sup>.

Таким образом, «правильное» существование государства и общества ставилось в зависимость от добродетелей каждого гражданина. Поэтому моральный облик польского шляхтича является залогом процветания Речи Посполитой: польскому шляхтичу, таким образом, вменялось в обязанность обладание конкретными моральными качествами, причем была задействована главным образом не религиозная, а светская мотивация, осмысливаемая в категориях гражданского долга.

Другой важной посылкой является представление о доминирующей роли природы (крови), а не традиции или авторитетов в формировании добродетельного человека. Исходя из этого, именно шляхтич как никто иной по происхождению, по рождению своему, склонен к добродетели:

Родятся благородные от благородных, честных:  
В породе видим мы черты достойных предков:  
Как робких голубей орлица не рождает,  
Так хилый заяц не от льва ведет свое происхождение,

— писал в стихотворении «О шляхетской добродетели» М. Семп-Шажиньский<sup>16</sup>.

Эти тезисы генетически обуславливают нравственные достоинства сармата, которые, в свою очередь, являются опорой государства. Они предельно ясно выражают суть отношений польского дворянина к Отечеству. Значение предков, Рода, семьи здесь приобретает новое значение. Происхождение (физическое!) есть не только определяющий фактор «истинности» шляхетства и своеобразный гарант гражданской добродетели,

но и фундамент государства: «...До совершенства истинному шляхтичу при наличии добродетели еще кое-что необходимо. Прекрасная, лучшая и священная драгоценность шляхетства есть добродетель; но *такая же драгоценность* — чудное отдохновение и благородная краса — *кровь* (курсив мой. — М. Л.) предков и родителей, от которых мы рождаемся, потому что добродетели знатных более совершенны»<sup>17</sup>.

Умножение славы предков, сохранение чести рода и семьи становились не только благим пожеланием, не только оценивались позитивно с этической точки зрения, но и вменялись в обязанность шляхтичу как долг сармата по отношению к Родине: «...кому дано, что он по рождению ...шляхтичем стал, усердно о том стараться должен, чтобы этой драгоценности не утратил и привилегии этой не оскорбил»<sup>18</sup>. Пристальное внимание к генеалогическим связям, к прошлому можно объяснить не только «родовым снобизмом» и идеализацией прошлого, но и стремлением подтвердить гражданские права шляхтичей: настойчивые экскурсы в героические и славные деяния предков выглядят теперь как своеобразное обоснование правоспособности как социальной группы, так и каждого дворянина.

#### Религиозное обоснование отношений сармата к Отечеству

Давая определение различным видам государственного правления, Ст. Ожеховский в «Политике» обосновывает в качестве идеала демократическое управление государством, тремя важнейшими членами которого являются священник, король и рыцарство Короны<sup>19</sup>. Ни одно из сословий не может выполнить священный долг перед государством, поскольку не только не обладает необходимыми для этого качествами, присущими одной лишь шляхте, но и «потому что Бог говорит... что не можешь одновременно служить и Богу, и Маммоне»<sup>20</sup>. То есть исполнение политических обязанностей сарматским народом воспринимается как служба Господу и, следовательно, сакрализуется.

Изменение политического устройства Речи Посполитой, освященного Богом, осмысливается как грех, как преступление перед Богом, т. е. идея государства вновь преподносится в категориях религиозной морали. Бог особо опекает Речь Посполитую и ее народ, который и правит государством. Церковь и католическая вера — оплот Божьего избранничества. В XVI в. Ст. Ожеховский одним из первых определил исключительность отношений польского государства и Бога: «...У нас, поляков, в Польше Костел был основан не человеком каким-нибудь, а самим Сыном Божьим, который дал нам... веру католическую Высшего Пастыря, под ним апостолов, под ними пророков, после них Евангелистов и, наконец, пастырей и докторов (богословия. — М. Л.) ...так вверил Сын Божий своей пастве

(хранить. — М. Л.) покой душевный и телесный Польской Короны»<sup>21</sup>. В XVII-ом веке эту идею в метафорической конструкции четко сформулировал П. Скарга: «Религия в теле Речи Посполитой есть сердце — скрытое внутри, из которого жизнь вечная исходит. Если вера нарушена — как ранено сердце... смерть грозит Речи Посполитой»<sup>22</sup>.

Принцип законопослушания, интерпретировавшийся в свете представлений о шляхетской демократии как идеал сосуществования граждан и государства, определял отношение не только к отдельным народам, но и к различным общественным явлениям. Такое категорическое суждение основывалось на тезисе, что общественный порядок установлен Богом и восставать против него — значит противиться Божьей воле. Иерархичность устройства мира, согласно католической концепции, задана Богом в самом акте творения. «Верность предзаданному Богом «социальному призванию» предусматривает добросовестное выполнение» тех обязанностей, которые возложены на христианина его социальным происхождением. Поэтому изменение существующего порядка непозволительно, а всякое стремление изменить данное установление рассматривается как греховное<sup>23</sup>. Идеальное государство держится на власти свободного народа (шляхты), и Богом данной религии — католической вере. Единственная привилегия, которую дает демократия — свобода (вольность).

Сарматская теология истории также задействует идеал отношений шляхтича и Отечества-государства. В ее основе лежала христианская традиция Ветхого Завета. Это приводит, в частности, к убеждению, что шляхта и ее государство и есть Новый Израиль. Потому столь часты аналогии между историческими событиями Древнего Израиля и Речи Посполитой. И как Израиль был единственным островком в океане политеизма, так и сарматская Польша представляется хранилищем истинного христианства среди заблуждений протестантизма и мусульманской ереси. Именно эти два государства и народы, их создавшие, в мировой истории отмечены особым покровительством Господа<sup>24</sup>. Данная идея, заметим, найдет продолжение в польском мессианизме.

Важнейшей чертой сарматской теологии истории является провиденциализм. Уверенность в воле Бога, который «передает» свое волеизъявление непосредственно сарматам, тесно связана с мессианской идеей. Наделенные свыше особым покровительством, являясь проводниками Божьей воли в защите его вероучения, сарматы убеждены в своей правоте и в конечном торжестве славы Отечества: «О Всевышний Судья дел людских! Твоя есть сила, Твое царство и твоя брань! По воле Твоей совершается все, что есть великого на земле: войны, поражения, победы — все от Тебя зависит. Ты по воле своей укрепляешь оружие, слабых делаешь богатырями, унижаешь гордых, возвышаешь смиренных, немощным даешь

отвагу... играешь судьбами людей. И теперь я смиренно приписываю Твоему Божескому величию те добрые вести, какие ко мне доходят, как новое доказательство дивной заботы Провидения о моем Отечестве. Соблаговоли и впредь творить такие же благодеяния, сломить дикость язычников и возвысить славу христианства»<sup>25</sup>. Эти слова гетмана Ходкевича накануне победы при Хотине (1621 г.), переданные Якубом Собеским, в концентрированном виде отражают основные принципы восприятия истории и религиозного сознания польского сармата.

Естественным обоснованием католического вероисповедания польского сармата был аргумент традиционности этой веры — «веры отцов наших». В произведениях первой половины XVII в. сохранение веры всегда связано с сохранением традиций. Своеобразием католицизма XVII века был его особый «сарматский дух». Часто в литературе используется термин «сарматский католицизм», особенностью которого была полонизация Костела в Посттридентский период<sup>26</sup>. Речь идет о том, что религиозная литература, проповеди, изобразительное искусство наполнялись реалиями польской жизни, истории, быта и героическими свершениями сарматского народа: «Всюду в них старосты, гетманы, епископы, Речь Посполитая... Христос, апостолы, святые... изъясняются стилем и языком нашей шляхты... всякая война носит название посполитого рушения; там Спаситель проводит элекционный сейм для избрания на престол небесный...»<sup>27</sup> Вся мировая история происходила в Польше, Голгофа существовала в Кракове, Богородица и святые облекались в польские одежды, потому что жили на польских землях.

Католицизм в Польше XVII в. вполне можно назвать «народной» верой, поскольку борьба за души верующих в условиях Контрреформации вынуждала говорить с прихожанами на доступном языке; она, по выражению Зб. Куховича, «сознательно вульгаризировала»<sup>28</sup> и упрощала религиозную обрядность. Характерным примером этого полонизированного католицизма было, в частности, отождествление языческих и христианских образов<sup>29</sup>, разрешенное к тому же поэтикой барокко. Более того, культ польского богатыря-героя столь активно использовался церковью (особенно в периоды кровопролитных войн), что зачастую превосходил по значимости культы древних ветхозаветных пророков и святых<sup>30</sup>.

М. Богуцкая объясняет это явление не только типичной особенностью барочной религиозности, но и польской действительностью XVII столетия: «Тысячи... (сарматских рыцарей. — М. Л.), которые шли на мессу, часто не омыв от крови руки после битвы... наивно полагали, что “Господь не брезгует кровью, пролитой во Имя Его”»<sup>31</sup>. Сила убежденности основывалась на том, что защита отцовской веры от посягательств — святое и богоугодное дело. И хотя польская шляхта за редким исключением

не интересовалась теологией, ее набожность выражалась в простых, наивных верованиях, в соблюдении христианских обрядов, ставших польской традицией. Подобная религиозная форма помогала в жизни, которая проходила в условиях постоянной угрозы, рядом со смертью, а гибели на поле боя оказывалось достаточно для искупления грехов<sup>32</sup>.

Католическая религиозность эпохи барокко, уподобляя реальную жизнь небесной, сочетаемую с уверенностью в особом отношении Бога к Польше и в небесном покровительстве сарматскому государству, укрепляла исключительную связь польского неба и польской земли<sup>33</sup>.

Однако, необходимо отметить, что в сарматской идеологии религиозный элемент выражен неоднозначно. С одной стороны, католическое вероисповедание, как уже говорилось, определяло этническую принадлежность сармата, с другой, исполнение святого долга защиты истинной веры вменялось ему в обязанность. Польская церковь, безусловно, играла громадную роль в сарматской консолидации. Но ничуть не меньшее место в системе идей сарматизма занимали мифологические представления, не являвшиеся христианскими в чистом виде, а также внерелигиозные идеалы (гражданские и личные). Как заметил Зб. Кухович: «Поляков объединяла не столько общая вера, сколько обычаи, связанные с ней. Традиции католицизма воспринимались как “польскость”»<sup>34</sup>.

Роль Польского государства рассматривалась не только как буферная, но и как мессианская — идея «*antemurale christianitatis*» наделяла польское государство особым сакральным предназначением спасительницы Европы от мусульманской угрозы в масштабах континента<sup>35</sup>. Это подкреплялось уверенностью в том, что Речь Посполитая и польская церковь находятся под особым покровительством Христа и Девы Марии<sup>36</sup>.

#### **Идеал сармата — гражданина Речи Посполитой**

Если во второй половине XVI в. мотивы исправления нравов зачастую носили риторический характер и отчасти были данью литературным образцам, то примерно на рубеже веков сочинения под названиями «Исправление некоторых польских обычаев...» или «Истинный рыцарь (шляхтич)»<sup>37</sup> стали не просто весьма распространенными. Они знаменовали собой новый этап в шляхетском самосознании (мироощущении). Сарматские поэты, писатели, публицисты констатировали кризис нравов, результатом которого, по их мнению, явилось повсеместное разрушение привычного порядка общественной и государственной жизни. По этим сочинениям легко выявить идеальный образ Отечества, черты которого подверглись «порче», а также установить, как моралисты предполагали исправить ситуацию и привести реальное положение в государстве в соответствии с некогда существовавшими нормами.

Одним из программных произведений такого рода была книга Ш. Старовольского «Реформация польских нравов». «Ни в одной стране, — с горечью отмечает Ш. Старовольский, — ни в Московии, ни у татар не может быть такого беззакония, какое у нас, в свободной Речи Посполитой, творится: только у нас вольно каждому чинить, что ему вздумается, в деревнях и в местечках, если он знатного рода или с ватагой бездельников... Где еще, кроме как в вольной Речи Посполитой, творятся столь нередко разбои, грабежи, произвол и насилие?»<sup>38</sup>. Автор приводит в пример прежние времена, когда вольность понималась должным образом: «Прежде вольность поляки хранили так, чтобы своеволия между собой не допускать, чтобы каждый во здравии, достатке и покое жил: чтобы все были равноправны и чтоб один другому не подчинялся и другого не опасался»<sup>39</sup>.

Истинная «свобода без произвола» — это внутрисословное равенство в правах, гарантируемое не законом, но обычаем, выраженное в чувствах дружеской привязанности, любви и братской взаимопомощи. Их исчезновением в шляхетском кругу объясняет автор происходящие в Польском государстве беспорядки, проявляющиеся прежде всего в отступлении от идеалов умеренности, мирного сосуществования и от соблюдения законов<sup>40</sup>. Ш. Старовольский сравнивает современные ему нравы польской шляхты с доблестями и обычаями сарматских предков: старинный польский обычай гостеприимства сменился грабежами, разбойными нападениями на путников, дружеские застолья стали разгульными пирушками, а оружие, прежде служившее благородной защите слабых и беззащитных, используется теперь против хлебосольных хозяев. Даже добрые обычаи, превратно толкуемые, служат порче нравов<sup>41</sup>.

Отступлением от старопольских традиций являются грехи обогачения и корыстолюбия, которых, по мнению Старовольского, предки сарматов были лишены: «теперь у людей достаточно денег, золота с лихвою, но и подлости не занимать... Кто источник дороговизны? Алчные. Кто причиной кровопролития, смуты? Корыстолюбцы...»<sup>42</sup>, — внушал современникам католический проповедник.

В этих рассуждениях Ш. Старовольского шляхтич является началом и основой хорошего государства, даже, в каком-то смысле, центральным его звеном. При объяснении причин кризиса на первом месте для автора оказывается не анализ конкретного механизма государственного устройства, не законы, которые гарантируют его нормальное функционирование, но субъект — гражданин государства. В оппозиции мир/человек применительно к отношениям гражданина и государства акцент сделан на роли гражданина. Но представление о гражданине неотделимо от его

коллективной принадлежности и «вписанности» в жесткую определенную иерархию общностей (религиозной, родовой, сословной и др.).

Причины кризиса в Речи Посполитой Ш. Старовольский видит в измене традициям. Жизнь в ней, согласно его рассуждениям, изменилась в худшую сторону из-за нарушения древнего государственного порядка, «без которого будучи, Польша гибнет и разорению подвергается»<sup>43</sup>. Основой этого порядка представляются старинные обычаи Речи Посполитой и религиозная мораль. Со временем, однако, «золотая вольность» стала пониматься как произвол и самовластье, и «сословие шляхетское, вверх взвившись и воспарив на свободе... как птица на ветру, не допуская разуму обратиться к истине и праву... к порядку и послушанию, решило, что ему дозволено все, что оно задумало и чего возжелало...»<sup>44</sup>.

Вина шляхты, таким образом, видится в «своеволии» — нарушении законов божеских и в превышении юридических прав, что привело к тому, что она «...принялась делать все против Божьей воли и заветов Его, против статута и привилеев, королями старыми данных... предков установлениям и законам вопреки»<sup>45</sup>.

Апелляция автора к прошлому как к источнику права — исключительно важная деталь. Это — отношение к традиции, которая находит выражение в 1) сословных этических нормах поведения шляхты, должных оставаться неизменными во времени — «предков установления»; 2) недопустимости изменений существующих обычаев и законов, поскольку они изначально верны, «по Божьей воле и его заветам» созданы; 3) в писаном праве — «статуты и привилеи, королями старыми данные».

Такое использование истории как средства легитимизации неоднократно отмечалось исследователями исторического самосознания польской шляхты. Следование традиции трактуется автором как возврат к шляхетской демократии, закрепленной в писаном праве; в возврате к ее «золотой вольности» видит он единственный способ исправления Речи Посполитой. И в том, и в другом случае важна роль истории как фактора, наряду с религией освящающего традицию.

Этический консерватизм Ш. Старовольского и других польских идеологов первой половины XVII в. основывается на сарматском традиционализме — возведении в идеал тех явлений прошлого, которые воспринимаются, во-первых, как воплощение национального наследия, и, во-вторых, в концентрированной форме выражают идеалы человека и общества в целом.

Таким образом, и идеальный образ Отечества, и образец гражданина, и представление о способах возможного исправления нарушенной гармонии в отношениях между субъектом (патриотом) и объектом (Отечест-

вом-государством) пронизано как религиозной, так и светской аргументацией, с активным привлечением мифологических обоснований.

Особое покровительство Бога Польскому государству виделось в Господней поддержке во времена испытаний. Однако даже сам упадок Речи Посполитой воспринимался выразителями идей мессианизма не только как наказание за грехи, но и как признак избранности: «Бог желал сохранить Польшу способами сверхъестественными и чудесными, привести ее к глубочайшему упадку, чтобы потом еще выше смогла она вознестись»<sup>46</sup>. Иными словами, кризис рассматривался не как конец истории, но как начало нового ее цикла — возвращения «золотого века». Падение Речи Посполитой при такой трактовке могло быть осмыслено как искупительная жертва народа. В противовес богословскому пониманию неисповедимости Божьего промысла, сарматское восприятие видело в польских реалиях Божескую справедливость как награду за добродетели в случаях победы над неприятелем<sup>47</sup>, так и кару за отступление от мессианского призвания, от образца истинной веры. Годы «шведского потопа» объяснялись с этой точки зрения как искупление грехов поляков, не исполнивших божественного предназначения Нового Израильского царства — Польши — перед Господом<sup>48</sup>.

Сохранение добродетелей и нравственности, прежде всего сословной, представлялось средством сохранения обычаев. Патриотизм понимался, с одной стороны, как следование гражданским законам, так и, с другой, как сохранение религиозной традиции: «Любовь к Отчизне — единственный мощнейший фундамент любой республики и королевства. ...Чтобы граждане не оскорбляли грехами Божьего величия, страх... в сердце имели... А Отчизну свою чтобы по заветам Господним больше всего иного любили, общественное добро умножали, собственное корыстолюбие сдерживали, а границы своего государства от соседей охраняли»<sup>49</sup>. Когда же традиции не соблюдаются, Господь наказывает отступников, как, например, Польшу<sup>50</sup>. Сарматская традиция понимается и как абсолютная ценность и как средство, механизм выживания и воспроизводства этноконфессиональной самобытности.

Все, не являющееся польским обычаем (иными словами, не вписывающееся в сарматскую идеологию), — всякое новшество, малейшее отступление от старинных установлений и привычного для поляка образа жизни, любая попытка реформирования, в том числе и государственного устройства — все это рассматривалось как «чуждое» дурное влияние, определялось как образ мысли и действий, несовместимый с истинным патриотизмом<sup>51</sup>. Потому возникает необходимость в обороне Отечества и его традиций как в буквальном, так и переносном смысле. В связи с этим

даже наука и образование, которым в иных государствах придается столь большое значение, вредны для поляков<sup>52</sup>. Другими словами, для того, чтобы исправить ситуацию в Польше, необходимо изменить реальную действительность согласно сарматским традициям. Такая идея присуща утопии, которая определяется как нормативная<sup>53</sup>.

Не будет преувеличением, на наш взгляд, рассматривать категорию Отечества (в государственно—политическом аспекте) как центральную в идеологии сарматизма. Речь Посполитая считалась «совершенной во всем» и находящейся под особым покровительством небесных сил. Мессианское предназначение ее состояло в том, чтобы стать примером для других. Иными словами, Польша являла собой идеальное государство, что делало польские права и законы «архилучшими, архиразумными, архисовершенными»<sup>54</sup>. Гражданин польского государства — сармат-шляхтич воплощал в себе эталон нравственности и сословные добродетели.

Утопическое Отечество закрепляло в менталитете сармата, в его восприятии пространственной картины мира сакрализацию образа Родины не только как совокупности святынь, героев, национальных идеалов, и не столько как «картину мира» в буквальном смысле этого слова, но и как реально существующее место на Земле. Сарматская утопия уже существовала, причем в недалеком прошлом. Даже при констатации кризиса (главным образом, нравственного) «идеальность» государства, его «божественное» устройство и гармония сомнению не подлежали.

Образ Родины в сарматской идеологии последовательно проецируется на образ человека, отражает его, одновременно активно участвуя в его формировании. Идеал шляхтича-сармата в Польше XVI и XVII вв. существовал в двух ипостасях — рыцаря—воина и помещика (землянина). Обязанности идеального воина-сармата определяет Ш. Старовольский: «... Пользоваться собственным денежным довольствием, а от грабежа и мародерства отказаться... не вмешиваться ни в торговлю, ни в какие денежные предприятия, так как это возбуждает жадность и не обходится без лжи и обмана, чего порядочный шляхтич должен избегать... Вторая обязанность хорошего воина — мужество (добродетель), чтобы, не имея никакой личной корысти, защищать Родину, оборонять Костел и святую католическую веру, хранить достоинства государства и целостность Речи Посполитой, потому что в Отчизне родился, в церкви крещен, а Господу Богу и Речи Посполитой на верность присягал. И третье, чтобы постоянно ротмистру и гетману своему до окончания войны служил, а с поля боя от страха не сбежал. Потому что все его счастье и заслуга и на небе, и в Речи Посполитой — это умереть за веру святую христианскую, за честь коля своего, за единство любимой отчизны»<sup>55</sup>.

Неотъемлемая черта сарматского рыцаря — защита не только веры своих предков, но и всего христианского мира от неверных. Эта обязанность, согласно сарматским представлениям, возложена исключительно на поляков. С особой силой идея мессианизма выражена в многочисленных произведениях В. Демболенцкого. Автор убеждает читателя в том, что сам Господь Бог защищает рыцарский польский народ (шляхту) и заботится о них, своих заступниках, он верит, что именно поляки избраны для защиты истинной веры в Европе: «Сам Господь вел нас»<sup>56</sup>, «Польский народ воевал под опекой Бога»<sup>57</sup>. Благодать Божья видится автору и в том, что польские рыцари призваны защищать истинную веру во искупление своих грехов.

Отечество вписывает сармата в историю. Его образ связывает прошлое — как далекое (времена библейские, римскую античность), так и близкое («золотой век» Польши) с настоящим и будущим, которые не мыслятся вне государственно-политической структуры, вне гражданского общества шляхетской демократии. Сам сармат — это связующее звено между доблестными предками и славными потомками. Судьба Родины, ее будущее не представимы для сармата вне этой связи. Сармат «воспроизводит» историю. Он может и должен представлять целый народ, как в начальном его понимании (народ сарматский тождествен польской шляхте), так и в более широком, «позднем», смысле этого термина. И потому Польша жива, пока жив хотя бы один сармат, ибо он олицетворяет собой все категории и значения, которые вкладываются сарматской идеологией в понятие «Отчизны милой — Речи Посполитой».

Образ поляка — гражданина, рыцаря, помещика выражен в нормативной литературе в оппозициях человека идеального и реального, внешнего и внутреннего, активного и созерцательного. Разнообразие ипостасей сармата определяется главным образом его отношениями с различными сообществами и общностями. «Человек верующий», «человек воюющий», «человек общественный» — эти эталоны в равной степени регламентируют жизнь сармата как члена социума, как гражданина Речи Посполитой — в прямом смысле его собственного государства.

Для сарматского патриотизма характерна нерасчлененность религиозных и светских обязательств в отношении шляхтича к Отечеству, акцент на активной, деятельной позиции, которая, однако, диктует действия, направленные как на самовоспитание и самоконтроль (борьба с собственными грехами), так и вовне — на борьбу с грехами мира, неверными, врагами государства. При этом эмоциональное и функциональное начала трудноразделимы, а сфера последнего жестко определена.

Патриотизм предстает в сарматизме как обязанность польского шляхтича, как та черта, которая и позволяет считать его сарматом, притом что исключительно он может выступать в качестве субъекта этих отношений. Идеальная конструкция патриотизма, воссоздаваемая по текстам многочисленных нормативных сочинений эпохи, позволяет исследовать сарматизм не только в качестве мифологической и идеологической систем, но и как фундамент польской национальной идеи.

### Примечания

<sup>1</sup> *Лескинен М. В.* Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М., 2002.

<sup>2</sup> *Собеский Як.* Мемуары // Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси. Вып. 1—2. Киев, 1890—1896. Вып. 2. С. 70.

<sup>3</sup> *Bielski M.* Kronika Polska. Kraków, 1664. К. 2.

<sup>4</sup> *Мыльников А. С.* Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. СПб., 1996; *Толстой Н. И.* Сарматизм: миф — история — национальное самосознание — культура // История и культура. Тезисы. М., 1991. С. 66—71.

<sup>5</sup> *Malicki J.* Mity narodowe: Lechiada. Wrocław, 1982. S. 74—75.

<sup>6</sup> *Барг М. С.* Эпохи и идеи. Становление историзма. М., 1987. С. 231—237.

<sup>7</sup> *Starowski Sz.* Reformacja obyczajów Polskich wszystkim stanom ojczyzny naszej. [В.м.], 1650. S. 91.

<sup>8</sup> *Tazbir J.* Rzeczpospolita i świat. Wrocław, 1971; *Maliszewski K.* Obraz Świata i Rzeczypospolitej w Polskich gazetach rękopiśmiennych z okresu późnego baroku. Toruń, 1990.

<sup>9</sup> *Orzechowski St.* Polskie dialogi polityczne. (Rozmowa około egzekucyj i Quincunx) // Biblioteka pisarzy Polskich. Kraków, 1919. S. 227.

<sup>10</sup> *Maliszewski K.* Op. cit. S. 119—135.

<sup>11</sup> *Корзо М. А.* Образ человека в проповеди XVII в. М., 1999. С. 115.

<sup>12</sup> *Orzechowski St.* Polskie dialogi polityczne... S. 235.

<sup>13</sup> При этом налицо явное расхождение между декларируемыми принципами политического равенства и реальным положением различных групп внутри шляхетского сословия. См.: *Дмитриев М. В.* Польская шляхта в XVI—XVIII вв. // Европейское дворянство XVI—XVII вв. Границы сословия. М., 1997. С. 192—215.

<sup>14</sup> Цит. по: *Zientara B.* Świt narodów europejskich. Warszawa, 1985. S. 25.

<sup>15</sup> *Корзо М. А.* Указ. соч. Глава «Человек в миру».

<sup>16</sup> *Sęp Szarzynski M.* Rytmy albo wiersze polskie. O cnocie ślacheckiej // Helicon Sarmacki. Wrocław, 1989. S. 349.

<sup>17</sup> *Radawiecki A.* Prawy szlachcic, w kazaniu na pogrzebie Andrzeja ze Zmigroda Stadnickiego w osobie jego ukazany... d. 23 września 1614. Kraków, 1632. К. 27.

<sup>18</sup> *Kunicki W.* Obraz szlachcica polskiego. Kraków, 1615. А.

<sup>19</sup> *Orzechowski St.* Policyja Królestwa Polskiego na kształt Arystotelesowych Polityk wypisana i na świat dla dobra pospolitego trzema knihami wydana. Przemysł, 1984. S. 28.

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> *Ibid.* S. 105.

<sup>22</sup> Цит по: *Górski A.* Myśli wybrane. Warszawa, 1934. S. 31.

<sup>23</sup> *Корзо М. А.* Указ. соч. С. 117—118.

<sup>24</sup> *Obremski K.* Kryzys sarmackiej teologii historii // Barok, Sarmatyzm, Psalmodia. Toruń, 1995. S. 51—52.

<sup>25</sup> *Собеский Якуб.* Указ. соч. С. 76—77.

<sup>26</sup> *Bartnik Cz.* Podstawowe idee religijnosci polskiej // Wartości kultury polskiej. Lublin, 1993. S. 73—86.

<sup>27</sup> *Brückner A.* Tło ogólne kultury XVII i XVIII w. // Polska, jej dzieje i kultura. T. 1—2. Warszawa, 1964. T. 2. S. 384. Перевод цитаты Л.И.Тананаевой.

<sup>28</sup> *Kuchowicz Zb.* Obyczaje i postacie Polski szlacheckiej XVI—XVIII w. Warszawa, 1993. S. 134.

<sup>29</sup> *Tazbir J.* Rzeczpospolita i świat. S. 110.

<sup>30</sup> *Kuchowicz Zb.* Człowiek polskiego baroku. Łódź, 1992. S. 230—232.

<sup>31</sup> *Bogucka M.* Staropolskie obyczaje w XVI i XVII w. Warszawa, 1994. S. 195—196.

<sup>32</sup> *Pelc J.* Barok — epoka przeciwieństw. Warszawa, 1993. S. 236—238.

<sup>33</sup> *Tazbir J.* Próba określenia kultury szlacheckiej w Polsce przedrozbiorowej // Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej. Warszawa, 1976. S. 16—17.

<sup>34</sup> *Kuchowicz Zb.* Obyczaje staropolskie. Warszawa, 1985. S. 131.

<sup>35</sup> *Ibid.* S. 84—85; *Tazbir J.* Rzeczpospolita i świat.

<sup>36</sup> *Orzechowski St.* Policyja Królestwa Polskiego... S. 90—105.

<sup>37</sup> См., например: *Dobrowolski K.* Umysłowość i moralność społeczeństwa staropolskiego...; *Januszowski J.* Poprawa niektórych obyczajów polskich potocznych...; *Starowolski Sz.* Reformacja obyczajów Polskich wszystkim stanom ojczyzny naszej. [B. m.], 1650; *Radawiecki A.* Prawy szlachcić...

<sup>38</sup> *Starowolski Sz.* Reformacja obyczajów... S. 24—25.

<sup>39</sup> *Ibid.* S. 27.

<sup>40</sup> *Ibid.* S. 88—89.

<sup>41</sup> *Ibid.* S. 90—92.

<sup>42</sup> *Ibid.* S. 93—98.

<sup>43</sup> *Ibid.* S. 161.

<sup>44</sup> *Ibid.* S. 161—162.

<sup>45</sup> *Ibid.* S. 162.

<sup>46</sup> *Kochowski W.* Lata Potopu. Warszawa, 1966. S. 41.

<sup>47</sup> *Dembolęcki W.* Pamiętniki o Lissowczykach, czyli przewagi Elearów Polskich. Kraków, 1859. S. 7.

<sup>48</sup> *Kochowski W.* Op. cit. S. 18—19.

<sup>49</sup> *Starowski Sz.* Reformacja obyczajow Polskich... S. 17—18.

<sup>50</sup> *Ibid.* S. 14.

<sup>51</sup> *Cynarski St.* Program polityczny sarmatyzmu // *Seminaria niedzickie.* № 2. Kraków, 1985. S. 19.

<sup>52</sup> *Górnicki L.* Dworzanin polski. Kraków, 1928. №. 109. S. 81.

<sup>53</sup> См.: *Савельева И. М., Полетаев А. В.* История и время. М., 1997. С. 311. Для нас также важно определение, данное утопии места польским социологом Е. Шацким. См.: *Шацкий Е.* Утопия и традиция. М., 1990. Отдельно о сарматской утопии см.: *Лескинен М. В.* Сарматская социальная утопия в этноконфессиональном контексте. Ее истоки и перспективы в первой половине XVII в. // *Утопия и утопическое в славянском мире.* М., 2002. С. 47—60.

<sup>54</sup> Цит. по: *Тананаева Л.И.* Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979. С. 25.

<sup>55</sup> *Starowski Sz.* Reformacja obyczajow... S. 109—110.

<sup>56</sup> *Dembolęcki W.* Pamiętniki o Lissowczykach... S. 3, 7.

<sup>57</sup> *Ibid.* S. 12.

Л. Н. Титова

## Ян Коллар о славянах

К созданию автопортрета славянина — картины, достойной занять почетное место в галерее мирового искусства, — «приложили руку» все крупнейшие мастера славянской культуры. Нельзя обойти вниманием «самого воодушевленного славянина»<sup>1</sup>, ученого-слависта, поэта, проповедника Яна Коллара, доминанту поэтического творчества и культурно-просветительской деятельности которого составила идея национального самоутверждения славянских народов и их взаимной помощи.

Рассматривая представления Я. Коллара о славянах, можно легко заметить, что в его трудах и поэтических произведениях встречается материал, позволяющий нарисовать не автопортрет славянина-человека, но славянского колосса, изваяния, осенившего земли от Татр до Урала. И тому есть причины. Для эстетической концепции романтика Коллара (ряд исследователей, правда, говорит о синтезе античного и романтического в его творчестве) показательным является слияние абстрактного и конкретного, в том числе, любви к женщине с любовью к родине, человечеству. Чувство к женщине столь же интенсивно и сильно, что и чувство, испытываемое к славянству, к родине. Лужичанка Мина — возлюбленная и Муза поэта, героиня его прославленной поэмы «Дочь Славы», по мере развития поэтической мысли становится олицетворением славянства, дочерью богини Славы, мифической покровительницы славян. Как писал А. Мицкевич, возлюбленная Коллара постепенно превращается в образ, созданный его воображением. Поэт влюблен в национальную идею славянства — вот его возлюбленная, вот его Лаура, которую он всюду ищет, оплакивает. «Иностранцу трудно понять, как это можно воспевать народ в образе человека; тем не менее эта форма распространена у поляков и чехов. Польские поэты нередко изображают свой народ в образе мужчины, в чешской поэзии он часто передается в образе девы»<sup>2</sup>.

Обратимся к Яну Коллару:

Нацию почитай единственно как сосуд человечности,  
пусть слово «славянин» звучит как слово «человек»<sup>3</sup>.

Правомерно задаться вопросом: что же за нация — «славяне», что говорит о ней, как воспринимает ее «певец славянской взаимности», — ведь именно под таким именем Яна Коллара знают во всем славянском, да и не только славянском, мире.

Ответ на этот вопрос содержит, прежде всего, так называемая «двойная проповедь» Яна Коллара, прочитанная и впервые изданная в 1822 г. под названием «О добрых свойствах славянской нации»<sup>4</sup>. Опираясь на гердеровское положение о языке как основном признаке нации, Коллар писал, что нация — это общность таких людей, которые объединены узлами единого языка, одинаковых нравов и обычаев<sup>5</sup>.

Это сочинение дополняют более известные труды Коллара, в первую очередь, «О литературной взаимности между различными племенами и наречиями славянского народа» (1836), в которой была дана практическая программа культурного сотрудничества славянских народов<sup>6</sup>, предисловия к двум томам «Светских песен народа словацкого в Венгрии» (1823, 1827) и, конечно же, поэтическое творчество самого Яна Коллара.

«Одно из самых действенных средств, которое правители и учителя народа используют для счастливого достижения своих целей, — так начинает свою проповедь “О добрых свойствах славянской нации” Ян Коллар, — это обращение внимания народа на стиль его жизни, на самих себя, свою собственную силу и черты характера; они учили познавать и чувствовать то, что народ имел в себе хорошего и достойного похвалы, и таким образом стремились пробудить в нем благородное самосознание. Ведь известно, что и все люди, и все общества, и все нации имеют определенные, весьма отличные друг от друга свойства, нравы и обычаи... И чем полнее, яснее они — эти отдельные люди и целые народы — познают цену себе, свой характер, тем сильнее они будут опасаться всего, что их могло запятнать, тем усерднее будут стремиться к тому и делать все для того, чтобы стать лучше, счастливее...»<sup>7</sup>

Через 14 лет, в своем «главном» сочинении «О литературной взаимности» Коллар с удовлетворением будет констатировать, что «Наученные печальными судьбами и опытом долгих веков, раздраженные насмешками иноплеменников, вразумленные собственными ошибками, гонимые любопытством, исследованиями языка, истории и иными учеными занятиями, возбужденные открытиями ценных древностей, привлеченные публикациями великолепных народных песен, славяне в последнее время начали присматриваться друг к другу, познавать самих себя, свои племена и наречия, свои достоинства и недостатки, свое счастье и несчастье, свое прошлое, настоящее и будущее»<sup>8</sup>. Вследствие же этого познания «...прежнее смутное ощущение того, что все они составляют одну нацию и имеют один язык, превратилось у них (славян. — Л. Т.) во всеобщее ясное сознание»<sup>9</sup>.

Приступая к характеристике «славянской нации», Ян Коллар обосновывает важность этого тем, что в Европе славяне — самая «многочисленная нация» («не то, что англичане, немцы и т. д.»). Пятнадцать «земель» говорят на славянском языке и насчитывают 50 миллионов душ, а потому заслуживают, чтобы «определили и описали их жизнь, характер и свойства, причем как добрые, так и плохие»<sup>10</sup>.

Говоря о духовном и количественном величии славян — нации, «пусть внешне разделенной и разбросанной», но слившейся «сердцем и духом»<sup>11</sup>, поэт-мыслитель при этом все же считал необходимым подчеркнуть, что «Слава нации теперь не основывается ни на ее многочисленности, ни на ее могучем телосложении, физической силе и крепком здоровье, ни на блестящем умении мстить за обиды; она не основывается также на слепом подражании французским нравам и модам, но на морально-интеллектуальном величии, духовной деятельности и самостоятельности духа, на любви и признании всей нации и на связи с человечеством и мировой историей»<sup>12</sup>.

Славянский народ — народ великий, «постоянно мыслящий, ни в коей мере не застывший в своем развитии». Это ведь малые народы, считает Коллар, «мыслят и чувствуют как-то вполсилы». В противоположность им великие народы, «пробудившись однажды к духовной жизни, поднимаются до самых небес, увлекая за собой все человечество». Покажет величие предначертания славян и определит способ его достижения, по твердому убеждению Яна Коллара, лишь славянская взаимность. Только ощущение национального единства придаст отдельным народам веру и отвагу мыслить и действовать «в величественных масштабах», явится первым условием зарождения истинной просвещенности и национальной литературы<sup>13</sup>, создания важного жизненного центра для новой, «омоложенной человеческой культуры»<sup>14</sup>.

Залогом успешного решения этого великого исторического предначертания славян являются их «добрые свойства». Ян Коллар видит пять таких «положительных свойств» славянского характера: религиозность, трудолюбие, склонность к невинному веселью, любовь к своему языку и терпимость по отношению к другим народам.

Начав свою исповедь с анализа первого «добраго свойства» славян, Коллар считает необходимым сделать одно существенное уточнение. Скорее, говорит он, речь идет не о религиозности славян, но об их склонности к религии. Едва ли можно назвать другой такой народ, который бы возводил столь славные и красивые храмы, предпринимал такие далекие путешествия к святым местам, чтит бы своих богов столь истово. Славяне сами отправили в 863 году своих посланцев в Константинополь, откуда те привели двух христианских учителей Кирилла и Мефодия, распростра-

нявших Божье слово. «За истинную веру славяне отдадут свободу, самостоятельность, селения, княжества»<sup>15</sup>.

О способности славян ко всем ремеслам, искусствам, торговле говорит уже поговорка «*Zo Slovana všetko vystane*». Мы отнюдь не считаем все другие народы ленивыми и неспособными, подчеркивает Коллар, однако следует учесть и то, что, несмотря на несчастья, выпавшие на долю славян, нация эта насчитывает множество талантливых и трудолюбивых людей. Работает и стар и млад, богач и бедняк, здоровый и больной, мужчины и женщины, причем трудятся они днем и ночью, не только летом, но и зимой, когда иные народы дают себе роздых. «Хлеб, молоко, мед, одежда и обувь сделаны их руками»<sup>16</sup>.

Склонность к веселости, присущую славянам, Ян Коллар в первую очередь связывает со здоровым образом жизни. Их кровь горячая и свежая, их нервы крепкие, мышцы упруги и сильны, очи ясны, лица приветливы, язык выразителен; куда они ни придут — всюду расцветает радость и веселье. «*Ede Slovenka tam sprej*» — это известно всем. А где пение, там искренность, доверие, приветливость, никаких свар, грабежей и иных опасностей для странников и чужеземцев.

О любви словаков к пению как о главной и самой прекрасной особенности характера всего «славянского народа» Ян Коллар пишет в предисловии ко второму тому уже упоминавшихся «Светских песен народа словацкого в Венгрии» (1827). Это то наследство, которое непременно следует передавать потомкам. Записи народных песен помогут создать полную картину жизни народа, его душевного богатства. По его мнению, народная песня — «самая сильная основа просвещения, элемент культуры, поддержка нации, защита и укрепление языка»<sup>17</sup>. Сборник «Народные песни» («*Národné zpievanky*»), изданный Я. Колларом в 1834—1835 гг., содержит 2582 текста<sup>18</sup>. Это до сих пор самое большое собрание словацких народных песен.

«Любовь к своему языку и милой сердцу материнской речи», естественно, едва ли не главное достоинство и «доброе свойство» «славянской нации». Иначе и быть не могло для Коллара, сформировавшегося как поэт и мыслитель в условиях, когда проблема родного языка составляла основу общекультурного процесса. Славяне, по убеждению Коллара, всегда стремились сохранить и «облагородить» (усовершенствовать) язык, данный им от бога. «Найдутся страны и чужеземцы, — негодует проповедник-просветитель, — которые в течение столетий вели войны со славянским языком, обращались с бедным народом и его языком бессердечно и не по-людски, которые завоевали целые земли от Балтийского моря до Татр, но все это лишь усилило горячую любовь славян к своей милой материнской речи»<sup>19</sup>. «Кто отказывается от своей нации, не уважает и не любит свой язык, кто презирает его дух и характер, тот не может

питать настоящей любви к своей родине», — развивает он свою мысль в сочинении «О литературной взаимности»<sup>20</sup>.

Наряду с термином «славянская нация», «славянская литература» Ян Коллар употребляет и термин «славянский язык». Это язык «сочный» и сильный, по своим поэтическим возможностям он ни в коей мере не уступает западноевропейским языкам и даже обладает преимуществом перед ними (в том числе, «разнообразием созвучий»<sup>21</sup>). Семь истоков призваны способствовать его обогащению и «облагораживанию»: старославянская литература, обнаруженные древние памятники, русский, иллирийский, польский и чешский языки, народные песни, повести, поговорки и пословицы простого народа, слова, почерпнутые из наречий и «поднаречий»<sup>22</sup>. Этим объясняется его горячее одобрение деятельности Юнгмана, Ганки, Пресла и Марека, направленной на создание чешской научной терминологии, выработку понятийного аппарата. Абсолютно несправедливы, по его мнению, упреки в адрес «юнгмановцев» со стороны Я. Нееды, Ю. Палковича, полагавших, что при заимствовании слов из других славянских языков «...наша речь русифицируется, полонизируется, чехизируется и т. д.». Славяне, утверждает Ян Коллар, обязаны опираться на все славянское, как на «свое собственное». К тому же, сравнивая славянские наречия, каждый научится уважать свой родной язык — главный признак «национального духа»<sup>23</sup>.

И, наконец, пятое «доброе свойство» славян: терпимость к другим народам, в первую очередь, соседним. Славяне — «голубиный народ», по определению Яна Коллара, народ кроткий, тихий и невинный. Никогда никому не грозил он копьем и мечом, не похвалялся, сколько королей замордовал, сколько захватил городов и весей. Мысль о миролюбии славян составляет одно из важных положений труда «О литературной взаимности», в котором автор развивает философию истории, исходя из идеи общности славян. «Если бы славяне не имели никакой другой заслуги перед человечеством, кроме той, что они своей силой сломили известный в истории дикий варварский вандализм и готизм древних германцев, своим терпением и добротой поглотили его, своей кровью, своим трудолюбием, своим “тихим, безмолвным присутствием” (среди германцев) смягчили и очеловечили их нравы, сделав их такими, каковы они сейчас, — то уже одно это принесло бы славянам величие и бессмертие. А разве заслуживает внимания и славы в мировой истории тот, кто в течение столетий мучает другие невинные нации и языки, планомерно их уничтожает или подчиняет себе?..»<sup>24</sup>

Список достоинств «славянской нации» можно было бы увеличить, считает Ян Коллар, приводя в пример такие «положительные свойства» славян, как гостеприимство, стыдливость, чистоплотность, скромность, уважение к старости и т. д., но это уже частности. В основе народности

славян лежат, прежде всего, те пять основных свойств, о которых шла речь ранее.

Но еще об одной положительной черте славян Коллар упоминает уже в начале своей творческой деятельности, в предисловии к первой книге «Светских песен народа словацкого у Венгрии» (1823). В духе своей эстетической программы он видит в славянской поэзии синтез чувства и разума: «Славянин, думая, чувствует и, чувствуя, думает (*myslí a cítí zároveň*)»<sup>25</sup>, — пишет Коллар. Свое развитие эта мысль опять-таки находит в труде «О литературной взаимности», где он пытается постичь дух поэзии отдельных народов. Согласно классификации Коллара, поэтический дух у одних «склоняется больше к авантюризму (испанцы), к страстности (итальянцы), к шутке и хорошему манерам (французы), к философии и размышлению (немцы); у славян, как доказывают их народные песни и художественное поэтическое: творчество, поэзия кажется детищем, в создании которого под знаменем фантазии принимают равное участие все другие душевные силы»<sup>26</sup>. Иными словами, славяне, в отличие, например, от немцев, не склонны к абстрактности, сухому рационализму. Это опять-таки свидетельствует о романтическом характере эстетической концепции Коллара и в то же время представляет интерес и для нашей темы, позволяя ярче увидеть портрет «славянской нации» глазами поэта-мыслителя.

«Добрые свойства, доказательством коих может служить не только современность, но и история давних веков, — лишь половина дела», — говорит Ян Коллар в своей «двойной проповеди». Важно и то, какие обязанности из этого вытекают — для самих славян и для иноземцев.

Прежде всего, народ, имеющий столь совершенный, столь прекрасный характер, никто не имеет права обижать, а его имя — унижать, ненавидеть как его отдельных представителей, так и весь целиком, насмехаться над его нравами и обычаями, языком и способностями его, смотреть на него свысока, считать своим рабом.

Никто также не имеет права «переманивать» славян к себе, искажать их мысли, принижать их таланты, ибо «каждый народ — особая ветвь на древе человечества», и тот, кто отсечет либо попортит эту ветвь, нанесет непоправимый вред всему древу.

А что же мы видим на самом деле, в наше время? — вопрошает Ян Коллар. Никто не подвергается такому насилию, как народ славянский, все соседи «рвут и крадут цветы из его сада, чтобы украсить ими свои склоны и долины»<sup>27</sup>.

При этом славянам следует помнить, что мало лишь сопротивляться врагам, необходимо приложить все силы для умножения добрых свойств «славянской нации», ее духа, который представляет собою сумму черт характера, мыслей отдельных людей. Никогда не надо пытаться догнать чу-

жую жизнь, подобно тому, как малые дети бегут за телегой, желая на ходу вскочить в нее. В чужой среде славяне всегда будут выглядеть, как белая заплатка на черном сюртуке. «Будем работать каждый на своем месте в меру своих возможностей...». Ибо кто в наше трудное время «...ничего не делает на благо своего народа, тот творит зло, кто ленится, находясь среди такого трудолюбивого народа, тот уже грешит, кто молчит, тот уже поносит его, кто видит — и только видит — его добрые свойства, кто с огорчением воспринимает его ошибки — но пассивно, — тот уже вредит ему»<sup>28</sup>.

Так в гердеровском духе Ян Коллар определяет обобщенный славянский характер, стремясь пробудить национальное самосознание славян. Работа «О литературной взаимности между различными племенами и наречиями славянского народа», предисловия к двум томам «Светских песен народа словацкого в Венгрии», а в первую очередь проповедь, изданная под названием «О добрых свойствах славянской нации», — сочинения, занимающие важное место в исследовании проблем славянской взаимности. В то же время они представляют интерес и как своего рода портрет и автопортрет славянина.

Размышления о достоинствах национального коллектива, вдохновенные рассуждения о высоком идеале, всеславянской мечте, хотя и далекие от реального положения вещей в славянском мире, от конкретной ситуации своего времени, вносят новый аспект в исследование проблем славянской идеологии XIX столетия.

Колларовская утопия культурного славянского единения, первоначально вызвавшая прилив энтузиазма у соотечественников, «сильный, живой и новый порыв», который был нужен, чтобы пробудить «...души, ослабленные долгой бездеятельностью» (К. Гавличек-Боровский)<sup>29</sup>, довольно скоро утратила свою актуальность. Время откорректировало представления Коллара о всеславянской общности. В дальнейшем его идеи нашли свое развитие в славянофильских и панславистских концепциях.

## Примечания

<sup>1</sup> Сиротинфин А. Россия и славяне. СПб., 1913. С. 223.

<sup>2</sup> Мицкевич А. Собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 394—395.

<sup>3</sup> Kollár J. Básně. Praha, 1952. S. 351.

<sup>4</sup> Kollár J. O Dobrých Wlastnostiach Národu Slowanského. Pesst, 1822. Цит. по кн.: Kollár J. Pamäti z mladších rokov života. Bratislava, 1972. S. 215—240. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию.

<sup>5</sup> Kollár J. Pamäti z mladších rokov života. S. 219.

<sup>6</sup> Программа Я. Коллара включала в себя: изучение славянами нескольких «главных наречий» (чехословацкого, польского, русского и иллирийского), уч-

реждение славянских кафедр при средних и высших учебных заведениях, книгообмен между славянскими писателями, организацию славянских книгоиздательств во всех славянских столицах, выпуск литературных газет, расширение общественных и личных библиотек, подготовку сравнительных грамматик славянских языков и словарей, собрание и издание народных песен и поговорок, единое славянское правописание (латиница и кириллица).

<sup>7</sup> *Kollár J. Pamäti...* S. 215.

<sup>8</sup> *Ян Коллар*. О литературной взаимности. Цит. по кн.: Антология чешской и словацкой философии. М., 1982, с. 233.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> *Kollár J. Pamäti...* S. 230.

<sup>11</sup> Антология чешской и словацкой философии, с. 233.

<sup>12</sup> Там же. С. 236.

<sup>13</sup> Понятие «славянская литература» у Коллара близко понятию «славянская нация». Славянская нация и литература — это «дерево с четырьмя крепкими ветвями, каждая из которых цветет и приносит плоды, каждая касается и обнимает своими ветками и листьями другие ветви..., создавая единую крону. Ни одна не должна засохнуть или сломаться, ведь при этом все дерево станет червивым и покроется плесенью». *Kollár J. O literárnej vzájemnosti medzi rozličnými kmeňmi a nárečiami slovanského národa*. Цит. по кн.: *Kollár J. O literárnej vzájemnosti*. Bratislava, 1954, S. 132—133.

<sup>14</sup> *Ян Коллар*. О литературной взаимности. Цит. по кн.: Чешская и словацкая эстетика XIX—XX вв. М., 1985, с. 347—348.

<sup>15</sup> *Kollár J. Pamäti...* S. 231.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Цит. по кн.: Ян Коллар — поэт, патриот, гуманист. М., 1993. С. 56.

<sup>18</sup> Там же. С. 59.

<sup>19</sup> *Kollár J. Pamäti...* S. 232.

<sup>20</sup> Антология чешской и словацкой философии. С. 236.

<sup>21</sup> *Kollár J. Básně*. S. 387.

<sup>22</sup> *Kollár J. O literárnej vzájemnosti*. S. 165.

<sup>23</sup> Ibid. S. 165—166.

<sup>24</sup> Антология чешской и словацкой философии, с. 238.

<sup>25</sup> *Kollár J., Safárik P. J. Piesne svetské l'udu slovenského v Uhorsku. V Pešti 1823*, XXVII.

<sup>26</sup> *Kollár J. O literárnej vzájemnosti*. S. 152.

<sup>27</sup> *Kollár J. Pamäti...* S. 234.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> *Havlíček-Borovský K. Dilo II. Praha, 1986. S. 56—57.*

Л. А. Софронова

## Автопортрет славянина по Мицкевичу

В «Лекциях по славянской литературе», которые, по сути дела, представляют собой романтическую историю славянской культуры, Адам Мицкевич создал славянский автопортрет, выделив среди славян поляков и русских. То, что он хотел представить славян в целом, естественно. В разных славянских странах делались такие попытки, например, в Чехии. Ян Коллар считал, что славяне «заслуживают, чтобы «определили и описали их жизнь, характер и свойства, причем как добрые, так и плохие»<sup>1</sup>. Этим описанием и занялся Мицкевич, полагая, что отвечает на призыв славянского духа, что он есть его голос. Право поэта говорить от всех славян освящено свыше, ему дано услышать глас Божий, его ведет Провидение.

Мицкевич писал обобщенный образ славянина, смешивая историю и современность, народную культуру и романтизм, помещая его в настоящее, прошедшее и будущее. Он утверждал: «За текст (обратим внимание на использование будущего семиотического термина. — Л. С.) мы приняли человека, книги же сочли комментариями»<sup>2</sup>. Мицкевич предлагал и в себе увидеть идеального славянина. Свой автопортрет он совмещает с портретами исторических персонажей разных эпох, известных в славянском мире, королей и знаменитых воинов. Рядом с ними возникают портретные наброски простых людей с подробностями их повседневной жизни. Мицкевич рисует картинку славного сарматского прошлого. Здесь и восточный стиль одежды, и толпы слуг и вооруженной шляхты, прибывшей на сеймы под хоругвями и разбившей лагерь под открытым небом. Они оживают с введением словесных характеристик, которыми он наделяет многих исторических персонажей. Кроме того, над ними надстраивается идеальный образ славянина.

Мицкевич пишет поэтическую историю славян, старательно отделяя те факты, которые, с его точки зрения, мало что значат из-за своей материальности. Он декларирует особое символическое отношение к истории, уверенный в том, что за войнами и трактатами скрываются «внутренние» факты и «тайная» история. Эта «тайная» история различна у разных народов, так как она есть идея, стремящаяся к реализации, без которой нельзя понять славян. Мицкевич вглядывается в историю сквозь призму национального, стремится обнаружить в ней истоки славянства.

История ведет славянина по жизни, формирует его дух. Потому поэт обращается к истории древней и современной, выискивая тайные сходства между отдельными историческими событиями. Здесь можно вспомнить слова Л. П. Карсавина, утверждавшего, что за физическими воздействиями людей друг на друга «протекают психические факты, которые для историка только и существенны (...) Не развитие крупного землевладения, крепостнических отношений, не количество рабов является предметом истории, а то, что за всем этим скрывается, социально-психическое»<sup>3</sup>.

В «Лекциях» Мицкевич описывает славян как целостное единство. Он также дает характеристики отдельным славянским народам, но более всего его занимает славянство в целом. Он видит славянские споры, рознь и даже вражду, но утверждает, что они не мешают высшему, внутреннему единению. Славяне — «это сыны одной отчизны, в лоне ее зародилось несколько разных народов, притом народов, разделенных страстями и стремлениями, даже враждебно настроенных друг к другу» (X, 7). Они спорят, враждуют, но никогда не забывают о своей общности. В литературе, в языке «без взаимного недоверия могут встретиться поляк и русский, чех-гусит и чех-католик, моравский брат и афонский монах, иллириец, пользующийся глаголицей, и серб, пишущий кириллицей, литвин и казак» (VIII, 23). Поэтому Россия не решит свои проблемы без Польши, она нужна ей, а Польша и Россия в свою очередь не обойдутся без Чехии.

По мнению поэта, единство славян поддерживает языковое родство. Славянским языкам он уделяет огромное внимание и даже считает свои «Лекции» попыткой создания «общей грамматики славянских диалектов». Мицкевич выстраивает филологические экскурсы в соответствии с наукой своего времени, огромное место отводит генезису славянских языков, что соответствует основным задачам языкознания эпохи романтизма. Мицкевич полагает, что в далекой древности существовал язык общеславянский, который он метафорически именуется деревом, давшим два языка (VIII, 92). Это языки Чехов-Лехов и Руси. Языки южных славян не принимаются во внимание. Общий язык славян разделен на множество диалектов, которые в своем развитии независимы друг от друга, но имеют признаки общности. Это все формы одного языка, который выступает у разных народов на разных ступенях развития. Поэт рассуждает о происхождении славянских языков и диалектов, связывая их судьбу с политикой и историей. Политические изменения в XV в. изменили, с его точки зрения, отношения славянских языков, раздвинули их границы и решили судьбу диалектов. Между политикой и эволюцией языков он видит значительное сходство. История языка, по его словам, подлечит тем же законам, что и политическая жизнь. Происхождение того и другого всегда таинственно, развитие их долгое время невидимо, так как

и язык, и политическая система движутся во времени очень медленно, их изменения не сразу становятся явными.

В рассуждениях о славянских языках Мицкевич использует множество метафорических определений. Славянские языки у него подобны простой славянской природе. Они близнецы-братья, чрезвычайно похожие, но один из них светловолосый, а другой — темноволосый. Языки-братья по мере своего развития разнятся друг от друга, удаляясь от общего корня. Поэт делает головокружительные этимологические реконструкции, которыми так увлекались лингвисты того времени, историки и поэты. Наряду с фантастическими выводами, например, об ассирийских славянах, поэт проникательно пишет о первозданности языка Полесья, хранящего подлинный славянский дух. Филологические экскурсы Мицкевича сводимы к одной задаче — доказать единство славянских языков, их общность. Поэт уверен в том, что когда-то существовал единый язык славян, что все славянские языки возводятся к одному единственному слову (вспомним четыре элемента Н. Я. Марра).

Как различные славянские народы сливаются в единое целое, в том числе благодаря языку, так и образы славянина и славянства у Мицкевича едины. Эта неразличимость есть знак единства человека и народа. Они соотносятся не как малая и большая величины, так как народ — это тоже человек, страдающий, тоскующий по свободе. Слияние двух понятий вызывает к жизни новое образование — человек-народ. Их черты общие, например, все славяне и каждый в отдельности добры, мужественны и богобоязненны. Мицкевич полагает, что черты человека-народа подкрепляются особенностями отношения славян к общественной жизни. Они легко растворяются в обществе, подчиняются ему, и личность славянина спокойно отходит на второй план.

Эта идея позволяет сравнить действия и стремления отдельного человека и народа в целом: «Как у индивидуального человека основой всей его политической или литературной деятельности есть некое чувство, которое народ выражает одним словом, называя одного добродетельным, другого жадным, третьего гордым и проч., и в этом наименовании, если оно дано верно, можно найти объяснения всем действиям человека — так и основой потребностей и стремлений национальных есть определенная идея, определенное общее чувство» (VI, 67). Соответствия человека и народа на этом не кончаются. Народы, как и человек, знают время расцвета, зрелости, старости, болезней, смерти. Напомним, что в ту эпоху в историческом развитии усматривали детство, юность, зрелость, старость. Исторический антропоморфизм обогащался сравнением истории с миром природы.

Славяне в представлениях Мицкевича — это молодые народы, и им дано многое: «Молодые народы быстро формируются, редко полностью осознавая свое бытие и его перемены» (VIII, 20). Наделяя славян молодостью, он также приписывает им библейскую древность. Так древность и молодость создают антитетическое единство. Мицкевич уводит славян в Азию, в Ассирию, колыбель всех цивилизаций. Он не раз говорит об ассирийских славянах и выражает уверенность в том, что если бы сохранилось изображение Навуходоносора, то было бы известно, как выглядели древние славяне. Поэт расселяет их по всей Европе. В древности они, как он считает, жили не только на балтийских и германских землях, но и в современной Венеции, на севере Италии, а также в Бельгии. Поэт отыскивает славянские следы среди этрусков.

Поставив знак равенства между человеком и народом, придав славянам черты молодости, Мицкевич рисует внешний портрет славянина. Так происходит слияние научного и художественного подхода к объекту описания, и в нем выделяется тенденция к визуальности. Несмотря на это портрет не получается живописным, чаще всего он сводится к сухому перечню отдельных антропологических черт. В «Лекциях» нет художественных зарисовок древней или современной славянской жизни. Поэт почти что мельком говорит о внешнем виде славян. Они рослые, светловолосые, с голубыми, широко открытыми глазами, правда, не очень большими. Напомним, что примерно так же поэт описывает русских в «Отрывке» III части «Дзядов». У них прямые недлинные ноги, широкие плечи. Есть и темноволосые славяне, не такие сильные, как светловолосые. У них у всех форма головы явно тяготеет к «квадратной», а не «овальной» — видимо, так выявляется признак долихоцефалии. У славян крепкие руки, достаточно четко очерченный рот, но не такой, как у персов, например. Как видим, внешний облик славянина очень условен и не складывается в целостный образ.

Мицкевич оживляет внешний облик славянина через сравнение, на основе оппозиции свой/чужой. Под пером поэта литовцы, например, оказываются гораздо менее симпатичными, чем славяне, которые, соответственно, в этом противопоставлении выигрывают, теряя схематичность. Мицкевич оттеняет славянский автопортрет портретом татар, в котором нет никакой статичности. Татарин чрезвычайно энергичен, он весь в движении, всю свою жизнь он проводит на коне. У него огромная голова и узкие глаза, излучающие зловещую страсть. Весь его облик свидетельствует о том, что он всегда готов к нападению, в отличие от славянина. Так портрет чужого приобретает оценочные характеристики, и внешность становится знаком предполагаемого внутреннего состояния. В условных портретах славян и их окружения просматривается тенденция к созданию

потенциальной этногенетической теории. Так, рассуждая о прусах, поэт пишет, что они уже забыли о своем литовском происхождении, и называет их «древними литвинами».

Славянам не было присуще резко негативное отношение к чужим. Они не видели в них варваров, подобных животным, как эллины или китайцы. Чужой для славянина — это немой, тот, кто не владеет словом. Так на первый план выходит отношение славян к слову, которое поэт считал основоположным в их характеристике. Он предполагает, что слово для славян сакрально, что они воспринимают его как воплощение духа, что оно хранит его и само пронизано таинственной силой. Славяне верят в то, что нечто достаточно назвать, чтобы оно свершилось. Слово для них —местилище святости и творческой мощи. Через слово славяне постигают и творят мир, ему они доверяют гораздо больше, чем мелодии или изображению. Они внутренне связаны со словом, и эту связь Мицкевич усматривает в самом этнониме. Не только народ, но и каждый человек связан со словом, оно сродни ему. Поэт уверяет, что человек — это и есть слово. Во многих славянских языках слова человек и слово одного корня. Так утверждает Мицкевич, правда, не приводя никаких примеров. Высоко поставив слово, поэт такую же значимость приписывает искусству слова: «Каждое поэтическое произведение имеет в глубине органическую, таинственную жизнь, по школьному именуемую чудом, которое, развиваясь, по мере того как ширится произведение, в стихах и песнях пробивается, как легкое дуновение из небесных краев, а в эпосе и драме приобретает образ божества» (XI, 118).

Итак, физический автопортрет не главенствует у Мицкевича. Его гораздо больше занимает характеристика внутреннего мира славян, которую он проводит не только через слово. Также для него чрезвычайно важна связанность славян с землей. Поэт вторит мысли Гердера об их приспособленности к земледельческому труду: «Этот народ, очевидно, предназначен для возделывания земли, для трудной крестьянской жизни» (XI, 58). Но это не просто труд, а священное деяние. Перед тем как возделывать землю, славяне совершают особые обряды, испрашивая у высших сил позволения прикоснуться к земле. Так прочерчивается еще одна сакральная линия в портрете славянина, отмечается его связь с природой, чрезвычайно существенная для поэта: «Ни у одного народа нет столько знаний о целебности мира природы, о влияниях погоды и атмосферы, сколько у славян» (VII, 48).

Мицкевич создает психологический портрет славян, никак не зависящий от внешнего, физического. Заявленная безотносительность исчезает лишь при рассмотрении античных памятников, в которых, согласно пред-

ставлениям того времени, запечатлены славяне («Точильщик», «Умирающий гладиатор», фигура на колонне Траяна и даже кариатиды). Поэт описывает славян как людей мирного нрава. В их языческом пантеоне даже не было бога войны, в древности в их языке отсутствовали слова для обозначения измены и хитрости. Они гуманно обращались с пленными, даруя им свободу; были гостеприимны. У них не было тайного суда, он совершался публично и сопровождался мимическим представлением, передающим все детали судебного процесса. Из идиллического состояния покоя славян вытаскивали лишь сыны Одина или кавказские народы. По своей природе славяне столь миролюбивы, что и теперь они не в состоянии увлечься какой-нибудь «кровожадной» теорией, им неведомы сильные страсти. Славяне очень незлобивы и легко прощают обиды, равно как и забывают благодеяния, им оказанные. Они спокойны и уравновешенны, хотя способны на порывы души и героические поступки. Славяне не испытывают особой привязанности к роскоши, их больше привлекают развлечения. Они чувствительны, скромны, чрезвычайно религиозны. «Это племя религиозное, племя простое, племя доброе и сильное» (XI, 211). Напомним, что Н. О. Лосский основной чертой русского народа считал религиозность (воинствующий атеизм по Лосскому — также признак религиозности). Он отмечал также способность распознавать добро и отделять его от зла<sup>4</sup>.

Мирный, кроткий нрав, связь с природой — общие места почти что в любой характеристике любого народа. Мицкевич не особенно сосредоточивается на них и, как бы быстро их проговаривая, последовательно представляет более примечательные, с его точки зрения, черты славянского портрета. Он усматривает в нем противоположные, но не исключаящие одна другую черты — пассивность и экзальтированность. Всем славянам свойственна сосредоточенная пассивность, они предпочитают не вступать в борьбу, не добиваться лучшего, не искать условий для более удобного и выгодного существования. Находясь на своих землях, они не стремятся к захвату чужих территорий. Только русские все время жаждут расширения своих пределов. Славяне не стремятся к переменам, в том числе стараются сохранить устройство общества в первоначальном виде, что мешает, по словам поэта, их объединению, а порой заставляет враждовать. Славяне способны прервать пассивное состояние только ради свободы, для нее они готовы жертвовать жизнью. Им присуще чувство достоинства, причем любому человеку, богатому и бедному. В славянском крестьянине нет неуклюжести, грубости, простоватости. Эти черты проступают, если он попадает в маргинальную ситуацию, например, становится лакеем, но «род этот не создан для лакейства» (X, 167).

Награждая славян пассивностью, Мицкевич на этом не останавливается. Он возвышает эту черту, говоря о непривязанности славян к земному миру. Они не ввязываются в войны и не слишком озабочены собиранием богатств земных, потому что их тянет к небу. Развитию этого высокого свойства способствует такая славянская черта, как экзальтированность. Они способны воспринять все высокое, тянутся к нему, создают его, во имя его приносят жертвы. «Кто не испытывает восторга, размышляя о высоком и божественном, тот не принадлежит нашему народу (...), тот не поляк, не чистый славянин» (XI, 348). Экзальтирован бывает не весь народ, а отдельные личности. Это они уходят с проторенных дорог, это им душно в привычной атмосфере. Когда они находят свои пути, их энергия становится целенаправленной, а их усилия приносятся всему обществу. Эта идея Мицкевича соотносима с теорией Л. Н. Гумилева о пассионарных личностях, возрождающей романтическую концепцию истории.

Пассивность и экзальтированность сочетаются у славян с сильно развитой интуицией. Это интуиция ведет их не только по жизни чувств, но и по истории. Благодаря ей они проникают в тайны окружающего мира. Славяне доверяют интуиции больше, чем разуму, в отличие от германских и кельтских народов. Интуитивно они воспринимают и творят искусство и науку, не нуждаясь в догматах и системах. Они не предаются размышлениям, не сильны в логически выстроенных формах, а также в искусстве, построенном по правилам. Здесь явно просматриваются противопоставление романтизма классицизму, стремление опереться на народную культуру в поисках нового языка искусства. Зато у славян развито воображение, они способны возноситься в великую и истинную страну поэзии.

Если бы Мицкевич остановился только на этом уровне, он изменил бы романтической концепции мира и человека. Этого не произошло, так как поэт придал славянскому автопортрету особую глубину, увязав его с ведущей категорией романтизма, с категорией духа. Все черты, определяющие отношение славян к миру природы, к истории, к искусству, приходят в согласие и образуют динамическое единство, подведенные к этой категории.

Дух, по Мицкевичу, не есть сумма представлений и мнений отдельных людей. Это нематериальный первоэлемент общества, то, что на самом деле наиболее реально и конкретно. Дух — это «вечная личность» (XI, 481). Напомним идеи Карсавина о высшей личности, Лосского — о личности высшего порядка. В духе нет дробности, он, как и все на свете, стремится к синтезу, что отражается в славянской литературе, которая есть и рели-

гия, и политика, и сила, и мощь народа. Он существует сам в себе и вселяется то в разум, то в сердце человека. Дух — это насквозь славянское понятие. Духом, божественным инстинктом славяне наделены в большей степени, чем другие народы. Им присуща склонность ко всему религиозному, глубокому и возвышенному. Дух не ведет их к реальному практическому деланию, к работе разума. Они не склонны к политической жизни. Поэтому славяне так легко уходят в прошлое, так ясно провидят будущее, настоящее — это не их удел. Дух славян загадочен и непонятен для чужестранцев. Жизнь духа формируется не в чтении книг, не в изучении различных теорий. Сражения, изгнание, цепи и кандалы — вот школа славянского духа. Он пронизывает разум и сердце каждого славянина, но не поглощается ими. Его нельзя уловить. Это немцы пишут о том, что еще не стало реальным фактом, славяне на это не способны.

Отправившись в путешествие по славянским странам, трудно уловить дух народа, рассматривая произведения архитектуры, которые в Испании или в Италии его выражают. Путешественники не найдут у славян особых признаков исторической памяти. Воображаемые путешественники не достигнут успеха, пытаясь понять суть политической жизни славян: «Там не услышишь голоса политических страстей, никто не говорит и о международных делах» (XI, 456). Славяне настолько равнодушны к общественной жизни, что если у них случится революция, завтра их жизнь будет течь, как раньше, — напрасно был уверен поэт. Так он пытался описать различия между славянами и Западом. Его слова свидетельствуют не о том, что жизнь славян бедна и ничем не примечательна, а о том, что у них есть жизнь истинная, внутренняя, о которой знают лишь они. У славян нет ничего выше, чем воспоминания о стране духа, откуда они происходят. Там их истинная родина, там вечно пребывает их душа. Только дух способен пробудить славян к действию, к новой жизни. Он претворяет славянское искусство в обряд, прежде всего искусство слова, делая его воплощением чаяний всех славян. Способствует научным открытиям, возвышающимся над формальной наукой. Таково открытие Коперника, определившее тип польской науки, в которой интуиция и воображение играют огромную роль. Значение категории духа столь велико, что само слово дух определяет облик славянских языков. Так поэт напрямую связывает язык и дух, дух и слово.

Через понятие духа Мицкевич описывает особенности славянской мифологии. Ее достоинства состоят в том, что она предполагает наличие и взаимодействие двух миров, видимого и невидимого, излучает веру в дух. Как все элементы, из которых слагается славянский автопортрет, оказываются внутренне связанными, так и мифология не только ма-

нифестирует языческое состояние славян, но и служит преддверием христианства. В ней наличествует предчувствие христианских догматов, которые чудесным и одновременно естественным образом подводят славянина-язычника к христианской вере. Этот переход был естественным, потому что славянская мифология не была особенно развита. Она как бы оставляла место для более совершенных воззрений на мир и человека. Незрелость мифологии поэт объясняет тем, что у славян не было жрецов. Кроме того, их верования испытывали сильные влияния извне. Они поклонялись то гуннским, то германским, то греческим богам, только иногда выстругивая из дерева своих собственных, походивших на чужих. В этом пантеоне не было иерархии. Славянская мифологическая система со временем грубела, упрощалась, обряды смешивались и фальсифицировались, что облегчило принятие христианства. Главный недостаток славянской мифологической системы для Мицкевича состоял в том, что в ней не было предписанных отношений между человеком и высшими силами. Кроме того, она не создала слова, которое могло бы объединить всех славян, слова могущественного, «которое провозгласило бы высокую истину и которое вдохновлялось бы надприродными силами» (VIII, 68). Наделенные духом, славяне оказались внутренне готовы к христианству, которое, по мысли Мицкевича, не было чем-то совершенно новым. Их пассивность и экзальтированность обернулись упованием на Господа и горячей верой. Славяне приняли идею христианской любви и выстрадали ее своей жизнью. Веруя, славяне страдают и терпят, покоряясь судьбе. Они знают, что Бог их не оставит, что он предопределяет их жизнь, которую они сами страшатся переделывать.

Собирая воедино всех славян, поэт не раз отдельно пишет о поляках, посвящает им отдельные страницы: «Я поставил себе целью выявить потребности и волю польского народа в его истории, в его суждениях, отдав их на общий суд» (VI, 67). Поляки более других выражают все свойства славянской души, их дух направлен только к небу, сконцентрирован и углублен в себя. Полякам присуще ощущение непосредственных связей между «тем» и этим миром — в этом их моральная и политическая сила. Высокие похвалы своему народу порой сменяются неодобрением. Мицкевич негативно оценивает избыточную активность поляков (*ruchliwość*). Они, с его точки зрения, напрасно усиливают ее то за пределами страны, то внутри нее. Также поляки слишком много рассуждают. Вместо того, чтобы следовать религиозным догматам и политическим принципам, они о них беспрестанно говорят. Оставляя в стороне подобные недостатки, Мицкевич говорит, что польская история есть квинтэссенция истории всех славянских народов, что Польша — это колыбель братства славян-

ских народов, а польская эмиграция, изгнание и странничество — последнее и самое яркое выражение славянской истории.

Полякам, особенно простому народу, свойственно чувство патриотизма, питающееся исторической памятью. Патриотизм поляков — это священный огонь, его высекает только жизнь духа. Именно поляки выкристаллизовали своеобразный синтез религии и патриотизма. Их чувство родины не напрямую связано с землей и простирается за ее географические и политические границы. «Родина поляков там, где бьются верные сердца ее сынов» (VIII, 36). Словом отчизна у поляков выражаются все оттенки национального чувства, из него выросла и развилась целая литература. Этим они отличаются от других славян. Поляки всегда осознавали свою миссию, защищая христианство и Европу. Они ближе других славянских народов к Европе, благодаря сформировавшимся типам воина, рыцаря, шляхтича — каждый из них благороден, отважен, открыт.

Мицкевич пишет о своем народе, акцентируя тему свободы. Так, поляки сейчас находятся в центре внимания Европы, их имя стало очень популярно, потому что теперь поляк значит то же, что друг свободы. В этнониме, который поэт приравнивает титулу, кроется стремление сражаться за свободу. Поляк — прирожденный демократ и республиканец. Чувство свободы дано поляку свыше и не зависит от современных политических течений. Наделенные этим особым чувством, поляки имеют важную историческую миссию — свободная Польша в состоянии разрешить все политические сложности современного мира. От ее исторической и политической ситуации зависит будущее Европы. Так Мицкевич подходит к осевой линии, определяющей целостную композицию автопортрета — к идее славянского мессианизма. Бог избрал славян, у них есть религиозное предназначение, которое они выполняют в будущем и которое сами пока не осознают.

Славяне равнодушны к формам государственной жизни, что отличает их от западных народов, у которых иная система ценностей. Славянами должно править не по человеческим, а по божеским законам. Они ожидают эти законы, но сами ничего не делают для их приближения. Свое слово они еще скажут, когда на земле с их помощью победит любовь. Пока же они словно замерли в ожидании. «Это народ, который еще не достиг полноты жизни» (XI, 279), но она непременно осуществится в их святой жертве. Тогда никто не будет стремиться завоевать историю, не попытается изменить ее ход.

Среди славян Мицкевич выделяет русских и сравнивает их с поляками. Так в действие входит оппозиция свой/чужой, которую поэт именуется двойственностью. Предполагается, что она была свойственна славянским

племенам изначально и ее выразителями были гении, или идеи, каковыми являются Польша и Россия. Концепцию двойственности поэт толкует неоднозначно, так как иногда она превращается в принцип дополнительного распределения. Тогда полякам и русским приписываются непротиворечивые характеристики, которые взяты вместе образуют единое целое. Например, Мицкевич использует известную мифологему о происхождении славян, но делает Руса младшим братом Чеха и Леха. Значит, русские и поляки объединены через термины родства, но разнятся по старшинству. Указывая на их связанность, Мицкевич не забывает сообщить, что в древности Киев был побратимом Куяв. Поляки и русские, как считает поэт, в минуты тяжелых испытаний, забывают об этой своей двойственности, объединяются в едином чувстве, что, правда, не приводит к крепкому союзу. Оба народа, например, сражались с турками и монголами, но по отдельности, поэтому и союз их не сложился. Мицкевич наделяет поляков и русских эмоциональным отношением друг к другу, отнюдь не позитивным: русские подозревают поляков в каких-то скрытых чувствах, а поляки уверены, например, в том, что русская литература содержит некие тайные мысли, направленные против них.

Противопоставление поляков и русских у Мицкевича бывает и более четким: «Польша всегда была воплощением идеи, противоположной России» (XI, 234). Они суть не разные территории, а различные, даже взаимоисключающие идеи, находящиеся в постоянной борьбе. Русскими правит дух, но не законы. Сказав это, поэт отказывает русским в чисто славянском происхождении. В них живет не славянский дух, а финский, понурый и мрачный. Это дух невольника, ставшего господином. Мицкевич не просто говорит о «чужом» финском духе, но указывает на этнические связи русских с «уральскими», т. е. финно-угорскими племенами, жившими на Волге и Клязьме. Усиливая отчуждение русских от других славян, Мицкевич утверждает, что в них сказывается дух монгольский, выражающийся в слепом повиновении власти, вызывающей страх. Этот страх — часть русской души, не позволяющий мыслить и рассуждать. Монгольский дух ведет русских в их войнах, в захватнической политике. Он породил жестокость и коварство, сказывающиеся и в XIX в. Итак, «дух Аттилы, Чингисхана, Тамерлана поочередно вселяется в династию Московского княжества (...) это дух мрачный, но всегда уверенный в себе» (XI, 200). «Чужой» дух проник в Россию и при Петре Первом. Цели истории русские видят в уничтожении. Они постоянно находятся в движении и расширяют свои границы: бросаются на татар, доходят до Дуная, нападают на Польшу. В этом состоит их имперская политика. Поэт, кроме географических и политических, использует понятие духовных границ, которые возникают на карте истории ранее, чем политические, и которые

не менее важны, чем границы государственные, что разрешает объяснить притязания Москвы на чужие земли, чему всегда противились поляки.

Русские страшатся жить без властителя и всегда готовы повиноваться самодержцу, в то время как в Польше абсолютно логично выглядит анархия. Поэтому они не творят историю, не участвуют в политических движениях, а только горько усмеваются, глядя на то, что творится в их стране, «не обвиняя тирана и не сострадая жертвам». Правда, русским присуще развитое чувство любви к родине, доказательством чего является борьба русских во время монголо-татарского нашествия. Их правители работают только на будущее. Поляки же всегда живут настоящим, у них есть своя историческая мифология, которой лишены русские. Они не динамичны как нация, не способны к развитию и движению.

Русские и поляки по-разному относятся к вере. В языческие времена у славян было два бога, Черный и Белый, что и определило их расхождение на две больших группы<sup>5</sup>. Эти расхождения продолжаются с принятием христианства. Мицкевич решительно противопоставляет католицизм и православие по духу, а не по догматам. Русские правильно исполняют свои обряды, они на них только и нацелены, но дух их молчит, что, с точки зрения поэта, записано в самой форме слова православие. Ему Мицкевич противопоставляет польское правоверие. Польша проникнута истинно христианским духом, и католические формы этого духа способствуют развитию общественной жизни, в том числе, политическому прогрессу. Поэт объявляет католичество динамичным, а православие неподвижным. Осознавая свое бессилие, православие неустанно вступает в отношения со светской властью и с политикой. Если в России церковь стремится получить поддержку власти, то в Польше она сама влияет на власть и облагораживает ее. Мицкевич также утверждает, что монастыри в России не играли никакой культурной роли. В Польше же именно монастырь был центром культурной жизни, и, кроме того, монахи и священники в случае необходимости выступали с оружием в руках.

Мицкевич, нападая на православие, лишает его живого слова, видимо, имея в виду проповеди, которые, действительно, никогда не были столь развиты в России, как в Польше. Православную веру он называет онемевшей, от которой многие отпадают, образуя секты. Католическая же церковь сохранила латынь и потому позволила славянам продвинуться на Запад и совершенствовать свои языки. Она оказалась действенным фактором в формировании этих языков, в то время как на востоке славяне только заучивали и повторяли греческие слова, которые затем забыли, что отрицательно повлияло на становление восточнославянских языков. Русские сохранили древний язык, который стал церковным, и он, как считает Мицкевич, никак не реализовался в литературных памятниках.

Русский язык, кроме того, как и дух русских, пережил финно-угорское влияние. Так поэт по-своему обратил внимание на взаимодействие славянских и финно-угорских языков.

Мицкевич пытается определить дух русского языка, исходя из литературного стиля и лексики. В русской литературе он усматривает доминирующее положение делового стиля, называет русский язык языком приказов и документа. В этом аспекте он противопоставляет его польскому, который есть язык беседы и литературы. Русский язык — это язык чиновников и солдат, казарм и присутственных мест. Правда, он обладает огромным лексическим богатством. Тут же начинается операция по выделению ключевых слов русского языка. Ими оказываются указ и служба, составляющие главный лозунг России. На втором слове он останавливается достаточно подробно, объясняя, что за свою службу русские получают жалованье, будто милостыню. Таким образом, через язык поэт пытается выявить особенности русской жизни, а также национальной психологии. Не только лексический состав, но и фонетика русского языка оказывается в его поле зрения, правда, в самом общем виде. Хотя русский язык и богат, зато он не музыкален, — утверждает поэт.

Рассуждая о том, что литература есть символ будущего славянского единения, что «через нее мы чувствуем себя братьями и сынами одной отчизны» (VIII, 23), Мицкевич анализирует произведения польской и русской литературы не по букве, а по духу. Он полагает, что в искусстве слова можно угадать черты национального характера и движение духа. Поэтому не следует выстраивать в ряд сведения о писателях и делить их на группы, а всю историю литературы на отдельные периоды. Такой путь поэт считает бесперспективным.

В древнерусской литературе, которую он называет серьезной и печальной, ему видятся страшные предчувствия. Старопольская же литература, в отличие от нее, была радостной и живой. Проявляя проницательность, Мицкевич рассуждает об эмоциональной сфере «Слова о полку Игореве». Его, как и всю древнерусскую литературу, он считает печальным, серьезным и даже болезненным. Можно сказать, что он верно уловил эмоциональную окрашенность памятника, в котором, как показала Т. М. Николаева, противопоставление веселие — туга является доминантным и имеет композиционную функцию<sup>6</sup>. Заинтересовали поэта древнерусские летописи, которые он сопоставил с чешскими и польскими хрониками, естественно, в пользу последних. С точки зрения Мицкевича, только поляки среди всех славянских народов имели подлинные исторические сочинения, в которых можно почерпнуть не только фактические сведения, но и уловить дух народа. Такой характеристики не удостоились чехи, которые, как оказывается, писали хроники, но не историю. У русских же вообще

не было сочинений, подобных польским, и вот почему: «Для того, чтобы писать историю, нужно иметь общественное положение, которое дает независимость суждений и политическую независимость» (IX, 28). Поэт обращает внимание на переписку Ивана Грозного с Андреем Курбским, подробно останавливаясь на фигуре последнего. Привлекает внимание поэта сатирическая повесть «Шемякин суд», которую он воспринимает как переложенное на язык литературы обличение нравов русских властителей, смущаясь некоторыми непристойностями. Примечательно, что Мицкевич не опознал в этом произведении сюжет, обработанный М. Реем.

Характеристика, данная древнерусской литературе, распространяется на всю русскую литературу в целом. Мицкевич полагает, что направленность ее не изменилась вплоть до конца XVIII в. В трудные для русского народа времена она усиливается, и тогда в литературе вновь слышны печальные и серьезные ноты. К концу XVIII в. ее постигает «духовная смерть», несмотря на то, что культура в целом добивается успехов. Мицкевич упрекает ее в чиновничестве, мешавшему развитию идеи свободы. Русским не понять, что есть *wolność polska*. Только русские лирические поэты затрагивали струны человеческого сердца, как Батюшков, которого Мицкевич даже называет общеславянским поэтом. Именно лирическая поэзия давала отпор официальной России. Говоря о Пушкине, польский поэт усматривает тонкую связь кризиса романтического мировидения поэта с его душевным состоянием. Он пишет, что Пушкина объяла глубокая печаль, о чем говорят и современные исследователи: «Такое безнадежное и притом совершенно чуждое натуре Пушкина состояние его духа толкает его на безрассудные поступки, только ухудшающие его и без того трудное положение»<sup>7</sup>. С духовной трагедией Пушкина закончилась новая русская литература и замолчала надолго, не услышав новых призывов, естественно, в отличие от польской.

Несмотря на то, что Мицкевич много пишет о противоречиях и различиях между славянами, он уверен в том, что в будущем они объединятся благодаря своей миссии. Поэт знает, что это произойдет, потому что всякий раз перед лицом общей опасности славяне объединяются в одном чувстве. Сейчас они живут ожиданием, и ожидание это торжественно — они предчувствуют новую идею. Какой она будет, — спрашивает поэт, и сам дает ответ: может быть, коммунистической, может быть, фуьерристской. Сложится ли она на российский образец, когда во главе всего встанет завоевание, или ее формирование пойдет по польскому пути, который русские называют мечтаниями, чехи утопией, а поляки идеалом, пока неизвестно. Но для Мицкевича очевидно, что славян, а затем и все европейские народы объединит вера. В ней их единственный идеал.

Славянский автопортрет, созданный поэтом, насквозь романтичен. В нем просматривается четкая ориентация на будущее, в котором эпоха видела конечные цели истории. Славяне для поэта — это «воплощенное славянское слово», они люди духа.

### Примечания

<sup>1</sup> *Титова Л. Н.* Ян Коллар о славянах // Автопортрет славянина. М., 1999. С. 182.

<sup>2</sup> *Mickiewicz A.* Dzieła. Т. XI. Warszawa, 1955. S. 352. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>3</sup> *Карсавин Л.* Философия истории. Берлин, 1923. С. 97.

<sup>4</sup> *Лосский Н. О.* Характер русского народа. Книга первая. М., 1990. С. 14.

<sup>5</sup> *Михайлов Н.* Еще раз о Белобогe и Чернобогe: к возможному привлечению некоторых косвенных источников // Славяноведение, № 3, 1995. С. 89—96.

<sup>6</sup> *Николаева Т. М.* «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста. «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М., 1997. С. 70—78.

<sup>7</sup> *Бонди С. М.* Рождение реализма в творчестве Пушкина // О Пушкине. М., 1983. С. 65.

В. И. Злыднев

## Болгарин-славянин в творчестве И. Вазова

Иван Вазов (1850—1921) как человек и писатель формировался в 60—70-е годы XIX в., а после национального освобождения Болгарии от Османского ига еще более трех десятилетий активно участвовал в болгарской литературной жизни. Он был типичным болгаринцем по своему поведению, складу мышления, по восприятию им окружающей его действительности. Он пережил подъем национально-освободительной борьбы в канун Апрельского восстания 1876 г. и трагедию народа в дни его жестокого подавления; он радовался наступлению свободы после войны 1877—1878 гг. и сокрушался по поводу тех уродливых социальных отношений, которые возникли в стране, он резко осуждал меркантилизм и бездушие общества накопителей. Неслучайно, писатель не раз высказывал мысль, что в таких условиях пусть будет в литературе сатира.

Видный болгарский социолог И. Хаджийский характеризовал 60—70-е годы XIX в. как время самопожертвования «для болгарской интеллигенции», время ее «беззаветного служения болгарскому народу, который притесняла турецкая власть, грабили черкесы и чорбаджии, убивали бандиты»<sup>1</sup>. Этих известных и безымянных героев Вазов прославил в цикле лиро-эпических поэм «Эпопея забытых» (1882—1883), вошедшем в золотой фонд болгарской литературы. В этом же труде И. Хаджийский обращал внимание и на другую сторону жизни, когда «патриархальная нравственность, пережиток человеческой морали родового общества, еще сохранялись и в значительной степени обуславливали поведение людей, особенно молодежи»<sup>2</sup>. И чем больше проявлялась патриархальная нравственность у болгар в селах и небольших городках до национального освобождения, тем острее ощущалась их неустроенность, социальное бесправие и бедственное состояние. Многие герои Вазова, населяющие его рассказы, повести и особенно романы, отражают большой и сложный мир болгарского общества, в котором существуют и бедные и богатые, мужественные и слабые духом, бездушные и расчетливые. Характерной чертой Вазова как писателя явилось его стремление воспроизвести события, обстановку, черты людей такими, какими он их видел и воспринимал. Неслучайно, в его произведениях 80—90-х гг. изображаются характеры людей, хорошо знакомых ему и близких по родному Сопоту. Отсюда

идет правдоподобие и достоверность изображения, своеобразие его реалистического метода. Близость между героем и автором доходит до того, что он порой создает свой автопортрет, как в повести «Отверженные» (образ Брычкова) или в романе «Новая земля» (образ Стемского), или образ Марко в романе «Под иггом», в котором с большой достоверностью и душевной теплотой изображен отец писателя.

Размышляя над психологией национального характера болгарина XIX века, академик П. Зарев приходит к такому заключению: «Болгарин не испытывает особого пиетета перед иерархией, установившейся испокон веков, и не столь волен и неудержим как русский человек. Его черты иные. Он тоже славянин» (выделено нами. — В. З.). (Известны еще старые характеристики славянского типа — это миролюбивые демократы, подчиняющиеся порядку, исключительно гостеприимные и человечные.) И все же не такой, как россиянин. Он может быть и скромным и расчетливым... Он больше замкнут в кругу непосредственно практических интересов и меньше склонен к внешнему проявлению чувств<sup>3</sup>.

Для нас важно в данном случае то обстоятельство, что болгарский исследователь отмечает в характере болгарина и наличие славянского самосознания. Оно проявляется различно в разные времена и при разных обстоятельствах. Чаще всего оно проявляется в симпатиях и близости болгарина к русскому человеку, проявляется в отношении к сербу или поляку и чеху; нередко проявляется и общеславянская близость через сходные черты этнического, языкового и исторического характера.

Веками складывалось сознание болгаро-русской близости. Достаточно вспомнить дружественный договор между болгарями и киевским князем Святославом в X веке, легенду, передававшуюся в Болгарии с конца XIV в. из поколения в поколение, о России как о «Дядо Иване», который спасет болгар от чужеземного рабства. Давние дружеские связи существовали между болгарями и сербами; неслучайно, еще в XV веке некоторые болгарские книжники создавали свои произведения практически в одно время как в болгарских так и в сербских культурных центрах. Славянское самосознание болгар обрело большую реальную силу в периоды подъема национально-освободительного движения южных славян. Все это не только близко Вазову как человеку, но и находит отражение в его произведениях.

Сам И. Вазов является носителем характерных национальных черт болгарина. Он родился и вырос в семье состоятельного торговца — человека мало образованного, но уважаемого в прибалканском городке. Как рассказывал писатель И. Шишманову, его отец «был на редкость благородной личностью, не способный ни на какую подлость. Он протестовал против неправды и этим вызывал к себе тайных и явных врагов»<sup>4</sup>. Вместе тем уважаемые горожане, зная «его безусловную честность», избирали его

школьным настоятелем. Нравственные достоинства отца, патриархальность семьи наложили свой отпечаток на характер юноши и сопровождали его на протяжении всей жизни. В конце 60-х годов волей разных обстоятельств Вазов оказался в Румынии в среде болгарских эмигрантов. В Браиле он был свидетелем трудной повседневной жизни изгнанников-хэшей, которые горели желанием отправиться добровольцами в Болгарию, чтобы бороться за национальное освобождение своей родины. Живо, эмоционально, с романтическим пафосом, писатель воспроизводит их жизнь в повести «Отверженные» и там же изображает себя в образе Брычкова. Автобиографический герой наделен чувством глубокого патриотизма; он сочувствует и помогает хэшам, восхищается их подвигами и готовностью к самопожертвованию. Но сам он не выражает желания отправиться с ними в Болгарию с оружием в руках. В этом сказалась умеренность взглядов самого автора. К тем же годам относится знакомство Вазова с крупнейшими революционными деятелями и писателями Л. Каравеловым и Х. Ботевым. Юноша преклонялся перед их деятельностью, но не разделял их социальных убеждений. В политическом и духовном отношении ему казались ближе такие общественно-культурные деятели и писатели, как П. Р. Славейков и В. Друмев, глубокое уважение к которым он пронес через всю свою жизнь. Вазов-демократ с большой симпатией изобразил в своем романе «Под игом» передовую народную интеллигенцию в маленьком городке (Бойчо Огнянов, доктор Соколов, учительница Рада), но здесь же он выражает свое отрицательное отношение к увлечению социалистическими идеями студентом Кандовым. По мнению автора, у них — носителей социалистической идеологии в Болгарии — нет национальной почвы. Так считал Вазов и позднее, изображая Стремского в романе «Новая земля» (1896).

Вскоре после издания романа Вазов оказался на посту министра просвещения. Эту должность он принял фактически случайно и позже даже раскаивался, тяготился ею, так как объективно оказался вовлеченным в политическую борьбу на стороне Стоилова — главы болгарского правительства тех лет. Отрицательно вообще относясь к политической деятельности, Вазов решительно выступал против вовлечения школы в политическую борьбу. На заседании Народного собрания он открыто об этом заявил: «Учитель не должен быть ни консерватором, ни либералом, ни буржуа, ни социалистом... Он должен быть только жрецом чистой науки и носителем тех идеалов, которые не умирают скоро, которые остаются вечно старыми, общими для всех партий и времен»<sup>5</sup>.

Как гражданин и писатель Вазов никогда не угождал болгарским монархам — ни А. Баттенбергу, ни Фердинанду Кобургскому; он старался быть в стороне от высоких политиков. Больше того, он впадал в немилость правящих кругов, ища спасение в политической эмиграции в Рос-

сии в 1887—1889 гг. если говорить о людях, с которыми писатель был близок по взглядам, принципам, морали, то это были высокообразованные интеллигенты — демократы, как писатель К. Величков, ученый (проф.) И. Шишманов, дружба с которым у него сохранилась до конца жизни.

Но Вазов был не просто носителем демократических принципов, высокой нравственности, благородного патриотизма, он был еще и носителем славянского самосознания, что проявилось в его жизни, в литературной деятельности и в творчестве. Прежде всего это выразилось в его отношении к русской культуре и русскому народу, сербскому народу, к культуре и литературе других славянских народов, к идее славянской общности<sup>6</sup>.

Еще будучи в начальной школе в родном Сопоте Вазов слышал от своего учителя стихи Ломоносова, Державина, Хомякова, которые тот читал по-русски с большим пафосом. Не все тогда ученик понимал, но он любил их слушать и, как сам вспоминал, «наслаждался музыкой стиха». Несколько лет спустя в Колофере, в библиотеке Ботю Петкова (отца Х. Ботева) Вазов нашел ряд томов «Отечественных записок» с сочинениями Белинского, Лермонтова, Пушкина, Григоровича, Гончарова и др. На этот раз, рассказывал он Шишманову, «весь мир открылся для меня. Развился новый вкус, благодаря русской литературе»<sup>7</sup>.

В зрелые годы он не раз будет вспоминать и говорить об огромном значении для него русской литературы XIX столетия. В путевом очерке «Вне Болгарии» (1890) Вазов писал: «Нелепо будет считать, что творческий дух русских исчерпан в произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева и графа Толстого! Русской мысли предстоит еще широкое поприще для развития творческой деятельности... Она имеет еще перед собой благодатные задачи как в области духа, так и в области всемирной истории»<sup>8</sup>.

В очерке писатель рассказывает о своих впечатлениях от поездки по России, о духовной и нравственной атмосфере таких городов, как Одесса, Киев, Москва и Петербург. Он дает подчас меткие замечания и характеристики разных слоев русского общества, хотя ко взглядам революционных демократов относится отрицательно. Для него самодержавие во главе с мудрым правителем наиболее приемлемая система власти. Такого мудрого правителя в России он видит в лице Александра II, что, разумеется, связано прежде всего с освободительной миссией русских в войне 1877—1878 гг. Вазов стремился и в общем определить характер русского народа. По его мнению, русские «имеют свой особенный, национальный тип, который никакое историческое влияние не изменило»<sup>9</sup>. В качестве характерных черт он называет «открытое добродушное лицо», «радушие и гостеприимство», «широкую русскую натуру». И заключает: «Эти ос-

новые черты в русском характере — добродушие и недостатки в то же время проявляются наглядно и в более высокой области русской исторической жизни»<sup>10</sup>.

Следует сказать, что никто из болгарских писателей так глубоко, как Вазов, не проник в особенности жизни русского общества разных сословий прошлого столетия, в понимание роли и значения русской культуры для самой России и для зарубежного мира, и в этом проявились позиции Вазова как болгарина-славянина.

Большое место русская тема заняла и в творчестве поэта и прозаика. Незадолго до освободительной войны у Вазова рождается романтически приподнятое стихотворение «Россия!»<sup>11</sup>, в котором как бы сливается голос поэта с голосом его порабощенного народа:

«Приди, царица полуночи,  
Зовем тебя, зовем любя...  
И мы тебя зовем святой  
И как сыны тебя мы любим,  
И ждем тебя мы, как Мессию,  
Ждем потому что ты Россия!»

(Перевод Н. Тихонова)

Этим стихотворением открывается в творчестве Вазова, как и в болгарской литературе в целом, большая и исторически значимая тема болгаро-русских связей, идеи близости и родства двух народов<sup>12</sup>.

С началом русско-турецкой войны 1877—1878 гг. Вазов служит в штабе русского командования в качестве переводчика. А свои симпатии к русским войнам он выразил в нескольких стихотворениях в сборнике «Избавление» (1878, Бухарест), посвященном освобождению Болгарии от османского ига. Первой встрече с русскими войсками еще в Румынии поэт посвящает стихотворение «Прогулка Банясы», в котором волнующе переданы чувства поэта-болгарина:

«Вот русские! Вот они здесь, перед нами, —  
О них я мечтал, ожидал их годами;  
О них с давних пор тосковал мой народ,  
Терпя непосильные муки и гнет,  
Народ, что всегда называл их родными  
И скорбь забывал вспоминая их имя,  
Народ, что страдал без меры, без края,  
Был тверд, ни на миг своих чувств не меняя».

(Перевод П. Железнова)

В этом же сборнике помещено и ставшее хрестоматийным стихотворение «Здравствуйте, братушки!», в котором с воодушевлением поэт передает победное шествие русских по болгарской земле, когда «один казак ведет целый полк солдат турецких».

Героическую борьбу русских и болгарских воинов поэт воспекает в одной из лиро-эпических поэм — «Ополченцы на Шипке». Он считал ее «одним из самых сильных» своих стихотворений.

В канун и во время освободительной войны Вазов пишет ряд стихотворений, проникнутых чувством близости и родства славянских народов: «Южнославянская солидарность», «Доброволец, вернувшийся из Сербии», «Бой при Гредетине», «У Моравы», «Черногорцы». Об общей участи славян, оказавшимися жертвами восточной тирании, он с чувством сострадания пишет как «сербы, русские, болгары полегли в крови среди нив». Единственное их спасение он видит в объединении: «Лишь только наша дружба поможет всюду нам. Единство наше братское! Содружество славян!»\*.

Все эти стихотворения расширяют границы гражданской лирики до общеславянского сознания, что становится характерной чертой поэзии Вазова. На эту особенность обращает внимание и проф. Г. Цанев, когда пишет: «Всюду наше освобождение Вазов воспекает, как славянское дело. Все эти его стихи проникнуты славянским сознанием»<sup>13</sup>.

Взаимоотношения болгар и сербов в минувшем и нынешнем столетии протекали сложно и противоречиво. Если в годы борьбы за национальную независимость было много общего для них, что выражалось в единстве взглядов и действий, то в период буржуазного развития возникали и противостояния и острые конфликты. Одним из первых таких конфликтов явилась сербо-болгарская война 1885 г., возникшая в связи с объединением Северного княжества Болгарии с Восточной Румелией. Сражения, завершившиеся победой болгар, нашли отражение в сборнике Вазова «Сливница» (1886). Там было и одно из лучших его стихотворений — баллада «В окопе», в котором поэт изобразил смерть на поле боя болгарина и серба, оказавшихся по разные стороны фронта, а еще недавно, в сербо-турецкой войне, сражавшихся вместе, как братья. Их бессмысленная смерть вырастает в символ трагедии народов, возникшей по воле правящих кругов. В предисловии ко второму изданию сборника, вышедшему в том же году, поэт писал: «Сейчас, когда опьянение от лавров победы прошли, мы ощущаем более болезненно острую и кровоточащую рану этой братоубийственной войны, весь ужас преступления!»<sup>14</sup> В такой

\* Из стихотворения «Южнославянская солидарность».

оценке военных событий нашли выражение глубоко гуманные чувства писателя.

После национального освобождения Болгарии круг славянских интересов Вазова расширился. Это выразилось прежде всего в его деятельности как переводчика славянских авторов. В 1884 г. в Пловдиве вышла «Болгарская хрестоматия» в 2-х томах. Составителями и в ряде случаев переводчиками поэзии были К. Величков и И. Вазов. Позднее писатель рассказывал И. Шишманову: «В качестве образца нам послужила хрестоматия Галахова (в Болгарии она пользовалась популярностью и распространялись разные ее издания. — В. З.). Кроме Галахова мы пользовались французскими учебниками и сборниками Гербеля и другими некоторыми изданиями. Французские отрывки мы переводили с оригинала, немецкие и английские — с русских изданий»<sup>15</sup>. Здесь были переводы Вазова из Пушкина, Лермонтова, Крылова, Некрасова, Кольцова, Вяземского, Надсона. Из польских авторов — Мицкевич, из сербских — Змай Йованович, из чешских — Верхлицкий и Неруда. Поэтические переводы, с учетом уровня того времени, выполнены вполне удовлетворительно: не только переданы форма, стиль, но и нередко сохранены некоторые художественные особенности авторов. Позднее, в 1911 г., часть из этих переводов, в том числе из Байрона, Шиллера, Гете, Шелли, Вазов издал отдельным сборником под названием «Из больших поэтов»<sup>16</sup>.

К началу 80-х годов относится и увлечение Вазовым поэзией Некрасова. С его стихами он познакомился полнее через одну русскую воспитанницу, и как он позже сообщал: «попал под его влияние. Мне особенно нравилась его острая сатирическая речь и его реализм. Вот почему первые мои стихотворения в журнале “Наука” (“Пустота”, “Старый стражник”) отражают некрасовские настроения»<sup>17</sup>. Основной образ “Старого стражника” примечателен: мужественный в прошлом участник гайдуцких отрядов, теперь становится жалким стражником. «Свободно, — восклицает он, — Но что из этого? Мои заботы мне душу сковали. Я покорно склоняю голову перед теми, кто раньше трепетал передо мной»<sup>18</sup>. Здесь тот же мотив разочарования новой Болгарией, что и в повести «Отверженные», когда бывший герой битв за свободу — Македонский — становится жалким рассыльным.

В ранней прозе Вазова начала 80-х годов сильно выражено влияние Гоголя (особенно это выразилось в повести «Наша родня»). Жителей провинциального городка он изображает с чувством иронии, хотя у самого автора они вызывают симпатию своим добродушием и патриархальностью. Однако чаще всего писатель воспроизводит трудную и суровую жизнь рядового болгарина. Даже те, кто страстно ждал свободу и трогательно радовался всему новому, оказывается, не видели реальности («Дед

Йоцо смотрит»). А реальность такова: простой болгарин должен смириться, покориться сильным и богатым в этой жизни, должен забыть чувство собственного достоинства. Выжить человек может лишь ценой моральных и нравственных жертв («Темный герой»). Символом страдания бедной болгарки явился образ бабушки в рассказе «Пейзаж» (1893), которая в отчаянии, ради спасения новорожденного от холода и голода, несет сироту в город, чтобы отдать его людям и тем спасти жизнь. Глядя на глаза измученной женщины автор пишет: «Это костлявое, изможденное, почерневшее, землистое лицо избороздили во всех направлениях глубокие, безобразные морщины: жизнь отразилась на нем во всей своей безобразной жестокости, не оставив как будто ничего человеческого, мягкого, женственного. Это была, казалось, страшная маска с каким-то отталкивающим выражением животной загнанности и озлобления. “Терпи, душа, черней, кожа!” — вот страшные слова, выдавленные из души болгарина многовековым рабством, страданием невыразимыми муками»<sup>19</sup>.

В рассказах Вазова 90-х и начала 900-х годов, вошедших в сборники «Царапины и пятна», «Виденное и слышанное», «Пестрый мир», предстают перед читателем различные сцены из столичной жизни, образы подавленных и бесправных труженников. Изображая их судьбы, характеры, писатель-гуманист с иронией замечает: «настоящее способно давать материал только для сатиры. Что ж, пусть будет сатира!»\*.

Так в новом свете предстает образ болгарина — славянина со своими заботами, мукой и безрадостным будущим. И снова как противовес ему, в небольших очерках и воспоминаниях возникают образы героев освободительной борьбы («Болгарка», «Апостол в опасности», «Чистый путь» и др.).

Изображая народную интеллигенцию времени освободительной борьбы, Вазов явно полемизирует и с болгарскими специалистами — 80—90-х гг., и со взглядами З. Стоянова — этого видного политического деятеля и непосредственного участника восстаний в Болгарии в 70-е годы. В «Записках о болгарских восстаниях» (ч. I, 1884 г.) З. Стоянов утверждал: «Среди моих героев почти не попадаются ни ученые мужи, ни крупные торговцы, ни влиятельные богачи, а все больше простые, обыкновенные люди, черная кость»<sup>20</sup>. Спустя несколько лет Вазов в романе «Под игом» через большую галерею своих персонажей — образов положительных — стремится передать единение разных социальных слоев в канун Апрельского восстания 1876 г. Это единение и подъем патриотических чувств он передаст в главе «Опьянение народа», которая представляет собой скорее лирическое отступление, размышления автора. «Революционные дух, — говорит Вазов, — этот огненный небожитель, осенил своим крылом и ла-

\* «Кардашев на охоте».

потников, и студентов университета, и крестьянские шапки, и камилавки... Правда, и в начале, и в дальнейшем главным контингентом были народные массы. Но они дали только то, что могли дать: численность. Нужна была интеллигенция, чтобы осмыслить и одухотворить борьбу»<sup>21</sup>. И несколько позже, в той же главе, дается еще одно обобщение: «История редко нам дает примеры такой самоотверженности, граничащей с безумием. Болгарский национальный дух никогда еще не поднимался и вряд ли еще когда-либо поднимется до такой высоты»<sup>22</sup>, в этом писатель видит философскую мудрость самого народа — носителя национального сознания, выразителя его героических усилий, в борьбе за свободу. Следует также отметить, что в романе и простые люди, и народная интеллигенция, и даже дети наделены чувством глубокой симпатии к русским. Здесь снова как бы перекликаются исконно болгарское и национально-славянское сознание.

В поэзии и прозе Вазова понятие «русский» нередко отождествляется со славянским, что служит выражением этно-культурной общности народов. В 1884 г. Вазов вместе со своим другом М. Маджаровым — впоследствии видным общественным деятелем — отправился в Италию на пароходе в качестве туриста. Проплывая мимо греческих берегов поэт слышит на палубе русскую речь и у него тотчас рождается стихотворение «Славянский звук», в котором каждая строфа завершается рефреном: «Как чуден е тук славянският звук!», В следующей строфе: «Как хубав е тук славянский звук (далее в той же конструкции стиха звук определяется как “сладкий” и как “страстный”). Здесь через родство языков выражается славянская близость, а сам лирический герой ощущает сопричастность этому.

В сотую годовщину со дня рождения Пушкина Вазов посвящает своему любимому поэту стихотворение, в котором есть такие строки:

“Пленяет и волнует нас — детей балканских —  
Звучание братской песни на лире золотой...  
... Он влил в язык славянства торжественную сладость,  
Оставив поколениям волшебные миры”.

(Перевод В. Журавлева)

Интересно отметить, что в романе Вазова “Новая земля” одна из глав называется “Звук славянской речи над озером”. Речь в ней идет о путешествии героя романа Стремского — этого “двойника” автора — с женой по берегу Женевского озера. Однажды они услышали русскую речь — оказалось это были молодой болгарин Енчев и его русская спутница Вера Ремницова из Воронежа. Разговор шел о призвании молодежи, о роли литературы в жизни человека. Вера проявила хорошее знание француз-

ских поэтов, особенно нравился ей Мюссе — “поэт сердца”. А из русских, как замечает автор, она любила Лермонтова; но теперь предпочитала Надсона; его поэзия — благородный вздох страдающей души, неудовлетворенный настоящим, но сквозь мрак пессимизма, различающий зарю светлого будущего»<sup>23</sup>. В данном случае отношение к русской поэзии и литературе служит средством характеристики персонажа, его национального и художественного сознания.

А при встрече болгар с французами последние, считает автор нередко отождествляют болгар с русскими. Так француженка мадмуазель Дебройе говорит, что она «очень любит русских» и очарована молодой парой русских. Когда обратили ее внимание на то, что это болгары, она заключила: «В конце концов ведь это одно и то же, не правда ли?» Стремский в свою очередь замечает, что в Западной Европе, особенно во Франции, живут убеждениями, что болгары — «разновидность русских».

А взгляды самого Стремского? Он явно симпатизирует русским и выражает славянское сознание. В своих суждениях и деятельности является сторонником той части народной интеллигенции в Болгарии конца XIX и начала XX вв., которая возлагала все надежды на просвещение, предпочитала конкретную практику в жизни и видела смысл жизни прежде всего в материальном прогрессе. Конкретные социальные задачи Стремский определяет таким образом: «Теперь нужны трезвые умы, головы, полные положительных знаний; нужны наставники, которые будут воспитывать молодое поколение в принципах человечности, формировать его характер... Нужно, чтобы воцарилась великая любовь к труду. Труд, который покроет золотыми нивами наши бесконечные заброшенные просторы, покроет зелеными лесами нашу оголенную землю»<sup>24</sup>.

В этой тираде героя выражены позиции самого автора, его представления о задачах интеллигенции, служащей национальным интересам. В 1901 г. Вазов пишет рассказ «Негостеприимное село»<sup>25</sup>. По жанру его можно было бы определить и как очерк: он как бы списан с реальной жизни. Главный персонаж рассказа — Матвеев — русский служащий из Софии. Живет он в столице уже несколько лет, но, как и многие тамошние русские, говорит по-болгарски с ошибками. В селе он зашел в корчму и встретив там знакомого служащего одного иностранного учреждения, приветствовал его по-немецки. Корчмарь и находившиеся возле него шоны приняли Матвеева за шваба. На его просьбу дать напиток воды он получил отказ, якобы ее нет и в селе, на просьбу: дать ему вина или закуски, — снова отказ. Не сдержавшись от такой явной неучтивости Матвеев крепко выругался по-русски. Такая русская брань была знакома болгарам еще со времени русско-турецкой войны. Они даже обрадовались своему открытию — ведь он русский! И потому для него тотчас все было с вели-

ким удовольствием предоставлено. В этом акте писатель усматривает славянское гостеприимство. Рассказ завершается сентенцией, характерной для писателя: властный Стамболов, уверявший иностранцев, будто он «ослабил русское обаяние в Болгарии на пятьдесят лет», глубоко ошибался. «Если Стамболов говорил это искренне, — замечает Вазов, — то это показывает, что даровитый государственный муж был плохим психологом»<sup>26</sup>.

Да, общеславянская общность оставалась жить в широких слоях болгар на разных этапах их исторического развития. В одних случаях оно было довольно высоким, в других — более умеренным, но на протяжении нескольких веков не исчезало. Об этом писатель рассказывает в своих художественных произведениях.

Поэзия и проза Вазова последней четверти XIX и первых десятилетий XX века позволяют сделать заключение, что автор их создал большую галерею болгарских персонажей, наделенных разными взглядами, разным чувством национального сознания. образ болгарина у него не однозначен, как и само общество в его произведениях. Здесь запечатлены сильные и мужественные люди, наряду со слабыми и забитыми. Пеструю картину представляет и общество в социальном отношении. Но при этом вполне определенно выявляется позиция самого автора. Он неизменно остается выразителем национально-патриотических устремлений, писателем-демократом.

Образ болгарина-славянина у него вбирает в себя не только понятие патриота, но и сторону национальную — выражение общеславянского сознания, что раскрывается в отношении болгарина к русским и сербам, к черногорцам и другим славянским народам. Писатель ратует за сплоченность и объединение их усилий в годы борьбы за национальную независимость и в условиях мирной жизни. Через связь болгарина с другими славянами его характер духовно обогащается и вместе с тем возрастает его собственное достоинство и национальное сознание. Изображенные Вазовым образы болгар со славянским самосознанием дают возможность полнее представить характер болгарина и реальное общество, в котором он живет и действует.

### Примечания

<sup>1</sup> Там же. С. 277.

<sup>2</sup> Там же. С. 277.

<sup>3</sup> *Зарев П.* Панорама болгарской литературы в 2 томах. Т. 1. Пер. с болг. М., С. 327.

<sup>4</sup> *Шишманов И.* Ив. Вазов. Спомени и документи. София, 1930. С. 7.

<sup>5</sup> Цит. по кн. *Радеева М.* Культурната политика по българските буржуазна държава. 1885—1908. София. 1982. С. 77.

<sup>6</sup> Эта проблематика нашла отражение в работах: *Георгиев Е.* Вазов и славянство. В: Иван Вазов. Сборник по случай 100 години отрождението му. София. 1950; *Державин Н. С.* Иван Вазов, Россия и русская культура // Краткие сообщения Института славяноведения, вып. 3. М., 1951; *Злыднев В. И.* Иван Вазов и Россия // Литература славянских народов, вып. 6. М., 1961; его же: Неизвестные письма Ивана Вазова // Славянский архив. Сборник статей и материалов. М., 1961.

<sup>7</sup> *Шишманов И.* Указ. соч. С. 23.

<sup>8</sup> *Вазов И.* Събрани съчинения, Т. 10. София, 1956. С. 333.

<sup>9</sup> Там же. С. 309.

<sup>10</sup> Там же, С. 310.

<sup>11</sup> Стихотворение «Россия!» впервые опубликовано в «Стара планина» (15.XII.1876), а затем в сборнике «Печали Болгарии» (1877, Бухарест).

<sup>12</sup> Для точности можно назвать стихотворение П. Р. Славейкова «Вера и надежда болгарина на Россию» (март 1877), но оно не сыграло такой роли в общественной жизни, как стихотворение И. Вазова.

<sup>13</sup> *Цанев Г.* Иван Вазов. В: История на българската литература, Т. 3. София, 1970. С. 109.

<sup>14</sup> *Вазов И.* Събрани съчинения, Т. 2. София, 1956. С. 478.

<sup>15</sup> *Шишманов И.* Указ. соч. С. 66—67.

<sup>16</sup> *Вазов И.* Събрани съчинения, Т. 4. София, 1956, С. 389—518.

<sup>17</sup> *Шишманов И.* Указ. соч. С. 66.

<sup>18</sup> *Вазов И.* Събрани съчинения. Т. 1. С. 536.

<sup>19</sup> *Вазов И.* Сочинения в 6 томах. Т. 2. Пер. с болг. М., 1956. С. 400.

<sup>20</sup> *Стоянов З.* Записки о болгарских восстаниях, в 2 томах. Т. 1. Пер. с болг. М., 1978. С. 27.

<sup>21</sup> *Вазов И.* Сочинения в 6 томах, Т. 4. М., 1957. С. 313—314.

<sup>22</sup> Там же. С. 316.

<sup>23</sup> *Вазов И.* Сочинения в 6 томах. Т. 5. М., 1957. С. 363—364.

<sup>24</sup> Там же. С. 372.

<sup>25</sup> *Вазов И.* Събрани съчинения. Т. 8. София, 1956. С. 43—48.

<sup>26</sup> Там же. С. 48.

Г. Д. Гачев

## Ипостаси болгарина. Алеко и Бай Ганю, или Как портрет убил художника

Каждый народ ищет понять себя, и «Автопортрет» русского, поляка, чеха и т. п. — нарисовать — это осуществить труд национального самоПознания и самоСОзнания — труд, который делается каждой национальной культурой на тысячу ладов и с разных сторон. Сократова работа: «познай самого себя».

В работе познания главные элементы: Я и НЕ-Я, субъект и объект. Когда художник рисует предмет: пейзаж, портрет другого, — он вглядывается в объект и забывает себя. В автопортрете же «я» и субъект, но «я» же и объект, «не-я», он/о/. Чтобы так увидеть себя, нужно зеркало, материал для отражения. Я испускаю взгляд-вопрос и по отражении о предмет получаю луч-ответ. Это РЕ-флексия.

О-пределить себя = о-гран-ичить, от-лич-ить, от-толк-нуть о другое, о «не-я». МЫ и НЕ-МЫ. НЕМ-цы нужны — окружающие народы — для работы национальной рефлексии. В оттолкновении об ИХ качества, видимые нам со стороны, получаем луч-ответ про себя. Через НЕ получаем ДА.

«Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы!..» — так Гоголь определяет русского. Вот стройматериалы для автопортрета русского: я — не немец, не татарин, не китаец, не... «Нет, я не Байрон, я — другой»... — самопознается Лермонтов в отталкивании.

Так что, роя скважину национального самоПознания, нужно объяснить себя чужим, дабы забил родник, зафонтанировал артезианский — артериальный наш колодец — уже самоСОзнания: национальное самочувствие, гордость, энергия «я».

Я попробую произвести эту работу на материале Болгарии.

От чего отталкиваться болгарину в понятии своей точки и сути, призвания в мире? Геополитически Болгария — перекресток, центр креста: Восток — Запад, Север — Юг. И история Болгарии, как становление своей сути и поиск равновесной точки в бытии, — это колебания туда и обратно. Возьмем XIX век. Позади — 500 лет турецкого ига = мощный вток Востока в Болгарство. Выпрямляясь в эпоху национального Возрождения, Болгария сначала опирается на Юг — Грецию: оттуда и православие,

и образование светское, школа. Греция, хоть и Юг для Болгарии, но играла роль и Запада, ибо раньше, с помощью Англии освободилась от турок. Да и первый болгарский будитель, Паисий Хилендарский, жил и творил на Афоне в Греции и опирался, воскрешая древнюю историю и величие болгар, на источники западные: Цезарь Бароний и Мавро Орбини, латинянин и итальянец, — его источники.

Потом пошло мощное влияние с Севера — Россия: помощь в становлении национального литературного языка, литературы — вплоть до реального Освобождения Болгарии в Русско-турецкой войне 1877—1878 гг. Болгары русской ориентации — люди особой складки: идеальные, духовные, жертвенные, рано гибнущие, мало жизнеспособные — как Венелин, Ботев, Инсаров и наш писатель — Алеко Константинов...

Мощное русское влияние, однако, грозило залить самобытность и Болгарства, и языка. Русизмы наводнили литературу, русский чиновно-самодержавный дух грозил задавить болгарский индивидуализм. И благо — вмешательству западных держав и Берлинскому трактату, что установил в Болгарии германского князя и царя потом. Недаром и Стамболов, кто был русофил вначале вместе с Ботевым, интуицией политика навелся на германскую ориентацию.

Подобное и в XX веке. Полвека Болгария под Западом (династия Кобургов, царь Борис), потом почти полвека под Россией (СССР). Сейчас естественно подкреплять свою суть через ориентацию на Запад.

Но кроме геополитической ситуации, положения на поверхности, по плоскости Земли, РЯДОМ с другими народами-странами, так сказать, по горизонтали, — каждая страна со своей природой есть некое образование во Космосе, тело в нем, так сказать, по вертикали. Болгарский Космос есть сочетание гор и долин. Я бы изобразил его так — как чашу вверх и вниз дном. Чаша вниз дном — это гора, «балкан». Чаша вниз дном — это долины, впадины (как село Клисура — «ущелье», Котел, Широкая лука), где живут, обрабатывают землю, строят дома и уют бытовые, понизовые болгары простой жизни. В горы уходят гайдуки, юнаки, борцы за свободу, люди Духа, молодые, певцы и поэты. «Там, на балкана», истек кровью и Христо Ботев. Там веет ветер и простор. Туда уходят люди высоких идеалов русской ориентации. На вершине горы — и холод, там как бы Север, тогда как у ее подножия — Юг. Вверху — люди легкие, не обремененные заботами и семьями. «Хайдутин къща не реди, майка не храни» — пословица, что значит: «Гайдук дом не строит, мать не кормит». Внизу же — наоборот: люди, озабоченные всем этим. Тут дома, семьи, женщины и дети, люди, несущие бремя живота (жизни), «тяжкие чорбаджии» — богачи...

Эти векторы прослеживаются и в той паре болгар, которую я объявил как непосредственный предмет моего размышления. Алеко Константинов создал в самом конце XIX века и на материале анекдотов и наблюдений классический образ болгарина — Бай Ганю, который стал соперничать с народными образами — как Хитър Петър (как наш Иван-дурак) и т. п. Сам Алеко — духовный болгарин русофильской ориентации — тем самым заполучил дистанцию для операции о(т)странения: из северного, «прекрасного» ему «далека» взирать на понизового болгарина простой жизни, каким он сложился у себя дома из главных тогда элементов: турецких и греческих. Речь его пересыпана турцизмами и грецизмами. По занятию он — торговец розовым маслом; «гюл» — роза — тюркское слово; а разлит гюл во флаконы — «мускали» (греч. слово) и возится в «дисаги» (переметная сума — греч.). Так что в описании Алеко Константиновым Бай Ганю как бы геополитический Север и Запад Болгарии описывают ее Юг и Восток. Северо-Запад воспринимает и реагирует на Юго-Восток в болгарской субстанции, в ее составе.

И вот, нагруженный этими дисагами с мускалами, полными гюла, Бай Ганю отправляется в Европу и в Америку. И всякие курьезы случаются при столкновении натурального болгарина с цивилизацией Запада — на вокзале в Будапеште, в опере и бане в Праге, в доме ученого Иречека... Бай Ганю проявляет свою сущность природного болгарина, естественного человека, не выделанного воспитанием цивилизации. Да, Бай Ганю — как Кандид и Гурон-Простодушный Вольтера — некая утопия ЕСТЕСТВЕННОГО ЧЕЛОВЕКА — для остранения искусственностей и нелепостей цивилизации. Так это — в ПЕРЕразвитой цивилизации Франции. Но в НЕДОразвитой цивилизации новой Болгарии луч бросается односторонний — высмеивающий нелепости болгарина.

На вокзале в Пеште рассказчик сидит в буфете с Бай Ганю, а поезд начал маневрировать. Увидев, что поезд тронулся, Бай Ганю сорвался догонять: там ведь в купе его коврик остался (дисаги с мускалами он в купе не оставил: повсюду носит эти переметные сумы на плечах с собой)! И ринулся догонять — и догнал. Но три километра бежал!.. Потом в купе вытащил половину головы сыру, огромный ломоть хлеба и лопал («мяска») с чудесным аппетитом, так что уши хрустели. Потом рыгнул пару раз и повернулся к спутнику, намекая угостить его «винцом». Затем растянулся: раз платил за дорогу, так хоть поспать — «и захрапел так, что не надо тебе слышать рев Атласского льва»<sup>1</sup>.

Но какая жизненная сила! Какое великолепное животное!..

Приехав торговать в Прагу, Бай Ганю смекнул, что тут живет Иречек, автор «Истории Болгарии», и смекнул своим понизовым практическим разумом: раз уж он такой доброхот Болгарии, почему бы ему не предоста-

вить ночлег сыну Болгарии? А ему, Бай Ганю, не тратить денежки свои на гостиницу. И вот является к интеллигентному ученому и ведет себя так, как тот, кто — «дайте воды напиться, а то так кушать хочется, что и переночевать негде...» Удивленный, тот все же его принимает. Но в доме у профессора Бай Ганю то и дело прислушивается: не воруют ли его «мускаль»? Альбомы не смотрит, плюет на ковер и растирает сапогом. За обедом вытащил болгарский перец и столько его ухнул в пресный европейский суп, что чех или немец сожгли бы желудки, а ему — ничего, только вина еще запросил!.. Перец = огонь — стихия. И европейцы едят почти без хлеба, Бай Ганю же — ломоть за ломтем. Так что он, его состав на языке стихий — это Огонь + Земля, тогда как пресный интеллигентный и анемичный Иречек (еще и без жены, живущий с сестрой, как и наш Алеко) — без-огнен, без-Эросен, есть Воз-Дух + Вода... У Бай Ганю же — косматые груди (хороший самец, значит), и пытается соблазнить чешскую служанку, а в опере, естественно, некультурно реагирует на выход балерин на сцену. Выходя из туалета, застегивает на ходу ширинку... Необразованность! Невоспитанность!..

А как купался в Вене в бане! Вынес дусаги из кабины на парапет бассейна (чтоб видны были, пока станет плавать, а то украдут!). «В воде чинно и молчаливо растягивали свои мускулы и пыхтели несколько немцев». Бай Ганю же, встав на край, перекрестился — «Гоп!» — рванулся в воздух, искривил ноги караваем — и бух! Посреди бассейна. Снопы воды брызнули вверх и облили головы оцепеневших от удивления немцев. «Когда же вода успокоилась и опрозрачнела, можно было видеть уморительные жестикуляции Бай Ганю под водой... Вынырнул и стал плавать “по-гемиджийски” (“как моряк”) — так что весь бассейн закипел». Потом перевернулся на спину и «начал наносить такие немилосердные удары ногами по поверхности вспененной воды, что брызги летели до потолка. Он завертел быстро руками, изображая колесо парохода (сущее дитя! — Г. Г.), приговаривая “Тупа-лупа, тупа-лупа” и засвистел: “Фийюуу!”

Немцы окаменели на своих местах. Они, по всей вероятности, приняли моего приятеля за только что прибывшего, но еще не поступившего в сумасшедший дом восточного человека, и я заметил на их лицах не столько негодование, сколько сожаление. А Бай Ганю, видимо, прочел на их лицах безграничное удивление его искусством и потому вылез быстро по лестнице, встал, раскорячив ноги, поглядел высокомерно на немцев, ударил себя по волосатым грудям и воскликнул победоносно: — Булгар! Булга-а-р! И еще сильнее ударил себя в грудь.

Горделивый тон, с каким он изрек эту автоаттестацию, говорил много; этот тон говорил: “Вот он — видите его, болгарина! Это он — таков! Вы о нем лишь слышали: герой Сливницы (сражения в войне 1885 г.

с сербами, где болгары одержали победы. — Г. Г.), балканский гений! Вот он сейчас перед вами, целехонький, с головы до пят, в натуре! Видите, какие чудеса он в состоянии сделать! И только ли это! Эге, на какие дела еще способен! А вы говорите: “простаки - болгары!..”»<sup>2</sup>

Я выписал пространный кусок, чтобы проступил способ построения образа Бай Ганю. Происходит встреча двух всемирно-исторических состояний человечества: патриархального, простонародного, естественного — и цивилизации. Они взаимно остраивают друг друга — и в этом художественный эффект. Вроде бы и высмеивается наивный бай Ганю, не знающий элементарных вещей и правил жизни, быта и поведения современного цивилизованного европейства, но сколь блеклы, анемичны и скучны правильные немцы и чехи рядом с бьющей через край жизненностью и красочностью болгарского полуварвара! И наш морализующий и стыдящийся за соплеменников цивилизованный рассказчик все ж не может утаить восхищения своим простонародным собратом. Ведь он — как Гулливер среди лилипутов — посреди этих постных и бескостных европейцев, приглаженных цивилизацией...

Писателем предлагается рамка-канва, схематизм должного и принятого в европействе — и в эту рамку вдвигается бай Ганю — живой, объемный и пестрый — ну, как вышивка цветными нитками по белой, бесцветной канве. Да — это болгарская ШЕВИЦА (вышивка) — образ бай Ганю! Сия «шевица» вышита мужским коллективом рассказчиков на их посиделках дружеских в кафе-клубе «Веселой Болгарии» во главе с Алеко Константиновым. По правильным квадратикам — размашистые кривые и изгибчатые линии балканского рельефа, пейзаж Болгарии... Таков — стереоскопичен бай Ганю, живое тело - на плоском схематизме европейской правильности. Эстетический персонаж. Так что и грубости и даже низости его — живописны и по-своему осмысленны.

Ну и энергия молодого народа, впервые вступающего в современную цивилизацию... Хоть и потешается автор над патриотизмом своего героя, но и сам в душе его не чужд. И как бай Ганю нырнул в бассейн, так и освободенная Болгария вступила в Европу, озадачив ее филистерский покой. А наивный здравый смысл бай Ганю остраивает и критикует автоматизм и привычки европейцев с точки зрения иных возможностей устройства бытия — и совсем не бессмысленных — тех, что он вынес из своего родного Болгарства, как оно сложилось за века.

Вот болгары отправляются особым поездом на международную выставку в Прагу — но как? Семействами — вместе и с грудными младенцами. «Ладно, оставлю в стороне плач и писк, но туалеты превратились в прачечные, где стирали замазанные детские рубашечки и штанишки (ласкательными суффиксами выражается о детях чадолюбивый Болгар-

ский Логос. — Г. Г.), а коридоры вагонов превратились в сушилки: протянули веревки и развесили не очень чисто выстиранные штанишки. Они заменяли флаги, которыми следовало украсить наш поезд: вместо трехцветия — белое, зеленое и красное — у нас блестели на солнце множество двуцветий: белое и желтое»<sup>3</sup>. Но разве не мило такое «поболгаряване» — поболгаривание Европы натиском живой Жизни — деторождением? Болгары, народ оседлой жизни, — и в вагоны: в чужой монастырь со своим уставом, не мудрствуя, двинулись... А шелкая вошек, санируя одежду свою, бай Ганю добродушно приговаривает: «Живой человек — бывает ли без гада?»... — как какой-нибудь отшельник христианский...

И не случайно, что именно в главе «Бай Ганю в России» на рассказчика снизошло особенно гуманное уразумение по отношению к своему герою — словно сам космос и воздух этой страны излучал априоризм сердечного воззрения на человека — из небес Слова русской литературы. «И представьте, господа, в этот момент я пожалел бай Ганю! — исповедуется рассказчик в сем шевелении души. — Поверьте! Я сознавал, что его поступок безобразен (присвоил сиротские деньги. — Г. Г.), что он отвратительный скупец, эгоист, лукавый хитрец, лицемерный эксплуататор, грубиян и хам до мозга костей..., но пожалел его. В тонких вибрациях тона, каким он выговорил последние слова (“Послушай, бай Василе, обожди немного, прошу тебя, бай Василе: ведь болгары же мы, наконец!” — Г. Г.), мой дух уловил нежную нотку, которая таилась и все еще таится в сердце бай Ганю, но редко — Боже, как редко! — проявляется... В этот момент я иначе взглянул на бай Ганю, словно кто-то мне внушал: “не презирай этого невежественного, лукавенького, скупенького (опять уменьшительные суффиксы — даже здесь! — Г. Г.) несчастного; он — порождение грубой среды, он жертва грубых воспитателей; зло таится не в нем самом, а во влиянии окружающей среды. Бай Ганю — деятелен, рассудителен, восприимчив — главное — восприимчив! Поставь его под влияние доброго руководителя и ты увидишь, какие подвиги он в состоянии сделать. Бай Ганю проявлял до сих пор только свою животную энергию, но в нем таится большой запас потенциальной духовной силы, которая ожидает лишь морального импульса, чтобы превратиться в живую силу»<sup>4</sup>.

То есть, «и крестьянки чувствовать умеют!» — тот же тон снисходительного допущения ума и чувства в низшем существе — со стороны самодовольного цивилизованного благонамеренного сознания.

Это мне напоминает анализ Гегелем «Племянника Рамо» — анализ, что использовал мой отец в книге «Эстетические взгляды Дидро» (М., Гослитиздат, 1936). В этом диалоге два персонажа: «Я» (сам автор, Дидро), кто, по Гегелю, представляет «благонамеренное честное сознание», —

и живой, артистический, божественный вольнодумец и проходимец циничный — племянник композитора Рамо. И сколь он живописен и разнообразно умен — рядом с бесцветным моральным, рассудочным сознанием «Я»! Таково и амплуа рассказчиков разных случаев и анекдотов из жизни бай Ганю. Их морализаторство разбивается о бьющую через край цепкость и мудрость жизни в нашем естественном человеке.

Глянул в толковый Словарь болгарского языка — уточнить смысл слова «бай» — и вот как там: «Бай» — сокр. от "байо". В сочетании с мужским собственным именем или фамилией служит для интимного, своегого названия старшего по возрасту мужчины или для обращения к нему: «бате, батко, бае, байко, байно... батьо»<sup>5</sup>. Уже по смыслу слова не может быть совсем отрицательным сей персонаж — бай Ганю. Кто бы он ни был, он — старший, на уровне отца и старшего брата («батьо»), и некий пиетет к отцам, старшим, что выработан в патриархальном болгарине (да и вообще в нем), — тут сохраняется.

А вот как в том же Словаре характеризуется наш герой: «Бай Ганьо». «Прост, недоелян, хитър и недоверчив човек; дебелак, простак»<sup>6</sup>. Прерву — переведу: «прост» — груб, «недоелян» — недоделанный, необразованный, «дебелак» — толстокожий... Что ж, это качества, которые сложились в болгарине под игом. Вдавленный в быт и жизнь понизовую, внеправовую, болгарин за века ига приучился кругом видеть к себе опасность, ждать подвоха, зла, обмана. Он стал свит в себе и к миру привык относиться не прямо, а как бы наискось, подо-зрением: что его только и нороят надуть! Развил в себе априорную недоверчивость ко всему.. И в бай Ганю это и сопротивление: я не такой простак — и сам вас проведу! Как Хитър (характерен постоянный эпитет! — Г. Г.) Петър — персонаж болгарского народного юмора, — как наш Иван-дурак или Ванька-встанька, что выныривает изо всех передряг. Но наш бай Ганю в столкновении с просвещенным гражданским, правовым социумом в странах Европы, попадает в казусы, где надувает сам себя своей априорной хитростью.

Хотя в народе есть симпатия к Хитрому за счет Умного. «Умный Хитрого на фуй послал, а Хитрый Умному — на фуй нассал» — такую поговорку слышал я на Черноморском флоте от хохлов-моряков — тоже южных славян... Вот и в сюжете: Алеко — бай Ганю — писатель, Умный, все время высмеивает неуместную хитрецу своего персонажа, но в итоге живучий бай Ганю, став политиком, уколошил своего Умного автора. Но тут я забежал несколько вперед...

В уже цитированном Словаре о бай Ганю так продолжается сказ: «По имени героя одноименного произведения Алеко Константинова — тип мещанина ("еснаф"), спекулянт, представитель зарождавшегося у нас класса буржуазии во второй половине XIX века»<sup>7</sup>. Еще приводят его к об-

щим понятиям: «рыцарь наживы» в «эпоху первоначального накопления». Но есть в нем специфические болгарские черты. Когда болгарин стал гражданином свободной страны после полутысячелетия свитости под игом, несвобода еще в нем самом, в характере — стиснутость и под-о-зрительность, взгляд на мир из-под-лобья, косо, едва приподняв голову, повернув шею. В этом состоянии и схватил Алеко Константинов болгарина: когда начала болгарская глубоководная рыбина выплывать на поверхность мира и мировой торговли. Это — историческая конкретика сего образа. Но бай Ганю — пребывает в глубине души в каждом болгарине как одно из (почти) вечных его качеств, вдавленное всей историей и космосом. Как его субстрат, толща океана-моря, первая материя, из которой ткется плоть и кровь и душа, субстанция... И потому так роден и любим сей образ, и упиваются его словечками-речениями и дети (хрестоматиен образ!), и взрослые.

Ну, а его автор — что-кто есть? Алеко Константинов — тоже миф, как и Христо Ботев, и Пейо Яворов. Живой человек, ставший персонажем национальной историко-культурной мифологии. Алеко вошел в нее — как идеал духовного болгарина, полная противоположность своему герою — бай Ганю. Даже по внешнему облику. «Алеко был видный мужчина, славянский тип, с синими глазами и русыми волосами», — описывает его Лидия Шишманова<sup>8</sup>. То есть как бы северянин: высокий, худошавый, нордический тип среди болгар; в то время, как бай Ганю — приземист, плотно сбит, широкоплеч и волосат, черноволос, — брахицефал, смугл, средиземноморско-тюркский тип. А по характеру Алеко — легок, беззаботен, бескорыстен, артист, богема, человек духа, не от мира сего — так его представляют многие его сверстники и приятели; в частности, Пенчо Славейков в нем запечатлевает свой идеал аристократа духа, равнодушного к политике.

В то же время социалисты: Благоев, Кирков — убеждены, что Алеко шел к социализму. «Его честная и бескорыстная натура, его поэтическая и прекрасная душа, — писал Димитр Благоев в своем журнале “Ново време” сразу после убийства Алеко Константинова, — и его талант, который имел высоко полезное для общества направление, — наблюдать пороки и отрицательные стороны и высмеивать их с неподражаемым юмором, — наверное, привели бы его в конце концов к самым левым убеждениям...»<sup>9</sup> А приятель его Цветан Радославов полагает, что он был «консерватор в душе» и «врожденный аристократ», но просто человек большого сердца и гуманен, сострадал бедным... А «демократизм» в нем — «под влиянием времени и среды, в которой он провел самые чувствительные и восприимчивые годы своей молодости, а именно в России, где революционерство и левизна полагались уже не средством, а самоцелью»<sup>10</sup>.

Алеко вырос в семье отца-руссофила: само имя ему дано от героя «Цыган» Пушкина. Когда ему было 15 лет, в доме его отца в Свищове останавливался сам Царь-Освободитель, Александр II, в своей поездке за Дунай, и "братушки" — гости их дома. Алеко вырос на стихах Пушкина и Лермонтова, потом пансион в Николаеве и в Одессе — четыре года. Правда, как иронично отмечал Пенчо Славейков, болгары в России ели чужую пищу и дышали промозглым воздухом, зарабатывали чахотку, мазали грудь йодом и возвращались на родину выздоравливать — или доумирать. Северное вытягивание в верх и в дух — для многих оказывалось роковым.

А у Алеко и наследственность контрастная. Отец — «тяжкий чорбаджия», женился в пятьдесят лет — на шестнадцатилетней, которая в день свадьбы то и дело выбегала в тафте встречать гостей на пронизывающий ветер и не заметила, как простудилась, — и наградила детей слабым здоровьем — и все вымирали. Мать, кстати, тоже северной ориентации: сопровождала дочь в пансион в Николаеве и там долго жила. Так что кроток Алеко и ангел, и духовен еще и от недостатка жизненной силы. Играл на скрипке, весел, шутлив, но, похоже, смехом спасался — от смерти, что пожирала и мать, и сестер. Так что заявил о себе: «я круглый сирота» и называл себя «Счастливец». К жизни не приспособлен — отцовское богатство растаяло невесть как. Слишком эфирен... Или — детск. То ли половой зрелости не достиг: без жены и женщин жил. То ли — неявный гомосексуалист, себя не понявший: жил в дружине приятелей, основал клуб «Веселая Болгария», где регулярно встречались, ели-пили, беседовали. Выпить любил — и был гастроном, любил вкусно поесть. Оральный вариант Эроса в нем — как и в Гоголе, тоже гурмане насчет еды и щеголе в одежде...

И вот уже нащупывается сюжет — меж автором и его героем: они антиподы, «свое другое», дополнительны друг другу. В бай Ганю выморочный и обреченный Алеко не мог не восхищаться прежде всего живучестью! Слово всю жизненную силу взял себе — это диво цепкости, в нем хватка, неунывание, оптимизм, как в народе. Хоть и нов он в Европе и необразован, но не лебезит и имеет чувство собственного достоинства: ничего, научимся! Да и те, вы — не бог весть, какие уж важные!.. Сам же Алеко не мог преодолеть в себе до конца комплекс ученичества и неполноценности болгарина перед лицом просвещенных наций Европы и России. Лишь Америку как страну парвеню тоже, осмеливается критиковать.

Так что «влеченье — род недуга» не мог не испытывать Алеко к бай Ганю: завидки к нему чувствовал и мог носить в себе — как недоступный ему идеал. Так что тут — как матрешки к матрешке: раскупорив Алеко,

обнаружим там бай Ганю (не только как реальность, а и как чаяние). Ведь и из себя он этот образ писал, а не только из наружных наблюдений. Как и Гоголь — своих чудищ и чертей...

И вдуваемся: к какому делу приставлен бай Ганю! Это — ГЮЛ, роза, розовое масло. Мелочь, капля — но на вес золота. Самая малость — как семя центра Евразии, на ее перекрестке — в Болгарии. Квинтэссенция субстанции Старого света — вывезена на выставку в Америке эта Роза Востока ее стражем — бай Ганю. В Америке все поражает огромностью, все большое и пространственное (как и Россия), царство количества. Болгария со своим «гюлом» — маленькая, «таз шепа шемя» = «щепотка земли», но любимая, как выражал свой патриотизм поэт Георгий Джагаров. Или как моя тетя, леля Руска, приехав в Москву к нам, говорила: «У вас все БОЛШОЕ: “Большой театр”, “Большая жизнь”, а Болгария — “мъничка” — маленькая... Но какой ласковый суффикс, как к детям. Тут — любовь, КАЧЕСТВО жизни».

Потому и бай Ганю имеет право быть себе на уме и себя уважать даже в Америке, несмотря на нелепости своего внешнего поведения и образования. Это — дело наживное, приобретаемое. А вот гюл — это благословение Бога и природы в ее перетекании в Труд и Культуру, каковы и суть страны-миры Старого света Евразии — в сравнении с Новым, цивилизацией искусственной, «ургийной» чисто...

Вот когда бай Ганю перешел от гюла — к занятию политикой, включился в борьбу партий (как в очерке «Бай Ганю делает выборы»), — тогда он изменил себе. Стал зол и органом Зла. Первичный бай Ганю как Жизнь и Природа. Как Женское начало в Бытии: вне критериев Добра и Зла. Нельзя про него сказать, что он зол. Он просто — жизнен. А вот когда началось и в Болгарии гражданское общество, а с ним и человек — частичный индивид, абстрактный, линейный, тогда и бай Ганю вытянулся в линию (а был человек-шар), и линией пули стрельнул в своего богатворца — автора. А первичный бай Ганю — дурак, что ли, убивать кого? У него посерьезнее занятие — ГЮЛ, семя Жизни, красота, ее он страж — как евнух при гареме...

Да и смерть, убийство Алеко вышла — совершенно случайно, прямо как анекдот. Ехал он в фаэтоне, сопровождал в предвыборной поездке своего приятеля, политика Такева. И намечали-то убить именно этого политика. А Алеко возьми да и пересядь на его место в фаэтоне — ну и угодила пуля в него. Так что и смерть Алеко вышла — полный анекдот, «кви про кво», парадокс — в жанре, в каком восписывал своего героя...

Правда, и Алеко своими фельетонами и памфлетами последних лет стал больно вьедлив, сатиричен, тоже уж линеен, однолинеен и абстрактен в своих писаниях; не то, что гомерического хохота и юмора испол-

ненные первые писания о бай Ганю. И стал действительно досажать новым политикам. Даже одному известному, Ганю Чолакову, лепили образ бай Ганю, и ему досадно это было...

Конечно, большой материал для сатиры представляла собой болгарская действительность конца XIX века. Страна только освободилась, стала относительно независимой, с конституцией и политикой — и сразу амбиции и страсти: чтоб как у всех, у людей! даже переплюнуть! Национальный гонор — при отсутствии базы и традиции гражданского общества. И вдруг им — конституция — Тырновская, слепок со швейцарской, самая передовая — знай наших! Только вылезли из сараев и торговых лавок — сразу Дунька — в Европу!.. Хамство. Полуобразованцы. «Безочливость!..» Но в то же время — пассионарность, велика жизненная энергия, не растраченная за историю...

Так что должно было образоваться динамическое силовое поле с большой разностью потенциалов, чтобы мог быть из души писателя вытянут контрастный ему образ, который в то же время есть и ему «свое другое» (термин Гегеля): формирующий меня антипод, без которого я — не я. И как Дон Кихот и Санчо Панса, так и Алеко, и бай Ганю — аналогичная неразлучная пара — трудовая пара в работе по созданию целостного образа болгарина.

И в самом деле, что бы были все эти идеальные, духовные болгары, северные воспитанники, жертвенные и чахоточные... герои борьбы за свободу — как тургеневский Инсаров, Ботев и наш Алеко, как юнаки и гайдуки-грабители, чей приют — горы, «там, на балкана», — если бы внизу, в долинах не сидели «тяжкие чорбаджии», их дома и семьи, и не ткали бы быт и уют и множили потомство, вели б хозяйство и накапливали богатство — субстанцию Болгарии, которую только расхищать духовным — и в себе, и вокруг — в борьбе и «революции»? Материю — в пшик Идеала пустить — «в расход!» и на смех (что только и умеет юморист Алеко)? Ведь и для юнака-гайдука — что самое желанное? «Чорбаджийската дъщеря» — чорбаджийская дочь. Так ее же надо — сметанную и сладкую — вырастить! Как ГЮЛ!

И символично местоположение гюла в Космосе Болгарии. Эта роза растет только в Казанлышской розовой долине, то есть в самой нижней точке той эмблемы Космоса Болгарии, что я начертил в начале сего этюда. Алеко же Константинов был страстный горвосходитель и основал первое туристское дружество в Болгарии. И на горе Витоша близ Софии на самой ее вершине располагается приют его имени — «хижа Алеко». Так они и разместились, души Алеко и бай Ганю, как элементы, составляющие вечную Психею Болгарства, его платонову идею: Алеко — на вершине Балкан, бай Ганю — в долине, где гюл...

**П р и м е ч а н и я**

<sup>1</sup> Съчиненията на Алеко Константиновъ. Книга втора. София, 1903. С. 121—122.

<sup>2</sup> Там же. С. 130—131.

<sup>3</sup> Там же. С. 147.

<sup>4</sup> Там же. С. 197.

<sup>5</sup> Речник на българския език. София: Изд-во на БАН. 1973. Т. I.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Константинов Георги*. Алеко Константинов. София: Хемус. 1946. С. 28.

<sup>9</sup> Там же. С. 95.

<sup>10</sup> Там же. С. 94.

**антиподы человека**



*И. И. Свирида*

## **Человек/не-человек в искусстве**

Изображение человека, наряду с изображением мира природы и мира вещей, является постоянным и главным объектом искусства. Возникающий образ обнаруживает со своим прообразом различную семантическую связь. Уровень сближения видимого и сущего зависят от взаимоотношений природы и искусства, мифопоэтического начала и реальности, идеала и действительности, частного и общего, символического и конкретного, личностного и внеличного, в целом — знака и значения, которые свойственны той или иной культурной эпохе, той или иной художественной системе, тому или иному мастеру.

Воспроизведение конкретной особы — это лишь одна из функций человеческой фигуры в искусстве. В качестве главной ее взял на себя портрет. Лик, личина, личность — различные ипостаси, которые принимал образ человека на пути к его персонализированному запечатлению. Однако изображение может вообще не подразумевать собственно человека, выступать как антропоморфизация, служащая одной из форм уподобления — неотъемлемого свойства человеческой психики и мышления. Она относится к архетипическим способам осознания универсума, раскрывает макрокосм через микрокосм. По образу человека сознание формировало не только мир в целом, но и его основные элементы. В алхимических иллюстрациях в виде человеческих лиц изображались составные части материи, из которых должен был возникнуть философский камень (ртуть, серебро, олово). Антропоморфизации подвергся не только Космос, боги, демонические силы, мир природы, но также мир вещей (графический цикл Бр. Линке «Камни кричат», где развалины варшавских домов уподоблены человеческим фигурам с простертыми к небу руками; однако не исключался обратный переход: человек — вещь (как в портретах Дж. Арчимбольдо, составленных из изображения растительных объектов).

Носителям традиционных культур было важно определить себя в категориях человек/не-человек, отделиться от сверхъестественных существ, наполняющих фольклорный мир, в особенности от «нечистых сил», всех

разновидностей «чужого», чтобы исключить негативное вмешательство в свою жизнь. Но в мифопоэтической традиции и сам человек под действием колдовства мог иметь вид не-человека, зверя<sup>1</sup>.

Принимать человеческий облик могли не только мифологические существа, но персонифицировались различные понятия, ценностные категории, их представляли аллегорические фигуры, уже с античности заполнявшие произведения художников. Ренессансный архитектор и теоретик Леон Батиста Альберти так пересказывал лукиановское описание картины Апеллеса: она «изображала человека с огромными ушами, а рядом с ним ...стояли две женщины... одна называлась Неведением, а другая — Подозрительностью. Со стороны подходила Клевета... на вид очень красивая женщина, но с лица уж очень коварная... Был там и бледный мужчина, некрасивый, весь покрытый грязью, с недобрым выражением лица, которого можно было бы сравнить с человеком, исхудавшим и изнуренным долгими невзгодами... Он вел Клевету и назывался Завистью... спутницы Клеветы... поправляли ее... одежды... одну звали Коварство, а другую — Обманом. За ними шло Раскаяние — женщина, одетая в погребальные одежды, которые она сама на себе рвала, а сзади ее следовала девочка, стыдливая и целомудренная, по имени Истина»<sup>2</sup>. При всем жизнеподобии подобных изображений, само описание которых вдохновило С. Боттичелли и А. Мантенью спустя более чем полторы тысячи лет одного написать полотно «Клевета» (Уффици), а другого сделать рисунок (его будет копировать еще Рембрандт), зритель ранее всегда понимал условную природу аллегорических фигур и не искал в них реального человека. Он воспринимал их не как персоны, а как персонификации.

Персонифицированная аллегория, обладающая наглядностью и назидательностью, ряд столетий пропагандировалась нормативной эстетикой, потом долгое время не всегда с пониманием ее сущности критиковалась. Казавшаяся отжившей, она весьма неожиданно актуализировалась в российской рекламе начала 1990-х гг. Ибо конечно персонифицированными аллегориями Богатства и Успеха, а не конкретными людьми, при всей их нарочитой будничности, были персонажи различных счастливых сцен, разыгрываемых под сенью того или иного банка, фирмы, будь то владельцы псевдосредневекового замка в телерекламе Русского дома «Селенга», едоки огромного пирога фирмы «Хопер» или вкладчики «МММ». При этом телереклама постоянно стремилась обманчиво выдать аллегориями, не-человека, за реального человека, выбирая актеров с заурядной внешностью, в отличие от старого искусства, где аллегории добродетелей представляли в идеализированно прекрасном облике. Такая порождающая обман реклама восходит к псевдореалистическим изображениям «простых» людей в соцреализме.

Если в случае антропоморфизации и персонификации возникает вопрос, изображен ли человек или не-человек (что в одних случаях очевидно, в других — нет), то в портретном жанре существует иная дилемма: тот ли человек с его личными свойствами представлен, за изображение которого портрет себя выдает? Проблема идентичности генетически коренится в различных истоках портрета. Он восходил к греческой идеализирующей и этрусско-римской натуралистической традициям. Греки были далеки от представления характерного облика индивида, они увековечивали не конкретных победителей спортивных игр, а создавали статуи идеального, физически совершенного атлета. Изображение человека развивалось от общего к частному: от первочеловека, знаменующего собой картину мира, через антропоморфизированного бога, идеализированного героя, к канонизированному святому христианской эпохи, а затем самоценной личности Ренессанса и Нового времени.

В другом случае развитие шло от частного к общему: от физиономической дословности этрусских погребальных масок, через физиологизм римских портретов обожествляемых императоров, экспрессивный натурализм позднеготических образов к наполнению изображения более универсальными нравственно-этическими характеристиками.

Первые индивидуализированные изображения представляли умерших людей, что было связано с внехудожественным фактором — погребальным обрядом. Протопортрет служил изоморфной заменой человека, что включало его в контекст мифопоэтических представлений о двойничестве<sup>3</sup>. Этрусские маски, выглядевшие «как живые», имели магически-ритуальное предназначение. Позднее погребальные фаюмские портреты (I—III вв.) писались с живой природы, что не меняло их функционального смысла — стереть грань живой/мертвой.

В христианском искусстве всеобщее преобладало над конкретным, его интересовало не разнообразие. Оно стремилось удалить из лиц все случайное, брэнное, вывести человека за пределы реального времени и пространства, передать совершенство Творения и горнего мира. В то время никто не озадачивался, как действительно выглядела св. Екатерина или св. Елизавета — узнать их помогали атрибуты, а лица, по словам Дионисия Ареопагита, были призваны «отразить начальный свет и излучение первобожественности»<sup>4</sup>. «Сверхзадача непортретного портрета состояла не в выявлении сходства, а скорее в снятии его»<sup>5</sup>. Если античность придавала богам человеческий облик, то в христианской культуре человек был признан богоподобным, его связь с Вселенной оказалась «как бы опрокинутой по сравнению с античными понятиями... Уже не человек спасается вселенной, а вселенная человеком, потому что человек есть ипостась всего космоса... земля обретает личностный, ипостасный смысл в челове-

ке»<sup>6</sup>. Лишь в позднем Средневековье можно найти примеры индивидуализации в посмертных изображениях, хотя не всегда судить о степени реального сходства<sup>7</sup>. В случае надгробья Казимежа Ягеллончика Вита Ствоша (Вавель. 1492) оно не вызывает сомнений. Индивидуальные различия в Средневековье воспринимались как следствие божьего промысла. В «Поучении» Владимира Мономаха (1117 г.) говорилось: «И этому чуду подивимся... как разнообразны человеческие лица, — если и всех людей собрать... каждый имеет свой облик лица, по божьей мудрости»<sup>8</sup>.

В целом, христианство отнеслось с сакральным почитанием к индивидуальному изображению — права на нерукотворный лик, некий «автопортрет» (если так можно назвать отпечаток на плате Вероники) оно удостоило лишь своего основателя — Иисуса (характерно, что в древнерусском искусстве разработка жанра портрета началась с различных вариаций на тему Спаса Нерукотворного). Другой «портретированной» особой стала Мария, правда, для этого потребовался особый художник — святой Лука. «Церковь признавала и признает истинными иконописцами: святых отцов. Они созерцают то, что нужно изобразить на иконе»<sup>9</sup>.

При переходе к Ренессансу круг святых и иерархов, практически единственных до сих пор персонажей живописи, имевших личные имена, пополняется. Изображения различных конкретных людей, в том числе автопортреты художников, появляются как безымянно, под видом святых (однако Вазари сообщал для потомков, кто послужил прототипом), так и в собственном, хотя еще недостаточно индивидуализированном облике, в качестве донаторов. Более крупным планом они выступают на боковых крыльях триптихов, обрамляя фигуры Богоматери или святых. Затем средняя часть триптихов исчезает, остаются профильные изображения, которые укрупняются, разворачиваются в три четверти, в результате возникает композиционная схема ренессансного портрета.

Требование «живоподобия» Ренессанс сделал одним из главных эстетических постулатов. Вазари, хваля картины, неизменно подчеркивал, что они как живые (в Греции это достоинство связывалось с предметами). Портретный жанр сложился в эпоху кватроченто именно на основе стремления к выявлению индивидуальных свойств, к познанию личности и к самопознанию, к узнаванию не идеи, а человека.

В сходном направлении шло и древнерусское искусство. Стоглавый собор узаконил писание в иконах царей, князей, народа. Первым прижизненно портретированным монархом стал Иван Грозный. В XVII в. русские мастера будут «не знамения ради и чудес... персони святых или прочих человек писати... но истинно ради образа и вечного их воспоминания» (И. Владимиров. 1660-е гг.)<sup>10</sup>.

Тенденцию в изображении «прочих человек» продолжит искусство первой половины XVIII в., вступив на путь Нового времени. К. Б. Растрелли взял на себя обязательство «работать в службе царского величества в кумирodelании всяких фигур... которые подобны живым людям»<sup>11</sup>.

Это была постоянно актуализирующаяся утопическая мечта делать «супротив природы точь-в-точь», если процитировать еще один русский источник<sup>12</sup>, живо-писать. Однако лишь пигмалионовской Галатее при помощи Афродиты удалось перейти рубеж живой/мертвый, вещь/человек, что в принципе искусству недоступно. Оно не может также преодолеть границу, отделяющую жизненное и художественное пространства, природу и культуру, всегда оставаясь в сфере культуры, а не действительности. Это не зависит от того, как разные эпохи понимали проблему пограничья — классицизм подчеркивал грань между искусством и действительностью, романтики желали ее стереть, перенести искусство в жизнь, реалисты-натуралисты хотели перенести жизнь в искусство.

Однако граница между ними всегда сохранялась. Портрет, как и искусство в целом, в принципе не может остановиться на фиксации мира, человека таким, каковы они суть, даже если это провозглашается. Искусство творит свою реальность, о чем свидетельствует не только опыт XX в., но и долгие поиски в искусстве прошлого образца, идеала.

Идеализация, служившая выражением разного рода иерархии, на высшем уровне была связана с оппозицией Бог/человек. Греческая культура, в которой боги выступали человекоподобными, активно эксплуатировала метаморфозу человеческих и божественных образов, сделав переход человек/не-человек легким, а порой незаметным. Человек мог быть как награжден свойствами Бога, соответственно бессмертием, так и лишен их. В античном искусстве отличить изображения богов или смертных можно, прежде всего, по атрибутам. Хотя греки выводили пропорции архитектуры из человеческих, однако ее масштабы были рассчитаны на сверхчеловеческие. Как признак идеализации увеличенные масштабы, свойственные древним культурам, сохранялись еще в Средневековье, чтобы дистанцировать человека от Бога. Лишь Ренессанс уравнивал их пропорции.

Христианство признало человека богоподобным, он несет в себе высший образец. Это не изоморфизм, присущий людям и богам в античности, а соединение Бога и человека в одном лице. Блестящее выражение этой идеи — Автопортрет А.Дюрера (Мюнхен, Старая пинакотекa), в котором художник иконографически представил себя как Спасителя мира (Salvator mundi). Композиция портрета построена на магических фигурах

(круг, квадрат, треугольник), она чисто фронтальна, что являлось принадлежностью иконы и было освоено портретным искусством к началу XVI в. Сходство с ней усиливают нейтральный фон и золотые, как нимб, волосы.

Протестантизм, активным приверженцем которого был Дюрер, особо подчеркивает в Богочеловеке, Христе, человеческое начало, а конкретного человека трактует как центр религиозно-духовной активности (в отличие от католицизма, видящего такой центр в церкви). Здесь как бы воссоздается Бог в человеке, а человек — в Боге. В результате Автопортрет насыщается многообразной метафизической семантикой, выходит далеко за рамки показа конкретной особы, обретает аллегорическо-символический, мистически-визионерский смысл, раскрывая идущее от Ренессанса представление о художнике, как «втором Боге» (Альберти).

Отношения идеального и реального в искусстве по-разному проявлялись в изображении лица и тела. Они могли жить самостоятельной жизнью (не случайно мы можем восхищаться античными скульптурами с утраченными головами). Индивидуализировалось прежде всего лицо, в котором согласно мифопоэтической традиции видели зеркало души. Поэтому Александр Македонский получал портретный лик и тело идеального атлета, а к идеальной статуе Октавиана Августа, отбив голову, прикрепляли портреты позднейших императоров.

Греки компоновали идеальное тело из собранных прекрасных частей. Средневековье могло натуралистически, остро характерно показывать его особенности, однако это были изображения определенного типа тела, подвергнутого аскезе или казни — как в случае Иоанна Крестителя и Христа. Могло это быть и задрапированное в искусном S-образном изгибе тело прекрасной Мадонны.

Ренессанс заинтересуется эстетически значимым, а не индивидуальным телом, как живым, так и мертвым (Дж. Беллини. Плакание Христа. Берлин. Далем музей). XVII в. придаст изображению тела типовое разнообразие: барочную экспрессию или классицистическое спокойствие. В рамках нормативной эстетики, где художественное и жизненное пространство резко отделялись, тело и лицо могли выступать с различной мерой условности: лицо — воспроизводить реальную особу, а тело — служить аллегорией, эмблемой<sup>13</sup>. Поздний пример этого — полотно Л. Каравакка, представившего Елизавету Петровну с портретным лицом и мифологизированно-идеализированным обнаженным телом богини (1750. ГРМ). Однако люди XVIII в. уже не могли со всей серьезностью играть в миф и занавешивали, по свидетельству современников, часть изображения кисеей<sup>14</sup>. Поэтому Г. Х. Гроот, копируя портрет, счел необходимым усилить мифологическое начало и, чтобы сблизить образ царицы с обра-

зом Флоры, дал ей в руки вместо медальона Петра I, как в оригинале, букет цветов. Соединение идеального тела с портретной головой можно найти еще у Кановы в статуе Наполеона (1816. Музей Веллингтона. Лондон). Однако пример тела-портрета принес уже XVIII в. — Ж. Б. Пигаль изобразил старческое тело Вольтера (1776. Лувр), в XIX в. появится роде-новский обнаженный Бальзак (1891—1898. Музей Родена. Париж).

В отличие от тела лицо редко принимало мифологизированный облик; один из предельных таких примеров — Автопортрет Караваджо в виде головы Голиафа («Давид с головой Голиафа». 1610. Галерея Боргезе). Оно прежде всего идеализировалось. Реальные изображения нужны тем, полагал Дюрер, «кому надо изобразить человека со сходством», «скорее для достижения различия, нежели для создания прекрасного»<sup>15</sup>, а именно это, второе, долгие века считалось целью искусства, чему как бы в принципе не соответствовал жанр портрета. Очевидно, это было одной из причин, по которым в классицистической системе он считался низшим видом искусства.

Эллинская идеализация образа человека сделала возможным возникновение вымышленного портрета (изображение Гомера), что, казалось бы, противоречит самой сущности портретного искусства. Такой портрет выполнял мемориальную функцию и получил особое развитие в годы становления исторического сознания Нового времени, когда создавались целые галереи вымышленных портретов предков, правителей.

Индивидуализация отступала на второй план и в иконографически устойчивых портретах-типах, подобно конному, восходящему к изображению св. Георгия. Если в вымышленном портрете домысливались черты лица, то здесь домысливался тип человека, он был задан господствовавшим представлением об идеале короля-воителя. При этом независимо от присутствия индивидуальных черт, происходило абстрагирование образа портретируемого: он мог предстать богом Марсом, Марком Аврелием, а позднее, в ярмарочной фотографии, где голова вставлялась в соответствующую декорацию, — Чапаевым или Буденным. Правда, в отличие от барочного театра, здесь игра шла открыто.

В качестве иконографического образца мог быть использован портрет Данте, которому следовали живописные или рисованные портреты (Э. Делякруа. Шопен. 1838. Лувр), а позднее фотографические портреты<sup>16</sup>. Это, своего рода, цитирование, рассчитанное на эрудицию зрителя, уводило в легенду, сформированную культурной традицией, ослабляло значение собственно натуры, но помогало включить образ в соответствующую конвенцию, подчеркнуть в нем типовые черты храброго воина, мудрого правителя или поэта.

Мифологизирующие одежды и реквизиты, используемые в портрете, связывали человека с вечностью, выводили его за пределы своей исторической реальности. В результате мифологизировалась сама суть образа. Однако подобный костюм выступил и одной из форм внешней идеализации. В XVIII в. мифологизация стала выражением изящного кокетства — эпоха философов мало верила в мифы, костюмированный портрет стал служить знаком политической ориентации (Э. Виже-Лебрен. Портрет Станислава Августа Понятовского в костюме Генриха IV. 1797. Киев. Музей западного и восточного искусства), а также определенной жизненной позиции или театрализации (Ж. М. Наттье. Портрет принцессы Клермон в виде султанши. Лондон. Собрание Уоллес). Еще в начале XIX в., по словам мемуаристки, «никто не хотел быть представленным в собственном облике»<sup>17</sup>. Антиклизированные одежды стали достоянием женской моды. Мужчины ограничились прическами, например, *à la Titus*. Мифологизация образов превратилась в стилизацию, что не лишало их очарования.

Романтики вернули мифу серьезность, воскрешали мифопоэтическую традицию<sup>18</sup> и выступили создателями мифов национальных, исторических. Доносили они их и при помощи аллегорических фигур, нашедших место также в романтической литературе<sup>19</sup>. Романтики не рядили их в античные одежды, а облачали в национальное платье и помещали в национальный пейзаж (Ф. О. Рунге. «Большое утро». 1809. Гамбург. Кунстхалле; А. Венецианов. На пашне. Весна. Перв. пол. 1820-х гг. ГТГ). А. Орловский написал Автопортрет в костюме польского крестьянина (около 1820. Познань. Национальный музей). Аллегорические антропоморфные фигуры в произведениях романтиков оказались способны воплотить «ужас истории» — таков атлет, засыпаемый землей, в рисунке Ф. О. Рунге «Падение отечества» (1809. Гамбург. Кунстхалле). Аллегии могли воплощать и исторический оптимизм (Э. Делякруа. Свобода на баррикадах. 1830. Лувр).

Романтизм не выразил себя ярко в портрете. Художники хотели запечатлеть не внешность модели, даже пусть как воплощение души, а, прежде всего, свое отношение к ней. Они сочли проблему сходства интересной лишь для родственников портретируемого (Г. Гейне). Внехудожественной ее признает в дальнейшем и история искусства<sup>20</sup>.

Во второй половине XIX в. портрет в полной мере выступил носителем личностной характеристики. Человек явился в его индивидуальной неповторимости (И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусорского. 1881. ГТГ). Но и тогда это не осталось единственной целью портрета. «Прежде чем мне пришла мысль запечатлеть черты, к которым я был так привязан, — вспоминал К. Моне о его работе над портретом только что умершей жены, —

мой естественный автоматизм прореагировал на удары цвета»<sup>21</sup>. Э. Мане потребовалось дополнить уже законченный Портрет Дюре (1868. Пти Пале. Париж) введением натюрморта, чтобы быть удовлетворенным созданным образом<sup>22</sup>. Сама живописная материя теперь выступала носителем личностной характеристики. Прежде всего «удары цвета» интересовали и Ван Гога в его поздних автопортретах, через цвет раскрывавших состояние духа. Для его передачи не всегда нужно было даже изображать себя. Не случайно «духовным автопортретом» Э. Панофский назвал гравюру Дюрера «Меланхолия». В принципе каждое большое произведение является неким автопортретом художника, его субститутом, свидетельствуя о присутствии мастера, обеспечивая бессмертие его индивидуальности. Искусство, утверждая свою способность творить новые мифы, далеко отходит от первобытной магии, основанной на живоподобии изображения.

Раз созданный портрет начинает жить своей жизнью. Он включается в быт, ритуал, может подвергнуться магическим воздействиям при лечении, заговоре, выполняя функцию замещения человека<sup>23</sup>. Портрет способен подменять его в различных ситуациях, как, например, при оброчении, что особенно практиковалось при королевских браках. Магическую подоснову имела долго сохранявшаяся казнь через портрет, *in effigies*, произошедшая, в частности, в 1794 г. в Варшаве, когда во время восстания рядом с реальными людьми были «повешены» в прямом и символическом смысле портреты отсутствовавших инициаторов пророссийской Тарговицкой конфедерации, что запечатлено в рисунке Ж. П. Норблена (Национальный музей в Варшаве).

Изображение человека, вышедшее из мифопоэтической традиции, могло возвращаться в миф. В художественных метафорах оно наделялось свойством оживить человека или вызвать его тень. Как сказано у Пушкина о царскосельских памятниках: «Сядятся призраки героев // У посвященных им столпов». Ранее Альберти так определял эту способность искусства: живопись «заставляет отсутствующих казаться присутствующими», а «мертвых казаться живыми по прошествии многих веков»<sup>24</sup>.

Однако могли оживать и сами созданные искусством образы, переходя в мифопоэтическое пространство. Такое «ожившее» изображение человека, именно как не-человек, наделялось демоническими, разрушительными свойствами (это не только Голем, но и портрет ростовщика в гоголевском «Портрете»). Однако оно могло временно взять на себя и защитную функцию (уальдовский «Портрет Дориана Грея»). Литература по-разному запечатлела процесс превращения человека в статую, переход от живого к мертвому. А. Мицкевич в Отрывке III части «Дзядов» так описывал Медного всадника, уловив реально заложенное скульптором

движение: «Царь Петр коня не укротил уздой / ...скакун... / Топча людей... / Сметает все... / Одним прыжком на край скалы взлетел, / Вот-вот он рухнет вниз и разобьется. / Но век прошел — стоит он, как стоял»<sup>25</sup> — оживленная статуя вновь превращается в бронзового истукана, возвращаясь из мифологизированного пространства в реальное, историческое.

Человек может совершать иного рода переходы из одного пространства в другое, как у А. Ахматовой в поэме «Без героя»:

«Ты сбежала сюда с портрета,  
И пустая рама до света  
На стене тебя будет ждать.  
.....  
На твоих щеках алые пятна;  
Шла бы ты в полотно обратно».

Поэтесса описала еще одно изменение, которое может произойти с человеческим изображением:

Когда человек умирает,  
Изменяются его портреты.  
По-другому глаза глядят, и губы  
Улыбаются другой улыбкой.  
Я заметила это, вернувшись  
С похорон одного поэта.  
И с тех пор проверяла часто,  
И моя догадка подтвердилась.

«Из шести книг» (1940).

При всех трансформациях, которые претерпевало изображение человека, заключенное в произведении искусства, оно, в отличие от балзаковской шагреновой кожи, но подобно рукописям, которые не горят, не могло исчезнуть. Показательно изменение Гоголем концовки во второй редакции его повести — портрет ростовщика не растворяется на полотне, а его крадут. Белинский не понял ее мифологической основы, полагая, что следовало изложить судьбу художника «на почве ежедневной действительности», тогда «не нужно было бы приплетать тут страшного портрета».

Изображение человека, которое может и не являться собственно его изображением, в мировой культуре постоянно выступает связующим звеном реального и трансцендентного мира, земли и Космоса, материи и духа, жизни и истории, мифа и реальности, действительности и идеала. Многоплановая роль портрета была маркирована уже у его истоков мно-

гозначностью латинского слова «портрет», *effigies*, которое означало и образ, портрет, изображение; и куклу; и подобие, отражение, описание; и образец, идеал; и призрак, тень умершего. Все эти значения, по-разному выступая в отдельные эпохи, проявились в дальнейшем развитии портрета.

Полифункциональность изображения человека в произведениях искусства свидетельствует о желании не только запечатлеть свое присутствие в этом мире, но и преодолеть духовно-физические, пространственно-временные границы земного существования, говорит об осознанном или подсознательном стремлении индивида выйти за пределы собственного бытия.

### Примечания

<sup>1</sup> *Виноградова Л. Н.* Человек/не-человек в народных представлениях // Человек в контексте культуры. М., 1995. С. 17—26.

<sup>2</sup> Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 49.

<sup>3</sup> *Топоров В. Н.* Тезисы к предыстории «портрета» как особого класса текстов / Исследования по структуре текста. М., 1978. С. 283—285.

<sup>4</sup> Цит. по: *Данилова И. Е.* Искусство Средних веков и Возрождения. М., 1984. С. 210.

<sup>5</sup> Там же. С. 204.

<sup>6</sup> *Лосский В. Н.* Очерк мистического богословия. Догматическое богословие. М., 1991. С. 241.

<sup>7</sup> *Либман М. Я.* Очерки немецкого искусства позднего средневековья и эпохи Возрождения. М., 1991. С. 67.

<sup>8</sup> Изборник. Пер. Д. С. Лихачева. М., 1969. Цит. по: <http://emetz.pereplet.ru/pouch.html>.

<sup>9</sup> *Флоренский П.* Иконостас. Цит. по: <http://dl.biblion.realin.ru>.

<sup>10</sup> Цит. по: *Овчинникова Е. С.* Портрет в русском искусстве XVII в. М., 1955. С. 20.

<sup>11</sup> Цит. по: *Лебедев Г.* Русская живопись первой половины XVIII в. Л.— М., 1938. С. 35.

<sup>12</sup> Там же. С. 36.

<sup>13</sup> *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века / Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. С. 43.

<sup>14</sup> *Лебедев Г.* Указ. соч. М., 1938. С. 46.

<sup>15</sup> Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 338—339.

<sup>16</sup> *Portrait in disguise.* National portrait gallery. London, 1994.

<sup>17</sup> Цит. по: *Ryszkiewicz A.* Polski portret zbiorowy. Wrocław etc., 1961. S. 122.

---

<sup>18</sup> См.: *Софронова Л. А.* О мифопоэтическом значении оппозиции человек/не-человек // Миф в культуре. Человек — не-человек. М., 2000.

<sup>19</sup> *Она же.* Польская романтическая драма. М., 1992. С. 186.

<sup>20</sup> *Waetzoldt W.* Die Kunst des Porträts. Leipzig, 1908. S. 116; *M. Wallis.* Autoportret. Warszawa, 1964. S. 113—116.

<sup>21</sup> Цит. по: *Guze J.* Twarze z portretów. Warszawa, 1974. S. 26.

<sup>22</sup> *Калитина Н. Н.* Французский портрет XIX в. М., 1985. С. 152—153.

<sup>23</sup> См. об этом: *Вдовин Г.* Становление «Я» в русской культуре XVIII в. и искусство портрета. М., 1999, глава 2.

<sup>24</sup> Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 33.

<sup>25</sup> Перевод В. Левика.

Г. П. Мельников

## Живое/неживое: голем, машина и концепция современной культуры Э. Фромма

Дихотомия человеческого — нечеловеческого, являясь редуцированной формой генерального разделения материи на живую и неживую (мертвую), неизбежно ставит вопрос о границах этих двух сущностей и, соответственно, о пограничных явлениях. «Естественный» пограничный феномен — «живой мертвец» фольклора многих народов — довольно хорошо описан и исследован. Менее изучено рукотворное создание, находящееся на грани живого и неживого, — голем. Однако именно ему было суждено стать в европейской цивилизации «отцом» антропоморфной техники XX в. (роботы) и научно-фантастических существ современной массовой культуры. Образ современной техногенной цивилизации, лишенной человеческой сущности, своеобразная «големизация» человека в технизированном обществе явились отправной точкой воззрений на современную культуру как антигуманистическую, мертвую по своей сути, что наиболее полно проявилось в концепции Э. Фромма. Таким образом, фигура искусственного человека, антропоморфного существа, в котором отсутствует истинная жизнь, превратилась в символ нового культурологического мифа.

Голем<sup>1</sup> — искусственное творение человека, одна из первых «машин» для облегчения человеческого труда. Мифологема голема, возникнув в иудейской каббалистической культурной традиции, стала хорошо известной в средневековой и ренессансной культурах христианской Европы. Акт создания человеком из глины нового существа (голема, что означает «комок», «несформированную» материю) является мистической пародией на акт божественного сотворения Адама. При этом используется тот же элемент — глина, служащая символом материи, ее распада и возрождения<sup>2</sup>. Но, поскольку человек-творец не может вдохнуть душу в свое создание, совершается оккультный акт оживления словом, причем запечатленным. На лбу голема помещают слово **ameth** (правда, жизнь), стерев первую букву которого получают **meth** (смерть), что разрушает голема. Смысл легенды состоит в предостережении от неразумного использования магических сил, которые могут выйти из-под контроля своего создателя и причинить ущерб.

Следует различать три версии «происхождения» голема в европейской культуре. Одна из них может быть названа «польской», поскольку восходит к рабби Элие из Хелма — создателю големов, которые растут, ведут себя как люди, но, не являясь таковыми, могут работать и в субботу. Такой робот-слуга был очень полезен в домашнем хозяйстве и для всякой черной работы. Именно этот тип голема перешел на страницы немецких писателей-романтиков Ахима фон Арнима («Изабелла Египетская») и Э. Т. А. Гофмана («Тайны»).

Вторая версия — пражская. Согласно ей, творцом голема был выдающийся ученый, деятель еврейского просвещения и алхимик, близкий ко двору императора Рудольфа II, один из самых уважаемых жителей пражского гетто Иегуда Лёв бен Бецалел (1512—1609). Его голем был лишен развития, управлялся при помощи талисмана с заклинанием на каждый день, помещавшегося во рту или во лбу. Этот голем не должен был работать по субботам. Нарушение данного правила из-за забывчивости хозяйина чуть не привело к катастрофе: взбунтовавшийся робот начал крушить все вокруг. Образ пражского голема более сложный, семантически насыщенный<sup>3</sup>. Пражская версия оказала значительное влияние на европейскую культуру. Посредством «Старинных чешских сказаний» (1894 г.) классика чешской литературы Алоиза Ирасека (главка «Еврейский город») она стала широко известной. Впервые научное изложение пражской фольклорной легенды было сделано профессиональными историками — авторами книги «Пражское гетто» (1902 г.)<sup>4</sup>. Эта легенда подразумевается в известном романе австрийского писателя Г. Майринка «Голем» (1915 г.), где присутствует образ пражского голема, однако общая проблематика романа никак не связана с самим преданием. Цикл легенд о раввине Лёве и големе вновь появился в чешской литературе в «Пражских еврейских повестях и легендах», написанных В. В. Томеком (полным тезкой и потомком знаменитого историка XIX в.) в 1932 г.

Голем довольно рано шагнул на экран кинематографа. Немецкий фильм «Голем, как он пришел в мир» (1914 г., повторно поставлен в 1920 г.) режиссера П. Вегенера, сыгравшего в нем главную роль, и оператора Г. Зебера весьма точно воспроизводит пражскую версию, хотя место действия в нем перенесено в некий условный средневековый немецкий город, добавлена любовная интрига второстепенных персонажей (рыцарь и прекрасная дочь раввина). Фильм решен в стилистике немецкого экспрессионизма, что более рельефно выделило проблему искусственного человека и тайных сил, стоящих за ним. Необходимо подчеркнуть, что этот фильм никак не связан с Г. Майринком, хотя в некоторых изданиях по кино ошибочно указывается, что это экранизация романа<sup>5</sup>. Таковой был франко-чехословацкий фильм «Голем» (1936 г.) режиссера Ж. Дювивье. Чешский фильм «Пекарь императора и император пекаря» (1951 г.),

поставленный М. Фричем по оригинальному сценарию (авторы М. Фрич и великий чешский актер Я. Верих, сыгравший главную двойную роль императора Рудольфа II и его пекаря), отличался социальным и антивоенным пафосом, голем олицетворял в нем разрушительный потенциал научно-технических изобретений. Образ пражской легенды, безусловно, повлиял на формирование идеи робота у К. Чапека, придумавшего сам термин и антропоморфный облик машины<sup>6</sup>. В Праге наших дней голем стал сувенирным символом еврейского квартала с его на весь мир известным Еврейским музеем и кладбищем. Включение персонажа оригинальной пражской легенды в современную поп-культуру и индустрию туризма прямо соответствует характеру современной цивилизации, поискам ее символично-исторических прототипов и огромной популярности «потомков голема» в голливудской кинематографии.

Третью версию следует назвать христианской. Согласно ей, голем создан в XIII в. знаменитый богослов и ученый Альберт Великий. Его искусственный человек не только выполнял функции слуги, но и обладал элементами искусственного разума, за что и был уничтожен св. Фомой Аквинским, учеником Альберта Великого, усмотревшим в творении своего учителя посягательство на божественные прерогативы и, следовательно, святотатство. Х. Бидерман считает возможным, что именно эта легенда послужила источником еврейского предания<sup>7</sup>. Это вряд ли соответствует действительности, так как мифологема голема присутствовала в еврейской каббалистике гораздо раньше, со времен Талмуда. Скорее наоборот, следует предполагать хорошее знание каббалы средневековыми христианами схоластами и выводить «христианскую» версию из диалога иудейской и европейской культур.

Из трех указанных версий наиболее значительной представляется пражская. Именно в ней присутствует глубокий телеологический смысл. Мотив искусственного человека, воплощенный в ней, также можно считать квинтэссенцией культуры центральноевропейского маньеризма конца XVI — начала XVII в. В образе глиняного человека — голема, приводимого в действие каббалистическими силами, сконцентрировались идеи ренессансного рационализма, механики, научного поиска, идеи общественного блага и пользы, так как его изначальная функция — помогать людям в грубой физической работе. В нем также воплотилась парадигма тайнознания, достигшая своего апогея именно в XVI в., использования человеком трансцендентных сил. Соединение рационального и иррационального в одном творении, чье обличье человек создает по своему образу и подобию, имитируя функцию Бога-творца, но чья сущность, однако, определяется мистическими законами, не подвластными человеку-творцу, уже по самой своей идее обусловило взаимосвязь человеческого и нечеловеческого. Символом «недочеловеческого» в големе служит его не-

мота. По верному определению А. Дугина, голем, являясь «немой машиной», воплощает образ человека без духа<sup>8</sup>. Человек-творец достаточно мудр для того, чтобы создать робота, ориентировать его на общественно полезный труд (пражский голем рубит дрова, таскает воду для синагогальной школы), но вне его власти оказываются те силы, которые он тщился подчинить себе. Они превращают голема в разрушителя, в угрозу миропорядка, так как человеческое в нем оказывается лишь элементом вне- и сверхчеловеческого.

Голем-робот изначально мыслится как существо антропоморфное, его внешний вид не должен подчеркивать его особенности, принадлежности к иному классу существ. Тем самым камуфлируется его инакость, таящая угрозу. Выйдя из подчинения, он проявляет свою нечеловеческую сущность посредством в общем-то человеческой функции, разрушая предметы благодаря своей физической силе, т. е. ведет себя как человек, лишь степень силы у него сверхчеловеческая. Никаких иных сверхчеловеческих проявлений голем не обнаруживает. Он, следовательно, лишен собственной субстанциональной сущности, что соответствует отсутствию у него дара слова и духа. Поэтому голем пограничен, переходен, он вне классов живого и мертвого, но объединяет их признаки.

Весь назидательный смысл пражской легенды о големе сконцентрирован в человеке — его создателе, в его поведении. Для культуры маньеризма одним из характерных был мотив нарушения связи человека с Богом, с законами мироздания, забвения человеком божественных заповедей. Соответствие еврейской легенды, возникшей в пражском гетто, общему облику маньеристической культуры эпохи Рудольфа II ввело ее в контекст европейской культуры постренессанса, превратив тем самым еврейское предание в общемировую культурологему<sup>9</sup>. Обрастая иными смыслами, прежде всего связанными с социальными и психологическими проблемами технического прогресса, легенда теряла свой первоначальный благочестивый смысл. Ретроспективно образ голема стал однозначно трактоваться как символ техники, обратившейся против своего творца — человека, как образ античеловека. С другой стороны, интерпретация образа голема немецким мистическим экспрессионизмом в начале XX в. смещала акценты в сторону «внетехнической» мистики, перевода конфликт в систему межчеловеческих отношений, окрашенных этнически или социально, или в область чисто эзотерическую. Обе тенденции далеки от первоначальной религиозной сущности пражской легенды.

Голем, созданный Иегудой Лёвом, предназначался в помощь школе. Знание, традиционно понимаемое как путь божественного познания, нуждалось в поддержке материального фактора. Полезная физическая работа голема для школы мыслилась как часть, правда, грубая, низшая, общего дела приобщения к праведному пути. Следовательно, уже изна-

чально голем был связан с божественными силами, причем не с «темными». Зерно легенды в том, что вышедший из повиновения голем, вместо полезной работы на благо образования начавший крушить все подряд, взбунтовался именно потому, что человек забыл «переключить» его из рабочего режима на праздничный, ибо наступила суббота. Это означает, что человек в суете земных дел забыл заповедь «Чти день субботний», пренебрег законом богопочитания. Как наказание за это голем из полезного, значит, доброго помощника превращается в злого разрушителя. Люди уstraшены и тем самым наказаны, посредством бунта голема им напомнили об основах религии. Характерно, что наказание осуществляется при помощи той тайной силы, которая была вложена в голема независимо от создавшего его человека. Таким образом, «нечеловеческая» сущность голема оказывается орудием высшего, божественного возмездия. Естественно, что в данном контексте ее нельзя рассматривать как «зло». Через угрозу разрушения человек вновь обретает связь с Богом. Смысл пражской легенды о големе, как представляется, состоит в напоминании человеку о незыблемости заповедей, о том, что «все от Бога», в том числе и искусственные помощники человека (техника), но внечеловеческие силы будут служить на благо человека лишь при условии сохранения богопочитания.

Дихотомия человеческого — нечеловеческого, буквально воплощенная в големе, что констатируется всеми исследователями от С. Аверинцева до А. Дугина, оказывается оппозицией лишь на верхнем уровне. Этот дуализм на более глубоком, сущностном уровне оказывается гомогенным. Двуединство голема делает возможным использование данного создания как орудия божественного промысла. Это происходит именно в силу гомогенности его двойной природы. Тем самым семантически легенда о големе стоит очень близко к ключевой мифологеме авраамитских религий — к проблеме духа и плоти, формы и сущности, их соотношения, оппозиционности и взаимообусловленности.

Мифологема голема по праву может рассматриваться как универсалия машины, сложной техники. По мере развития научно-технической мысли, внедрения в производство промышленных роботов расширялась сфера применения антропоморфной машины и ее отдельных операций. Антропоморфное поведение механизма, «предназначенного для выполнения в производственном процессе двигательных и управляющих функций, заменяющих аналогичные действия человека»<sup>10</sup>, давало мощные импульсы художественной фантазии. На свет появились многочисленные и разнообразные научно-фантастические «потомки» голема. Характерно, что в культуре XX в. они распространяются преимущественно в сфере массовой культуры (литература и кино). Особенно плотно они заселили американский кинематограф. Различного рода терминаторы, робокопы, универ-

сальные солдаты, биороботы, скорее всего понятия не имеющие о своем предке, продолжают поддерживать миф о разрушительной мощи потусторонних злых сил, стремящихся через антропоморфную машину причинить людям вред. При этом сама машина совершенна и не является ни плохой, ни хорошей. Все дело в ее программе. Поэтому возможны трансформации из злого в доброе существо («Терминатор», «Терминатор-2»).

Тема нечеловечности техники, оппозиция естественного и технического, понимаемая как противостояние живого и искусственного, т. е. мертвого, приобрела особую актуальность в культуре XX в. благодаря теории Э. Фромма о некрофильском характере современной цивилизации. Эта концепция хорошо известна<sup>11</sup>, что освобождает от необходимости подробного ее изложения. Кратко ее суть состоит в следующем. Определяя всю современную цивилизацию как техногенную, искусственную, следовательно, «мертвую», Э. Фромм невольно поставил в центр проблемы робота, нечеловека в человеческом облике. Техника для Э. Фромма однозначно принадлежит к сфере неживого. Признаком дегуманизации становится обожествление техники, перенесение на машины чувств, предназначенных для межчеловеческой сферы общения. Э. Фромм прямо утверждает, что «мир живой природы превратился в мир “безжизненный”: люди стали “нелюдями”, вместо белого света мы видим “гот свет”, вместо живого мира — мертвый мир. Но только теперь символами мертвечины являются не зловонные трупы и не экскременты — в этой роли отныне выступают блестящие чистотой автоматы, а людей мучит не неприятельность вонючих туалетов, а страсть к сверкающим автоматическим конструкциям из алюминия, стали и стекла»<sup>12</sup>. По мнению философа, «человек — становится частью гигантского механизма, который находится вроде бы в его подчинении, но которому он в то же время сам подчинен», поэтому «сам человек на сегодня сплошь и рядом как две капли воды похож на робота»<sup>13</sup>, т. е. является «големом». Э. Фромм не рассматривал технику, машину как големическое двуединство живого и мертвого. Для него машина однозначно мертва. В пафосе обличения дегуманизации опытный клиницист и психоаналитик не заметил процесса, который можно было бы назвать одомашниванием техники. Машина, как и в эпоху Ренессанса, вновь стала восприниматься прежде всего как продолжение человека, его слуга, как средство реализации потенциальных сил. Это было четко сформулировано другим американским философом — А. Рэнд, утверждавшей, что «машина, замороженная форма живого интеллекта, — это сила, расширяющая потенциальные возможности вашей жизни, повышающая производительность вашего времени»<sup>14</sup>.

Огромную роль в превращении «мертвой» техники XIX в. в «живую», в часть органического мира сыграли футуризм и конструктивизм. Э. Фромм, цитируя и анализируя манифесты футуризма, где обнаружил

«серьезные элементы некрофилии»<sup>15</sup>, не заметил «онатурирования» автомобилей и самолетов, их своеобразную биологизацию. Еще дальше в этом направлении пошел чешский художник Камил Лготак, на полотнах которого машины наглядно биологизируются («Сад-машина», «Машины, машающие крыльями», 1942 г.). Это именно биологизация техники, а не технизация природы, хотя от этого техника не становится у Лготака менее зловещей. На память приходят гравюры из ренессансных трактатов по технике, получившие условное название «сад машин» (например, работы Л. Ш. Штоэра)<sup>16</sup>, что вновь возвращает нас к культурной параллели маньеризм — модернизм. В музыке происходит смена звукоподражания животным (XVI век — «Птичий двор» К. Жанекена, XIX век — «Дуэт котов» Дж. Россини) на звукоописание механизмов (XX век — «Пасифик 231» А. Онегера, «Звуки машин» А. Мосолова). Однако общий принцип звукоподражания и в старой и в новейшей музыке остается неизменным: музыка лишь воспроизводит звуки реального мира, хотя объект воспроизведения меняется. Музыкальный конструктивизм XX в. в этом плане выглядит скорее неоклассицизмом, что и позволило авангарду, и только ему, вновь обратиться к воспроизведению «звуков природы» («De natura sonoris» К. Пендерецкого). Конструктивная сонорика и алеаторика, заменяющая старую полифонию, стремятся к созданию «экологической музыки» — «мертвое» вновь становится «живым».

Очевидно, что машина как произведение техники находится в том же классе искусственных творений, что и произведение искусства. Родство техники и искусства констатирует сам Э. Фромм: «Мир превращается в совокупность артефактов»<sup>17</sup>. В этой связи встает вопрос о природе искусства: относится оно к сфере живого или неживого? Где грань между этими сферами внутри произведения искусства? Если оно как вещь аккумулирует в себе сгусток духовной энергии, «мертво» зафиксированной эманации живого (ума, таланта, сил душевных и физических творца вещи), которая при коммуникативном контакте с воспринимающим индивидуумом в акте восприятия искусства вновь превращается в «живую» энергию, то можно ли считать такой «аккумулятор» однозначно мертвой вещью? Очевидно, мы можем в данном случае говорить о пограничности, двуединстве феномена произведения искусства. Конечно, искусство как вещь в «законсервированном» виде сохраняет душу, тогда как произведение техники ее изначально лишено. В этом существенное различие техники, машины и искусства, воплощенное Э. Т. А. Гофманом в знаменитом рассказе о прекрасной кукле. Техника не рукотворна. Стандартизация, «машины, которые делают машины» — все это приводит к эстетической нивелированности технических изделий. Техника как бездушная двигающаяся форма — «голем» — значительно более опосредованна, чем искусство, однако все же

в конечном итоге является продуктом человеческого творчества. Так или иначе она несет на себе следы живого.

Конечно, машина способствует процессу отчуждения человека. Однако она, причем только в совершенных технологических видах (компьютеры, другие цифровые носители информации), способствует дальнейшему развитию совокупного интеллекта человечества, резкому подъему среднего культурного уровня людей. Опасность «бунта машин», техногенных экологических катастроф кроется исключительно в сфере межчеловеческого общения. Это не проблема отношения людей и машин, но проблема взаимоотношения людей в социуме по поводу техники.

Э. Фромм видит проявления некрофильского характера цивилизации XX в. в тоталитарных системах сталинизма и фашизма, в особом масштабе уничтожения в период Второй мировой войны. Возражения философу носят конкретно-исторический характер. Многие войны дотехнической эры (например, походы Чингисхана, Тамерлана) также были направлены на полное уничтожение некоторых племен и народов. Применялась тактика «выжженной земли». Уничтожение собственного народа Иваном Грозным в принципе тождественно сталинскому террору. Во второй половине XX в. безусловно происходит гуманизация процесса войны. Некрофильская окраска присуща именно недостаточно технологически развитым обществам, где новые изобретения военной техники рассматриваются как более совершенное оружие старого типа (бомба как большая праща, газовая камера как усовершенствованная массовая виселица и т. п.). Отсутствует понимание принципиально иной сущности новых видов вооружений.

Постиндустриальное общество с его совершенно другой технологией заставляет уже по-иному относиться к «машине», которая, в свою очередь, приобретает новые сущностные характеристики. В таком обществе о массовом уничтожении людей может мечтать только маньяк, а не главнокомандующий. Высшая ступень развития техники вновь ставит человека в центр технического мира. Техника одомашнена. Голем превратился в микроволновую печь. Всеобщая технизация на ее высшей ступени ведет к новой гуманизации социума. Ошибка Э. Фромма, как и К. Маркса, которого Э. Фромм высоко ценил как мыслителя<sup>18</sup>, состоит в том, что он абсолютизировал лишь одну, причем начальную, стадию технизации общества. Человечество страдает не от техногенной цивилизации, а от ее недостаточного развития.

В целом антиномия живого и неживого, воплощенная в образе «машин» голема, оказывается более подвижной как по своей сути, так и исторически. Четкая грань между этими сферами весьма неустойчива. Фольклорные истоки легенды о големе, позволяющие видеть в ней проявление народно-мифологического способа миропонимания, приводят к выводу о мифопоэтическом осмыслении смерти и всей области неживого как иных форм жизни. В этом смысле «смерти нет», есть различные ипостаси су-

шествования. Поэтому техногенная культура не «мертвая», она живая, но несколько по-иному, чем ее исторические предшественницы. Техника, машина сама по себе вне этики, так же как природа. Все зависит от человека, от того заклинания, которое он произносит, заставляя эту технику служить ему. В этом постоянная актуальность старой легенды о големе.

### Примечания

<sup>1</sup> Подробнее см.: Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 308—309; *Biedermann H. Lexikón Symbolov. Bratislava, 1992. S. 81.*

<sup>2</sup> *Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 142.*

<sup>3</sup> *Мочалова В. В. Еврейские представления о перемещениях души, о связи человека с потусторонним миром // Миф и культура: человек — не-человек. Тезисы конференции. М., 1994. С. 45; Мельников Г. П. Социоэкономическое и социокультурное положение еврейского населения Праги в конце XVI — начале XVII в. // Славяне и их соседи. Выпуск 5. Еврейское население в Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европе. Средние века — Новое время. М., 1994. С. 132—133; Sadek V. Social Aspects in the Work of Prague Rabbi Löw // *Judaica Bohemica*. 19. Praha, 1983. P. 3—21; *Idem. Stories of the Golem and Their Relations to the Work of Rabbi Löw of Prague // Judaica Bohemica*. 23. Praha, 1987. P. 85—91.*

<sup>4</sup> *Herrmann J., Teige I., Winter Z. Pražské ghetto. Praha, 1902.*

<sup>5</sup> См., например: Кинословарь. М., 1970. Т. 2. С. 186.

<sup>6</sup> Подробнее см.: *Никольский С. В. Карел Чапек — фантаст и сатирик. М., 1973.*

<sup>7</sup> *Biedermann H. Op. cit. S. 81.*

<sup>8</sup> *Дугин А. «Мистический реализм» Густава Майринка // Майринк Г. Голем. Вальпургиева ночь. М., 1990. С. 316.*

<sup>9</sup> *Kaufmann T. L'École de Prague: La peinture la cour de Rodolphe II. Paris, 1985; Neumann J. Rudolfinské umění / Umení, 1977. № 25. S. 400—448. № 26. S. 303—347; Тананаева Л. И. Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI—XVII веков. М., 1996.*

<sup>10</sup> Политехнический словарь. М., 1989. С. 421, 458.

<sup>11</sup> *Фромм Э. Психоанализ и этика. М., 1993; Он же. Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994.*

<sup>12</sup> *Фромм Э. Анатомия... С. 301.*

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Рэнд А. Мораль индивидуализма. М., 1993. С. 30.*

<sup>15</sup> *Фромм Э. Анатомия... С. 295—297.*

<sup>16</sup> Подробнее см.: *Preiss P. Panoráma manýgismu. Praha, 1974.*

<sup>17</sup> *Фромм Э. Анатомия... С. 301.*

<sup>18</sup> *Фромм Э. Вклад Маркса в познание человека // Фромм Э. Психоанализ... С. 344—356.*

*Е. Е. Левкиевская*

## **К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский «Вий» при свете украинской мифологии**

Круг проблем, связанных с народными истоками повести Н. В. Гоголя «Вий», можно разделить на две категории. К первой относится проблема сюжета, ко второй — вопрос о самом литературном персонаже, давшем название повести. Вопрос о связи сюжета гоголевской повести с распространенным мотивом украинских быличек об умершей ведьме и парубке, послужившем причиной ее смерти и проведенном три ночи около ее гроба (Аарне, Томпсон 307), можно считать давно решенным (см. хотя бы: Сумцов 1892, 472—479, Петров 1937, 742, 778) — основные структурные элементы повести Гоголя полностью повторяют сюжетную канву соответствующих украинских и южнорусских быличек, возникших, очевидно, под влиянием украинской традиции.

Нерешенной остается проблема генезиса Вия как литературного персонажа, однако едва ли не единственным источником возникновения этой проблемы можно считать утверждение самого Н. В. Гоголя о том, что «Вий — есть колоссальное создание простонародного воображения» и что «таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли». Поиски Вия в народной культуре ведутся с конца прошлого века — известно, что в программу по сбору сведений в области народных суеверий, составленную в 1884 г. на VI Археологическом съезде в Одессе, был включен вопрос о Вие, так и оставшийся без ответа (Милорадович 1896, 48).

Поскольку подвергнуть сомнению слова Гоголя до сих пор не решался никто, а мифологический персонаж с таким именем и с такими признаками в украинской мифологической системе не обнаружен, у исследователей оставался один путь — “перерывать” всю украинскую мифологию в поисках персонажей, хотя бы по отдельным признакам соответствующих Вию. Поэтому все попытки установить связь Вия с персонажами украинской демонологии строились по одному принципу: брался один из мотивов гоголевского описания Вия и к нему подыскивались соответствия в народной культуре, часто не только славянской (ср., например, гипотезу В. И. Абаева о родстве гоголевского персонажа с осетинским богом смерти *Ҝауи*; Абаев 1958, 303. Интересно, знал ли только сам Гоголь о существовании этого осетинского демона?) Традиция считать Вия пер-

сонажем народной славянской мифологии настолько сильна, что статья о нем попала в последнее издание Мифологического словаря (Мифологический 1991, 123).

Мы исходим из того, что мифологический персонаж в народной традиции представляет собой пучок устойчивых, релевантных признаков, скрепленных именем. Очевидно, что признать Вия созданием украинского «народного воображения» можно только в том случае, если в украинской традиции будет обнаружен персонаж с набором тех же, что и у Вия признаков или хотя бы большей их части. Персонаж гоголевской повести приземистый, косолапый; с жилистыми, как крепкие корни руками и ногами; весь в черной земле; с железными пальцами и лицом; подземным голосом; длинными веками, опущенными до земли. Его появление предваряется волчьим воем. Основная функция — необычайная способность видеть, преодолевая взглядом специальные апотропеические преграды, недоступные зрению обычных демонов.

Большинство из указанных признаков в отдельности встречается у самых разных славянских персонажей. Приземистость, маленький рост — отличительная черта многих, преимущественно западнославянских мифологических существ (ср. пол. *krasnoludki*, словац. *pikuliki* и др.). Согласно поверьям, маленьким ростом также могут обладать такие русские персонажи, как: *домовой*, *кикимора*, *ичетки* — демоны, происходящие из задушенных матерями детей и выкидышей, *шуликуны*, а также польский *topielec*, полесский водяной, чешские и польские персонажи *diblik*, *skřítek* и под., западно-украинский *хованец*, *годованец* и др. домашние духи-обогагатели, украинские подземные люди *рахманы*, а также мифологические существа в виде ночных огоньков, происходящие из душ загубленных матерями младенцев: чешские *svetlonoši*, польские *bledne ogniki* и др.

Железные части тела — черта достаточно характерная для славянских демонов: железные руки, согласно вологодским поверьям, у *банника* (Зеленин I, 263), а железные пальцы на руках — у западноукраинского черта (Гнатюк 1912, 5), железными зубами обладают севернорусские *шуликуны*, *черти* и *еретик железнозубый* — колдун, встающий по ночам из могилы, сербские *вилы* и *караконджулы*. Ср. одно из сербских названий караконджула *gvozdenzub* (Moszynski, II, 671). Среди персонажей, которыми пугали детей, известны: *железны человек* (Полесье), *баба с железными зубами* — женское мифологическое существо, живущее в поле (Подляшье), *železna bába* — чешский полевой демон, оберегающий горох от детей, *зализна баба* (Полесье), *баба жэлизна* (западная Украина), *дика баба з дзелізнм макогоном* (там же). Железным могут быть персонажи славян. сказок: *Mesizelezo* — сказочный силач, который месит железо (Зайцева, 1975, 18), чешские и словацкие *железный монах*, *медведь с же-*

*лезной шерстью, железный волк* (ср. чеш. пословицу: «*Važe jako o železnem wilku*»). Железными грудями, согласно полесской традиции, обладают *русалки*. Однако, такая деталь, как железное лицо, которым наделил Гоголь Вия, по крайней мере в восточнославянских традициях нам не известна.

Засыпанность земель — признак, указывающий на загробное происхождение персонажа (что справедливо отмечалось во многих исследованиях), в народной украинской традиции в прямом виде не отмечен. Здесь возможны некоторые косвенные аналогии с южнославянским образом вампира, но вряд ли Гоголь хорошо был знаком с южнославянской традицией. Можно предположить, что эта деталь была придумана самим Гоголем, как и совершенно неестественное для славянской народной мифологии сочетание в одном персонаже железа и земли. Заметим, что Гоголь несколько противоречит сам себе, когда сначала говорит о засыпанных землей руках и ногах Вия, а позже упоминает его железный палец.

Что касается волчьего воя, сопровождающего появление персонажа, то прямых параллелей в народной традиции нам обнаружить не удалось, однако, согласно древнерусским летописям, такая особенность приписывалась половцам. В частности, в Ипатьевской и Лаврентьевской летописях говорится о половецком хане Боняке, который пришел на помощь Давиду Волынскому и галицким князьям в их борьбе против угров: «И воставъ Бонякъ отъѣха отъ рати, и поча выти вольчьски и отвыся ему волкъ, и почаша мнози волци выти, Бонякъ же приѣха повѣда Давыдови, яко побѣда ны есть на Угры» (цит. по: Кузмичевский 1887/8, 677—678).

Более подробного рассмотрения заслуживает вопрос о глазах Вия и функции его зрения, неоднократно затрагивавшийся в научной литературе (историю вопроса и исчерпывающий перечень индоевропейских персонажей, обладающих патологией зрения, см. в: Иванов, 1973). В повести Гоголя Хома Брут окружен магическим кругом, делающим его не только недостижимым для нечистой силы, но и невидимым. Это полностью соответствует общеславянским, в том числе украинским верованиям в то, что апотропеический круг представляет для нечистой силы что-то типа непроницаемой стены и лишает ее возможности видеть человека. Согласно тексту повести, Вий нужен не для того, чтобы убить Хому (с этим могла бы справиться и сама панночка, если бы знала, где он), а исключительно для того, чтобы его увидеть. Заметим, что Хома умирает не от взгляда Вия, а от собственного страха: «Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха» (Гоголь 1959, 193). Кстати, Гоголь акцентирует эту мысль, вкладывая ее в уста Тиберия Горбця — товарища Хомы по бурсе: «А я знаю, почему пропал он: оттого,

что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать» (Гоголь 1959, 194). Взгляд Вия не смертоносен, а всевидящ, а его главная функция — видеть то, что не подвластно другим демонам.

В украинских быличках с аналогичным сюжетом эту функцию выполняют разные персонажи, ничем не напоминающие Вия: киевская ведьма, самая старая ведьма, старший черт и под., в соответствующих южнорусских текстах, известных на украинско-русском пограничье, в этом качестве могут выступать кривая ведьма или младенец с хвостиком — согласно народным верованиям, с хвостами рождаются ведьмы и колдуны. Обычно былички не содержат указаний на их внешний вид, но в этом нет и особой нужды — это своего рода персонажи-«клише», чей облик без упоминаний хорошо известен всем носителям данной традиции. Упоминается только их функция, общая для этих персонажей — видеть невидимое: «Дивка (аналог панночки. — *Е. Л.*) шарила, шарила — нема. Накликала ведьм. Шукають — не найдуть. Послали за киевской — “Он на привалочку коло стовпа сыдыть”» (Полтавская губ., Милорадович 1896, 46).

Описания в традиционных текстах других представителей нечистой силы, помогающих мертвой ведьме погубить главного героя, стереотипны и полностью соответствуют традиционным шаблонам облика славянских мифологических персонажей: ведьмы оборачиваются «белыми сучками» (Сумская губ., Гринченко I: 69), свиньей или сорокой (Тульская губ., Колчин 1899, 41), черт является в облике «ротного командира» (Харьковская губ., Гринченко II, 325—326), мертвые, которыми командует умершая ведьма, едут «на сывых конях» (Полтавская губ., Милорадович 1896, 47) и под. Т. о. в народных быличках роль Вия выполняют достаточно распространенные в восточнославянской мифологии персонажи, которые в большинстве случаев наделены общей с ним функцией, но внешний облик которых, судя по традиционным описаниям, даже отдаленно не напоминает Вия.

В повести Гоголя демоническое сверхвидение Вия сопряжено с характеристикой его необычных глаз, закрытых длинными ресницами, которые он не может поднять без посторонней помощи (ср. в связи с этим этимологию слова, связанную с укр. *вія* «ресница», предложенную О. Н. Трубачевым, см.: Трубачев 1965, 42—43). Согласно наблюдениям Мошиньского (Moszyński II 2, 606—608), длинные до носа брови — признак ведьмы или колдуна, моры/зморы (серб., хорв., чеш., луж., зап. Польша), а также вурдалака (Подолье); у русских глаза с такими бровями называли «волчьими» (Афанасьев I, 171—173). Среди известных нам материалов персонажи с подобной «патологией» глаз (но не взгляда!) встречаются в трех русских источниках (Афанасьев, № 137, 233, Зеленин, № 100) в одном белорусском (Романов 1887, 259), в семи украинских (Мендельсон

1897, 1, Кузмичевский 1887, 224—226, Жебровский 1851, 68, Вагилевич 1843, 163, Р. Л. Н. 1891, 302) и в одном румынском источнике (Кузмичевский 1887, 242). Во всех перечисленных текстах сочетание двух мотивов (глаз, закрываемых длинными ресницами, которые поднимают помощники, и взгляда, способного видеть невидимое другими) встречается всего два раза. В волынской сказке-легенде о шелудивом Буняке — этот герой единственный из всех женихов царевны узнает в страшном звере вошь, которую царевна выкормила до размеров кабана: «Наконец появился шелудивый Буняк, дивное создание, которого глаза имели такие веки, что двое человек поднимали их вилами, если он хотел что-нибудь видеть, и тогда он все и всюду видел на сто миль. Пришедши к царице Елене и приказав поднять себе веки вилами, взглянул он на зверя в стеклянной банке и сказал: “Вот так диво! Да это ж вошь!”» (Кузмичевский 1887, 224—226). В румынской сказке о невыполнимой задаче отец царевны подымает себе глаза костылями, чтобы найти ее жениха, спрятавшегося у него в бороде (Кузмичевский 1887, 242).

В остальных случаях мотив длинных век, поднимаемых вилами, сочетается с другим по функции взглядом. В пяти текстах герои, обладающие подобными веками, просят окружающих поднять им их, чтобы просто посмотреть, увидеть то, что видят все. Так ведут себя старик, царь-лев и Идол-Идолыц в русских сказках (Афанасьев, №№ 137, 233, Зеленин, 300—303), царь Пражор в белорусской (Романов 1887, 259), св. Касьян в полтавском поверье (Мендельсон 1897, 1).

В остальных случаях герой с такими веками обладает взглядом, уничтожающим все живое. Этот мотив в украинской традиции связан с двумя персонажами — св. Касьяном и шелудивым Буняком (Солодовым Буньо), прототипом которого, по мнению исследователей, был, предположительно, хан Батый. Св. Касьян в одном из полтавских поверий поднимает ресницы 29 февраля — «на что он тогда взглянет, все погибает» (Мендельсон 1897, 1—21). Предводитель орды Буняк из неустановленной летописи, на которую ссылается Т. Жебровский, уничтожает город силой своего взгляда (Подолье, Жебровский 1851, 68). Ср. сообщение Начальной летописи под 6604 (1096 г.) о приходе Боняка к Киеву: «Приде второе Боняк безбожный, шелудивый отай хыщник к Киеву внезапно и мало в градъ не въехаша половци, и зажгоша болонье около града...» (Вагилевич 1843, 163). Способностью сжигать города своим взглядом обладает и Солодовый Буньо. Согласно галицкому народному преданию, когда князь Роман Галицкий срубил Солодовому Буньо голову, «стала голова котитися. Брови у той головы були таки довги, що очи скризь них дивити ся не могли. То як раз пидняла железними вилами ти брови на стятій голови, и голова подивила ся из Могилак на Городище, то циле те мисто запалило се»

[Стала голова катиться. Брови у этой головы были такими длинными, что глаза сквозь не могли видеть. Как подняла железными вилами те брови на отсеченной голове, и голова посмотрела из Могилок на Городище, то целый город загорелся] (РЛН 1891, 302, ср. также Жебровский 1851, 66—71). Об особенностях взгляда галицкого полудемона, называемого *Szeludywy Buniak*, также наделенному длинными веками, никаких сведений не содержится (Вагилевич 1843, 163). Необходимо подчеркнуть, что все перечисленные персонажи, обладающие патологией глаз, в восточнославянской традиции ни разу не встречаются в быличках с сюжетом типа Аарне, Томпсон 307, положенным в основу повести Гоголя.

В свою очередь персонажи соответствующих народных быличек, вызванные, чтобы увидеть скрытого апотропеями главного героя, не имеют каких-либо ненормальных изменений глаз, за исключением единственного известного нам южнорусского текста. В одной из тульских быличек умершая ведьма, не способная обнаружить в церкви парня, читающего над ней Псалтырь, обращается за помощью к кривой ведьме (Колчин 1899, 41). Кривизна, как и слепота в народной славянской традиции — устойчивый признак иномирных существ, чья физическая ущербность не мешает их сверхвидению.

Обратимся к демоническим существам, окружающим Вия, которых Гоголь называет «гномами». Общеизвестно, что гномы — персонажи западнославянской мифологии (вернее — элемент влияния немецкой традиции на славянскую) — в украинской мифологии не известны. Внешний вид «гномов» в повести Гоголя (Гоголь 1957, 574) несомненно свидетельствует о принципах конструирования демонических существ, характерных для европейских и русских романтиков, изображающих страшное и «иномирное» как совмещение несоединимых деталей и предметов (прямая параллель гоголевским «гномам» — пушкинская «шайка домовых» из сна Татьяны, созданная по тому же романтическому принципу; Лотман 1980, 272—273). Излишне говорить, что «что-то в виде огромного пузыря, с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионных жал» или «чудище в перепутанных волосах», упомянутые Гоголем в качестве «соратников» Вия, ассоциируются не с персонажами украинской мифологии, а, скорее, с фантастическими образами известной картины Босха «Искушение св. Антония» (в некоторых из них исследователи усматривали праобраз и самого Вия).

Второй принцип изображения «иномирности» в романтической эстетике — нагромождение, избыточность количества деталей, из которых конструируется персонаж. Именно так описаны сам Вий и прочие демоны, что дало повод С. П. Шевыреву заметить: «ужасные видения семинариста в церкви были камнем преткновения для автора. Эти видения не

производят ужаса, потому что они слишком подробно описаны. Ужасное не может быть подробно: призрак тогда страшен, когда в нем есть какая-то неопределенность...» ((Шевырев 1835, 410).

В народной культуре принципы описания мифологического иные:

Во-первых, — отсутствие в антропоморфном облике мифологического существа необходимых частей тела, его физическая ущербность, неполноценность (отсутствие спинного хребта, костей, хромота, кривизна и под.). Во-вторых, гипертрофированность частей тела (головы, половых органов и под.). И наконец, для персонажей с зооморфными чертами характерно бинарное соединение частей тел реальных живых существ (фараонка — полуженщина-полурыба, вампир — человек с собачьей головой, водяной — человек с коровьими копытами и т. д.).

В быличках при описании встречи человека с нечистой силой как раз и имеет место та неопределенность, о которой говорил Шевырев, как о необходимом признаке ужасного. В текстах народной культуры обычно до самого конца рассказа бывает не ясно, кто перед человеком — живое существо или демон, поскольку с точки зрения народного сознания, основная и наиболее трудная задача для демона как «иномирного» существа — не отличаться от человека и других земных существ, а как можно точнее имитировать их, чтобы ввести в заблуждение и обмануть человека. И только одна-две знаковые детали в облике или поведении незнакомца (громкий смех, золотые пуговицы на кафтане, конские копыта и под.) позволяют распознать его демоническую природу. Фантастические образы народной культуры в принципе не могут быть использованы в литературном тексте в своем «естественном» виде, поскольку у литературы и у мифологической традиции разные задачи и функции. Любой литературный текст, изображающий сферу потустороннего, преследует чисто эстетические задачи. Для романтиков такая цель — создание романтического гротеска, атмосферы романтического ужаса.

У текстов традиционной культуры основные задачи — чисто прагматические. Здесь главное — стереотипность и узнаваемость мифологического образа, поскольку мифология по своему содержит описание мира, его объяснение и классификацию, передаваемые от поколения к поколению. А классифицировать элементы мира, в том числе и потусторонние, можно только на основе выявления их общих, повторяющихся признаков. Необходимость передачи культурной информации следующему поколению ставит перед быличкой еще и обучающие задачи — как отличить демона, маскирующегося под человека, от реального человека, как избежать опасности от столкновения с нечистой силой. Эстетические задачи для текстов народной демонологии второстепенны.

Под конец хотелось бы высказать одну гипотезу, объясняющую, на наш взгляд, эстетическую необходимость замены Виём соответствующих персонажей народных быличек в повести Гоголя. Было бы непросительной наивностью рассматривать романтические повести «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» как учебное пособие по украинской этнографии. О сильной зависимости Гоголя от европейского романтизма в период его работы над «Миргородом» и о несоответствии изображаемых им «украинских» картин реальному укладу и традициям украинского крестьянства писали многие (см., хотя бы: Шевырев 1835, 396—411, Кулиш 1861, А. К., Ю. Ф. 1902, 641).

Зависимость от европейских романтиков проявилась, в частности, в выборе сюжетов для повестей «Миргорода». К примеру, сюжет повести «Страшная месть» заимствован из повести Людвиг Тика «Пьетро Апоне» и «приправлен» карпатским колоритом (А. К., Ю. Ф. 1902, 641). В связи с этим можно сделать осторожное предположение, что первоначально толчком к созданию «Вия» послужили не соответствующие украинские былички, а романтическое литературное произведение. Имеется в виду баллада Роберта Саути «The witch of Berkley», переведенная В. А. Жуковским в 1814 г. на русский язык под названием: «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди». В этой балладе Саути использует сюжет английской народной легенды о ведьме, которая велела положить себя после смерти в окованный железом гроб и поставить в церкви, где священники должны были служить над ней панихиду в течение трех ночей. Но, несмотря на принятые меры, труп ведьмы был унесен дьяволом из церкви. Сюжет этой легенды является западно-европейским вариантом восточнославянских быличек о парубке и ведьме.

Можно предположить, что баллада Саути в переводе Жуковского, генетически восходящая к западно-европейским вариантам сюжета Аарне-Томпсон 307, явилась для Гоголя своеобразным романтическим «клише», на которое наложился сюжет хорошо ему известной украинской былички, «родственницы» английской легенды. Впервые на текстологическое и эстетическое сходство повести Гоголя с переводом Жуковского обратил внимание С. Шамбинаго (Шамбинаго 1911, 14—15). Основанием для такого предположения служат многочисленные перифразы из баллады «о старушке» в тексте «Вия», особенно в той части повести, где говорится о ночных ужасах в церкви. В перечислении деталей ночного бесчинства чудовищ Гоголь явно следует за текстом Жуковского: «И снова рев, и шум, и треск у врат; / Грызут замок, в затворы рвутся; / Как будто вихрь... / Как будто степь песчанную оркан / свистящими крылами роет... / И храма дверь со стуком затряслась и на пол рухнула с петлями... / Дрожа упал

чернец пред алтарем; / Молиться силы нет...» (Жуковский I, 423, 425, 427). А вот фрагменты из текста Гоголя: «Вихрь поднялся по церкви, попадали на землю иконы... двери сорвались с петель... Страшный шум от крыл и царапанья когтей наполнил всю церковь ... У Хомя вышел из головы последний остаток хмеля. Он только крестился, да читал как попало молитвы» (Гоголь 1959, 423).

Если эта гипотеза верна, перед нами уникальный случай, когда источником литературного произведения являются два генетически родственных варианта одного общеевропейского фольклорного сюжета, взятые из двух разных традиций — украинской и английской, при этом английский вариант, «пропущенный» через «горнило» двойной литературной обработки (Саути и Жуковского), привносит в родственный украинский сюжет эстетику европейского романтизма. Именно она отличает произведение Гоголя от украинской былички. А это, в свою очередь, определяет и образ главного героя, конструирование которого неизбежно происходит по законам романтического изображения «иномирного» — какая-нибудь заурядная, «приевшаяся» всем киевская ведьма явно была бы не способна решить главной эстетической задачи произведения — создания атмосферы романтического ужаса.

Хочется обратить внимание еще на одну деталь, говорящую в пользу изложенной гипотезы о заимствовании — в украинских народных быличках парубок (солдат, молодой священник и под.) почти всегда выходит победителем над нечистой силой благодаря правильному использованию апотропеических средств и советов старшего помощника. В балладе Саути, согласно законам романтического гротеска, чернец не в силах противостоять дьяволу (ср. финал «Вия»). Интересно, что перевод Жуковского был запрещен духовной цензурой, «как пьеса, в которой дьявол торжествует над церковью, над Богом» (Жуковский I, 592).

Изложенный выше материал позволяет сделать некоторые выводы. Во-первых, персонаж с набором признаков, приписываемых Гоголем Вию, ни в украинской, ни в вообще славянской мифологической системе не обнаружен, при том, что большинство отдельных мотивов, составляющих этот образ, в разной степени присуща различным мифологическим персонажам славянских народных традиций, в том числе и украинской. Во-вторых, есть все основания считать образ Вия творением не «просто-народного воображения», а авторской фантазии Николая Васильевича Гоголя, сконструировавшего своего героя из реальных мифологических мотивов, встречающихся в славянских традициях, но по законам романтической эстетики. Об этом свидетельствуют, в частности, способы выражения «иномирности» в народной традиции, отличающиеся от прин-

ципов описания демонических персонажей в авторской литературе. Поэтому декларацию Гоголя о «колоссальном создании простонародного выражения» следует считать блестяще удавшейся литературной мистификацией, длящейся вот уже полтора века.

### Л и т е р а т у р а

Аарне, Томпсон — *Aarne A., Thompson S.* The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography. Helsinki, 1961.

Абаев 1958 — *Абаев В. И.* Образ Вия в повести Н. В. Гоголя // Русский фольклор. М.; Л., 1958. Т. 3.

А. К., Ю. Ф. — *А. К., Ю. Ф.* «Страшная месть» Гоголя и повесть Тика «Пьетро Апоне» // Русская Старина. СПб., 1902. Т. 109. № 1—3.

Афанасьев — *Афанасьев А. Н.* Русские народные сказки. М., 1957. Т. 1—3.

Афанасьев 1—3 — *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1994. Т. 1—3.

Вагилевич 1843 — *Вагилевич И.* Венок русинам на обжинки // Biblioteka narodowego zakładu Ossolińskich. 1843. Т. VI.

Гнатюк 1912/1—2 — *Гнатюк В.* Знадобы до української демонології // ЕЗ. Львів, Т. 33, 34. 1912.

Гоголь 1959 — *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений в шести томах. М., 1959. Т. 2.

Гринченко I—II — *Гринченко Б. Д.* Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Чернигов, вып. 1. 1895. 308 с. Вып. 2. 1897.

Жебровский 1851 — *Жебровский Т.* Идол Святослава // Отечественные записки. 1851. № 7.

Жуковский I — Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского. М., 1985. Т. I.

Зайцева 1975 — *Зайцева Н. И.* Мифологическая лексика в чешском и словацком языках. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Минск, 1975.

Зеленин — *Зеленин Д. К.* Народные сказки Вятской губернии. СПб., 1915.

Зеленин I — *Зеленин Д. К.* Описание рукописей Ученого архива Императорского Русского географического общества. Пг., 1914. Т. I.

Иванов 1973 — *Иванов Вяч. Вс.* Категория «видимого» и «невидимого» в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому «Вию» // Structure of Texts and Semiotics Culture. Hague-Paris, 1973.

Колчин 1899 — *Колчин А.* Вера крестьян Тульской губернии // Этнографическое обозрение. 1899. № 3.

Кузмичевский 1887 — *Кузмичевский П.* Шелудивый Буняка в украинских народных сказаниях // Киевская Старина. 1887. № 8, 10.

- Кулиш 1861 — *Кулиш П. А.* Об этнографических неточностях в повести Гоголя // *Основа*. 1861. Т. 1.
- Лотман 1980 — *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980.
- Мендельсон 1897 — *Мендельсон Н. М.* К поверьям о св. Касьяне // *Этнографическое обозрение*. 1897. № 1.
- Милорадович 1896 — *Милорадович В.* К вопросу об источниках «Вия» // *Киевская Старина*. 1896. Кн. IX.
- Мифологический 1991 — *Мифологический словарь*. М., 1991.
- Петров 1937 — *Петров В. П.* Комментарий // *Полное собрание сочинений Н. В. Гоголя*. М., 1937. Т. 2.
- ПСС 1957 — *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений в 12 томах. М., 1957. Т. 2.
- Р.Л.Н. 1891 — Р.Л.Н. К рассказам о шелудивом Буняке // *Киевская Старина* 1891. № 7—9.
- Романов 1887 — *Романов Е. Р.* Белорусский Сборник. Витебск, 1887. Т. 3.
- Сумцов 1892 — *Сумцов Н. Ф.* Параллели к повести Н. В. Гоголя «Вий» // *Киевская Старина*. 1892. Т. 3.
- Трубачев 1966 — *Трубачев О. Н.* Из славяно-иранских лексических отношений // *Этимология*. 1965. М., 1966.
- Шевырев 1835 — *Шевырев С. П.* О зависимости Гоголя от немецких романтиков Тика и Гофмана // *Московский наблюдатель*. 1835. Т. 1.
- Moszyński 1967 — *Moszyński K.* *Kultura ludowa słowian*. Warszawa, 1968. Т. II. Cz. 2.

*Н. В. Злыднева*

## **Инсектный код русской культуры XX в.**

Русский абсурд очевидным образом отличается от абсурда западного. В своем предисловии к сборнику работ о парадоксе в русской литературе Вольф Шмид убедительно разводит понятия парадокса и абсурда как отрицание доксы в первом случае и отрицание верного во втором, но при этом замечает, что от парадокса до абсурда — один шаг (Шмид 2001). Примечание это очень существенно для понимания статуса и типологии парадокса в русской (языковой) картине мира. Абсурд по-русски звучит как несуразица, то есть — несоразмерность, тем самым акцентируется его негативный модус (не-соразмерность). То обстоятельство, что в основании смысла лежит концепт размера — количественное начало, — позволяет рассматривать русский абсурд как частный случай парадокса или, по крайней мере, отмечать зону совпадения между парадоксом и абсурдом (т. н. верное количество окказионально, т. е. относительно, и потому является собой своего рода доксу). Именно на данном аспекте абсурда в русской культуре XX в. как парадоксе размерности, сближении удаленных масштабов и ряде обусловленных всем этим структурных особенностях пространства в топике и риторике авангарда мы сосредоточимся в настоящем исследовании.

Проблему абсурда как несоразмерности можно рассматривать в ряду множества проблем, однако прежде всего приходит на ум ее связь с проблемой пространственно-телесной соотнесенности. Частным случаем последней можно считать уподобление телесности человеческой телесности насекомого, и прежде всего в плане размера, то есть в количественном отношении. Подобное уподобление лежит в рамках отчуждения и самоотчуждения индивида как носителя осознаваемой телесности и манифестируется как полное отчуждение этого субъекта от собственной телесности. При этом характерно, что отношение я/ты (как интимизация плоти, я-плоть) вытесняется отношением мы/они (как отчуждение плоти). В XX веке инсектный код можно считать одним из субвариантов телесного кода, он выступает как глобальный метатроп авангарда и, вслед за расширенным пониманием авангарда, всей культуры столетия. Инсектный код русского авангарда обнаруживает корреляции с категорией абсурда и его жанровыми манифестациями.

Авангарду в высшей степени свойственно переживание самоотчуждения как проекции гротеска и абсурдности. Инсектный код является одной из ярких вариаций этого отчуждения. Авангардная инсектность иконически проявилась в минимализации или инобытийности телесности как дезавтоматизации телесного кода в целом. Это, в частности, эксплицировано в характерном для авангардной живописи, архитектуры и литературы сближении разноудаленных пространственных масштабов, а также в изменении структуры и качества пространства: оно стало диффузным, расширилось, превратившись в некую телесную множественность, а его физическое поле лишилось гравитации. Таким образом, инсектный код в его пространственно-количественной характеристике описывается второй частью оппозиций целое/дробное, крупное/ничтожное, единое/множественное: он акцентирует мелкое, распыленное, не-целостное начало мира. В мифопоэтике авангарда насекомые обнаруживают свою близость к существам хтонической природы, что соответствует фольклорной традиции (Гура 1997). В соответствии с этим большинство некрылатых насекомых маркирует телесную семантику по негативному признаку 'внутреннее стесненное, ущербно-низовое, несущее смерть'. Однако и ряд крылатых существ несет в себе заряд отрицательной энергии, выявляя свою демоническую природу (бабочка, муха).

Все насекомые в целом располагаются в ряду общей негативной топике XX в., которая актуализирует такие темы, как мусор, болезнь, война, Апокалипсис и др. Однако с учетом работы Оге Ханзена-Лёве (Ханзен-Лёве 1999) следует иметь в виду также и наличие позитивного полюса в топике насекомых (например, его образует пчела в оппозиции пчела/муха). И все же в контексте проблематики телесно-пространственных у(рас)подоблений важнее сфокусироваться на негативности авангардных насекомых как общем мотивном признаке, поэтому в данной статье речь идет преимущественно о последних. Следует также — вслед опять же за А. Хансеном-Лёве — отметить преобладание в инсектном коде авангарда индексальных знаков над знаками символическими, чем и определяется набор концептов. Так, муха, комар, клоп и блоха доминируют над пчелой, муравьем и бабочкой. Между тем, два типа знаков начинают проникать друг в друга в позднем авангарде, что особенно характерно для конца 20-х и начала 30-х гг., а также произведений такого сложного мастера, как Андрей Платонов, вобравшего в себя как наследие символизма, так и авангарда.

Очевидна барочно-фольклорная традиция телесной соотнесенности с насекомым и инсектным кодом культуры русского XX в. в целом. В литературе барокко мотив насекомых чрезвычайно распространен. Его отда-

ленные отголоски мы находим в переложениях басен Лафонтена (и еще раньше Эзопа) Иваном Крыловым. Очевиден огромный пласт традиции в метафорическом переносе мотивов Стрекозы и Муравья. Семантика инсектного кода в низовом барокко во многом определила морфологическую структуру пространства, в частности такое его свойство, как диффузную диссимилиацию. Последняя, в частности, проявилась в славянских народно-религиозных представлениях о бесах, которые охарактеризованы в категориях инсектной пространственности — как множественная диффузная масса (пространственная телесность), для которой пространство прозрачно и пронизуемо (то есть кинетично) (Виноградова 2000). Наряду с барокко следует отметить и архаические пласты культуры, прослеживаемые в поэтике авангарда, что выражено в соответствии ряда инсектных признаков фольклорной семантике мотива. Так, именно в фольклоре реализованы хтонические валентности значений большинства насекомых, их пространственно-телесная семантика по признаку множественности и минимальной телесности, а также отнесенность ко второму члену оппозиции свое/чужое (Гура 1997).

Высокая рекуррентность мотива насекомых в русской литературе и искусстве не может не обратить на себя внимание. В поэзии и прозе XX в. вспоминаются пауки символистов (Блок, Белый, Брюсов), мухи Хлебникова и обэриутов (Олейников), клоп Маяковского, бабочки Набокова, пчелы [осы, комары, жужелицы, бабочки, часы-кузнечик] Мандельштама, кузнечики Заболоцкого, тараканы Булгакова, Муха-Цокотуха Чуковского, а также целый инсектарий Платонова, о котором подробнее пойдет речь ниже. В современной русской литературе следует назвать Пелевина с его гротескно-метафорическим описанием российского быта в романе «Жизнь насекомых». В живописи XX в. наиболее симптоматичными примерами являются: Дьявол-паук Добужинского, пришельцы-стрекозы Лабаса, «соты» наподобие пчелиных у Филонова и человеческие «коконы», напоминающие личинок бабочки, у Тышлера. Так, на полотне Лабаса 1977 г. «Жители отдаленной планеты» нашли выражение идеи художника времени конца 20-х: фантастический сюжет картины служит поводом для уподобления людей стрекозам, в чем воплощается мотив полета насекомого. Композиция Тышлера 1926 г. «Наводнение», представляющая женщину с детьми, может быть также прочитана как изображение перевернутого на брюхо жука.

Мотив насекомых является составной частью топики, актуализирующей тексты Гоголя и Достоевского в XX в., которые, в свою очередь, не могут не восходить к Пушкину. Русские насекомые вливаются в огромную армию насекомых в западной культуре XX века в целом — как у Дали и других сюрреалистов, так и в многочисленных образах кинематографа.

Мотив насекомых определяет многие пространственно-телесные представления авангарда. Прежде всего, он задает гротескно-абсурдистский модус уподоблений, при котором линейное и диссоциированное доминируют над иерархическим, что, как известно, составляет стержневую особенность поэтики авангарда. Кроме того, он определяет саму структуру семантико-морфологического переноса. Так, у Эйзенштейна в связи с поисками нового языка в кино возникают размышления о фасетном зрении (мухи), совмещающем в себе множественность планов и ракурсов при отсутствии движения глаза-камеры. Сам принцип коллажа, монтажа в искусстве авангарда может быть прочитан с позиций зрения насекомого. Космос авангарда — это мир крайне неудобный для жизни человека, и прежде всего для человеческой телесности. Авангард — это мир на юру: здесь все скользит, падает, неестественным образом парит и просвечивает. В этом мире телесности насекомого реализуются такие качества, как легкость, хрупкость, пространственная открытость, прозрачность-проницаемость, прямая связь микро- и макромиров. Отсюда следует свобода от земной гравитации: «Летатлин» Татлина, точечная опора в архитектуре конструктивизма, семантика парения в супрематической живописи и проунах. Изобретательские успехи технологий полета в XX в. в значительной степени обусловлены семиозисом, развивавшимся в направлении пространственно-телесных «рифм» и прямых уподоблений с насекомым. Предвижу возражение: стальные руки-крылья и пламенный мотор-сердце, которые «нам разум дал», согласно популярной песне 30-х гг., — это больше по части мотива птицы, задающего романтический стереотип эпохи. Однако необходимо различать стереотип осознаваемый, генерированный идеологией, с одной стороны, и внутреннюю риторику эпохи, пронизанную фольклорными сдвоенными метафорами, с другой стороны. Не следует забывать о том, что птица является сниженным эквивалентом мухи в фольклорном сознании, и это тождество универсально. Срифмованность вертолета и стрекозы — яркое тому подтверждение.

Инсектный код организует особую парадоксальность авангардного пространства. Оно превращается в пространство по типу ленты Мёбиуса, то есть прочитывается как плоскость, переходящая в трехмерное измерение, но не становящаяся им. По ленте Мёбиуса, которая образует нулевую степень пространства, соответствующую нулевой степени письма как ведущего принципа авангардной поэтики, может пройти только насекомое, причем насекомое, отмеченное человеческой телесностью или бытом, как, например, клоп, вошь, таракан, муха. Наиболее расхожим случаем такого рода пространства может служить графика Эшера. Однако в ней принцип геометрического парадокса проведен слишком умозрительно-буквально. Поэтика Эшера, несомненно, восходит к общеевропей-

скому наследию авангарда, однако спрямленность его послания обедняет это искусство в художественном отношении. Гораздо более органично встреча трех- и двухмерных пространств воплощена в архитекторах Эль Лисицкого. Этот тонкий мастер не мог не чувствовать подспудных инсектных токов эпохи. Не случайно его изящные фигуринки часто напоминают насекомых: мотыльков, кузнечиков и др.

Специфическая неуютность пространственно-телесного мира авангарда порождает и дисперсную структуру пространства, организованную по принципу диффузной массы. В аспекте инсектной телесности может быть рассмотрено такое свойство авангардного пространства, как проницаемость границ. Ярким примером проницаемости границ в плане телесного кода может служить живопись Филонова с ее принципом интерференции изобразительных целостностей. В архитектуре 20-х — начала 30-х годов проницаемость обнаружила себя в прозрачности жилых и общественных помещений (остекленные стены, в том числе наружные). Но прежде всего принцип проницаемости может усматриваться в фигуре палимпсеста, нашедшей выражение как в живописи (Злыднева 2001), так и в качестве общего тропа, типичного для всей поэтики авангарда. Проницаемости границ имеет форму и видовой интерференции (интермедальности): введение вербального текста в текст визуальный у Ларионова, Малевича, графическая поэзия Крученых, свето- и цветомузыка в живописных поисках Матюшина и пр.

Принципу пространственного оксюморона соответствует совмещение удаленных планов в визуальных искусствах: фотомонтажи Родченко с совмещением крупного ближнего и дальнего заднего планов, а также композиции Лабаса конца 20-х — начала 30-х годов, где есть и сближение планов, и совмещение крупного и мелкого масштаба в изображенных персонажах («Дирижабль», 1932). Пространственно-телесные превращения в инсектном коде имеют идеологическую проекцию. Синтактика диссоциации — неуютность как отрицание иерархизированности в авангарде (будь то эстетические нормы, музейно-школьная традиция или рутина буржуазного быта) — отсылает к идеологеме, в рамках которой перевернутые ценности гротескно реализуют значения 'ничтожности', 'пошлости', 'бессмысленности'. Так, на картине Малевича «Красная конница» (1928—1932 гг.) в изображении бегущих на горизонте воинов реализована идея множественности и минимализированности (ничтожности) в плане размера. По признакам множественности и имперсонализированности, закрепленным за концептом 'насекомое', инсектный код встраивается в культуру 30-х годов. Мотив мухи в тоталитарную эпоху маркирует массовость и мемориально-фюнеральный пафос советской культуры (чему соответствует погребальная семантика мухи в славянском

фольклоре). Инсектный код пронизывает антифашистскую и антитоталитаристскую тему в литературе и публицистике. Вспомним у-дис-топическую топику в мотиве муравья. В этой связи нельзя не упомянуть и телесные превращения у Кафки.

Архитектурный образ пространства 30-х гг. составляет противофазу по отношению к инсектной телесности: на смену атектоничности приходит принцип форсированной тектоники, исчезает проницаемость границ и динамика пространственных связей. Насекомое вытесняется на маргиналии по отношению к официозу, где оно реализует своего рода протодиссидентский сценарий, маркируя противостояние единичного множественному, телесного внетелесному, индивидуального я массовому мы (Замятин, Олеша, а также Заболоцкий, Хармс). Для рубежа нынешних веков характерен сциентистский позитивизм в тематике насекомых. Изучению подвергается поведение тараканов в атомном реакторе, исследуется роль мухи и ее личинок в биотехнологиях (для ускоренного производства навоза) и пр. К концу XX в. инсектная образность разрастается как на уровне лексики (всемирная паутина, world wide web), так и на уровне визуального кода (автомобили нового дизайна часто уподоблены жукам). Двадцать первый век обещает стать веком реализованной утопии насекомых — массового, минимально-телесного (ср. отношение исламских радикалов к физической смерти), дисперсно-агрессивного абсурдистского сценария нынешних войн.

Вся обозначенная нами совокупность семантико-синтаксических связей мотивного комплекса насекомых представлена в творчестве Платонова, особенно в произведениях конца 20-х — начала 30-х гг. Инсектный код Платонова проливает свет на специфику его абсурда как частного случая парадоксальности поэтики мастера в целом, имеющей место на всех уровнях организации текста. В прозе Платонова конца 20-х — начала 30-х гг. нашел выражение ряд глобальных метафор эпохи, построенных на инсектном коде. Среди них — как продолжение традиции XIX в. — (дис-у)топическая тема муравьев как государственного строителя, а также червя в связи с человеком-червем и хтонической семантикой человеческой телесности. Не являясь насекомым в биологическом смысле, червь как персонаж прозы Платонова, тем не менее, может быть рассмотрен в ряду насекомых в плане функциональной поэтики. Писатель в этом отношении близок к фольклорной топику. Телесное у Платонова эквивалентно земле, а тем самым индексальные насекомые — спутники человеческого тела и быта (клопы, тараканы, блохи и вши) — оказываются в тождественной позиции по отношению к земным гадам: змеям и червям. Насекомые Платонова выполняют весь спектр функций символистско-авангардного наследия, в интегрированной форме обретшей место

в поэтике мастера. Так, насекомые в функции авангардно-индексальных знаков (мухи) соположены с насекомыми символическими и символистическими (такими, как муравьи). В обширном инсектарию Платонова уживаются тараканы, клопы, глисты, черви, муравьи, комары, гниды, сверчки, вши, пауки, мухи, жуки, бабочки. Показательна семантика собирательной формы: помимо видового термина насекомые лексически представлены как «мелочь жизни», «невидимые существа», «тварь», «усердная тварь», «невидимые твари», «маленькие взволнованные существа», «паразит», «маленький жилой мир».

Собирательная семантика маркирует позитивный и негативный модулы уподобления человека насекомому: «... дать бы нам муравьиный или комариный разум — враз бы можно жизнь безбедно наладить» (Ч 26—27); «лучше б я комаром родился — у него судьба быстротечна» (К 469); «Яков Титыч относился в нему — таракану — бережно и даже втайне уподоблялся ему» (Ч 306). Таким образом, насекомое относится к обеим частям оппозиции свой/чужой: «Ты, Козлов, свой принцип заимел и покидаешь рабочую массу, а сам вылезает вдале: значит, ты чужая вша» (К 471); «Никита подошел к завалинке и постучал в окошко отца; сверчок умолк на время, словно он прислушивался, кто это пришел — незнакомый, поздний человек» (РП 356).

Акцентировано телесное уподобление насекомому, реализующее значение отчуждения от самого себя: «Бродя днем по солнечному двору, он не мог превозмочь свою думу, что человек произошел из червя, червь же — это простая страшная трубка, у которой внутри ничего нет — одна пустая вонючая тьма» (Ч 27—28); «... ему казалось, что он может полететь, как летят сухие, легкие трупки пауков» (Ч 80); «... берега, насиженные голыми пауками» (Ч 328). При этом в духе авангардной карнавализации определяемое насекомым телесное как внутреннее выплескивается за свои границы. Границы между вещами (и мирами) отрицаются, становясь проницаемыми. Таковыми их делают насекомые, обитающие во внутреннем и тесном пространстве, но пробирающиеся наружу: «Ты, Козлов <...> чужая вша, которая свою линию всегда наружу держит» (К 471); «<...> в дырках стен и печей они искали клопов и там душили их» (Ч 322); «<...> таракан б...с жил терпеливо и устойчиво, не проявляя мучений наружу, <...> но крыша и потолок в том доме обветшали и расстроились, сквозь них на тело Якова Титыча капала ночная роса» (Ч 306); «<...> потолок и мухи словно забрались к нему внутрь мозга, их нельзя было изгнать оттуда и перестать думать о них все более увеличивающейся мыслью, съедающей уже головные кости. Никита закрыл глаза, но мухи кипели в его мозгу» (РП 364).

В таком гротескном вылезании тела за свои пределы сквозит гоголевско-авангардно-обэриутовская линия. В соответствии с авангардной поэтикой, прочитывается соположенность мотивов еды и насекомых: люди и насекомые поедают друг друга: «Те немного пожаловались на отсутствие бязи для красноармейского белья, отчего вошь кипит на людях кашей» (Ч 69); «... напрасно заградительные отряды отгораживали города от хлеба и разводили сытую вошь» (Ч 169—170); «... суп варился до поздней ночи, <...> пока в супную посуду не нападают жучки, бабочки и комарики» (Ч 239). Это взаимное поедание является мотивной проекцией нулевой семантики текста, наподобие слова Хлебникова, которое, будучи уподобленным мухе, поедается как телесное явление в процессе самореализации (Ханзен-Лёве 1999, 108—110).

Гротесково-абсурдистская семантика телесности в инсектном коде особенно очевидна в тех эпизодах текста, где описывается сближение разноудаленных масштабов. Данный количественный оксюморон маркирует дистопическую тему: «Звезды же не всех прельщали — жителям надоели большие идеи и бесконечные пространства: они убедились, что звезды могут превратиться в пайковую горсть пшена, а идеалы охраняет тифозная вошь» (Ч 163); «Таракан томился и глядел. — Титыч, — сказал Чепурный, —пусти ты его на солнце! Может, он тоже по коммунизму скучает, а сам думает, что до него далеко» (Ч 310); «...таракан его ушел с окна и жил где-то в покоях предметов, он почел за лучшее избрать забвение в тесноте теплых вещей вместо нагретой солнцем, но слишком просторной, страшной земли за стеклом» (Ч 314). Верх и низ, далекое и близкое контрастно сопоставлены в сближенности мухи и птицы — мотив, проходящий через всю прозу писателя: «...даже если осмотреть одних воробьев, и то они жирнее мух и их в Чевенгуре гуще» (Ч 363); «Дванов следил за птицами с тою тоскою, с какой он смотрел на мух под потолком, живших в его детстве у Захара Павловича» (Ч 343); «Настя задушила в руке жирную кулацкую муху, подаренную ей медведем, и сказала еще: — А ты убей их как класс! А то мухи зимой будут, а летом нет: птицам нечего есть станет» (К 524); «Одна заблудившаяся муха <...> полетела, зажужжав в высоте лунного света, как жаворонок под солнцем» (К 524); «В феврале, просыпаясь утром, он прислушивался — не жужжат ли уже новые мухи, а на дворе глядел на небо и на деревья соседнего сада: может быть, уже прилетают первые птицы из дальних стран» (РП 366).

Линейность, деиерархизованность и диссоциированность мира обозначена у Платонова посредством множественности как конститутивного признака насекомых: «он <таракан. — Н. З.> видел горячую почву и на ней сытные горы пищи, а вокруг тех гор жировали мелкие существа,

и каждое из них не чувствовало себя от своего множества» (Ч 310); «...мухи летели целыми тучами, перемежаясь с несущимся снегом» (К 517). В оппозиции жизнь/смерть насекомые отнесены преимущественно ко второму члену, то есть к смерти, образуя мотивную цепочку насекомое—старость—смерть. А если к жизни — то часто имплицирована погребальная семантика (обиталище старика из романа «Чевенгур», у которого живет таракан, уподоблено гробу-могиле). Центральный парадокс Платонова — мотив жизни в смерти — благодаря оксюморонности, составляющей конститутивную особенность инсектной семантики, усилен и при этом иронически снижен: «... он все время видел потолок и двух поздних предсмертных мух на нем, приютившихся греться для продолжения жизни» (РП 364).

В сближенности масштаба мира насекомых и людей экзистенциальный парадокс обретает смысл несурзаицы и абсурда. Рассмотренная сквозь призму инсектного кода многомерность смыслов у Платонова, равно как актуализируемые им несоразмерности и диссоциации, подтверждают связь прозы мастера с гоголевским текстом XX в. в его, позднее, и постсимволистской манифестации. Инсектный топос в русской культуре XX в. является одним из главных указателей на деиерархизацию, инверсированность всей культурной традиции в целом. На фоне мотива насекомых человеческая телесность сворачивается и интериорируется или, наоборот, расплзается вширь, заполняя своей массой весь мифологический космос. Константным остается экстремальность модуса тела и мира, которому оно принадлежит, акцентированность их границ и сшибок масштаба, что наделяет их существование фантасмагоричностью. В этом экзистенциальном скепсисе, в перевертывании ценностей, вывернутости смыслов, между тем, сквозит общекультурная схема сакрализации низкого и возвания к внетелесному как парадоксальном утверждении высших смыслов. Мифопоэтика обыденности сквозь призму многоликой армии клопов и бабочек достоверно очерчивает многомерность своих абсурдных проявлений.

### Принятые сокращения

К — Платонов А. Котлован // *Его же*. Впрок: Проза. М.: Худож. лит., 1990. С. 438—545.

РП — Платонов А. Река Потудань // *Его же*. Государственный житель. М.: Сов. писатель, 1988. С. 354—376.

Ч — Платонов А. Чевенгур // *Его же*. Впрок: Проза. М.: Худож. лит., 1990. С. 18—375.

**Л и т е р а т у р а**

Виноградова 2000 — *Виноградова Л. Н.* Народная мифология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.

Гура 1997 — *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.

Злыднева 2001 — *Злыднева Н. В.* Фигуры речи и изобразительно искусство // Искусствознание. 2001. № 1. С. 30—143.

Кусков 1993 — *Кусков С.* Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» // Вопр. искусствознания. 1993. № 2—3. С. 213—225.

Хансен-Лёве 1999 — *Хансен-Лёве О.* Мухи — русские, литературные // *Roman Bobryk, Jerzy Faryno* (ред.). Утопия чистоты и горы мусора = Utopia czystości i góry śmieci. Warszawa, 1999. S. 95—132. (Studia litteraria Polono-Slavica. N. 4).

Шмид 2001 — *Шмид В.* Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы: Сб. ст. / Ред. В. Маркович, В. Шмид. СПб., 2001. С. 9—16.

# **Пространство реальное и воображаемое**



**человек в пространстве**



И. И. Свирида

## Пространство культуры. Аспекты изучения

Категория пространства, подобно категории времени, принадлежит к числу универсальных. Исходя из нее, могут быть описаны самые различные явления и процессы. Обращение к ней позволяет увидеть культуру как многомерное целое, выявить ее характеристики, остающиеся вне поля зрения при других подходах, иначе взглянуть на уже известные явления, восстановить их первоначальные, часто забытые пространственные признаки. «Проблема пространства залегает в средоточии миропонимания во всех возникавших системах мысли и предопределяет сложение всей системы... миропонимание — пространствопонимание»<sup>1</sup>.

Развертываясь в пространстве, культура сама пространство и его интерпретатор. Она создает мифопоэтические образы пространства и новые формы пространства окружающего. В результате возникает *пространство культуры*<sup>2</sup>, способное нескончаемо расширяться, даже будучи только помыслено. Представления о пространстве выступают в качестве ее смыслообразующей константы, а их изменения ведут к смене культурных парадигм и эпох, модели мира, придают неповторимость культурным явлениям.

Пространство культуры является объектом и полем практических и семантических метаморфоз. Последние начались с его космизации. Европейское Средневековье христианизировало пространство, Ренессанс его геометризировал и поставил в центр человека, барокко наполнило движением и лишило устойчивости, Просвещение заземлило, романтизм вернул ему космический масштаб, постмодернизм дестратифицировал и децентрировал.

Проблема «культура и пространство», непосредственно или имплицитно, выступала у представителей всех ведущих направлений гуманитарной науки XX в. Как отметил П. А. Флоренский, «чем плотнее сработана та или другая система мысли, тем определеннее становится в качестве ее ядра своеобразное истолкование пространства»<sup>3</sup>. Определяющими для постановки названной проблемы стали такие явления, как поворот философской мысли к культуре в качестве феномена человеческого сознания, переход от «наук о духе» к «наукам о культуре», антропологизация гуманитарного знания.

В результате антропизировалась сама проблема пространства, разделилась ее интерпретация по отношению к природе и человеку, для которого время и пространство не только онтологичны, но под влиянием теории относительности стали релятивны, как и их познание. Сущность человека была определена философами по пространственному признаку как его «открытость миру». М. Хайдеггер посредством пространственного понятия *Dasein* исследовал место человека в бытии. М. Шелер, основоположник современной философской антропологии, выявил, что «с самого начала человек имеет единое *пространство*» и ощущение «*мирового пространства*»<sup>4</sup>. Сформировалось понятие человеческого мира (*Lebenswelt* и *Umwelt* Э. Гуссерля), представление о его множественных формах (*menschliche Umwelten* Э. Ротхакера). Структурная антропология вслед за К. Леви-Строссом описывала эти миры на этно-цивилизационном уровне, выстроив их по семантическим оппозициям. Открывались новые, обладающие самоценностью этно-культурные пространства, что Элиаде делал через историю религий, а художники, познакомившись с ритуальными предметами аборигенов Африки, обнаружили в них источник пространственно-пластических форм, позволяющих преобразовывать язык искусства.

В пространственных понятиях начала определяться культура в целом — *пневмосфера* Флоренского, *ноосфера* Тейяра де Шардена и В. И. Вернадского. М. Бубер и М. М. Бахтин развили пространственную идею диалога как межличностной коммуникации, общения между человеком, миром и Богом. Бахтинское понятие *хронотопа* способствовало синтезированию понятий пространства и времени. В. Н. Топоров писал о спатииализации временных признаков и темпорализации пространственных.

Одной из парагматических характеристик пространства культуры выступила его *пограничность*, раскрытая Бахтиным как онтологический признак. По его определению, оно целиком располагается на внутренних и внешних границах, которые свидетельствуют об «автономной причастности» и «причастной автономности» каждого культурного акта. Граница, сакрализованная в мифопоэтическом и традиционном сознании, приобретая с ходом истории этнический и социально-политический характер, ментальный и геопрактический, в XX в. оказалась трактована как научное понятие. Собственно, любая пара антитетических признаков, в том числе пространственных (*свой/чужой*, *далекий/близкий*, *внешний/внутренний*, *центр/периферия* и т. д.), по которым изначально осознавался мир, а в современной науке структурно-семиотически описывался мир, содержит представление о границе (указание на нее дает само понятие *оппозиция*, а визуально — косая черта, принятая как разделитель ее составляющих).

Семиотизация и лингвизация культурологических исследований, восходящих соответственно к Ч. Пирсу и Ф. де Соссюру, разработка понятия *текст* принесли новый подход к проблеме пространства. «Текст пространствен... пространство есть текст», по обобщающей формуле Топорова<sup>5</sup>. Ю. М. Лотман в рамках семиотической культурологии сформулировал понятие *семиосферы*, которая «и результат, и условие развития культуры»<sup>6</sup>.

Постструктурализм внес новую пространственную интерпретацию понятия текст, что было связано с неомифологизацией и семиотизацией реальности в XX в., с изменением содержания оппозиции *реальность/текст*<sup>7</sup>. Структура текста предстала как *текст без границ*, возникло понятие письмо как палимпсест (Ж. Деррида). Понятием *интертекст* были обозначены внутренние и внешние межтекстуальные связи (Ю. Кристева). Р. Барт писал о нем как обладающем пространственной свободой и представляющем собою «не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (сообщение “Автора-Бога”), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным»<sup>8</sup>. Возникло понятие *гипертекст*, который конструируется посредством множества отсылок, образуя особое пространство, связанное с *гиперреальностью* современного мира (понятие Ж. Бодрийера).

Преобразовалась концепция Хаоса, речь идет не только о его энтропии, но и способности к самоорганизации<sup>9</sup>. Б. Мандельброт в рамках общей теории хаоса концептуализировал такое свойство пространства, как фрактальность — полное или частичное подобие отдельных повторяющихся элементов, что присуще и природе, и формообразованию в искусстве. Ж. Делёз и Ф. Гваттари сформулировали понятие *ризомы* (фр. *rhizome* — корневище) как пространства, имеющего всегда ускользающие пределы, неустойчивые и смещающиеся границы, нелинейный способ организации целостности<sup>10</sup>. Согласно У. Эко, ризома выступает подлинной схемой мироздания, в ней «каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична». Это некий лабиринт, каким является все мироздание, путешествие в нем «являет собою ситуацию постоянного выбора»<sup>11</sup>. Перед ним всегда оказывается и культура в целом.

Наряду с семиотическим, развивался герменевтический подход, раскрывающий в текстах то «потаенное», что не высказано и «не случайно случайно», если обратиться к афоризму мысль Г.-Г. Гадамера<sup>12</sup>. Г. Башляр анализировал поэтику пространства, феноменологию его воображения, сделав предметом рассмотрения особый мир локусов — дом от подвала до чердака, ящики, сундуки, шкафы, углы, которые прочитывались им как

«психологические диаграммы», трактовались как «место космопсиходрамы». Они были увидены в диалектике внешнего и внутреннего, а простор превратился в философскую категорию грезы<sup>13</sup>.

Исследовались разные типы пространства. Для Элиаде это прежде всего сакральное пространство, для Топорова — пространство мифопоэтическое в целом. Его интересовала также связь природного и культурного начал, их пространственный макроконтекст, в котором встреча духовно-физического и «великих» текстов культуры порождает духовные ситуации «высокого напряжения»<sup>14</sup>. Г. Д. Гачев сформировал понятие *космопсихо-логос*, раскрывая его в *национальных образах мира* как единство местной природы, характера народа и его склада мышления<sup>15</sup>.

Особый пространственный статус получило «эстетическое бытие», которое, возникает путем преодоления «материально-вещной внеэстетической определенности»<sup>16</sup>. Это самоценно эстетический, третий «по отношению субъекту и объекту, к человеку и бытию... мир, где бытие иллюзорно-эйдетически свертывается в картину»<sup>17</sup>. Искусство с его «ежесекундным претворением в новое» (П. Филонов), делает наглядными метаморфозы пространства, овладение которым лежит в основе пластических искусств, что в живописи определяется переводом трехмерности в плоскостность<sup>18</sup>. Как показал М. Шапиро, уже то поле, на котором создается картина, является особым типом пространства, с чем связана проблема масштаба, рамы, движения, его направления в картине, разграничения правого и левого, позиции зрителя, влияющие на семантику изображения и его восприятие<sup>19</sup>.

«Работа» художника с пространством определяет не только поэтику, но и семантику его творчества. Согласно Флоренскому, создается ли пространство символов или пространство подобий, соответственно строится ли оно по правилам обратной или прямой перспективы, говорит о различных типах миропонимания. Пространственные аспекты нашли место в иконологии как особом разделе искусствознания, которое обнаружило тенденцию к сближению с семиотикой (А. Варбург, Э. Гомбрих)<sup>20</sup>. Э. Панофский, раскрыв различия античной и ренессансной прямой перспективы, ввел ее в круг описанных Э. Кассирером символических форм, вырабатываемых мифом, философией, языком, наукой<sup>21</sup>.

В рассмотрении проблемы «культура и пространство» вошел природный ландшафт, трактуемый как креативный фактор<sup>22</sup>. В. А. Подорога обратился к анализу «европейских ландшафтных практик мысли»<sup>23</sup>. Ландшафт анализировался как пространственная среда и ментальный образ, участвующий в формировании картины мира, индивидуального и общественного сознания, особенностей художественного творчества<sup>24</sup>.

Проблема пространства попала в центр внимания историков. Ф. Бродель анализировал Средиземноморье как хозяйственно-политическую целостность, а историю Франции как историю формирования ее пространства<sup>25</sup>. Выделилось направление, связанное с исследованием ментальных карт<sup>26</sup>. Развивался ареальный подход. Особым культурным ареалом предстали Балканы<sup>27</sup>. Вместе с тем, они были показаны как часть «средиземноморского макроконтекста», скрепленного судьбоносным путешествием Энея<sup>28</sup>. Круг исследований оказался расширен за счет обращения к рассмотрению евразийского пространства, к проблеме пространства в контексте славянских культур<sup>29</sup>. Пространство культуры было соотнесено с виртуальным пространством<sup>30</sup>. Движению в пространстве, раскрываемом через такие атрибуты, как путь, дорога, любого типа странствие, посвящены этнолингвистические и фольклорные славистические исследования, в качестве движения в пространстве рассматривались художественные связи<sup>31</sup>. Историко-культурные аспекты проблемы пространства выступили в «новой географии», оперирующей понятием географического образа (geographical image, geographical vision)<sup>32</sup>.

\* \* \*

Проблема «пространство и культура» может быть рассмотрена не только с точки зрения пространства концептуального, пространства смыслов и их взаимоположения, которое претворяется в мифопоэтическом, сакральном или художественном образе, так или иначе экстерьеризуемом — вербально или предметно, как, например, в поэзии и в архитектуре. Она может быть поставлена и в ином аспекте, в связи с которым важны слова Бахтина, писавшего о «совершенно реальном времени-пространстве», «исторически развивающемся социальном мире», где «звучит произведение, где находится рукопись или книга... реальный человек, создавший звучащую речь, рукопись или книгу... реальные люди, слушающие и читающие текст». Его Бахтин назвал «создающим текст миром» в отличие от «изображенного в тексте мира»<sup>33</sup>. Различные по сути, они не существуют один без другого, образуя неразделимое целое, всегда отмеченное присутствием человека, который, находясь в нем, одновременно творит его.

В «создающем текст мире» расположены все виды текстов, заключенные в свою материальную оболочку. Они всегда готовы раскрыться, как только человек начнет читать, рассматривать адресованные ему послания. Чтобы это происходило, нужны институты и социокультурные механизмы, практически обеспечивающие все эти контакты, развитие культуры в целом. Их функции носят не чисто инструментальный характер.

В результате их действия возникает особое пространство *бытия культуры*, которое также несет информацию о мире, отвечает его модели, свойственной той или иной эпохе. Это пространство неотделимо от того интерактивного поля, в котором реализуется прагматика текстов. Здесь осуществляются контакты авторов и их адресатов, определяется их круг, образовательный ценз, создаются условия для развития их духовных и профессиональных потенций.

Пространству бытия культуры свойственна дисперсность и неравномерность, оно разрастается в соответствии с духовными интересами и ценностными ориентациями общества, хотя работа его механизмов может быть выражена, в частности, в количественных показателях. Это пространство формируется на пограничье с другими типами пространства, в которых одновременно и постоянно пребывает человек — географическим, политическим, национальным, конфессиональным, бытовым и т. д. Пространство бытия культуры соотносится и с пространством виртуальным, т. е. не данным в конкретном ощущении, возникающем как состояние сознания — здесь и сейчас. «Мировая паутина» становится все более важным каналом функционирования культуры, служа также полем порождения ее новых форм и смыслов, что является еще одним проявлением общности пространства текстов и бытия культуры, образующих пограничье с различными типами пространства.

Вместе с тем, то и другое пространство постоянно утверждают свою самостоятельность по отношению к ним. Конец XX в. стал свидетелем того, как официально признанные, занимавшие социально-политический верх явления, уступили свое место андеграунду. Пространство бытия культуры не является лишь объективизированным, вещным, ему присуща определенная духовная атмосфера. В нем формируется та модель «поведения культуры», согласно которой складываются ее отношения с социальным и природным мирами, в которых она существует, не сливаясь и не совпадая с ними в очертаниях, образуя также постоянно активное пограничье с пространством текстов.

Роль механизмов и институтов, функционирующих в пространстве бытия культуры и обеспечивающих развитие культурной деятельности, формирование культурной среды, не сводится к созданию для этого материально-практической основы. Так, например, с появлением музеев возникает не просто место хранения произведений искусства, это оказывает влияние на его восприятие. В музейных экспозициях полотна обычно выстраиваются в хронологической последовательности, а тем самым в определенный семантический ряд. В результате музей становится особым художественно-эстетическим, семантическим пространством, а его экспозиция — текстом. Сознательно или заблудившись в многочислен-

ных залах, посетитель может разрушить прямолинейность экспозиционного времени. Как в художественных текстах, оно приобретает субъективизированные формы. На современных выставках это происходит также в результате манипулирования вещами<sup>34</sup>.

Тип культурного общения и культурной среды — результат не только творческой мысли, сознательно организующей эту среду функционально и эстетически, но и определенной цивилизационной и общественной ситуации, что в опосредованной форме находит выражение в художественных текстах. Как писал Платон, «нигде не бывает перемены приемов мусического искусства без изменений в самых важных государственных установлениях — так утверждает Дамон и я ему верю»<sup>35</sup>.

В каждую из эпох бытие культуры приобретает особые формы. Синкретический тип пространства представлял сакральный круг ритуала, где нет разделения на участников и зрителей. С разрушением этого синкретизма началось разрастание структур, опосредующих их взаимосвязи<sup>36</sup>. Вместе с тем, окружающая среда наполнялась соответствующими ей творческими явлениями. «Что за классическое ораторское искусство без соответствующего классического пространства — без полиса, без *res publica*», — писал Гадамер<sup>37</sup>. «Античная площадь, — по словам Бахтина, — это само государство, высший суд, вся наука, все искусство, и на ней — весь народ... здесь все публично»<sup>38</sup>. Сходную роль играла средневековая рыночная площадь с собором и ратушей. В ренессансной Флоренции площадь Синьории с наполненной скульптурой лоджией Деи Ланци, статуями Донателло, Микельанджело, Джамболоньи, Бандинелли перед ратушей, была не просто музеем под открытым небом. Эти произведения создавали эстетическую среду, где протекала жизнь города.

Пространство бытия культуры в целом предстает как способное раскрывать новые смыслы. В нем также находит выражение то напряжение человеческого сознания, уровнем которого Вернадский полагал возможным оценивать исторические эпохи<sup>39</sup>.

\*\*\*

Человек, осваивая природное пространство, постоянно семантизирует его, насыщает знаками и значениями. Каждое осмысляемое пространство, даже так наз. пустое, семиотично. Собственно «пустым» пространство может быть только для человека, для животного же «нет *пустых форм пространства и времени*, пустая форма пространства в качестве еще неоформленной “пространственности” переживается *до осознания*»<sup>40</sup>. В этом плане Топоров различал *пространство* и *место*, которое «предполагает замысел и, следовательно, целенаправленность и установку»<sup>41</sup>.

С течением времени дополнительному означиванию подвергались как природные, первичные, признаки, так и вторичные, выработанные культурой или ею переосмысленные. Тем самым расширялось представление об онтологических и практических свойствах пространства, ибо признак «не столько “принадлежит” объекту, сколько “задается” человеком»<sup>42</sup>. В одних случаях природа, выступая лишь в роли вдохновителя, сохраняла собственное пространство, в других — оно переставало быть таковым, становясь «культурным», не зависимо от аксиологии происходивших в нем изменений.

Однако чтобы оно оказалось в поле культуры, не обязательно его культивировать и огораживать, превращая в сад или индустриальную площадку. Если пространство неким образом осознано, то в него вносится содержательное начало. Достаточно, чтобы там поселился *genius loci*, дух этого места, чтобы оно было осознано как связанное с каким-либо значительным событием, выдающейся личностью, *запало* в историческую память, если употребить одну из пространственных метафор, служащих поискам «тождества двух заведомо различных объектов»<sup>43</sup>. Они густо наполняют язык культуры, формируя пространственный код, который подлежит расшифровке. Знаковый характер приобретают топонимы, которые маркируют образ того или иного природного или исторического места.

В ходе культурного процесса происходила мифологизация, сакрализация, аксиологизация признаков пространства, их семантизация или десемантизация, стереотипизация. Если в традиционной и народной культуре признак в принципе остается устойчивым, а набор признаков достаточно стабильным<sup>44</sup>, то в культуре «ученой» постоянно происходило их забывание и актуализация, они утрачивали собственно пространственную доминанту, из пространственных превращались в эстетические (как в понятиях высокой и низкой культуры или высокого и низкого жанров). Пространственные признаки приобретали дополнительные значения, в частности географические трансформировались в культурные. Так, Восток и Запад начали ассоциироваться с определенным типом культуры. Стороны света могли вопреки географической реальности перемещаться — Московское государство, первоначально осознававшееся как Север, постепенно стало восприниматься как принадлежность Восточной Европы, само понятие которой сформировалось лишь постепенно.

Пространственные признаки служили разделению сакрального и светского. Как писал П. Я. Чаадаев, «пирамидальная архитектура является чем-то священным, небесным, горизонтальная же — человеческим и земным»<sup>45</sup>. Эти признаки свидетельствовали не только об ориентированности готики и классицизма по горизонтали или вертикали, но и о духовной ориентации той или иной эпохи в целом.

Переосмысление пространственных признаков, изменение их состава и соотношения делают возможным рассматривать эти признаки в качестве характеристики отдельных эпох, позволяют проследить функционирование смыслообразующих механизмов культуры, формирование доминантных черт культурных эпох, вскрыть взаимодействие культурных и социально-исторических явлений. Изменяющаяся семантика пространства, степень «заинтересованности» эпохи или индивидуума данной проблемой служат выражением внутреннего строя культуры, ее «индивидуальности».

\* \* \*

В «создающем текст мире» сосуществуют разного типа культуры, так или иначе деля между собой место в культурной жизни, — традиционная и профессиональная, классическая и поп-культура, соседствуют культуры различных народов и культурных общностей, языки и диалекты. Вместе с тем, возникали переходные формы, как русская усадебная и городская культуры конца XVIII — первой половины XIX вв.

Создаваемые человеком локусы, какими являются города, другие агломерации разного масштаба, различного рода культурные институты по аксиологической вертикали иерархически выстраивают пространство бытия культуры. Ими обозначены его центр и периферия, они служат местами сгущения творческой энергии, маркируют направления культурной ориентации и культурных взаимодействий, информационных потоков, пути передвижения культурных ценностей, самих их создателей. Лишаясь культурных функций, локусы утрачивают свою самость. Это наказание было определено Вавилону: «И голоса играющих на гусях и поющих, и играющих на свирелях, и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет; не будет уже в тебе никакого художника, никакого художества» (Откр. 18.22).

В Средневековье важнейшими культурными локусами первоначально выступали монастыри — хранилища рукописей, «место работы» средневековых интеллектуалов, мастеров, вместе с учением своих орденов разносивших по Европе различные знания и художественные умения, как цистерцианцы готику. С XI в. к монастырям присоединились университеты, с XVII в. возникали Академии наук, с XVIII в. — Академии Художеств, музеи. На пограничье природы и культуры расположилась вилла, с античных времен образуя вместе с ее садами особый вид сельского жилища, служащего местом наслаждения и интеллектуальных занятий. Ренессанс продолжил эту традицию. Дворцово-парковый ансамбль как особый локус формирует эпоха барокко, культурными оазисами становятся усадь-

бы, органично объединяющие бытовые и культурные функции. С разрастанием городов образуются городские урочища, вписанные в конкретный природный и урбанистический ландшафт<sup>46</sup>.

Локусы, занимающие географически определенное место, в текстах культуры обрастают значениями, символизируются, превращаются в особые топосы, образ которых, мифологизируясь, часто далеко отходит от породившей их действительности. С одного локуса на другой переходили их функции, чему пример смещение роли ведущего художественного центра от Рима к Парижу, ставшему в конце XIX в. основным местом паломничества художников. Локусы могут перемещаться путем имитации, о чем свидетельствует, в особенности, распространение копий «святых мест» (как Иерусалима, Вифлеема). В пространстве движутся путешественники, любые из них — «переносчики» национальной ментальности и стереотипов, а также их создатели. Они активные участники жизни культурного пространства, творцы его поля напряжения и векторов.

\* \* \*

Различного рода связи, структурируя пространство культуры, осуществляются как в пространстве, так и во времени. Если первые ведут к формированию культурных общностей разного уровня, первоначально по принципу свой/чужой, то вторые делают возможным преемственность традиций. Постоянно пересекая пространственные и временные барьеры, культура хранит и актуализирует архетипы, мифопоэтические образы, сопрягает сопрягает удаленные друг от друга культуры, культурные эпохи в протяженности «большого времени». Пограничные явления могут вовсе не соседствовать во времени и пространстве, в этом плане можно говорить как о собственно *пограничных*, так и *надграничных* явлениях. Сходство возникает и под воздействием «духа времени», становившегося все более властным по мере развития интеграционных процессов — культура порождает близкие явления и вне прямых контактов. Если *genius loci* привязан к определенному месту, то дух времени все более расширял свое влияние по мере формирования общеевропейского культурного пространства.

Европа лишь постепенно становилась «Европой», постепенно осознавалась и принадлежность к ней, что служило элементом самоидентификации народов и личностей<sup>47</sup>. Как писал А. Бергсон, европейцем является тот, кто осознает себя европейцем.

Европа знала несколько эпох «великой интеграции». Первая — это время римской колонизации, которая заложила общую античную основу

европейской культуры, актуализированную Ренессансом. Вторая значительнейшая эпоха европейской интеграции — время распространения христианства. С Ренессанса и его трансальпийских маршрутов началась третья великая эпоха европейской интеграции. Ренессансная архитектура появилась в Венгрии, Польше, Хорватии, Чехии. Культура барокко проникла в восточноевропейские земли, включая Россию.

Эпоха Просвещения способствовала постепенному включению в общеевропейскую культурную жизнь всех европейских народов, у ряда из них приняв форму Национального возрождения<sup>48</sup>. «Галлизация» Европы, прежде всего, языковая, отражала не просто экспансию французской культуры<sup>49</sup>. Французский язык оказался необходимым инструментом в европейских контактах, сменив ученую латынь, которая функционировала лишь в узком кругу «республики ученых». Универсализм культуры Просвещения, претендуя на мировой масштаб (космополитизм в тогдашнем понимании), способствовал прежде всего укреплению общеевропейских тенденций. Определенную роль сыграли различные формы освоения восточной культуры.

Сложилась общеевропейская сеть информации и коммуникации, определились пересекающие всю Европу маршруты, хотя все еще чреватые приключениями и опасностями; ее наполнило движение носителей разных профессиональных знаний и умений, людей, жаждущих получить образование. Все они, а не только торговые люди и дипломаты, добираются теперь до России, часто оседая там и связывая восток и запад Европы интеллектуальными, художественными, а также семейными узами.

Эпоха Просвещения актуализировала идеи Вечного мира, она отмечена рождением модели «человека мира», «космополита», конституированием и распространением наднационального масонства. В его представлениях сформировалось особое отношение к пространству, в них «географическое поле значений было полностью заменено нравственным и сюжет о перемещении в географическом пространстве воспринимался как аллегория нравственного возрождения»<sup>50</sup>. Это нашло отражение в масонской программе естественных парков того века, где прогулка становилась инициацией, превращалась в моральное путешествие<sup>51</sup>. Важнейшее значение для типологического сближения культур православного и католического ареалов имело ослабление их конфессионального противостояния.

Однако периоды европейской интеграции чередовались с противоположным по знаку движением. Так, за христианизацией последовал раскол церквей, а затем Реформация; за эпохой Просвещения наступила «националистическая» эпоха романтизма. Современность, отмеченная глобализацией, означена также сепаратизмом.

\* \* \*

Пространство культуры создает человек, концептуально и вещно. Оно выступает по отношению к нему как внешнее, перцептивное, т. е. чувственно воспринимаемое, что часто называется реальным пространством, но более нейтрально может быть названо окружающим. В качестве «очеловеченного», антропизованного, оно подверглось антропоморфизации (именно по отношению к человеку определяется верх и низ, правое и левое; пространство храма структурировано в соответствии с членением его тела), а также получило многие свойства творящей его человеческой мысли, которые воспринимаются как парадоксальные обыденным сознанием. Мифопоэтическая традиция, художественное творчество придали пространству множественность порой противоречивых свойств. К их числу принадлежит способность субъективизироваться, претерпевая различные метаморфозы, могут сжиматься и расширяться его масштабы, далекое становится близким<sup>52</sup>, большее уместиться в меньшем, верх и низ меняться местами<sup>53</sup>. Не перестав быть внешним, пространство способно становиться внутренним.

Благодаря свойствам своего непространственного сознания человек постоянно находится во множестве пространств и времен, при этом пространство способно бесконечно расширяться, а время обращаться вспять и забегать вперед. По словам Б. Пастернака, человек «не поселенец какой-либо географической точки. Годы и столетия, вот что служит ему местностью, страной, пространством»<sup>54</sup>. Х. Л. Борхес писал об особом рода лабиринте, «который охватывал бы прошедшее, настоящее и грядущее и каким-то чудом вмещал всю Вселенную»<sup>55</sup>, приобретая тем самым не только пространственные, но временные признаки, четвертое измерение.

Герой К. Вагинова, потрясенный послереволюционными событиями, чувствовал, что «бежит все глубже и глубже в старый двухтысячелетний круг. Он пробегает последний век гуманизма и дилетантизма, век пасторалей и Трианона, век философии и критицизма и по итальянским садам, среди фейерверков и сладостных латино-итальянских панегириков, вбегает во дворец Лоренцо Великолепного»<sup>56</sup>. Так образуется единый хронотоп, который присущ не только художественным текстам, но и миру человеческого бытия. Согласно Башляру, «часто именно огромность внутреннего мира («*immensite interiore*») придает истинное значение некоторым проявлениям того мира, который разворачивается перед нашим взором»<sup>57</sup>.

Специфичны отношения между художественным текстом и жизнью. В XX в. они постоянно занимали философскую мысль. Проблема не исчерпана и поныне<sup>58</sup>. «Усиленного» типа тексты, тексты-произведения не просто воспроизводят реальность. Само ее понятие для культуры многозначно. Это не только объективизированное пространство. Как писал Элиа-

де, сакральное пространство «для религиозного человека только и является реальным. Все остальное — бесформенное пространство»<sup>59</sup>. В иконе сакральное невидимое пространство визуализировалось<sup>60</sup>. Согласно А. Белому, для художника реальность, действительность, не подчиненная творческому сознанию, — «грозный и чуждый хаос... Туман его грез осаждается на действительность, омывает ее росой творчества; родимый хаос начинает петь для него и в природе. Таков путь фантастического романтизма к романтизму реальности»<sup>61</sup>.

Каждый творческий акт уникально преобразует пространство. В процессе «прочтения» текстов-произведений, не затрагивая их внутреннюю идентичность, реальность как таковая берет реванш, способствуя извлечению из них того, что в наибольшей степени соответствует данной культурной ситуации, типу рецептора, а не строго интенциям авторов. (В аспекте языковой ситуации эта проблема разработана Л. Витгенштейном<sup>62</sup>). Эти условия определяются в пространстве бытия культуры. Однако сама возможность многозначного прочтения текстов заключена в их семантической многослойности («глубине»). Она делает возможным возникновение традиции путем сохранения и актуализации тех или иных слоев, а также появление неисчерпаемых «вечных» ценностей. Этот статус они получают в пространстве бытия культуры.

Пространство культуры образует постоянное пограничье с бытовым пространством, что Лотман раскрыл в сфере бытового поведения<sup>63</sup>. В эпоху романтизма оно было прямой реализацией литературных моделей, оформляясь соответствующими атрибутами. Как писал Новалис, «роман есть жизнь, принявшая форму книги. Мы живем в огромном романе»<sup>64</sup>. Однако и жизнь святого строго следовала агиографическим описаниям<sup>65</sup>.

\* \* \*

Пространственным актом является каждый случай самоопределения, самоидентификации (человека, народа, личности)<sup>66</sup> — это момент осознания, фиксации культурных границ. В ходе культурного процесса менялась проницаемость той или иной границы, как и тип границ, актуализуемых в тот или иной период. Несовпадение границы распространения конфессиональных, языковых, явлений, этнических и государственных и проч. территорий, хотя и служит причиной конфликтов, однако оказывается продуктивным пространством для развития культуры, свидетельствуя о ее самостоятельности, об особой вычлененности ее пространства, его над-границности. Отношение к национальному пространству окрашивало картину мира и менталитет отдельных народов. Если для французов национальное пространство — это «*douce France*», как они до сих пор любят нежно называть свою страну, а для англичанина, культивирующего

традиции, — это «old England», то для поляка национальное пространство их страны, хотя и стертой с политической карты, сохраняло свои очертания «róki my żyjemy». У славянских народов, которые были лишены независимости в тот или иной период своего существования, образ своей земли оказался перенесен в пространство исторической памяти. Его хранителем стало и пространство художественных текстов, которое выступало компенсатором утраченного политического пространства. Вместе с тем, изображения сцен прошлого, обращение к историческим сюжетам в живописи были своего рода эскапизмом, бегством из реального в мифологизированное пространство.

Подобно тому, как борхесовский создатель сада верил не «в единое абсолютное время... [а] в бесчисленность временных рядов, в растущую, головокружительную сеть расходящихся, сходящихся и параллельных времен», так и культура творит бесчисленное множество пространств, свидетельствующих о ней самой и мире.

### П р и м е ч а н и я

<sup>1</sup> Фрагмент опубликован в: *Генисаретский О. И. П. А.* Флоренский. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Новый Мир, 1994 №7. Цит. по: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1994/7](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/7). Б/п.

<sup>2</sup> Этот термин позволяет дистанцироваться от лексически синонимичного ему термина *культурное пространство*, под которым традиционно имеется в виду освоенный человеком природный ландшафт.

<sup>3</sup> Цит. по: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1994/7](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/7). Б/п.

<sup>4</sup> *Шелер М.* Положение человека в Космосе [1928] // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 57. Курсив Шелера, во всех других случаях автора статьи.

<sup>5</sup> *Топоров В. Н.* Пространство и текст. Цит. по: Из работ Московского семиотического круга. Сост. и вступ. статья Т. М. Николаевой. М., 1997. С. 455, 460—461.

<sup>6</sup> *Лотман Ю. М.* Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров... СПб., 2000. С. 251.

<sup>7</sup> См.: *Руднев В. П.* Морфология реальности: Исследование по «философии текста». М., 1996.

<sup>8</sup> *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 388.

<sup>9</sup> *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. М., 1986.

<sup>10</sup> *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Введение: Ризома // *Они же*. Капитализм и шизофрения: Mille Plateaux. Цит. по: <http://tfk2.narod.ru/rizoma.htm>.

<sup>11</sup> Цит. по: <http://ariom.ru/wiki/Labirint>

<sup>12</sup> *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 65—66.

<sup>13</sup> *Башляр Г.* Поэтика пространства. М., 2004.

- <sup>14</sup> *Топоров В. Н.* Эней — человек судьбы. М., 2000.
- <sup>15</sup> *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. М., 1988; *Он же.* Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. М., 1995 и продолжающаяся серия книг, посвященных конкретным культурам.
- <sup>16</sup> *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 25, 49—50.
- <sup>17</sup> *Соколов М. Н.* Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства. М., 2002. С. 11.
- <sup>18</sup> *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980.
- <sup>19</sup> *Шапиро М.* Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака-образа // Семиотика и искусствометрия. М., 1972.
- <sup>20</sup> *Либман М. Я.* Иконология // Современное искусствознание за рубежом. М., 1974; *Соколов М. Н.* Границы иконологии и проблема единства искусствоведческого метода: (К спорам вокруг теории Э. Панофского) // Современное искусствознание Запада: О классическом искусстве XIII—XVII вв. М., 1977.
- <sup>21</sup> *Panofsky E.* Die Perspektive als symbolische Form // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924—1925. Berlin—Leipzig, 1927.
- <sup>22</sup> *Габричевский А. Г.* Героический пейзаж и искусство Киммерии // *Он же.* Морфология искусства. С. 302—309.
- <sup>23</sup> *Подорога В. А.* Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX—XX вв. М., 1993.
- <sup>24</sup> Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007.
- <sup>25</sup> *Бродель Ф.* Средиземноморье и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. Ч. 1—3. М., 2002—2004 (фр. изд. 1949—1976); *Он же.* Что такое Франция? Книга 1. Пространство и история. М., 1994.
- <sup>26</sup> На славянском материале см., напр.: *Вульф Л.* Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпох и Просвещения. М., 2003 (англ. изд. 1994 г.); *Bassin M.* Imperial Visions. Nationalist Imagination and Geographical Expansion in the Russian Far East, 1840—1865. Cambridge, 1999; *Зеленева И. В.* Геополитика и геостратегия России. XVIII — первая пол. XIX вв. СПб., 2005.
- <sup>27</sup> *Цивьян Т. В.* Движение и путь в Балканской модели мира. См также: *Злыднева Н. В.* Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991; *Todorova M.* Imagining the Balkans. New York, 1997.
- <sup>28</sup> *Топоров В. Н.* Эней — человек судьбы. М., 2000.
- <sup>29</sup> Евразийское пространство. Звук и слово. М., 2000; Культура и пространство. Славянский мир. М., 2005; *Софронова Л. А.* Три мира Григория Сковороды. М., 2002; *Она же.* Культура сквозь призму поэтики. М., 2006 (глава «Пространство»); *Она же.* Российский феатрон: московский любительский театр XVIII в. М., 2007 (раздел «Пространство и вещь»).
- <sup>30</sup> Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции. С.-Петербургское философское общество. СПб., 2000.

<sup>31</sup> Концепт движения в языке и культуре. М., 1996; Свирида И. И. Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве. XVIII — середина XIX вв. М., 1999.

<sup>32</sup> См.: Claval P. La Géographie culturelle, Paris, 1995; Костинский Г. Д. Географическая матрица пространственности // Известия РАН. Сер. геогеогр. 1997. № 5; Замятин Д. Н. Пространство и культура. Моделирование географических образов. М., 2007.

<sup>33</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 401—403.

<sup>34</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей, М., 2001. С. 81.

<sup>35</sup> Платон. Государство. М. 1994. С. 194.

<sup>36</sup> О переходе к формам Нового времени см.: Свирида И. И. Польская художественная жизнь конца XVIII — первой трети XIX вв. М., 1978.

<sup>37</sup> Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 192.

<sup>38</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 282—283.

<sup>39</sup> Вернадский В. И. Заметки философского характера разных лет М., 1988. Т. 15. С. 292.

<sup>40</sup> Шелер М. Указ. соч. С. 57.

<sup>41</sup> Топоров В. Н. О понятии места, его внутренних связях, его контексте (значение, смысл, этимология) // Язык культуры: семантика и грамматика. М., 2004. С. 27. См. также: Tuan Yi-Fu. Space and Place. The perspective of Experience. 1977.

<sup>42</sup> Толстая С. М. Категория признака в символическом языке культуры // Признаковое пространство культуры. М., 2002. С. 9.

<sup>43</sup> Ортега-и-Гассет Х. Что такое метафора. Цит. по: <http://www.humans.ru/humans>.

<sup>44</sup> Виноградова Л. Н. Ментальный образ ландшафта в народной культуре // Ландшафты культуры. Славянский мир. С. 45.

<sup>45</sup> Чаадаев П. Я. Соч. и письма. М., 1914. Т. 2. С. 173.

<sup>46</sup> Топоров В. Н. Аптекарьский остров как городское урочище (общий взгляд) // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991.

<sup>47</sup> Автопортрет славянина. М., 1999; Миф Европы в культуре Польши и России. М., 2004.

<sup>48</sup> Свирида И. И. Национальное возрождение как тип культуры / Сов. славяноведение, 1989, N3; Культура народов Центральной и Юго-восточной Европы XVIII—XIX вв. М., 1990.

<sup>49</sup> Ср.: Reau L. Histoire de l'expansion de l'art français moderne. Le monde slave et l'Orient. Paris, 1924.

<sup>50</sup> Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллин. 1992. Т. 1. С. 242.

<sup>51</sup> Свирида И. И. Сады Века Философов в Польше. М., 1994. С. 124—150.

<sup>52</sup> Злыднева Н. В. Пространство парадоксов: близкое — далекое у А. Платонова и А. Тышлера // Культура и пространство.

<sup>53</sup> В зрительном зале само пространство, его видовые точки порождают инверсию: социальная элита занимает партер, а социальные низы — верхнюю галерею, в русском языке называемую *галеркой* с пренебрежительным оттенком, а также райком с уменьшительно-ласкательным — вероятно социальный генезис этих лексем был различен. Показательны также различия названий этой части зала в разных языках, содержащие этническую и социальную характеристику зрителей, а также говорящие о характере поведения — амер. *nigger heaven* (негритянский рай); англ. *Ethiopian paradise* (эфиопский рай, ср. польск. *paradyz*, русск. *паек* без этнических признаков, так как публика была однородной в этом отношении), *peanut gallery* (галерея для «незначительных, малоценных людей»), но также *family circle* (семейный круг). Во французском это *poulailier* (курятник), аналогично в итальянском — *gallinero* (курятник, также сутолока, гам); нем. *Heuboden* (сеновал), *juch* (ура! — возглас радости, припев весёлых народных песен), но также *Olimp* как обозначение высоты, в этом же значении ит. *piccionaia* (голубятня), польск. *jaskółka* (ласточка).

<sup>54</sup> Пастернак Л. Собр. соч. в 5-ти т. М., 1991, Т. 4. С. 670.

<sup>55</sup> Борхес Х. Л. Ex libris. СПб., 1992. С. 155.

<sup>56</sup> Вагинов К. Указ. соч. С. 505.

<sup>57</sup> Bachelard G. La poetique de l'espace. Paris, 1957. P.169.

<sup>58</sup> См.: Руднев В. П. Морфология реальности. Указ. соч.

<sup>59</sup> Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 22.

<sup>60</sup> Раушенбах Б. В. Указ. соч. М., 1980. С. 154.

<sup>61</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. Цит. по: <http://philos.omsk.edu/libery/index/index.htm>. Б/п.

<sup>62</sup> Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958.

<sup>63</sup> Лотман Ю. М. Семантика бытового поведения // *Он же*. История и типология русской культуры. СПб., 2002.

<sup>64</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С.100.

<sup>65</sup> Brown P. The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity // *Idem*. Society and the Holy in Late Antiquity. Berkeley etc, Los Angeles, London, 1989

<sup>66</sup> Флоренский П. А. Указ. соч. С. 226.

Г. Д. Гачев

## **Национальный априоризм в представлениях путешественника о чужеземье: француз де Кюстин и болгарин Радичков едут в Россию**

Пространство не просто дано нам извне, но произведено нами изнутри нашего «я», каким оно сформировано-образовано в той или иной Культуре. Образ Природы — продукт Социума. Как это исследовал Кант, Пространство и Время суть субъективные формы чувственности человека. Путешествуя, человек со своим национальным образом Пространства и Времени вступает в иной национальный мир, Космо-Психо-Логос (= единство местной природы, характера народа и склада его мышления). При встрече-сшибке их высекаются искры удивления, и в их свете рельефно проступают особенности как одного так и другого.

Мы займемся некоторой корректировкой тютчевского

Умом Россию не понять,  
Аршином общим не измерить...

Так! Но коли не «общим», а тоже частным, национально особенным, с разных сторон обходя и взирая на ту же Россию и посылая лучи разной длины, то в их перекрещении может проступить «особенная статья» русского мира и человека и открыться те ее черты, которые изнутри русского «Я» не так выпуклы и поразительны. С другой стороны, отражаясь о предмет, рикошетом очерчивается и мировоззрение взирающего, его национальные особенности.

И вот едут в «чужой монастырь» России «со своим уставом» каждый — француз де Кюстин в середине XIX века и болгарин Йордан Радичков в середине века XX. Мы ищем константное в каждом национальном мире и ментальности, так что абстрагируемся от исторического момента. Ни русский, ни француз, ни болгарин, ни их космо-психо-логосы не пременились субстанциально, и мы наблюдаем хоровод их вечных (относительно, конечно...) сущностей.

### I

Маркиз Астольф де Кюстин (1790—1857) летом 1839 года путешествовал по России, и в 1843 г. в Париже вышла книга «Россия в 1839 году». В России ею были оскорблены, запретили как памфлет, но зачитывались. И сейчас не оторвешься, ее читая, ибо наблюдатель схватил существенные стороны русской жизни, общества и человека. Причем книга напи-

сана доброжелательно к России. Он едет по собственной надобности: чтоб забыться в путешествии от одиночества и своей изгойности из социума, как до того путешествовал по Испании и выпустил о ней книгу. Представьте аристократа ancien régime (старого режима), просветителя XVIII века в сочетании с романтиком, воспитанником Шатобриана — такой утонченный букет человека. Его род пострадал в терроре Французской революции: дед и отец казнены, а мать уже ждала казни в Консьержери и чудом избегла. Ему противна пошлость мещанской демократии во Франции, и он едет с доброжелательством к монархическому режиму. Но возвращается, восценив демократию как наименьшее зло.

Это — что касается социально-политического аспекта и резонанса книги. Но нас интересует другой слой: русский Космо-Психо-Логос в зеркале французского. Утонченный француз с чувственной чувствительностью, пронизательным умом и блестящим слогом, уже почти 50 лет, пресыщенный и усталый жизнью, кто о себе: «я способен ВИДЕТЬ И ЗНАТЬ»,<sup>1</sup> — конечно, наилучший наблюдатель.

Итак, последуем за ним. Он въезжает в Россию в капсуле французского мироощущения — со своей кроватью и английской коляской, предохраняя чувствительную телесность откожно-чувственного галла — от укусов клопов и тряски русских дорог.

И первое ошеломление — Петербург: великолепный западноевропейский город со средиземноморской архитектурой Греции и Италии — на лапландских болотах среди стужи Севера! Зачем такая противоестественность, вызов природе и насилие над жизнью человека?

Этим же вопросом задавался Мицкевич — в 3-й части «Дзядов»:

С рожденья Рима, с древних дней Эллады  
 Народ селился близ жилия богов —  
 В лесах священных, у ручья наяды,  
 Иль на горах, чтоб отражать врагов.  
 Века промчались, готика пришла,  
 И замок стал защитой села,  
 Лачуги жались к башням феодала  
 И лишь по теченью судоходных рек  
 Медлительно росли за веком век.  
 Бог, ремесло иль некий покровитель,  
 Вот кто был древних городов зиждитель.

А кто столицу русскую воздвиг,  
 И славянин, в воинственном напоре,  
 Зачем в пределы чуждые проник,  
 Где жил чухонец, где царило море?  
 Не зреет хлеб на той земле сырой,

Здесь ветер, мгла и слякоть постоянно,  
И небо шлет лишь холод или зной,  
Неверное, как дикий нрав тирана.  
Не люди, нет, то царь среди болот  
Стал и сказал: «Тут строиться мы будем!»  
И заложил империи оплот,  
Себе столицу, но не город людям.

(пер. В. Левика)

И вот основной тон и парадокс России: жизнь тут — не для радости и счастья человеку, а усилие и подвиг для Целого: оно тут (страна, государство, родина) — Личность и субстанция-субъект бытия и самоначинает всё, а не интерес и стремление частного человека устроить жизнь себе к счастью. Тут всё безмерно, по мерке сверхличного Целого, а не по Протагоровой мерке: «человек есть мера всех вещей», что стало основанием цивилизации Западной Европы.

Эту противоестественность острее чувствует француз де Кюстин, воспитанный еще в просветительском идеале «естественного человека» в духе XVIII века. Он въезжает в Россию — как Вольтеров Кандид или Гурон Простодушный — и удивляется:

«В архитектуре гений призван отыскать наикратчайший и простейший способ приспособить здания к тому потреблению, к какому они предназначаются. Так скажите же на милость, чего ради в стране, где девять месяцев в году жить можно лишь при герметически закупоренных двойных стеклах, некие здравомыслящие люди нагромодили такое количество пилястров, аркад и коллонад? А Петербурге надо было бы гулять, укрываясь за крепостными валами, а не за воздушными коллонадами» (1, 350).

Не зная туземного языка, путешественник особенно чуток к языку материальной предметности: природы, ландшафта, пространства, архитектуры, к предметам быта, лицам, фигурам, одеждам — т. е. ко всему, что входит в «пространственный код» местной национальной культуры. Особенно к архитектуре чуток де Кюстин и прямо утверждает, что самое везде самобытное — это национальная архитектура: она естественно вырастает и продолжает природный ландшафт и знаменует творчество народа. А тут — в Петербурге? Античные статуи мерзнут голые — как пленники. Его чувства и вкус восстают на «страсть Петра к классической архитектуре, разделяемой и его преемниками... Античные дворцы служат казармами для финнов: римские колонны, карнизы, фронтоны и перистили из белого гипса разбросаны под полярным небом, и при том каждый год все

надо полностью обновлять, — согласитесь, что от такой пародии, от такой Греции и Италии без мрамора и солнца во мне вполне может вспыхнуть гнев...» (I, 350).

Вот слово произнесено — ПАРОДИЯ (Вспомним и Пушкина об Онегине: «Москвич в Гарольдовом плаще... Уж не пародия ли он?»). А де Кюстину, французу, какво приехать в страну, где люди высшего света не знают родного языка и говорят на французском? И даже в деревне помещики тужатся?.. Естественно ему сразу среагировать: цивилизация в России — с чужого плеча, подражательная, искусственно насажена.

Но когда едет в Москву и погружается в своебытие России и народа, с восторгом (а про себе он: «я обожаю восхищаться») открывает и дома, и одежды, и церкви — стиль жизни и творчества народа в ладу с природой.

«До какой степени удивителен вид этого города на холмах, внезапно, словно по волшебству, вырастающего из-под земли среди огромного гладкого пространства... Москва — город панорам. Со своими пышными ландшафтами и причудливыми постройками... о, она воскрешает в уме те представления, которые неведомо как сложились у нас о Персеполисе, Багдаде, Вавилоне, Пальмире — романтических столицах баснословных держав, чья история — поэзия, а архитектура — греза; одним словом, поехав в Москву, вы забываете Европу» (2. 134—135).

И если в Петербурге де Кюстин везде воспринимал страх и рабство людей, даже высших, под деспотизмом, то в Москве его поразила свобода и жизнь людей для себя:

«Жители этого города движутся, действуют и мыслят по собственной воле, не дожидаясь чужого приказа. В этом Москва разительно отличается от Петербурга.

Дело тут, на мой взгляд, в первую очередь в огромных размерах Москвы и разнообразии ее ландшафта. Неравенство (в любом значении этого слова) вкупе с простором — составные части свободы; напротив, абсолютное равенство — синоним тирании, при котором меньшинство стонет под игом большинства; свобода и равенство несовместимы» (2, 136).

Стоп, прервем цитату. Тут философский ум аристократа опровергает триаду «свобода, равенство и братство» — сей идол толпы, «принципы 89-го года». И тирания — это когда меньшинство стонет под игом большинства.

Но здесь еще великолепен переход от ландшафта — к строю социума. И это как раз французский Логос: Монтескье в «Духе законов» ощутил и поднял в познание для всех — теснейшую взаимосвязь стиля пространства страны и ее общественного устройства. Для больших равнинных стран наилучша монархия. А где горы и долины или изрезанные берега на

море, — там естественнее малые государства и в них дух свободы и демократии. Особенно жители островов и горцы дорожат независимостью.

И де Кюстин этим же ходом ума объясняет Москву:

«Москва как бы похоронена в глубине России. Отсюда печать самобытности, лежащая на ее постройках, отсюда свободный вид, отличающий ее обитателей, отсюда, наконец, — нелюбовь царей к этому городу, сохраняющему независимость... Та Россия, которую создал Петр Великий, не умеет ни жить, ни учиться, полагаясь на самое себя» (2, 136—137).

Де Кюстин считает, что Петр придал России неверное направление:

«Петр I обладал умом проницательным, но не дальновидным. А потому, воздвигнув свою власть на одних развалинах, он не нашел ничего лучшего, как использовать приобретенную необъятную силу для того, чтобы с большей легкостью обезьянничать, копируя европейскую цивилизацию... Власть... будь она основана на внутренних потребностях, принесла бы миру пользу; покуда она его только удивляет» (1, 338).

В Николае I он одобряет поворот к национальному: он и высший свет побуждает говорить на русском языке... Но не одобряет перестроек, которые тот наметил в Московском Кремле. Ему бы надо было вовремя переехать и перенести столицу в Москву (что, предвидит де Кюстин, все равно будет!)

«Вместо того, чтобы подобно кедру, пустить корни в той единственной почве, которая для этого создана, император рыхлит и переворачивает эту почву, дабы воздвигнуть на ней конюшни и дворец... Кремль — творение русского гения, однако ныне этой причудливой, но живописной жемчужине, гордости столетий веков, грозит опасность погибнуть под гнетом современного искусства» (2, 127).

Как сегодня написано!.. Аргумент — «выглядеть более прилично» (2, 127—128). Понятие «приличия» — краеугольный камень русского деспотизма. Француз, он с презрением относится к Наполеону, этому кумиру черни, кто из тщеславия загробил миллионы и, убегая из России, «“От великого до смешного один шаг!” — воскликнул в Варшаве герой без армии. Как! В этот роковой миг он думал лишь о том, что скажут о нем газеты! Значит, трупы столетий людей, погибших ради его славы, были смешны, и не более!» (2, 130). Напротив, в самосожжении Москвы он видит величие, в духе древних, и чуть ли не пророчит создание национальной эпопеи на этом сюжете... Это и сделает Толстой в «Войне и мире» — русской «Илиаде».

Ну, а теперь зайдем с другой стороны. Почему француз именно так воспринимает пространство России и чему удивляется? То есть вникнем

в капсулу национального французского понимания, в которой он въезжает и из которой выглядывает. Космос «сладкой Франции» (*la douce France* — такое же самоназвание тут, как для англичан *old merry England* — «старушка веселая Англия», а для русских «матушка Русь») сформировал присущий себе антропос. Он напитан сладостью сей земли, ее солнцем, яствами и винами, мягким, нежным, ласкающим климатом, воздухом — и получилась нежная, тонкая, чувственная плоть, отличающаяся особой чувствительностью кожи. Она не просто поверхность-оболочка, но умное чувствилище, продуховлена, в отличие от северян, у кого волокна грубы и закалены, так что Монтескье писал: «Чтоб в московите пробудить чувствительность, с него нужно содрать кожу»: она тут — как кора-панцирь, отчего русские, германцы — способны переносить боль и мороз и пытки, и лучшие воины: северяне всегда побеждают южан, и столицы стран — в северной их части: Париж, Рим, Пекин, Москва...

Умная чувственность француза сказалась в его сексуальности, тогда как русская телесность мало талантлива на секс, зато на дух — душевность в любви!... Но более того, и в Логосе: во Франции сенсуализм и рационализм — обе познавательные способности в балансе и развито чувственное познание, чувственный ум, интеллект. Недаром в языке одно слово *sens* — и для чувства, и для смысла: *bon sens* — «здравый смысл».

И вот такой антропос, сформированный в гармонии между духом и материей, что в удобной для жизни человека мере сложились в родном космосе, попадает в сверхкосмос, где все безмерно: пространства, расхождения, климат: холод и жара... В разрыве-контрасте интерес индивида — и Государства: они в кричащем противоречии, и счастье державы требует сверхусилия от человека... То есть у «пространственного кода» — разные мерки. И прежде всего вопиет кожа: клопы, вши и блохи донимают его — в гостиницах, трактирах, на дорогах; но и в домах аристократов — нечистоплотность и запахи, вонь и грязь. А русский простолюдин не знает кровати — спят на лавках, печи, полу, прямо в овчинах-тулупах. Он же возит свою кровать и велит ножки ставить в ведра посреди комнат. Так же тряска русских дорог, бревна поперек, на мостах, вытрясают душу... Варварское обращение русских с предметностью: ломаются колеса, стоят, тратят время — его не жалеют, не спешат; топориком мастерски сооружают (как у Гоголя «одним топором да долотом...») и колесо, и домик в дороге — потом нагонят в бешеной скачке, которую описывает с восторгом и ужасом — как Гоголь «Русь-тройку».

Сострадает и вещам и животным: ужасается как хлещут коней (сценка, как жеребенок гнался за коляской, и не пожалел его ямщик...).

Вообще для чуткого и умного постижения предметности мира, материальной культуры, быта, нет лучшего глаза и ума, чем французы. Это и у

французских энциклопедистов — материалистов недаром, и у историков ныне школы Анналов (Бродель), и у Фуко «Слова и вещи», его история сексуальности, больниц и тюрем...

Но главный инструмент познания — кожа; осязание — первочувство у француза. Декарт трактует зрение — как вид осязания, а луч — как палку в руках слепого: мир — на умную ощупь. Француз мир не видит (как эллин — видеями Платона), а ощущает и вкушает: недаром оттуда в эстетику понятие вошло универсальное «вкус» — *le gout*! И именно французскому физику Кулону пришло на ум понять, что весь электрический заряд тела располагается на его поверхности, а не в толще, внутри. Германец и русский потешаются над «поверхностностью» француза, его ума и суждений, а не понимают, что тут такая умная поверхность...

Так что откожно мыслящий француз де Кюстин заметил в России такие особенности пространства, быта, склада жизни и вещей, о которых и невдомек из русской оптики задуматься. Он тут танцует от печки приятного мироощущения — как от аксиомы и априоризма: что такое чело-веку естественно положено. «Погоня за счастьем» — импульс жизни по Гельвецию и у Стендаля. Но тут гедонизм — абсурден. Так что чеховское: «Человек рожден для счастья, как птица для полета», — утопический вздох в космосе России. Тут скорее — для претерпевания в бедствиях — и природы, и истории... И не случайно отсыл к птице, в стихию воз-духа с земли...

Де Кюстин понимает это — и восхищается. И что на этой основе сми-рения — и христианство, и поэтичность русского, и его песня, музыка, возгонка страданий в дух, — и предвидит, как может развернуться творче-ский талант русского человека, когда из подражательного стиля культуры выйдет к самобытности. И прав в прогнозах: 2-я половина XIX в. уже оп-равдает. Так что очень полезно и плодотворно и нам, для самопознания России, — ее просвечивание на экране французского антропоса в книге де Кюстина.

Однако продолжим обоюдопознание России и Франции через де Кюстина. В первый заход размышления над его книгой мы констатиро-вали его удивления Россией. Во второй выясняли: он, как француз, чему склонен удивляться, выявляли его априорную оптику. Теперь проанали-зируем некоторые его высказывания уже в обоих аспектах: и как откры-тия в русском бытии, и как проявления французского стиля миропони-мания.

Вот он приезжает в Троице-Сергиеву лавру — и, ночуя, испытывает адские пытки от нашествия полчищ насекомых:

«Кожа моя горела, кровь бурлила, я чувствовал, как меня пожирают незримые враги; и в тот миг, будь у меня выбор, я, вероятно, предпочел

бы сражаться с тиграми, нежели с этими ополчением... Этим ополчением частенько славятся святые угодники, соединяя крайнюю аскетичность с нечистоплотностью — нечестивое сочетание...

Нечистоплотность — нечто большее, чем кажется: в глазах внимательного наблюдателя она обличает **НРАВСТВЕННЫЙ** упадок, который хуже любых **ТЕЛЕСНЫХ** недугов; будучи в известной степени добровольною, эта парша тем лишь отвратительней; явление это относится и к **НРАВСТВЕННОЙ, И К ФИЗИЧЕСКОЙ НАШЕЙ ПРИРОДЕ**; оно проистекает одновременно от душевной и телесной немощи; это порок и вместе с тем болезнь» (2, 188—190).

Вот умозаключение французского Психо-Логоса на явление русского Космоса. Парша и грязь — это не материя, а и дух. Вот синтез сенсуализма и рационализма, что и в термине *sens* (ощущение и смысл), и в «психологическом параллелизме» Декарта; в откожном суждении де Кюстина как бы нравственный сенсуализм: кожа — субъект эстетики и этики одновременно. Гармония между Духом и Материей. А в Космо-Психо-Логосе России всякая связь элементов — напротив: на противоречии кричащем, на усилии сводить крайности. Наглядное воплощение сего — Петербург: его насильственная красота — вызов естеству: природе и человеку.

«Чтобы здесь жить, человек должен постоянно делать над собой усилие» (1, 352).

Натурна тут даже красота. «Я видел картины, собранные в Эрмитаже... Но... я не люблю смотреть живопись в России, точно так же, как я не люблю слушать музыку в Лондоне (чутко угадывает неприсущность этих видов искусства сим мирам. Ну да: в Англии театр, в России — литература, музыка, а не пространственные искусства. — *Г. Г.*)... В такой близости от полюса освещение неблагоприятно для картин, а поскольку зрение у всех слабое либо из-за белизны снега, либо из-за слепящих косых лучей незаходящего солнца, никто здесь не способен наслаждаться волшебными оттенками мастерского колорита» (1, 353). А у Достоевского — «косые лучи заходящего солнца» и белые ночи — самая поэзия души!..

Или — принцип **СИММЕТРИИ**. Он характерен во Франции, где присущи мера, равновесие, баланс, дуализм (субстанций у Декарта). И в архитектуре Петербурга пристрастие к ней: «Впрочем, не одни только русские одержимы симметрией. У нас она — наследие империи» (1, 225). «Все виденное мною в России было непременно симметричным и имело упорядоченный вид; здесь не ведают того, что придало бы цену порядку, — разнообразия, из которого родится гармония» (1, 260).

Неживой архитектуре Петербурга он противопоставляет естественную архитектуру Москвы и здраво замечает: «архитектура живая ... возникает не по приказу... Создать великую нацию непременно означает и дать начало определенной архитектуре; не удивлюсь, если в конце концов будет доказано, что неповторимых архитектур столько же, сколько естественных языков» (1, 224—225).

А проезжая русские деревни с украшениями на коньке крыш и входя внутрь, он:

«Сравнивая всю эту внешнюю роскошь с почти полным отсутствием удобных вещей и с той нечистоплотностью..., вы сожалеете о народе, еще не ведающем необходимых вещей, но уже познавшем вкус к излишествам... Полагают, что украсить дорогу естественнее и приятнее, чем убрать свой дом изнутри» (1, 363).

ПОКАЗУХА!.. Стиль Державы, имперский. Тщеславие внушать зависть другим.

«Но где же удовольствие, настоящее удовольствие? Сами русские, если бы задать им этот вопрос, пришли бы в большое замешательство» (1, 363).

А ведь «человеку, чтобы он осознал свои обязанности, надобно дать немножко счастья: несчастье учит только лицемерить и бунтовать» (1, 297).

Кстати, из лицемерия русского духовенства проницательно предвидит, что их дети пойдут в революционеры и взорвут Россию. Ну да: оттуда разночинцы и шестидесятники второй половины XIX в. И провидит НИГИЛИЗМ:

«В России всякий бунт кажется законным, даже бунт против разума, против Бога! Ничто из того, что служит угнетателям, не считается здесь достойным почтения, даже то, что во всех других странах именуют святым. Там, где порядок лежит в основе, люди идут на гибель ради беспорядка; там все, что ведет к мятежу, принимается за самоотверженность» (2, 172).

## II

В конце августа 1963 года из Болгарии прибыл в СССР молодой писатель Йордан Радичков с намерением поехать в Сибирь. Мне предложили от Союза писателей сопровождать его — и вот мы, два сверстника (нам тогда по 34 года), два месяца путешествовали — по Сибири, Якутии, Алтаю. Радичков вел записи — и опубликовал книгу об этом путешествии: «Неосветените дворове».

По ней и попробую представить образ России (в варианте СССР), как он сложился в сознании болгарина.

Исповедуя свое «Кредо», Радичков так мне говорил: святое для него — Дом, Семейство, Дети. И так это — для болгарина вообще: надежен узкий круг жизни, охватываемый по мере человека, Протагоровой («Человек есть мера всех вещей: существующих — что они существуют; несуществующих — что они не существуют»).

И вот он попадает в Апейрон (= Беспредельность, Безмерность), в необжитой космос — не просто России (и в ней-то редко население), но в Сибирь, на Крайний Север, аж в бухту Тикси нас занесло и в Ледовитый океан!.. Уже в названии книги очерков прочитывается итоговый вывод: «Неосветените дворове». Во-первых, ДВОР — как ячейка бытия, круг жизни. Двор — одомашнение, приручение домом пространства... В центре Дом, где живет хозяин-«домакин» с семьей-родом, а вокруг — пространство, не вообще, но именно ожизненное, малое, ставшее хозяйством, где еще и прирученные животные: петух и курицы, овцы, свиньи, собаки; «чешма» — родник воды, а над ним деревья, в тени которых так приятно собираться всей «челяди» (как эта картина описана Вазовым в «Под игом» — двор Марко-чорбаджи и обед-застолье у него летом).

И вот с таким образом жизни, присущей человеку, с таким уставом попадает болгарин в русский монастырь — и постигает его устав и стиль существования.

И первым делом поражает — БЕЗБЫТНОСТЬ! И вообще-то в России, даже центральной, западной, быт некрепок, а за Уралом — неосвоенные просторы, неорганическая природа, планета, где и земля не рожающая, а вечная мерзлота. А людей и жизни — островки в океане. Так что не только ГУЛАГ там — Архипелаг, но и оживленное мирное пространство, о коем еще Гоголь, бросая на Россию взгляд с дороги, так писал: «Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города» («Мертвые души». Т. 1. Гл. XI). Точки жизни — тире пустоты, зияние... Такой и предстала Россия болгарину — островками жизни в океане Безжизния. Еще и оттого, что самолетами там сообщение, связь, а мы летали, а не по земле село к селу, как это в родной Болгарии, где пешком и на ослике переходят..

Так что редкие ДВОРЫ, да и то — НЕОСВЯЩЕННЫЕ (а не просто без света, неосвещенные) — Жизнью = не благословенные Богом, а по своеволию человеков, по их героизму и подвигу основываемые. Не устают болгарин восхищаться русскими, кто в ТАКИХ условиях живут и добры, радушны, гостеприимны, человечны.

А вообще-то в душе, наверное, это протягивание Руси в Сибирь, Якутию, на Крайний Север — ему может зреться как строительство Вавилонского столпа — только не снизу вверх, с Земли на Небо, а по поверхности Земли — догонять Горизонт!

И вот замечательные люди-островки, подвижники и отшельники, пионеры-основатели малых кругов жизни (Чур! — морозу и мерзлоте) — персонажи книги Радичкова. Путешествие — по русским чудесам Сверхчеловечества. Ибо да: тут — требуются сверхусилия: подвиг и геройство. Чем и похвалялся СССР и советский человек.

А нужно людям не Сверхчеловечествовать, а БОГО-человечествовать, что открыли-предложили как раз русские мыслители, доразвивая христианство: Федоров, Соловьев и др. Тогда и малое почтенно станет — человек, личность, что аксиома в малой Болгарии (дорожить жизнью человека и чтоб ему хорошо и детям) и что, ценность чего не видна, пренебрегаема в России.

Пораженный Севером, тундрой, болгарин размышляет:

«Я думал: сколь велик недостаток малых стран, потому что они очень быстро познают себя (осуществляют Сократову заповедь «познай самого себя». — Г. Г.), и сколь велик недостаток больших стран, потому что они почти никогда не опознают самих себя, и всякая национальность ревниво хранит от чужого взгляда свои неосвященные места, как и каждый человек, и блуждает наощупь в темноте; а если вы прикоснетесь, он задрожит подобно бильярдному шару, что ищет по сукну путь к заветной ямке, чтобы избежать повторного прикосновения (каким уютно-бытовым образом-аршином меряет скрытую и застенчивую психею России и русского человека! — Г. Г.). Цивилизованный мир всегда хранит некую тайну в себе; Северный мир не знает, что хранит. И едва ли бы мог хранить свои тайны посреди открытой борьбы с природой, в своей суровой и мужественной жизни. Там, где есть мужество, — все открыто»<sup>2</sup>.

Итак, в нарушение Тютчева предостережения:

Умом Россию не понять,  
Аршином общим не измерить,

болгарин подходит со своим (не общим тоже) аршином здравого смысла и что-то характерное взвидывает, что полезно и русским для задержавшегося самопознания. И, в частности, нащупывает эту же тайну-мистерию, закрытую и для самих русских, о коей Тютчев, продолжая:

У ней особеная статья —  
В Россию можно только верить.

То есть между Мистерией и Истиной — зона сакрального: там обитель «Русской Идеи», которую все запоздало ищут, как и тайну, святыню или как «секрет» своего народа, «государственную тайну» (что блюдут ОРГАНЫ — половые — Державы). А ргорос — кстати, и сам Тютчев задается амбивалентно вопросом — про сфинкс Природы (что вполне и на сфинкс

России распространимо — как вопрос!, как проблема! — но опять же не как ответ-решение):

Природа — сфинкс. И тем она верней  
Своим искусом губит человека,  
Что, может статься, никакой от века  
Загадки нет, и не было у ней.

Итак, аршин малой страны — «горсть земли», что и у поэта Георгия Джагарова образ про родную Болгарию — «таз шепа земя», и у Радичкова здесь: лежа в Тикси на остывшем матрасе, он для согрева вызывает образ Болгарии, жару, сбор винограда: «Но Болгария начала уменьшаться, становилась все меньше и меньше, как птичка, теплая и дышащая — такая малая, что ее можешь взять в свою ладонь («шепа» = «горсть»)» (с. 119).

В беседе с полярным летчиком Стручковым, кто чертил розу ветров на карте океана:

«Я спросил его, знает ли он, что такое болгарская роза. Он не знал» (с. 115). Это же ГЮЛ — гордость Болгарии, квинтэссенция ее субстанции, чем и Бай Ганю гордится, приехав на всемирную выставку в Чикаго: тоже просторам Америки противопоставляет «гюл», каплю розового масла, балканское малое, как «горчичное зерно» — их мал золотник, что долог (об этом в очерке Алеко Константинова «До Чикаго и назад»).

А и моя леля Руска, сестра отца, когда гостила у нас, так говорила: «У вас все БОЛШОЕ: Большой театр, “Большая жизнь”, а България — “мънинка” — маленькая, и все маленькое...»

Маленькое — да милое, любимое, теплое, родное. Не для восхищения, гордости, а — для жизни. Так что хотя Радичков самокритично замечает: «Южные познания не имеют никакой цены на севере» (с. 181) — да, бытовые привычки, но как дистанция для познания — вполне годятся, работают. По контрасту.

Первое потрясение — земля Севера = вечная мерзлота (в главе «Поющий лед»: когда оттаивает, лед издает тонкий звук — голос миллионолетний). И как на такой земле строить Дом? Ведь земля под ним начинает от тепла жизни таять и оседать, и дом перекашивается, — так сообщает болгарин, — и оценивает выход, что нашли местные: дом на сваях, как и навесные могилы-гробы шаманов, что подвешивают между деревьями в тайге.

Так что строить дом на льду — что на песке. В Болгарии же гористой почва — камень, и там жизнь устойчивостью обладает.

«Много раз при скитании по Сибири меня посещало чувство, что земля, по которой хожу, — живая, что она только погрузилась в очень глубокий сон, скованная холодами, и что в некий день однажды, когда начнет-

ся потепление, *мамонты* покажут свои спины, отрясут сонливость и стронуться пастись в тайге и повалят зубами лиственницы, на чьих вершинах качаются гробы шаманов, пролагая себе путь, чтобы жить, а с холмов на животе поползут *киты* прямо к большой реке Лене, чтобы отправиться в океаны.

Точно так же, как *лягушки*, которые прилепляются ко льду зимой, а весной, едва задвигают ногами, удивляется, что все еще живы и что по берегам снова возникла зеленая трава. И вылезут жабы снова на берег лизать рано выпавшую утреннюю росу» (с. 15).

Вот дал я срез ткани текста — и видно, как остраняет юмор. Он — не просто стиль индивидуальный писателя Радичкова, но и мировоззренческая способность — средство справляться малому человеку со всяческим большим и важным... Так и здесь мамонты и киты — приведены к милым детским, домашним лягушкам. А Радичков имеет к ним особую нежность, как и к воробьям — рисует их = деток во птичках. И книжка у него есть детская «Ние — врабчета» («Мы — воробушки»), с его рисунками.

Дети — постоянно работающая призма в оптике болгарина на русскую жизнь. Чадолубие особо развито у внегосударственных народов, каковы болгары, полтысячелетия без своего государства, как евреи: сохранность национальной субстанции полагается в преемственности поколений. И напротив, у исторически знатных государственных образований, как-то Россия, — небрежение к семье, дому, быту, детям: безотцовщина, сиротство, даже при живых родителях (как у нас ныне). Сюжета сирот, подкидышей, найденных нет в болгарской литературе, а они и в Англии (Филдинг «История Тома Джонса-найденыша»), во Франции (Гюго «Человек, который смеется») — и проч.

У Радичкова просто трепет, когда при виде деток вспоминает своих — и щечки бутузов в домах редких семейных русских встречает в Сибири. И начинает прямо гомеровское развернутое сравнение — про ЩЕКИ. Это вообще замечательное место. Ночуя у эвенков, среди снега и оленей, он видит сон, как его будит крик петуха, и потом рассказал про петуха эвенкам: «Ни Шура, ни эвенки не поверили, что в нашей земле есть птица, которая пробуждает утром людей!.. Нет такой птицы, — сказали эвенки» (с. 167). И писатель начинает встраивать Болгарию в тундру — и получается красочный диалог национальных образов мира.

«Есть такая птица!.. Болгария да простит меня, что переносу ее вместе с красным петухом так далеко на север; я вытряс петуха на снег, он начал плескаться пламенеющими крылами и кукарекать. Там, где стоял петух, снег таял от его огненной красоты («червенина»), земля согрелась, набухла, стала зеленой, и эвенки старались взглянуть на сей зеленый остров своими неверящими глазами... Если эвенки переселятся на наши

зеленые ливады, они онемеют перед их пышностью, перед картиной пламенеющего жита, перед видом персиков и яблок, розовых, как щеки. Но что такое розовая щека?

Розовая щека ли? Эвенки смуглы, их лица перегорели от морозов, изрезаны глубоко, даже подобия щек не откроете на их лицах, куда там щеки, да еще розовые? (Вот и этнографо-антропологические наблюдения четкие делает наш образно мыслящий художник! — Г. Г.). Я принялся объяснять им, что такое щеки. Есть люди с очень большими щеками: взглянув на них, скажешь, что только и дела у такого, что следить за своими щеками; есть другие люди, которые поддерживают на своих лицах молодые щеки, свежие, все их здоровье и самочувствие написано на них, они лопаются от здоровья и самочувствия. Есть обладатели застенчивых щек, усталых щек... Самые красивые щеки — у детей; выпуклые, набухшие, покрытые легким пухом, так что когда осветит их солнечный луч, начинают искриться. Они — как плоды нашей земли.

...Но продолжим. Человек подоил корову, и я послал на зеленую ливаду одну лягушку. Потом поместил возле лягушки аиста, и этот схватил сие квакающее скандальное животное, дабы отнести его на трубу дома. Так я постепенно строил Болгарию (как дом! — Г. Г.), поместил виноградники по холмам...» (с. 167—168).

В этом пассаже, характерном для текста Радичкова, — работают основные болгарские модели-ценности: дом, двор, дети, домашние животные, сады, фрукты, солнце — «земной рай», как болгары часто называют и чувствуют свою страну. Строя и перенося в мысленном эксперименте дом Болгарии в космос Севера, писатель себе созидает Архимедову точку опоры, чтобы перевернуть-познать сию новую планету, обрести позицию-оптику для «остранения».

Детской оптикой постоянно глазеет. Вон река Кунга как не торопясь пролагает свое извилистое русло: «Река воистину шла как дитя: словно дитя ей нарисовало путь к океану, и это дитя останавливалось перед всем, что пробуждало его любопытство, а детское любопытство безгранично» (с. 155). Даже про «детинщины» взрослых (ребячества) пишет.

Все время работает с переносом юга на север и севера на юг туда и обратно. Олени = верблюды Севера. «Летом, когда есть солнце и рога оленя растут, животное накапливает в этих рогах витамины. Они — нечто вроде резервуара... В них он носит летние запасы (как, скажем, верблюды переносят воду через пустыни в своих природных резервуарах). Пастухи обрезают рога оленям и дают детям высасывать из них сок» (с. 160).

Вообще для болгар характерно самоуподобление с животными (как и у эллинов), тогда как для русских и германцев — с растением, деревом.

И у Радичкова постоянны сравнения элементов космоса России с животными и особенно — домашними.

«Погода действительно ухудшилась, поднебесный свет («светлина») упал на Якутск, притиснутый дождем, отовсюду накапливались облака, шли, спотыкаясь, целыми стадами, будто нечего им было делать уже на небесных пастбищах, так они отправились пастись в тайгу и по пути оставляли завитки шерсти на деревьях... Корабли, прижатые небесными стадами, пролагали (по Лене. — *Г. Г.*) путь своими сиренами; они походили на автомобили, что пробиваются сквозь большое стадо скота, но стадо покачивается спокойно выменами, даже не имея любопытства» (с. 107).

«Если вы видели, как зимой дышат бегущие кони, выбрасывая огромные клубы пара из ноздрей, — так дышал и океан, никуда не убегая, только бока его подрагивали у побережья; — скажешь, что он приблизился, чтобы почесаться о сушу» (с. 110).

«Облака выползают на сушу, как моржи... Облако может забраться на улицу: идти между домами, встретить на поперечной улице другое облако, оба постоят, скажут друг другу что-то, поболтают, и каждый продолжит своим путем» (с. 111—112) — ну прямо: как два мужика сойдутся посреди деревни...

Какие еще особенности Русского Космоса подметил южный ум человека с Балкан, космоса, расчлененного на горы, долины, где прочны ориентиры, как пространство рассказано?

**НЕТ НАПРАВЛЕНИЙ** — в русском космосе равнины и тундры и севера! Когда мы на вездеходе в тундре заблудились и в пурге вдруг завиделась Полярная звезда, — это ничего не значило:

«Здесь не можешь ориентироваться по этой звезде: она точно над твоей головой, тут свет не имеет направления». Так же нельзя опереться на «изменчивый и непостоянный ветер» (с. 174).

Да, космос Апейрона — беспредельности во все стороны — являет равнина России. И — **НЕТ ЭХА**.

«Снежная пустошь не имеет эха.

Сколько раз мы останавливались, чтобы выстрелить в ночи, наши громохания тут же рассыпались без всякого отзвука» (с. 155).

Тут же пушкинское «Эхо» припоминается: нет отзвука поэту на Руси. Опять же — из-за безмерности космоса: Пространство и Время — не по мерке человека, его тела и срока жизни. Так лишь посмертно приходят отзыв, признание, эхо, реабилитация. «Целые десятилетия отделяют посея от жатвы», — писал про это явление Герцен.

То ли дело — космос Балкан! От горы до горы — как идет переключка — и многоголосие, обертоны, интерференция голосов. Оттого у горных на-

родов — хоровое пение, многоголосие (грузинскую полифонию вспомним!), а вот в пении эвенков Радичков подметил одноголосие, что нет хорового пения. Нерасчленный космос — причина. Не то, что в Западной Европе, где и горы, и долины, и холмы, и шелест леса... Тут — способно родиться полифонии, симфонии.

Нет Эха = нет обратной связи: импульс — слово поэта, приказ власти — летят односторонне — и не предполагают отклик, реакцию — человека, с дальних мест. Монолог и тоталитаризм тут естественны. В малых же и расчлененных космосах разные человеки-личности предполагаются — их «я» и реакции. Диалог и демократия.

А и в Логосе — открытые и закрытые модели.

«Думал я по пути, — размышляет болгарин Радичков, — что необходимо человеку, чтоб задержаться на этом свете, чтобы не покатиться, как просяное зерно, и не пропасть в бескрайности. Кто ведет оседлый образ жизни — стремится пустить корни... Номады стремятся двигаться непрерывно... Они удерживаются на земле, непрерывно катясь по ней (перебрал две модели: Вертикаль Древа, которою мыслит земледелец = человек—растение, — и катящийся Шар животного, кочевника. Что ж предложит как свое житель Болгарии, где и то, и другое есть? — Г. Г.).

«А может быть, человеку надо выдумать две точки в пространстве: одна — к которой уходить, и другая — к которой возвращаться, — и таким способом, снуя вперед и назад, успеет как-нибудь задержаться» (с. 154).

Уход — возврат! А русский принцип и стиль — уход в путь-дорогу, в даль, с порога — в дорогу, уход без возврата. Берег, Порог, Канун — давно я таковые высмотрел архе-символы, ориентиры для русской Психеи и Логоса и Космоса.

Однонаправленная Бесконечность — вот схема-эмблема русского Космоса.

А Психея болгарина ориентирована на «вземане-даване» — такое есть выражение: «взятие-давание», ты мне, я тебе, баланс и в торге, и в логике. Мышление болгарина — туда-сюда, короткодыханное, по мерке человека. Наилучший жанр — «виц», анекдот, ну — рассказ. Но не — роман, эпопея, да еще и неоконченная, как в русской литературе: «Мертвые души», «Житие великого (обязательно — «большого») грешника» — нереализованный замысел Достоевского...

Чиряев после спирта нам рассказал, что большой грех — человеку закрыться где-то или скрыться где-нибудь. Человек должен жить открыто, как открыто живет вся тварь в тундре» (с. 161—162).

Психология антипомещения — пространственная. Тогда как для болгарина закрытость Дома — свой мир, своя среда.

Ну раз за дверями-окнами обитают и все — соседи, то оптика ЗАВИСТИ развивается. Как сказал классик болгарской литературы Елин Пелин: если суждено родиться в Болгарии гению — то это будет ГЕНИЙ ЗАВИСТИ. Вот и Радичков целую фантазмагорию на этот сюжет восписал — про свадьбу на острове Ольхон на Байкале.

«Молодожен может тут видеть свою жену только после свадьбы. А свадьба длится пятнадцать дней... Невеста, которую привели в Хужир, как богатую деву, была с другого конца острова... Собрался народ, едят, пьют — день, два, три... Где-то посреди свадьбы начали говорить, как богата эта дева и как повезло хужирцу; начала просачиваться зависть, и почти все стали завидовать этому хужирцу... И, наверное, так красива невеста, что если откроет лицо, все женщины — свои покроют... Пьют араку и завидуют, и глаза блестят от зависти. Никто и не подозревал, что столько зависти кроется в Хужире...

...А на шестнадцатый день — что увидела толпа? Какая-то старушка стоит возле молодожена, кто — самый красивый человек в Хужире... Так своей завистью ольхонцы состарили за пятнадцать дней совсем молодую невесту. Но хотя она стала старенькой, молодожен оставил ее в доме, старушка стала постепенно молодеть, прошло много времени, а та все молодела, и если сейчас встретишь на улице эту нарядную молодуху, поразишься: та ли эта самая испеченная старушка?.. Не хорошо это, если зависть до такой степени одомашнивается, что ходит за человеком, как его собака» (с. 227—229).

Как соседи своей завистью состарили, так муж терпением и любовью омолодил женщину.

### Примечания

<sup>1</sup> *Астольф де Кюстин*. Россия в 1839 году. М.: Изд-во Сабашниковых, 1996. Т. 1. С. 386. Далее при ссылках указываются прямо в тексте том и страница.

<sup>2</sup> *Йордан Радичков*. Неосветените дворове. София: Български писател. 1966. С. 183. При ссылках на это издание далее страницы указываются прямо в тексте.

Ю. И. Ритчик

## **Странствователь в пространстве культуры («Сказки для вундеркиндов» Сигизмунда Кржижановского)**

### I

Не углубляясь в философские дебри, следует вспомнить: нет пространства без времени. Реальные параметры, для человека, они принимают, если имеется объект в движении.

Говоря о пространстве в культуре, мы говорим о феномене отражения пространства как протяженной рядоположенности, характеризующейся единством прерывности и непрерывности, в образах искусства. Иначе: пространство в искусстве есть пространство (или пространственные координаты) определенных образов. Пространство существует здесь в настоящем времени, в момент восприятия образов искусства. Кстати: «...в пространственных искусствах — живописи, скульптуре — мы имеем движение телесных форм, света, цвета, а следовательно и здесь содержится понимание времени. Таким же образом в динамических искусствах есть протяженность, особое понимание пространства как места звукового, словесного действия»<sup>1</sup>.

Отношение к пространству, к его, если угодно, художественным возможностям, естественно, сильно разнилось в разные историко-культурные эпохи, в разных эстетических системах и в значительной степени определяло облик этих систем. Прав современный критик, когда о роли пространства в искусстве русского авангарда пишет: (он) «...изумительно легко обращался и общался с пространством, был с ним на “ты”. Кандинский, Филонов, Матюшин, Гончарова — это в живописи, в поэзии — Хлебников и позже Заболоцкий; в прозе — великий Платонов. Пространство скручивалось, свертывалось, и при этом оно было душой произведений. Собственно, эти произведения и были фактически пространственными, сделанными из пространства и для обретения более совершенного пространства...»<sup>2</sup>

Но игра с пространством может приводить и к большим бедам для искусства и, следовательно, для культурной среды и культурного наследия. Опасно не прав тот же критик, когда с искренней убежденностью, возможно, подогретой юбилейным пафосом, пишет о леонидовском проекте Наркомтяжпрома: «Проект...предполагал растяжение, раздвижение Красной площади. Ее явная теснота преодолевалась видением простор-

ных перспектив, а само здание Наркомтяжпрома “работало” на Кремль, создавая ему наконец геоархитектурные рамки (их, кстати, Кремль не имеет до сих пор — здание гостиницы “Россия”, конечно, не в счет)»<sup>3</sup>.

Как модно сейчас говорить: без комментариев! (Красная площадь — одна из крупнейших в Европе. В «допарадный» период ходили трамваи. Она принадлежит другой культурной формации. Спасская и Никольская башни — это ли не доминанты, взыскуемые критиком, единственно возможные у этих стен?)

Говоря о пространстве культуры, искусства, мы говорим о границах тех или иных цивилизаций, художественных эпох, об объемах культурного наследия тех или иных народов и обществ. Это пространство существует в прошлом времени, но, объективируясь, расширяется в настоящее время и надеется сохраниться в будущем.

## II

«Сказки для вундеркиндов» создавались С. Д. Кржижановским (1887—1950) в Киеве, где он родился, ходил в Четвертую гимназию, — в ней учились и другие киевские знаменитости (Я. Ивашкевич, А. Вертинский), окончил юридический факультет университета, одновременно занимаясь классической филологией и историей философии. Киевский цикл сказок-притч включает 29 новелл, из которых мы кратко перескажем шесть, наиболее подходящих для характеристики автора как странствующего по пространству культуры, в известной мере подверженного законам «броуновского движения». Это новеллы «Якоби и “Якобы”» (дебют Кржижановского как писателя в 1919 г. в журнале «Зори», № 1), «Жизнеописание одной мысли», «Кунц и Шиллер», «Граи», «Фу Ги», «Прикованный Прометей»<sup>4</sup>.

Новелла «Кунц и Шиллер» обращена к хронологически недавнему (в момент ее создания) прошлому — к юбилейному Шиллеровскому 1905 году, вызвавшему бурный поток научных публикаций, связанных с наследием великого поэта и драматурга Просвещения, в частности, снова актуализировались муссировавшаяся на протяжении всего XIX века тема о будто бы существовавшем и позднее утерянном завершённом варианте последней драмы Шиллера «Деметриус» (на сюжет из русской истории начала XVII века) и предположения об его местонахождении. Но вся художественная ткань новеллы, ее сюжет, композиция являются тонкой и точной стилизацией канонов, норм и приемов, характерных для немецкого романтизма. (Корректность исторической хронологии при сведении классицистских и романтических атрибутов несомненна: Шиллер (1759—1805), йенские романтики (1797—1802).)

Герр Готгольд Кунц, директор местного театра, главное лицо юбилейной шумихи в маленьком городке, где мраморный Шиллер украшает Базарную площадь наряду со зданиями ратуши и театра, напоминает в своей речи, что он — автор еще в молодости написанной — и всеми забытой — статьи, доказывающей наличие в бумагах поэта затерянной потом рукописи неизвестной пьесы. «Ни заглавия, ни содержания ее герр Кунц, конечно, не знал, но он полагал, опираясь на строго научные резоны, что это было самое лучшее из всех произведений великого поэта, ...и скорбел о невозвратимой утрате для родной литературы и сцены...» (с. 248). Ночью, после юбилейного застолья Кунц роется в своем архиве, в воспаленном воображении рисуется благодарность соотечественников за возвращенное сокровище. Стук в дверь. Неожиданного визитера («было что-то знакомое во всей его фигуре») (с. 250) Кунц принимает за провинциального поэта, стораемого желанием услышать мнение о своих творениях, и выпроваживает его, боясь, что «завтра весь город будет болтать о том, что какому-то графоману удалось дурачить всю ночь директора Кунца». И вдруг до него доходит, что это был Шиллер с вожделенной рукописью. По пустынным улицам Кунц бежит вслед за каменным мерно удаляющимся шагом. Но добирается до площади, когда «камень наморщился двумя складками меж надбровных дуг и застыл, а рукопись стала медленно-медленно сворачиваться в окаменевающих пальцах гиганта» (с. 255). Потянувшись за ней, Кунц упал, «ударившись головой о выступ цоколя». Гелертерская ограниченность, столкнувшись с романтической фантазией, рассыпалась в прах...

Сколь «дальнобойными» были странствования Кржижановского по просторам вселенской культуры, свидетельствует новелла «Фу Ги», где образные конструкции, философские формулировки, ассоциативные ряды почерпнуты из восточного культурного ареала, причем использованы столь органично, что выдают серьезный интерес Кржижановского к Востоку, основательные занятия которым относятся еще к середине 10-х годов. Герой новеллы Фу Ги — это, как полагает издатель и комментатор Кржижановского Вадим Перельмутер, контаминация образов мифического императора Фу Си, жившего, как принято считать, в III тысячелетии до н. э., и Кун Фу-дзы, т. е. Конфуция. Изучая мудрость «Пятикнижия» — пяти главных книг конфуцианского канона, Фу Ги к третьему семилетию своей жизни возвращает миру шесть, завершив свою великую книгу «И Кинг». Фу Ги исповедует То и Тишину, причем То, мне представляется, и есть тот самый объект, которым мы сейчас столь усердно заняты — бесконечное пространство. Ибо мудрец говорит: «То слишком дальне: можно идти — нельзя дойти». И в этой сказке мы видим блестящую стилизацию и глубокое понимание духа и эстетической сущности того культурного мира, куда увлекла Кржижановского его художествен-

ная фантазия. «Тысячи и тысячи раз расцветали и отцветали весны, тысячи раз снимали с себя лепестковые платья и вновь в лепестки одевались деревья — а история Фу Ги не постарела» (с. 194).

«Кантианская» притча «Жизнеописание одной мысли» повествует о рождении знаменитой формулы великого философа «Звездное небо надо мною — моральный закон во мне», о том внезапном мгновении, когда «звезды зажглись и сияли изумрудными пожарами на своих сомкнутых орбитах», а «толчком глаз философ разомкнул ограду садика, бросив ее к пределам мира», о первых днях земной жизни «под просторным костяным сводом черепа... среди огромного, на диво сдуманного и слаженного мирозерцания» (с. 140). И как не хотелось мысли в мир, «пространстве, сплошь загроможденное вещами» — сначала в чернильные буквы, потом в типографские литеры, в переплет, наконец, на книжную полку приват-доцента Иоганна Штумпа, А потом мысль превратилась в расхожую цитату и, хуже всего, в общее место учебника. Мучения мысли продолжались столетие. Но: «люди имеют прекрасную привычку раз в сто лет вспоминать о своих мудрецах...» Решили похоронить с ним рядом одну из его мыслей: в старый могильный камень, придавивший прах мудрецов, врезали: ЗВЕЗДНОЕ НЕБО НАДО МНОЮ — МОРАЛЬНЫЙ ЗАКОН ВО МНЕ... И снова они остались вдвоем, как и в то давно отсиившее июльское послеполудня: Мудрец и Мысль (с. 146).

Коротенький эскиз, набросок в пять страниц «Прикованный Прометей» приводит читателя в афинский дом, где на исходе зимы третьего года LXXIX Олимпиады (т. е. в 467 г. до н. э.) шестидесятилетний Эсхил дописывает «Прометей, принесшего огонь». Близятся весенние Дионисии и надо закончить трагедию возможно скорее, но сон одолевает старика, и Огонь (уже с большой буквой), наклонившись низко над одной из восковых табличек, исписанных поэтом, различает свое имя и узнает историю своего похищения. Негодование против Прометей, нечестивого вора, сорвавшего с Огня синюю звездную одежду и облачившего в эти грязно-желтые лохмотья, приведшего «на черную землю, к людям» (с. 244), и жалость к себе исторгают у Огня синие прозрачные слезы, которые и тушат его.

«Грани» — это три старухи, поставленные Зевсом стеречь горные тропы Парнаса, Там, в заоблачье, над миром, пластающимся внизу, живет крылатый Пегас. Но люди срывали кручи, круглили изломы троп и покорили Парнас; а потом пленили и Пегаса.

«Белые снега Олимпа, затоптанные ногами и истыканные палками, посерели и стаяли... Внизу, под черепицами, открывались издательства, платившие за каждую сорванную и доставленную с Парнаса строку по медной монете» (с. 150—151). Когда построчная плата катастрофически упала, ввели правила. Вот тут-то Кржижановский и показывает себя со-временником своей эпохи: звание поэта удостоивается лишь тот, кто

выдерживает «испытание на прогон любой фразы сквозь все 24 метра и 1 идеологию...», «вход на Парнас только по предъявлении удостоверения с печатью коллегии...», «виновные ответят перед Трибуналом...» (с. 151, разрядка наша. — Ю. Р.)

На дворе 1922 год!

Переходя к характеристике последней из шести отобранных нами для анализа новелл, отметим еще раз, что она — первое опубликованное произведение Кржижановского, причем из тех немногих, что увидели свет еще при жизни автора, более того — дважды: сначала, как мы уже упоминали выше, в журнала «Зори» № 1 за 1919 год под псевдонимом «Frater Tertius», и повторно в журнале «Гостиница для путешественников в прекрасном», 1924, № 3.

Подспудная боязнь трудности пересказа этой самой сложной, «многослойной» новеллы всего сборника и предопределила ее откладывание «на закуску». Позволим в подтверждение своих слов обширную цитату из комментария В. Перельмутера. «Первая из напечатанных вещей Кржижановского — едва ли не самое сложное для комментирования из его сочинений. Начало писательства. По собственному его выражению, стало следствием “выбора между Кантом и Шекспиром”. В «Якоби и “Якобы”» этот выбор уже сделан, но еще не окончательно, “как бы”, “якобы”; не случайны “проговорки” вроде: “отец мой — Кант” и т. п. Сама форма — диалог — более “философская”, чем “художественно-литературная”, а персонажи — “философ” и “слово”, их полемика, и есть та самая альтернатива, которая актуальна для автора, предельная насыщенность текста философскими “реалиями” и ассоциациями тоже ставит его в некое “промежуточное” положение — между философией и литературой, скажу иначе: философское произведение стремится стать литературным» (с. 599).

В комментариях, признается Перельмутер, пришлось прибегнуть к массивным консультациям таких многопрофильных ученых как В. В. Васильев, В. В. Петров и В. Н. Топоров.

О философской составляющей сказки можно судить уже по той garniture имен Любомудров прошлого, обращение к которым Кржижановского пришлось отразить Перельмутеру в своих комментариях — Кант, Шеллинг, Гельдерлин, Декарт, Спиноза, Платон, Демокрит, Гоббс, Гегель, Дидро, Шлегель, Секст Эмпирик, Кампанелла...

Диалог, произошедший в ночь с 12 на 13 февраля 1811 года в Мюнхене, ведут, с одной стороны, престарелый мыслитель Якоби, вполне реальный и значительный персонаж в истории немецкой философии, даты жизни которого (1745—1819) и характеристика как одного из примечательнейших критиков Спинозы и Канта, объединившего вокруг себя мистически настроенных (время его влияния — от 80-х гг. XVIII до 30-х гг. XIX вв.) даны в примечаниях самого Кржижановского, и слово «Якобы», свеже-

написанное философом с чисто-голубыми глазами, которое, «точно гусеница», беззвучно шевеля своими черными, с синеватым отливом, буквами, высвободилось из строчки и стало медленно ползти к раскрытому тому в сафьяне (с. 108) — «Критике честного разума». На вопрос философа — «что ты такое?» — «Якобы» отвечает: «Я — сумма всех человеческих смыслов» (с. 108). Будучи прибавлено к любому осмысленному понятию, оно делает его мнимостью, а значит и весь мир — не более чем сложная система мнимостей (как это поясняет позднейший автор специально написанной на эту тему монографии Ганс Файнингер «Как возникла философия Якобы», 1877. Нота бене: до написания новеллы Кржижановский не знал о ее существовании — такова прозорливость художника, вооруженного знанием).

Далее диалог представляет собой спор между философом и словом о правомерности существования «Якобы», причем Якоби поначалу пытается представить эту полемику чистой филологией, а «Якобы», оперируя ссылками на многочисленных философов, утверждает, что речь идет о языке философии будущего. Искушаемый Якоби в последней своей реплике произносит: «И наконец, я, Фридрих Якоби, приемлю “Якобы”, но *sub reservatione Jakobea*». (с. 121). В прим. 12 Кржижановский указывает: «*Sub reservatione Jakobea*: “если Богу будет угодно” (так называемая “клятва Иакова”»).

Таков итог интеллектуальной схватки между апологетом Истины — человеком и ее отрицателем — словом, гусеницей выползшим из плода высшей человеческой мысли — «Критики чистого разума».

«Сказки для вундеркиндов» Кржижановского — убедительное и прямое подтверждение еще одного важного тезиса в истории культуры: изучение пространства культуры и его составляющих, а тем более освоение его в художественных образах служит приращению этого пространства.

Хотел предпослать статье эпиграф из Кржижановского. Но все-таки решил акт самоуничтожения отнести на конец: «Самое омерзительное на свете: мысль гения, доживающая свои дни в голове бездарности» (из «Записных тетрадей»).

### Примечания

<sup>1</sup> Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933, стр. XV.

<sup>2</sup> Замятин Дм. Топография Солнца. Околосемная архитектура Ивана Леонидова. НГ Exlibris, 16.05.02, стр. 4.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Кржижановский С. Соч. в пяти томах. Т. I. СПб., 2001. При цитировании указываем лишь страницы.

**сакрализация и метафоризация  
пространства**



Е. Б. Громова

## Модуль сакрального пространства

Понятие модуля или модульности обычно связывается с архитектурой двадцатого столетия и подразумевает некий элемент целого, повторенный в архитектурном произведении многократно. Или можно сказать иначе, модуль — некая единица размерности, обусловленная функцией предмета или здания, которой подчинены пропорции и композиция всех элементов. Так, например, у Корбюзье строится его система «Модулар».

Для нового и новейшего времени, когда в пространственных искусствах исчезает смысловая основа, продиктованная их культовым назначением, а остается только сугубая функциональность повседневной жизни, модульность архитектуры, соотнесенность с размерами человеческого тела, с размерами необходимого для определенной деятельности пространства, становится мерой художественного качества тех или иных произведений. Модульность подчиняет себе архитектурную и скульптурную пластику, ордерные элементы, пропорции и прочее. То есть понятие «модуль» для пространственно-пластических искусств новейшего времени является одной из основных характеристик их сущности и качества.

Понятие «модуль» часто используется не только для обозначения размерной единицы функциональной архитектуры. Можно назвать модулем и некий объем или здание, или отдельный архитектурный элемент, ставший образцом для повторения в других произведениях архитектуры, скульптуры или прикладной пластики, в силу его особых художественных или смысловых качеств. Безусловно, такая трактовка понятия заставляет нас обратиться к памятникам архитектуры более ранних эпох, где преобладают в качестве знаковых построек не гражданские, а культовые здания. Так, например, всем известно, что европейская культура многократно на протяжении своего существования обращалась к античному наследию, а созданные в Греции и Риме архитектурные и пластические формы становились стилиобразующими модулями для Ренессанса, классицизма и ампира.

Безусловно, античную ордерную систему можно назвать и модульной, так как размер колонны соотносился с целым строением совершенно определенным образом, а размерность целого соотносилась с функциональной предназначенностью. Но в данном случае хотелось бы подчерк-

нать, что с понятием «модуль» связывается не только представление о соотношенности размера с чем-либо, но и соотношенности образной структуры с каким-либо прототипом. Это может быть в равной степени и отдельная деталь (капитель, арка, орнамент и пр.), и самостоятельный предмет (скульптура, здание), и система отношений между самостоятельными объектами (ансамбль). То есть речь идет о структурированной определенным образом системе соотношений архитектурно-пластических элементов, выстроенной регулярно по отношению к некоторому образцу или модулю. Таким образом, можно сказать, что модуль в пространственных искусствах это одновременно и образец размерности и единица образной структуры.

Понятие «модуль» крайне редко используют, если речь идет о средневековом искусстве. Действительно, оно более родственно формальной стороне художественного процесса, тогда как в средневековом христианском искусстве доминируют идеи, ради выражения которых формальной стороной часто пренебрегают. Строители христианских храмов использовали множество античных колонн в своих постройках, но только в редких случаях колонны становились единицей размерности всей постройки. Редко можно говорить о сходстве христианских храмов, подобном сходству античных, чаще вспоминаются раннехристианские базилики, в которых античные колонны, позаимствованные из ближайших античных храмов, даже если стоят в центральном нефе, не совпадают между собой по размерам и ордерным элементам. Главные достижения средневековой архитектуры — развитие базиликальных или купольных конструкций храмов, безусловно, важны для истории развития архитектуры, но соотношенность пространственных конструкций и отдельных элементов, из которых они состоят, т. е. то, что называется модульностью, появляется лишь в позднем средневековье. Однако, известная история построения киевского Софийского собора, в основу размерности которого был положен пояс варяга Шимона, говорит нам о том, что и в средневековой культуре понятие «модуль» существовало, но каким-то иным, мифологизированным образом.

О возвращении к гармоничной и пропорциональной соотношенности целого и отдельных элементов архитектурного произведения можно рассуждать уже в связи с памятниками позднего средневековья и последующего Возрождения и находить в постройках этого времени множество модульных элементов, однако именно в связи с этим хотелось бы поставить вопрос. Если такая важная структурная компонента архитектуры, как модуль, существует до и после средневековья, то каким же образом пространственные искусства обходятся без нее в период формирования и развития христианского искусства? Может быть, она видоизменяется, перемещается из пласта формальных свойств в пласт идей?

Многие факты средневековой культуры показывают, что именно так и происходит. С модулем, если понимать его как некий идеальный образец для подражания, как матрицу для развития художественной идеи или образа, можно сравнить центр Святой Земли — Иерусалим и находящийся там храм Воскресения или Гроба Господня. Для русских паломников путешествие в землю обетованную — есть путь к искуплению грехов и духовному совершенству «Иже бо кто путем сим ходил со страхом Божиим и смирением, не погрешит милости Божией николиже» (игумен Даниил XII в.)<sup>1</sup>. Описанная паломниками топография Иерусалима часто ложится в основу развития топографии русских городов (Суздаль, Новгород, Архангельск)<sup>2</sup>. Эта земля с ее реалиями христианской и библейской истории представляется им вечной, как рай, следовательно все, что можно здесь увидеть, должно быть многократно повторено в иных местах, чтобы и другие люди могли надеяться на спасение.

Особое место занимает среди Иерусалимских святынь Храм Гроба Господня или Храм Воскресения. В реальности Храм Гроба Господня не является величественной постройкой, подобной античным храмам. Он затерян среди улиц Иерусалима, и нет такой точки обзора, с которой он был бы виден целиком. Собственно, этот храм не является специально сочиненным архитектурным объемом, построенным исключительно по воле некоего архитектора от начала и до конца, в привычной для нас последовательности творческого процесса тех эпох, к которым приложимо стандартное понятие модульности. Храм Гроба Господня строился на протяжении многих веков по совершенно противоположному принципу. Если в более ранние и более поздние эпохи строительство архитектурного пространства предваряет культовое действие, то храм Гроба Господня возникает противоположным образом, он начинается с окружения стенами Святых мест — пещеры Гроба и Голгофы, чтобы сохранить их от разрушения и уничтожения. Постепенно огороженное пространство иерусалимского кладбища структурируется, к храму присоединяются другие близко расположенные святыни. Различные христианские общины начинают украшать те или иные святыни по собственному произволу... Впервые архитектурная доминанта, структурирующая весь этот пространственный хаос, появляется на Священном месте при Константине Великом, который возводит купольную ротонду над пещерой Гроба Господня. Собственно, происходит важнейшее для христианского искусства соединение знаковой формы (ротондальные постройки в античные времена чаще всего являлись мавзолеями) и знакового пространства. Пещера Гроба Господня для всех христиан является реальным свидетельством всех важнейших событий — Воскресения, Сошествия Святого Духа, Сошествия во Ад и предшествовавшего всему Воплощения.

Идейный аспект доминирует. Потому, если говорить о модульности, прежде всего следует упомянуть общую для всех культовых построек христианства деталь, постоянную не по форме, но по смысловому наполнению, по функции — алтарную апсиду, в которой совершается литургическое действие, и прообразом которой, конечно, является пещера Гроба Господня. Многие богословы используют в своих сочинениях образ Храма Воскресения как некую устойчивую семантическую категорию. Так, например, Григорий Палама сравнивает храм с самим Христом: «Храм представляется образом Его Гроба, и даже более чем образом. Он, может быть, по иному реально являет Его»<sup>3</sup>. Согласно Паламе, во время литургии за алтарной завесой лежит само тело Спасителя, и каждый верующий может узреть его духовным и телесным взором. Согласно св. Василию Великому, любой христианский храм является образом Иерусалима<sup>4</sup>. Очевидно, что главная святыня Иерусалима — Храм Гроба Господня — корреспондируется в самые разные аспекты средневековой сакральной культуры, в частности богословы указывают на повсеместное и постоянное присутствие его символического образа в любом храме; этот символический образ можно считать центральным, фокусирующим в себе все прочие темы, так или иначе связанные с каким-либо средневековым памятником. Выше мы уже определили, что для новейшего времени модуль является единицей размерности и/или единицей образной структуры. Вряд ли кто-нибудь возразит, если сказать, что символический образ Храма Воскресения является постоянной семантической единицей средневековой храмовой архитектуры, а равно и живописи, и прикладного искусства. Однако для полноты определения этого образа как модульного недостает соотнесенности размеров и конкретного повторения реалий храма. Попытаемся же показать, что совпадение существовало и в этих аспектах.

Чтобы показать справедливость такой постановки вопроса попробуем рассмотреть некоторые факты истории культуры в обратном хронологическом порядке от времени, когда зависимость от образца, подражательность или же модульность того или иного памятника очевидна. Так, всем известно, что в 60-е годы XVII века в России патриархом Никоном возводится на берегу реки Истры храм Воскресения, получивший уже тогда имя Новый Иерусалим. Он строится как точная копия иерусалимского храма, по чертежам, выполненным с натуры Бернардино Амиго, с воспроизведением рельефа местности и топографии окружающих памятных мест. Даже река Истра переименовывается в Иордан. Точность копии была столь велика, что смутила современников патриарха Никона, которые упрекали его в посягательстве и на титул иерусалимского патриарха,

и на попытку упразднения ветхого Иерусалима (подобно тому, как теория «Константинополь — второй Рим» — расколола империю, упразднила первый Рим). Однако патриарх Никон успешно защищался от таких упреков, ссылаясь на теорию образа и первообраза, принятую защитниками иконопочитания. Он объяснял, что храм Нового Иерусалима является таким же подобием старого, как и иконы Христа и Богородицы являются копиями первообразов<sup>5</sup>.

В данном случае четко различаются понятия «там» и «здесь», т. е. в старом Иерусалиме и в Новом, и все различия обозначаются надписями, подобными следующим: «тамо гроб Мельхиседеков., zde же на сем месте, гроб святейшего архиерея Никона», т. е. речь идет не о копии, точной в мелких деталях, а об ином способе повторения образца, об объемно-пространственном воспроизведении Святой Святых как иконного первообраза, как места, заключающего в себе святость, смысл и особую образную структуру, передающую этот смысл. Тем не менее отношение старого храма к новому, учитывая особый характер русской культуры XVII столетия с ее нарастающим рационализмом, можно определить и как отношения копии и оригинала, и как пространственно-топографического модуля, и как первообраза и воспроизведения, и даже как своеобразной театральной декорации для служб Страстной недели и Пасхи, и, наверное, как-то еще, но остается непонятным, что же стояло на первом месте. Для того чтобы лучше понять это, попытаемся проследить жизнь идеи в более раннее время, опуститься в глубь средневековья.

Идея воссоздания на Руси Святой Святых Иерусалима не была, как оказывается, оригинальной идеей патриарха Никона. Несколько раньше, в царствование Бориса Годунова, была сделана попытка повторить Гроб Господень и Храм Воскресения в Москве<sup>6</sup>. Было отведено место для храма, сооружено Лобное место, сохранившееся до наших дней, и собственно Гроб Господень, украшенный золотой плащаницей, который был разграблен и уничтожен поляками. Изготавливался Гроб Господень по специальной мере, снятой с иерусалимской святыни, которая хранилась в Успенском соборе Кремля. Гроб Господень также был установлен в Успенском соборе, и над ним была возведена специальная решетка, хотя и отличная по форме, но по смыслу повторяющая иерусалимский кувуклий, возведенный над каменной гробницей Христа. К сожалению, нашествие поляков помешало полному осуществлению замысла Бориса Годунова, но некоторые важные для нашей темы факты можно найти и в сохранившемся материале. Так, Лобное место, возведенное за пределами Кремля (в Иерусалиме оно находится внутри храма), в то время как сам храм предполагалось возводить внутри Кремля, показывает, что построй-

ка не должна была быть прямой копией. Изготовление же Гроба Господня с золотой плащаницей по специально снятой с иерусалимской святыни мере, заставляет нас вернуться к понятию «модуль». Очевидно, что в воспроизведении святыни важнейшим моментом передачи правильного ощущения подлинника или первообраза оказывается его правильная размерность, а не сходство отдельных деталей. Хотелось бы подчеркнуть это особое отношение к соблюдению оригинальных размеров образца, которое редко попадает в поле зрения историков средневековой культуры, хотя оно вполне понятно именно в средневековом контексте. Все знания о святых местах и реликвиях распространялись посредством устных или письменных рассказов паломников, которые могли кроме рассказа принести из путешествия на родину, либо зарисовки Святых мест (самые ранние из сохранившихся датируются XV в.), либо иконы (это отдельная тема), либо, что наиболее вероятно, меру Гроба Господня, которая могла быть одновременно и поясом-лентием, традиционно сакральным предметом облачения монахов и священников, а также и светских паломников. Именно размерность того или иного предмета в первую очередь важна для создания его образа, именно затем, чтобы ощутить размеры и пространство — главное из чего состоит «genius loci» любого священного места, — до сих пор совершаются современные паломничества.

Известно, что у патриарха Филарета Никитича хранилось 13 таких мер, т. е. можно говорить о существовании традиции приносить из Иерусалима меру Гроба Господня. Хотя пока неизвестны прямые свидетельства более раннего времени, но хотелось бы поставить вопрос: не являлся ли и легендарный пояс Шимона именно мерой Гроба Господня? Во всяком случае, о паломничествах в Иерусалим известно с ранних времен. Кроме текста игумена Даниила XII в., известны также другие косвенные свидетельства. Так, например, в Великом Новгороде изготавливались нательные каменные иконки, которые назывались Гроб Господень, на них изображались жены-мироносицы у Гроба Господня и Ангел, возвещающий им о Воскресении. Согласно легенде, эти иконки являлись повторениями реликвии, которую привез св. Антоний Дымский из Царьграда.

В Новгороде же в ризнице Софийского собора находились древнейшие из известных на Руси редких литургических предметов, называемых в соборных описях Иерусалимы или Сионы. Всего сохранилось три Сиона: два в Новгороде (один датируется первой половиной XI в. и считается сделанным в Константинополе; другой, сделанный в Новгороде, относится к началу XII в.) и один в Москве в Успенском соборе, сделанный, согласно надписи на нем, в 1486 г. повелением Ивана III ко гробу митрополита Петра-чудотворца. Летописи упоминают еще три золотых Иеру-

салима, сделанных по повелению Андрея Боголюбского во владимирский Успенский собор, но ныне утраченных. Аналогичные драгоценные реликварии в форме храмов имеются и среди европейских памятников средневековой культуры, и их так же мало, как и русских. Все Сионы различны, но в целом они представляют собой модели центрических ротондальных храмов, более или менее напоминающих ротонду Храма Воскресения в Иерусалиме. Наиболее интересны для нас новгородские Сионы. Они сходны по форме, хотя и были созданы в разных местах и в разное время, и, очевидно, воспроизводят кувуклий над пещерой Гроба Господня. О предназначении Сионов, как русских, так и европейских, почти ничего не известно. Существует две гипотезы об их предназначении: первая принадлежит А. Н. Грабару, который считает их курильницами; вторая не имеет автора, но много раз повторена русскими исследователями, пытающимися ее доказать, пока не очень убедительно, заключается в том, что Сионы были специальными сооружениями для хранения святых даров — хлеба и вина. Последней гипотезе, как кажется, противоречат конструктивные особенности Сионов, непонятно, зачем у хранилища святых даров множество дверок (по шесть), непонятно разнообразие размеров, тогда как, например, потиры и диски почти не изменяются в размерах на протяжении десяти веков. Кроме того, у московского Сиона сохранились большие ручки, очевидно, для перенесения его в процессии. Нам кажется, что наиболее справедливое и простое объяснение предназначения Сионов дает в описании своего путешествия в Россию в XVII в. Павел Алеппский, сопровождавший антиохийского патриарха Макария: «Во время литургии (в новгородской Софии — *Е. Г.*) дьяконы несли серебряное изображение Сионской церкви и храма Воскресения»<sup>7</sup>.

Именно изображение иерусалимского Храма Гроба Господня и представляют собой Сионы. Мера подобия модели реальному храму в данном случае не может быть оценена, так как собственно иерусалимский храм не имеет отчетливого внешнего объема и неоднократно перестраивался. Собственно, даже и Новый Иерусалим патриарха Никона повторяет только план, вымеренный изнутри, и рельеф местности, но не внешний облик. Внешнего облика Храм Гроба Господня не имеет. Повторяется в Сионах одно, самое запоминающееся место храма, его ротондальный объем, построенный при императоре Константине и его матери Елене, либо центр ротондального объема — кувуклий над пещерой Гроба Господня, как мы видим это в новгородских Сионах XI—XII вв. Подтверждением того, что в малых формах прикладной пластики повторяется именно ротондальный объем, что это не частное, а весьма распространенное представление о Храме Воскресения, может служить большая архитекту-

ра. Согласно Василию Великому, всякий христианский храм повторяет Храм Гроба Господня символически, но кроме символической связи от истории христианской архитектуры Востока и Запада сохранилось множество ротондальных построек, о которых документально известно, что подобная форма избрана для этих построек именно в подражание Храму Гроба Господня. Все эти постройки функционально предназначены быть либо мавзолеями (прямая параллель с Гробом Господним), либо баптистериями-крещальнями (прямая параллель с посвящением иерусалимского храма Воскресению — крещение есть воскрешение души).

Возвращаясь к теме модуля сакрального пространства, кажется возможным предположить, что Сионы таковыми и являлись, но не в том упрощенном смысле, который связывается с данным понятием в Новое время. Мы не можем назвать Сионы моделями храма, потому что они все разные и в целом представляют модели некоторых идеальных построек (с характерными конструктивными особенностями архитектуры тех стран, где они создавались), однако подобных построек никогда не существовало. То есть Сионы представляют собой некий идеальный образец храма, что сближает их с темой, известной в живописи и литературе, темой Небесного Иерусалима — символического образа Царства Божия. В то же время совершенно очевидно, что, например, новгородские Сионы очень явно повторяют иерусалимский кубукий и являются, если можно так сказать, образом реального пространства священного места, может быть, своеобразным камертоном для строителя другого храма, напоминанием о священном первообразе. Кроме того, кажется невозможным, исходя из прагматизма средневекового отношения к предметному миру, представить, что внутри Сионов ничего не было. По аналогии с реликварием св. Димитрия (XI в.), хранящимся в Оружейной палате, внутри которого находятся мощи св. Димитрия, можно предположить, что и внутри Сионов находились какие-то реликвии, связанные с Гробом Господним. Так, например, игумен Даниил в своем описании паломничества в Иерусалим говорит, что получил камень от Гроба Господня, с которым и отправился домой. Аналогичной же реликвией могла быть и мера Гроба Господня, подобная тем, что хранились у Бориса Годунова и патриарха Филарета Никитича.

Суммируя все сказанное, можно заключить, что говорить о модуле сакрального пространства в христианском искусстве вполне возможно. Понятие модуля в этот период смыкается с понятием первообраза, которым для любого храма является Храм Воскресения в Иерусалиме. Понятие модуля как пространственного образа сопряжено с символической стороной этого изображения, с ускользающим ирреальным пространст-

вом Небесного Иерусалима. Понятие же модуля как реальной размерной единицы также сакрализовано и связано с величайшей святыней христианского мира — Гробом Господним.

### Примечания

<sup>1</sup> Хождение игумена Даниила // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 25.

<sup>2</sup> См.: *Иоаннисян О. М.* Храмы-ротонды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 101—116.

<sup>3</sup> Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1855. Т. 1. С. 393.

<sup>4</sup> См.: *Архангельский А. С.* Творения отцов церкви в древнерусской письменности. Казань, 1889. Отд. II. Ч. 2. С. 240.

<sup>5</sup> См.: *Бусева-Давыдова И. Л.* Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никола // Иерусалим в русской культуре. С. 175.

<sup>6</sup> См.: *Баталов А. Л.* Гроб Господень в замысле «Святая Святых» Бориса Годунова // Иерусалим в русской культуре. С. 154—171.

<sup>7</sup> *Павел Алеппский.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное им самим // Чтения в обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1898. Вып. 4. С. 84.

И. И. Свирида

## Между *sacrum* и *profanum*: топос сада

Становление сада как особого, возделанного и тем самым выделенного из природной среды пространства, происходило одновременно со становлением сакрального и бытийного отношения человека к миру. Сады стали местом обожествления природы, которое, вероятно, было столь же первично, сколь и ее обработка. История садов свидетельствует об изначально свойственной человеку двуединости отношения к священному и мирскому. Выступая важнейшими и неразрывными сторонами человеческого бытия, эти сферы с момента возникновения садов в них не столько противопоставлялись, сколько сопоставлялись, взаимопроникали. Здесь слились культивирование и культ природы. Он находил выражение в сакральной, впоследствии также в эстетической форме. При этом и в позднейшие эпохи жило «воспоминание об утратившем силу религиозном опыте», эстетическое созерцание природы «сохраняло некую религиозную значимость», а «то, что мы называем любовью к растениям, восходит не к мирскому “натуралистическому” опыту. Напротив, в этом проявляется религиозный опыт возобновления... мира»<sup>1</sup>.

Сад выступал субститутутом природы, однако не в ее непосредственной естественной форме. В религиозном сознании он служил проекцией горнего мира. Еще в XVII веке польский автор полагал, что землевладелец достоин похвалы только в том случае, «если его земли по порядку небесному устроены»<sup>2</sup>. В эстетическом сознании природа долгое время ценилась также не в собственном, а в идеализированном, садообразном облике, в качестве *belle nature*, по существу оставаясь ею даже в так называемом естественном английском парке. Лишь в XIX веке предпочтение будет отдано ее подлинным формам, и как таковая она будет противопоставлена садам.

Хотя сад — порождение культуры, однако там человек ощущает себя одновременно и в культурном и в природном пространстве. Природной реальностью является любым способом организованная, но тем не менее подверженная изменениям растительность, даже в стриженном, геометрически расчерченном барочном саду меняются времена года, а естественные стихии вторгаются в его упорядоченный мир. (Как писал герцог Сен-Симон, в Версале «король прогуливается в любую погоду», что пред-

ставил в своей акварели А. Н. Бенуа, изобразив старого Людовика XIV идущим по версальской аллее навстречу порывистому ветру и потокам дождя).

На протяжении своей истории сад обнаруживал инспирирующую силу, выступал неким производителем смыслов, стал постоянным мотивом священных книг, появившись в египетских текстах в середине третьего тысячелетия до н. э. Образ сада наполнялся множественностью значений, через него метафорически описывался самый широкий круг явлений — природно-биологических и религиозно-конфессиональных, моральных и эстетических, политических и идеологических. Он приобрел самостоятельную жизнь, не связанную напрямую с развитием и состоянием садового искусства как такового. Оно менялось, в то время как топос сада, хотя и получая новые признаки под влиянием этих процессов, сохранял неизменными свои сакральные значения.

Если в литературе XVII века «мысленный сад» служил прежде всего моральной проповеди и искоренению пороков<sup>3</sup>, то в реальных садах того времени, как писал один из исследователей, «бог и мораль не играли... никакой роли»<sup>4</sup>. Категоричность этого вывода далеко не бесспорна — топос «добродетельного сада» все же влиял на садовую практику, в особенности раннего барокко. Это проявлялось и во второй половине XVII века. Так, Приап, некогда провозглашенный богом садов за его свойства, связанные с культом плодородия и соответственно изображаемый, в Версале предстал как старый садовник, стыдливо прикрывающий свою наготу (герма Н. Пуссена). Теоретик архитектуры и садов Йозеф Фурттенбах, вслед за Эразмом Роттердамским, в принципе не хотел видеть в проектируемых им садах «старого непристойного Приапа»<sup>5</sup>.

Негождественность путей сада ментального, внутреннего, и сада реального, внешнего, несомненна. Реальный сад был лишь одним из истоков его собственного топоса, который, в свою очередь, сам в большой степени предопределял программу садов. Действительной почвой для развития многопланового топоса сада, функционирующего в мировой культуре, стала сакрализация и мифологизация садового образа, который выделился из космологических представлений, из общекосмической символики (многочисленные свидетельства чего дает египетская культура<sup>6</sup>).

Пограничье природы и культуры, где расположен сад, экзистенциально значимо для человека. Его зависимость от круговорота и плодородия природы обусловила первичную сакрализацию сада. Если в живописи, хотя ее праотцем был назван евангелист Лука, сакральная функция закрепилась лишь за иконой, то сад во всех религиях нес значение священного символа как целое, оказался включенным в ритуал, выступал местом священнодействий. Об этом свидетельствуют сады Древнего Египта, античные сады-кладбища. Сады служили местом пасхальных мистерий, а в садах-кальвариях происходило движение по этапам крестного пути как своего рода ритуальное шествие.

В различных религиях и мифологиях с садом связаны ключевые моменты человеческого существования. Согласно Библии, сад — первое место обитания людей: «И взял Господь Бог человека и поселил его в саду Едемском» (Бытие. 2: 15). Под яблоней родился жених из Песни Песней, отождествленный позднее с Христом, а его невеста названа «жительницей садов» (Песн. 8: 5, 13). В саду происходит зачатие богатыря, Волха Все-славьевича, принадлежащего наиболее архаичному слою русских былин. Если в саду человек получил свое начало, то в античном Элизиуме, христианском небесном саду-Рае, мусульманской Джанне он мечтает найти упокоение. В садах Гесперид росли золотые яблоки вечной молодости, а в Эдеме — Дерево жизни. Сад — это также символ ее быстротечности. Об этом говорят так называемые садики Адониса — горшки с быстро расцветающими и столь же быстро увядающими цветами<sup>7</sup>. Согласно мифу, царя тюрков Афрасиаба смерть настигла именно во время прогулки в саду; ангел смерти сумел проникнуть туда, хотя сад был заключен в крепостные стены<sup>8</sup>. Таким образом, сад выступал как локус, где человек получает свое начало и находит конец.

Топос сада принадлежит к числу не только высоко семантизированных понятий, но и понятий архетипических. Идея плодородия связывает топос сада с материнским архетипом<sup>9</sup>. Хотя сад не упоминается среди изофункциональных вариантов мирового древа, в числе которых фигурируют вертикальные образы «мировой горы», храма, колонны, лестницы<sup>10</sup>, однако и он различными путями соединен с образом *arbor mundi* и благодаря этому с подземным, земным и небесным миром.

Дерево является наиболее значимым элементом среди растительности сада. Это запечатлелось в древнекитайском иероглифе, обозначающем сад: в нем изображены четыре дерева, обнесенные изгородью<sup>11</sup>. В книге Бытия в описании Эдема фигурируют лишь деревья — там произрастает «всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи» (Быт. 2: 9). Если мировое дерево «в известном смысле и в определенных контекстах становится моделью культуры в целом, своего рода “древом цивилизации” среди природного хаоса»<sup>12</sup>, то подобную функцию выполняет и сад, а культивированное огороженное дерево становится его символом. Из мотива мирового древа развилось изображение сада как особого локуса, а представления этого мотива в древней живописи, орнаменте, глиптике вошли в историю садового искусства как иллюстрации к начальным этапам его развития (один из известных примеров — рельефы лестницы в Персеполисе<sup>13</sup>). Вместе с тем, огороженное дерево послужило прообразом храма.

В христианской культуре сад стал символом Рая, Богоматери, Церкви. По словам С. Полоцкого, святая восточная церковь, — «Едем мысленный, рай духовный, вертоград небесный»<sup>14</sup>. Сад — это место общения с Богом. В роще, которую Авраам насадил в Вирсавии, он воззвал к Богу

(Книга Быт. 21: 33), в Гефсиманском саду молился Христос. Местом религиозной медитации служили сады, расположенные в клуатрах монастырей и больших соборов. Они выступали префигурацией небесного рая. Растущие там вечнозеленые деревья — это страницы Священного писания.

Еще в XVIII веке теоретик садов Стефен Свитцер хотел, чтобы в саду человека посещали «ангельские мысли, высокие идеи»<sup>15</sup>, а Джозеф Аддисон считал сад местом, наиболее подходящим для размышлений о Боге<sup>16</sup>.

Сад сакрализовался и в целом, и в его отдельных элементах. Культивируемые там цветы превратились в знаки важнейших христианских добродетелей, обретая и более универсальные значения как знаки вечности, мудрости и т. п. Сакральным осознавался процесс произрастания растений, поэтому даже жезл Аарона «распустил почки, расцвел и принес миндаль» (Чис. 17: 8). Почитались и сами растения — их культивировали не только за практические свойства, это заставляла делать «религиозная значимость растений. Все растения, выращиваемые сегодня, первоначально считались священными»<sup>17</sup>.

Первым садовником, согласно Библии, стал сам Бог, насадив сад в Эдеме. Адаму предназначалось «возделывать и хранить» этот сад (Бытие. 2: 15) — Ева в подобной роли не выступала. В Евангелии Христос, подобно Богу-отцу, также садовник — садовник человеческих душ. Тем самым на символическом уровне сакрализовалось занятие садоводством.

К Библии восходят оба основные композиционные типа, которые получили развитие в истории садов, — регулярный или геометрический, и нерегулярный, пейзажный, слитый с естественным ландшафтом. Священным прототипом в первом случае послужил Эдем, который принято считать садом неогражденным (Быт. 2: 8—14). Можно найти и другие моменты, так или иначе связывающие облик садов с Библией. «Всякий дол да наполнится, и всякая гора... да понизится, кривизны выпрямятся, и неровные пути сделаются гладкими» (Исайя. 40: 4), — пророчествовал Исайя, предвещая не только приход Мессии, но, как оказалось, и формы регулярного французского парка, разбивка которого начиналась с полного преобразования рельефа местности.

Описанные в Библии сады, сохраняя роль образца, могли различным способом влиять на сады реальные. По свидетельству мастера французского Возрождения Бернара Палисси, мысль разбить сад «по образу прекрасного пейзажа, описанного пророком», пришла ему, когда, гуляя в полях, он услышал голоса девушек, поющих сто третий псалом. Художник реализовал свое намерение, хотя созданный им сад не мог соответствовать космическому масштабу библейского образа. В другом случае источником для этого мастера при создании аллегорического Сада Мудрости послужили библейские книги Притчей Соломоновых и книга Экклезиаста<sup>18</sup>.

Земной рай составлял все жизненное пространство человека, тем самым вырастая до масштабов макромира. Поэтому его не нужно было огораживать, разве что от сатаны. Однако Эдем как неограженное пространство со свободно располагающейся растительностью лишь в естественных садах XVIII века стал образцом для подражания. До этого прототипом служил «запертый сад», «заключенный колодезь», «запечатанный источник» Песни Песней (Песн. 4: 12). Именно он приобрел роль священного локуса. Чтобы получить значение символа, сад должен был пространственно локализоваться и отграничиться от профанного мира. В результате из него стало возможным кого-то изгнать, поставив врата — как преграда они могли существовать лишь при наличии ограды. Возврата в Эдем не было. Вторая функция врат как позволяющих войти внутрь здесь не выступала. Она сакрализовалась и символизировалась в образе триумфальной арки — через нее с почетом возвращались из военных походов, входили не просто в город, а в завоеванное победой и славой бессмертие.

В христианское время сад заключенный стал символом чистоты Марии — сцены Благовещения всегда изображались в замкнутом пространстве, куда проникает только святой дух. В то же время сад как носитель плодородия служил знаком материнства: «O Frutefull garden, and yet never Tilde, / Vox full of Treasure yet by noe manfildе», обращался к Марии английский поэт Джон Донн<sup>19</sup>.

В культуре барокко, теоретики которой впервые подробно разрабатывали теорию садовых композиций, особому распространению мотива сада заключенного способствовала канонизация Тридентским собором догмата о непорочности Девы Марии<sup>20</sup>. Символом непорочности в саду была и сама земля, «земля-дева, еще не политая дождями, не оплодотворенная ливнями», по словам Тертуллиана<sup>21</sup>.

Экзегеты традиционно стремились сблизить образы Эдема и сада заключенного<sup>22</sup>. Оба типа сада искусно совместил Джон Мильтон. Он описал Эдем, расположенным на недоступной вершине горы. Преграждая туда путь, «Деревья и кусты переплелись корнями меж собой / Столь густо, что ни человек, ни зверь / Пробиться бы сквозь чашу не могли. Лишь по другую сторону горы / Вели врата единственные в Рай»<sup>23</sup>. Благодаря этому в описании Мильтона рай приобрел изолированность христианского сада заключенного.

Подобное сближение садового образа книги Бытия и Песни Песней происходило и визуально: в искусстве Средневековья и раннего Возрождения мотив ограды появлялся в изображениях Рая не только в тех случаях, когда сюжетно он оказывался необходим, как в сцене «Изгнания из рая», которую трудно было бы представить на фоне неогороженного пространства. При этом сад пейзажного типа часто получал обрамление

в форме круга<sup>24</sup>. Эта фигура, обладающая многозначной символикой, наряду с квадратом служила одним из «магических средств, с помощью которых создаются защитные стены, *vās hermeticum*, чтобы предотвратить прорыв и дезинтеграцию», они также изолировали «внутренний процесс, который не должен смешиваться с внешними вещами»<sup>25</sup>.

Именно ограда была главным семантическим элементом *hortus conclusus*. Необходимая саду и в практическом смысле, она должна была «боронить от переложения людского, и иных зверей немилостивых, тако же и от помѣшки водные»<sup>26</sup>, как говорилось в переведенном с польского на русский средневековом латинском сельскохозяйственном сочинении Кресценция<sup>27</sup>. Вместе с тем, уже у истоков человеческой деятельности ограда получила сакраментальный смысл. Она отграничивала область господства тех или иных богов, сферу обитания предков, т. е. метила рубеж определенного духовного «владения», и лишь позднее превратилась из религиозного в социально-юридическое установление, очерчивая владение частное — символическое и практическое начала в саду постоянно сочетались. «Право на собственность... вытекало из страха Божия... страха задеть культ, к которому не принадлежит чужак... Сила таких ограждений — не в механическом препятствии... а — в символическом обозначении священной неприкосновенности»<sup>28</sup>.

Ограда берегла также космическую тайну, которую несли в себе растения как космический знак. Не случайно расположенный за высокими стенами лекарственный сад получил название секретного — *giardino segreto*<sup>29</sup>. Он появился в Европе как место для акклиматизации экзотических растений и наблюдений за ними и оказался связан не только с медициной, но и с алхимией и магией. В герметической интерпретации растения и садовые композиции приобретали особую символику.

Благодаря ограде сад олицетворял лучшую, дружески обращенную к человеку часть природы. Садовая ограда защищала насаждаемые там растения от разрушающего воздействия ее диких сил. Сад противопоставлялся хаосу, а также пустыни (у Мильтона рай отрезан «неизмеримой пустыней»<sup>30</sup>). Она, как и сад, была амбивалентна в своем символическом прочтении: пустыня противопоставлялась саду как «безвидна и пуста» (Быт. I: 2), как «земля страшная» (Исайя 21: 1). Она же, подобно саду, была местом совершенствования (сорок лет, проведенных еврейским народом в пустыне после египетского плена) — отсюда мотив пустытника, пустыни, который появился и в садах (в частности, многочисленные скиты отшельников в естественных парках<sup>31</sup>). И в последующем употреблении этого топоса сохранилась неоднозначность. «Образ пустыни, сада и изгороди в Англии XVII века мог использоваться весьма широко, и толкования их приходили в противоречие одно с другим»<sup>32</sup>.

Ограда сохраняла символический смысл вплоть до рационалистического Века Просвещения. Еще в XVII веке добродетели христиан, противопоставляясь подложной «дикой вере», описывались в образах огороженного регулярного сада<sup>33</sup>. Однако «расколдовывание» мира (выражение М. Вебера), начавшееся в постренессансную эпоху, стало и началом обмирщения топоса сада. Формулирование астрономических законов, развитие естествознания и агрокультуры вели к разрушению сакрального и эмблематического образа природы, синкретизма символической и лечебной функций растений. В Новое время их группируют не по связи со знаками зодиака, а по классам, зависящим от структуры растения. Карла Линнея интересует не цветок в целом, а количество тычинок. Если в *giardino segreto* исследование растений сочеталось с их символическим прочтением, то в XIX веке сады ботанизировались. Секретные сады, утратив символический смысл, в XX веке стали коммерческим делом, в садах-питомниках выращивание сакральной ели, как и других растений, получило промышленный характер.

В ботанический сад оказались допущены все посетители, часто за деньги, — *giardino segreto* был доступен лишь посвященным, для которых природа была таинством. Наука же принесла общение с природой в понятия. «Это общение не живое, не жизненное, — полагал П. Флоренский. — Даже... искусство ... не даст полноты жизненного общения, хотя это лучше, чем общение понятийное, научное, но и оно не столь глубоко, как общение религиозное, мистическое»<sup>34</sup>.

В эпоху Просвещения, когда столько писалось о морали и дидактике, в том числе относительно программы сада, он утратил ограду, которая начала считаться противоречащей естественной природе. Это привело к складыванию сада нового, пейзажного, типа, где ограда была искусно скрыта<sup>35</sup>. Возникнув в Англии, этот тип композиции с середины XVIII века в качестве новой садовой моды распространился по всей Европе.

В то время ограда теряет символическое значение и в русской культуре, перестав трактоваться в литературных и духовных сочинениях как ограждение от греха<sup>36</sup>. Однако именно тогда, с появлением в русских садах регулярных форм планировки, она приобрела повышенное значение в качестве особого композиционного, художественно осмысленного элемента, что подтверждает высказанный тезис о расхождении топоса и реальности сада.

В эклектичном XIX веке, признавшем все виды парков, ограда стала «скорее предметом целесообразности, чем эстетики», как полагал один из ведущих садовых практиков и теоретиков Г. Пюклер-Мускау<sup>37</sup>. Тем не менее ограждение получило в тот век особое значение в садах бидермейера, где оно охраняло профанную святыню — частный дом<sup>38</sup>. Он стал кре-

постью в тогдашнем неустойчивом европейском мире, который неоднократно менял свои внутренние границы.

Утверждению высокой позиции садоводства в системе искусств, чем особо знаменовался XVIII в., служили ссылки на божественного зачинателя садового искусства. Все опыты воссоздания истории садового дела начинались с упоминания Рая как первого сада, а Бога — как садовника<sup>39</sup> (хотя при этом не забывали и о садовых связях античных богов). Во фразеологии того века сохранялась «гартенизация» рая (если создать неологизм от общего многим европейским языкам корня в обозначении сада — *garden, garten, jardin*), как и «парадизация» сада, которые на протяжении веков выступали в сочинениях любого рода. Оба явления были близки также этимологически: слова *jardin* (*garden, garten* готского происхождения) и *paradis* (более древнего персидского, *pairi-daēza*, от древне-еврейского *pardes*, греческого *paradēisos*) связаны с признаком замкнутости.

Сравнение сада с раем, став в европейской культуре общим местом еще в Средние века, оставалось чрезвычайно распространенным в эпоху барокко. Оно сохранилось и позднее. В 1785 г. поэт Игнаций Красицкий полагал: «Рай, как он описан в Священном писании, содержал все, что следует иметь саду»<sup>40</sup>. Не обошелся без слова «парадиз» по отношению к саду даже Линней в своем сочинении *Philosophia botanica* (гл. 7), а Григорий Сковорода в конце XVIII века писал: «Версалия (*Versailles*) именуется французскаго царя едем, сирѣчь рай, или сладостный сад, неизреченных свѣтских утѣх исполнен»<sup>41</sup>. Такое сближение святого и грешного в образе Версаля-Рая у религиозно мыслящего философа не было результатом его соприкосновения с современной ему либертинской культурой эпохи Просвещения. В принципе современники Сковороды, как и предшественники, обычно не уподобляли Версаль раю. Метафора сад-рай была к тому времени весьма стертой и приведенное сравнение уже обладало прелестью присущего Сковороде архаизма, а также наивности, идущей от народной культуры<sup>42</sup>. К тому же Версаль в принципе не уподоблялся чему-то; он был самодостаточен, образуя многоплановый культурный топос, который сам служил точкой отсчета, и в этом плане по функции сближался с топосом Аркадии<sup>43</sup>.

При этом можно обратить внимание, что Версаль приравнивался философом к Эдему, святому раю, отнюдь не как выдающееся творение искусства. Это Александр Бенуа спустя сто лет напишет: «Версаль — храм. Версаль достоин быть местом паломничества»<sup>44</sup>. У Сковороды произведение А. Ленотра и Ж. Ардуэна-Мансара выступает как место неопикуемых светских утех. Это основывалось на давней традиции — еще в XIV веке Василий Калика мыслил по сути дела сходно, когда писал, что в раю, «яко же бо в цареве дворе, утеха и веселие»<sup>45</sup>. В Древней Руси усадьбы нарицательно назывались раем, что сохранилось до настоящего времени

в именах собственных некоторых из них и имело, как тогда, так и сейчас, не сакральный смысл, а означало лишь приятность этого места.

Сам Бог создал сад в качестве места наслаждения, а «только Бог / Умеет верно, и никто иной, / Судить о благе», — утверждал Мильтон в «Потерянном Рае»<sup>46</sup>. В мусульманской мифологии Джанна — сад благодати, где праведники вкусно едят, пьют из винных рек, их развлекают черноокие жены, гурии. При этом наслаждение в садах, подобно практичности, могло пониматься как духовное и телесное. Последнее осуждалось лишь с точки зрения монастырского аскетического идеала. Святой Ансельм (нач. XII в.) полагал опасным сидеть в саду — там растут розы, искушающие глаза и обоняние, поют птицы, ласкающие слух<sup>47</sup>. Однако век спустя Альберт Великий писал о добродетелях трав. Этот ученый доминиканский монах впервые описал сад (*viridarium*), свободный от утилитарных функций и служащий лишь наслаждению (*delectatio*). Там должны быть не только растения для наслаждения зрения и обоняния, но и специальные места, где человек мог бы сесть, уединившись «в приятном покое»<sup>48</sup>. Характерно, что этот сад представлял заполненный лугом квадрат, по кругу обсаженный душистыми травами, т. е. имел композицию *quadratum in circuitu* — квадрат в круге. Тем самым она приобретала форму мандалы, символизирующей высшую степень совершенства.

Сакральное и мирское перетекали и в описании, и в изображении садов. В средневековых миниатюрах так называемый *Rosengarten*, служивший местом развлечений, был подобен замкнутому саду Девы Марии, в котором ее представляли художники. Именно сад постоянно изображался в качестве *locus amoenus*, символизируя райское блаженство. Он же стал счастливым местом пребывания героев в «Романе о розе», произведениях Чосера, Боккаччо, Санадзарро, Колонны, Тассо, вплоть до Руссо, Гёте и далее.

Изображения ренессансных садов любви в соответствии с пантеистским духом эпохи оказались густо заполнены не только любовными парами, но и животными, растениями и цветами, что было призвано олицетворять всеобщую гармонию природы. В этих садах действительно царила роскошная благовонная растительность, привезенная из стран Востока в результате установления с ними прямых контактов.

К культу плодородия восходило получившее распространение в садах эротическое начало. Афродита-Венера выступала богиней как любви, так и садов. Однако здесь, подобно другим случаям в европейской культуре, непосредственным истоком вновь послужила Библия. В Песне песней невеста описывала место встреч с женихом: «Ложе у нас — зелень; кровли домов наших — кедр, потолки наши — кипарисы» (Песн. 1: 5, 6), что в христианскую эпоху оказалось переосмыслено и связано с образами Христа и церкви.

Эзотерический характер приобрела любовь в садах, описанных в ренессансном сочинении «Сон Полифила» Ф. Колонны, повлиявшем на программу садов последующего времени<sup>49</sup>. Там герой оказывается в саду, из которого ведут три дороги, обозначенные «Gloria Dei», «Mater Amoris» и «Gloria mundi». Прославлению бога или мира Полифил предпочел поклонение Матери любви. Этим же путем пошло развитие садов. Еще в Средневековье появились сады любви, где били фонтаны вечной жизни и молодости. В эпоху Ренессанса они стали излюбленным мотивом.

В XVII веке в садах все большую роль играла не символическая, а развлекательная и эстетическая функции; западноевропейские сады того времени потеряли утилитарные фрагменты (они долгое время сохранялись в польских садах, а на Руси были преобладающими в ту эпоху). Теоретики французского парка, начиная со Скамоцци (1615), решительно отделили beau jardin от всех посадок, имеющих практическую цель.

В Версале и Марли — частной резиденции Людовика XIV, свободной от государственной и политической «нагрузки», а вслед за ними и в других европейских садах конца XVII — первой половины XVIII вв. эротика нашла большое, хотя и укрытое за различными символами, место и изысканную придворную оправу. В естественном английском парке XVIII века она приобрела пасторальный характер (Аркадия с эпохи Возрождения постоянно выступала в качестве секуляризованного рая).

От сакральной к эротической символике эволюционировали отдельные элементы сада, такие как лабиринт. Имеющий развитую символику, изначально он был связан с темой оплодотворения, «священного бракосочетания» Матери-Земли и Отца-Неба, а в церковных интерьерах стал знаком очищающего пути<sup>50</sup>. В позднее Средневековье сформировался сад — лабиринт любви (так наз. Maison Dédalus или Labyrinthe d'amour, Liebes-Labyrinth), входивший как один из элементов в композицию сада. По своей форме он следовал лабиринтам французских соборов в Шартре и Амьене, однако получил иной смысл. В центре такого лабиринта, имевшего обычно округлую форму, часто помещалось дерево, напоминавшее о древе жизни, а тем самым об Эдеме как прообразе садов любви<sup>51</sup>.

В дальнейшем Labyrinthe d'amour утратил символично-онтологическую программу. В версальском лабиринте подобное дерево уже отсутствовало. Его украшали скульптуры по басням Эзопа. (Подобный Петр I приказал устроить в Летнем саду). В общественных садах позднего времени лабиринт стал публичным аттракционом, а любовная тема оказалась вульгаризована.

Аркадийская идиллия садов эпохи Просвещения способствовала тому, что утилитарные фрагменты лишь ненадолго оказались изгнаны из садов, в эпоху рококо синтез приятного и полезного был восстановлен — украшенная ферма (ferme ornée) позволила реабилитировать полезность, од-

нако там она была превращена в игру. У Ж.-Ж. Руссо и С. Гесснера также выступила похвала полезному саду, но уже как морализация. В английских парках связь с утилитарными частями усадьбы, с производительной по своей основной функции деревней достигалась путем визуального слияния парка с окружающим его пространством.

Практичность в саду предполагалась духовная и телесная, что, согласно Плинию Младшему, умело сочетали уже в античности. Традицию продолжила ренессансная вилла. Козимо Медичи за год до смерти писал М. Фичино: «Я прибыл на мою виллу Кареги, чтобы культивировать не мои поля, а мою душу»<sup>52</sup>. Для него сад заключенный был местом ученых занятий. Расположенный в прекрасном тосканском пейзаже, он служил также обителю «*laetus in praesens*» («радости в настоящем»). Стены там были покрыты надписями, «приглашающими к высшим радостям»<sup>53</sup>. Собрания, сопровождавшиеся музыкой, происходили под знаком не только Юпитера (моральные качества) и Меркурия (знание), но и Венеры. Священная лампада горела там перед бюстом Платона. Это была некая «игра эрудитов», для участия в которой женщины не допускались, в отличие от других академий<sup>54</sup>.

Согласно представлениям, распространенным в разных культурах, сад служит местом, где душа радуется, очищается, приходит в идеальное состояние. Симеон Полоцкий полагал, что сады творятся «во общую пользу и веселие всем домашним», для «душевного услаждения и... здравия»<sup>55</sup>. Сад почитался во все эпохи как благодетельное в своем существе явление. В качестве такового он фигурировал в различных мифологиях (согласно шумеро-аккадским мифам именно благодаря выращиванию чудесных растений появилось несколько поколений богинь<sup>56</sup>). В позднейших культурах подобное представление обрело метафорическую форму. Симеон Полоцкий уподобил работу Святого духа садовой: «Что детель в винограде, / то божественный дух в церковном саде: / Вредная режет, чистит, насаждает, / копает хранит, да плоден бывает» — мыслители русского барокко полагали, что в целом «восхождение к добродетели возможно только в саду»<sup>57</sup>.

В эпоху Просвещения сад, перестав быть символом сакральной чистоты, не перестал быть местом пребывания добродетельной личности. Авторы той эпохи постоянно подчеркивали, что садоводство — занятие благонравных людей. Один из признанных авторитетов в области садового искусства Ш. де Линь писал: «Мне кажется невозможным, чтобы дурной человек мог иметь сад... Нет ни одной добродетели, которой бы я не приписал любящему говорить о садах и разводить оные»<sup>58</sup>. Поэтому в садах и той эпохи человек, по словам Ф. К. Дмоховского, мог ронять «слезы в источник кристальной, чистой веры»<sup>59</sup>, а образ сада слился с образом деревни, противопоставляемой испорченному городу (лишь в Библии

сошлись характеристики сада-Рая и Небесного Иерусалима<sup>60</sup>). С конца XVIII века коттедж и примыкающий к нему небольшой сад, традиционные для Англии, переживали свой ренессанс, жизнь там воспринималась как образец добродетели, а выросшая в деревне и служащая там *cottage-maiden* представлялась олицетворением девичества<sup>61</sup>.

Однако образ сада мог выступать и со знаком минус. В садах растут плоды, являющиеся предметом жертвоприношений, но там же рождается запретный плод. Хотя именно Бог насадил первый сад, однако вместе с тем во Второзаконии говорится: «Не сади себе рощи!» (16.21) — то есть сад отождествляется с идолопоклонством. Отголоски этого звучали еще во фразеологии пуритан, когда они критиковали Оливера Кромвеля за устройство на французский манер богатого сада со статуями античных богов, напоминая, что «пока рощи и жертвенники остаются не убранными из Иерусалима, гнев Божий... не утихнет»<sup>62</sup>.

Боги постоянно обитали в саду, на протяжении веков изменяясь в своем составе. Это не только Бог-отец в Эдеме, но и Помона, богиня плодов в римской мифологии, ее муж, Вертумн, который как бог всяческих перемен (времен года, стадий созревания плодов, течений рек, настроений людей), отождествлялся с богом садов. Афродиту «священносадовую» в той же роли сменила ее римская преемница Венера. В Средневековье в садах не помещали изображений христианского бога. Его замещали символы. В идеальном плане монастыря для аббатства Сент-Галлен (ок. 900 г.) среди фруктового сада предлагалось поставить крест, от которого, как говорилось в экспликации, «исходит благоухание вечной святости»<sup>63</sup>. Позднее Эразм Роттердамский описал сад, где на калитке с библейскими надписями расположилась фигура апостола Петра, а «в симпатичной», по его словам, часовне, вместо гадкого Приапа стоял Христос как охранитель тела и души. Одной рукой он указывал на изображения Бога-отца и Святого духа, а другой «словно манил идущих мимо»<sup>64</sup>. Й. Фурттенбах, теоретик и практик садового искусства первой половины XVII в., предлагал заполнить ниши в *Paradiesgarten* статуями Адама, Евы, Моисея и Христа<sup>65</sup>.

Античные боги вернулись в сады в эпоху Ренессанса<sup>66</sup>. В садах XVII—XVIII веков свободно совмещались библейские и языческие персонажи, хотя преобладали последние. Даже Мильтон в описании потерянного рая не мог обойтись без античных богов. В его Эдеме «сам вселенский Пан... / Водительствует вечною весной»<sup>67</sup>.

В садах поселился и *genius loci*, имевший не столь универсальные, по сравнению с богами, функции. Это был «дух, усвоивший себе место сие и обретший тем самым свои корни, свою опору, но ни в коем случае не олицетворение места»<sup>68</sup>. В XVIII веке Дева Мария уже не могла быть обительницей потерявшего ограду сада, ее место заняла прекрасная садовница. В садовых текстах и самих садах редкостью стала белая лилия

Благовещения, *Lilium candidum*, попавшая в Европу из восточного Средиземноморья, родины Марии, и подобно *rosa mystica*, символизировавшая Богородицу и дары Святого духа. В парках английского типа в принципе уделяли мало внимания цветам.

В конце столетия в связи со стремлением к естественности и пейзажности садов статуи богов подвергались изгнанию, впрочем, как и другие скульптуры. Увлечение масонством и гностическими идеями способствовало оживлению в садах XVIII века мистических эзотерических элементов. Так, интерьер главного садового сооружения в Аркадии под Неборовом имитировал некий санктуариум<sup>69</sup>. Однако эти попытки ресакрализации отношений с природой не были лишены театральной искусственности.

Вернуть утраченное отношение к природе как к таинству пытались романтики. Они чтили природу в ее истинных формах и пришли к прямой, ничем не опосредованной, хотя уже «вторичной», сакрализации сада. Они хотели «священной гармонии со всею природою»<sup>70</sup>, а «каждый кусочек мха, каждый камень» представлялся им заключающим «тайный шифр», который невозможно полностью разгадать<sup>71</sup>. Романтики переиначивали первоначальные символы — деревья в их садах, утратив приписываемую им магическую силу, стали священны своей связью с историей. Правда, согласно мифологии египтян, еще их боги записывали деяния правителей на фруктовых деревьях<sup>72</sup>.

Таким образом, на протяжении истории образ сада переходил из сакрального пространства в мирское, из добродетельного — в греховное и обратно. По мере развития целительной, развлекательной, эстетической, морализаторской и других функций, а также с общим изменением культурных парадигм сакральная символика сада ослабевала, сакральное первоначало разбивалось на отдельные религиозные мотивы, которые сочетались с мирскими, в том числе утилитарными явлениями. Десакрализация сада вела к изменению значений отдельных его элементов. Сакральные смыслы, наполнявшие парк, переиначивались. При этом в садах антиквизирующие вазы заняли место жертвенных сосудов, а декоративные каскады и фонтаны — источника жизни.

Однако образ сада сохранял полифоничность. Прагматическая функция никогда не позволяла ему целиком оставаться в сфере священного, а священные истоки не давали саду возможности превратиться в чисто утилитарное или развлекательное дело, хотя и не мешали ему. «Космическая символика добавляет новые значения какому-либо предмету или действию... без того, однако, чтобы посягать на их собственную значимость»<sup>73</sup>.

В художественной традиции, вопреки расхождению научного и мифологизированного видения мира, топос сада не утратил священный облик, ибо «даже там, где уже нет прочных религиозных традиций и связей, поэ-

тическое мировидение мифично»<sup>74</sup>. Мировая поэзия постоянно оживляла дух священной тайны в образе сада, а в строках А. А. Ахматовой «Но клянусь тебе ангельским садом, / Чудотворной иконой клянусь...»<sup>75</sup> сад оказался отождествлен с иконой, священным предметом, и вновь выступил в сакральной целостности. Она не разрушилась в его поэтическом топосе, свидетельствуя, что садовый диалог священного и мирского не имеет своего завершения.

### Примечания

<sup>1</sup> Элиаде М. Священное и мирское. М. 1994. С. 96—97.

<sup>2</sup> *Kuczewicz M.* Dobry i robozny ziemanin. W. 1640. Цит. по: *Лескинен М. В.* Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М., 2002. С. 119.

<sup>3</sup> *Сазонова Л. И.* Поэзия русского барокко. М., 1991. С. 167—168.

<sup>4</sup> *Wimmer C. A.* Geschichte der Gartentheorie. Darmstadt, 1989. S. 419.

<sup>5</sup> *Niedermeier M.* Erotik in der Gartenkunst. Leipzig, 1995. S. 118, 114.

<sup>6</sup> См.: *Borsch-Supan E.* Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive in Innenraum. Eine ikonografische Untersuchung. Berlin, 1967. S. 15—18.

<sup>7</sup> *Цивьян Т. В.* К семиотической интерпретации мотива лестницы-«лесенки» в античной вазопиcи (вокруг Адониса и Диониса) // Исследования по структуре текста. М., 1987.

<sup>8</sup> Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 129.

<sup>9</sup> *Юнг К. Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. Киев—М., 1997. С. 218.

<sup>10</sup> *Топоров В. Н.* Древо мировое // Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 398.

<sup>11</sup> *Reiner R.* Die Welt als Garten. Graz, 1979.

<sup>12</sup> *Топоров В. Н.* Указ. соч. С. 404.

<sup>13</sup> *Gothein M. L.* Geschichte der Gartenkunst. Jena, 1926. S. 43.

<sup>14</sup> *Симеон Полоцкий.* Вертоград многоцветный. Предисловие ко благочестивому читателю (1678) // Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.—Л., 1953. С. 206.

<sup>15</sup> *Switzer S.* Ichnographia Rustica. London, 1718. Цит. по: *Wimmer C. A.* Op. cit. S. 415.

<sup>16</sup> *Hunt J. D.* The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century. Baltimore, 1976. P. 9.

<sup>17</sup> *Heain L.* L'Homme et les plantes cultivées. Paris, 1946. P. 90.

<sup>18</sup> *Lecoq A.-M.* The Garden of Wisdom of Bernard Palissy // The history of Garden Design. Ed. M. Mosser, G. Teysot. London, 1991.

<sup>19</sup> Цит. по: *Stanley S.* The enclosed garden. The tradition and the Image in Seventeenth-Century Poetry. London, 1966. P. 43.

<sup>20</sup> *Male E.* L'art religieux de la fin du 16-e siècle, du 17-e siècle et 18-e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Paris, 1951.

<sup>21</sup> Цит. по: *Юнг К. Г.* Архетип и символ. М., 1991. С. 199.

<sup>22</sup> *McClung W. A.* The architecture of Paradise. The survivals of Eden and Jerusalem. London, 1983. P. 2, 7.

<sup>23</sup> *Мильтон Дж.* Потерянный Рай. М., 1982. С. 108. Пер. Арк. Штейнберга.

<sup>24</sup> *Parkinson J.* Paradisi in Sole. London, 1629, pl. 8.

<sup>25</sup> *Юнг К. Г.* Указ. соч. С.188.

<sup>26</sup> Назиратель. Издание подготовили В. С. Гольштенко, Р. В. Бахтурина, И. С. Филиппова. М., 1973. С. 441.

<sup>27</sup> *Crescenzi Pietro de.* Ruralia Commodora. Сочинение написано в 1304—1306 гг. 1-ое изд. Augsburg, 1471. См.: Агркультура в памятниках западного средневековья. М.—Л. 1936; В. С. Гольштенко. Введение // Назиратель.

<sup>28</sup> *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2. С. 218—219.

<sup>29</sup> *Lamarche-Vadel G.* Jardins secrets de la Renaissance. Des astres, des simples et des prodiges. Paris, 1997.

<sup>30</sup> *Мильтон Дж.* Потерянный рай. Кн. IV. 135—137.

<sup>31</sup> В парке теолога-евангелика Ричарда Хилла был Эрмитаж с надписью из Вергилия: «Procul, o procul este profani» («прочь, прочь, непосвященные»). Под надписью в дверном проеме был помещен автомат, изображающий отшельника, перед ним натюрморт с черепом, луной, книга и очки. Кукла умела поднимать руку и говорить «Memento mori» (вторая пол. XVIII в.). См.: *Hammerschmidt V., Wilke J.* Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1990. S. 142. См. также: *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. Л., 1982, илл. 233, 235.

<sup>32</sup> *Хилл К.* Английская Библия и революция XVII в. М. 1998. С. 164.

<sup>33</sup> Там же. С 170.

<sup>34</sup> *Флоренский П. А.* Указ. соч. Т. 2. С. 280.

<sup>35</sup> *Свирида И. И.* Признак в ученой культуре: естественность в топосе сада // Признаковое пространство культуры. М., 2002.

<sup>36</sup> *Сазонова Л. И.* Указ. соч. С. 167.

<sup>37</sup> *Rückler-Muskau G.* Andeutungen über Landschaftsgartnerei. Stuttgart, 1834. S. 355.

<sup>38</sup> *Свирида И. И.* Естественный парк: от Просвещения к романтизму и бидермейеру // Искусствознание. 2001/1.

<sup>39</sup> Еще в XIX в. без этого не обошлось садоводческое сочинение французского архитектора Ж. Лало. *Lalos J.* De la compositions des parcs et jardins pittoresques. P., 1817.

<sup>40</sup> *Krasicki I.* Listy o ogrodach // *Krasicki I.* Dzieła prozą. Warszawa, 1803.

<sup>41</sup> Цит. по: *Софронова Л. А.* Три мира Григория Сковороды. М., 2002. С. 337.

<sup>42</sup> В украинском фольклоре рай часто описывался как сад в отличие от ученой культуры, предпочитавшей рай-космос. См.: *Софронова Л. А.* Рай и ад на украинской школьной сцене (рукопись).

<sup>43</sup> *Свирида И. И.* Версаль в русской культуре: между реальностью и мифом // Россия — Франция. XVIII—XIX века. М., 2006.

<sup>44</sup> *Бенуа А.* Версаль. Петербург: Аквилон. 1922. С. 15.

<sup>45</sup> Цит. по: *Демин А. С.* О художественности древнерусской литературы. М., 1998. С. 729.

<sup>46</sup> *Мильтон Дж.* Указ. соч. С. 109.

<sup>47</sup> См.: *Clark K.* Landscape into art. London, 1991. P. 3.

- <sup>48</sup> *Albertus Magnus*. De Vegetabilibus et Plantis. Ок. 1260 г. Глава 14: De plantatione viridariorum. Издание: Albert le Grand (1205—1282). De secretis naturae. Admirables secrets d'Albert le Grand contenant un traité sur les vertus des herbes, pierres précieuses [...] Paris, 1850.
- <sup>49</sup> *Colonna F. Hipnerotomachia Poliphili*. Venedig, 1499.
- <sup>50</sup> *Kern H.* Labyrinth. München, 1999. S. 28, 328, 359—360.
- <sup>51</sup> *Ibid.* S. 329.
- <sup>52</sup> Цит. по: *Lamarche-Vadel G.* Op. cit. P. 45.
- <sup>53</sup> Цит. по: *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. Geneve, 1975. P. 10.
- <sup>54</sup> *Ibid.* P. 10—12.
- <sup>55</sup> *Симеон Полоцкий*. Указ. соч. С. 205—206.
- <sup>56</sup> Мифы народов мира. Указ. соч. Т. 2. С. 222 (Нинхурсаг).
- <sup>57</sup> *Сазонова Л. И.* Указ. соч. С. 167.
- <sup>58</sup> *Де Линь Ш.* Взор на сады // Письма, мысли и избранные произведения. М., 1809. Т. 4, ч. 8. С. 113. См. также: *Свирида И. И.* Сады Века философов в Польше. М., 1994. С. 101—123.
- <sup>59</sup> Цит. по: *Свирида И. И.* Сады... С. 109.
- <sup>60</sup> *McClung W. A.* Op. cit.
- <sup>61</sup> *Ford G. H.* Felicitous space // The history of Garden Design. P. 42.
- <sup>62</sup> *Хилл К.* Указ. соч. С. 417.
- <sup>63</sup> Цит. по: *Wimmer C. A.* Op. cit. S. 10.
- <sup>64</sup> *Эразм Роттердамский*. Разговоры запросто. Пер. С. Маркиша. М., 1969. С. 77—78.
- <sup>65</sup> *Wimmer C. A.* Op. cit. S. 97.
- <sup>66</sup> *Тучков И.* От приюта охотников — к загородной резиденции / Искусствоведение. 2001/01. С. 213, 216—217.
- <sup>67</sup> *Мильтон Дж.* Указ. соч. С. 111.
- <sup>68</sup> *Топоров В. Н.* Эней — человек судьбы. М., 1993. С. 44.
- <sup>69</sup> *Свирида И. И.* Сады... С. 143—144.
- <sup>70</sup> *Гофман Э. Т. А.* Золотой горшок. Л., 1976. С. 97.
- <sup>71</sup> *Novalis.* Werke i Briefen. München, 1962. S. 277.
- <sup>72</sup> *Gothein M. L.* Op. cit. S. 6.
- <sup>73</sup> *Элиаде М.* Указ. соч. С. 104.
- <sup>74</sup> *Гадамер Г.-Г.* Миф и разум // *Он же*. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 99.
- <sup>75</sup> «А ты думал, я тоже такая...» 1921. *Ахматова А. А.* Соч. Т. 1. С. 198.

О. Ю. Тарасов

## Сакральные мотивы в экспозиции икон

Рама произведения искусства — суть проблемы его восприятия. В этом заключается смысл любой рамы, в том числе и рамы иконы. Мы привыкли видеть иконы в музее, церкви, магазине или частном доме. Однако везде их восприятие меняется. Происходит это потому, что меняется само обрамление иконы, то есть ее экспозиция — способ показа, который и помогает сосредоточиться на тех или иных сторонах объекта изображения. В этой связи сакральные мотивы в светской (например, музейной) экспозиции икон могут представлять собой особый интерес. Вся история экспозиции древнерусской иконы говорит нам о том, что она стала восприниматься как шедевр, как произведение высокого искусства только с начала XX века. До этого она выполняла в культуре совсем другую роль. Собираение и хранение древних икон появляется в России в старообрядческой среде уже в XVIII веке, а в середине и второй половине следующего столетия оно переживает свой расцвет. Однако для старообрядца как религиозного зрителя икона не являлась искусством, а прежде всего — образом для поклонения. Ее художественная сторона ценилась им лишь настолько, насколько вызывала религиозное чувство и приближала к Богу. Музейное и частное коллекционирование икон, появившееся в России во второй половине XIX века, также не рассматривало старую икону как произведение искусства, а только как предмет народного религиозного быта, способный рассказать археологу об истории своего народа.

Однако эта ситуация резко меняется в начале XX века. Около 1910 года собиратели нового поколения — художник И. С. Остроухов и банкир-старообрядец С. П. Рябушинский — применяют новые методы реставрации, позволяющие им открыть подлинную древнюю живопись. Они же становятся не только первыми собирателями древних икон как шедевров, произведений высокого искусства, но и главными его пропагандистами.

Это новое понимание древнерусской иконы отразило ее новое музейное обрамление — знаменитая экспозиция икон 1914 года в Русском музее императора Александра III в Петербурге. Она была создана по проекту архитектора А. В. Щусева и называлась «Новгородская иконная палата». Она же явилась одним из первых опытов научно-художественного

экспонирования икон как произведений живописи, заложив тем самым основу всей практики музейной работы и частного коллекционирования икон вплоть до настоящего времени. Древние иконы были отделены в ней от других христианских древностей, располагались в хронологическом ряду по «школам» и включались в характерный для русского модерна интерьер. Художественное пространство этого интерьера представляет для нас особое значение: в нем мы находим главные прототипы современной экспозиции икон как в музее, так и частном собрании. Это — храмовая декорация, моленная и археологический музей. Их история и сравнение могут выявить роль сакральных мотивов в показе религиозных образов.

Если в основе современной музейной экспозиции лежит определенная научная концепция, то в основе храмовой декорации лежит идея христианского космоса. Показ икон в храме всегда воплощал христианскую картину мира. Поэтому в храмовой декорации символически раскрывалась содержательная связь икон с другими ее элементами — настенными росписями и мозаиками, предметами литургической утвари, облачениями священнослужителей. Художественная сторона иконы имела второстепенное значение и ценилась в той мере, в какой могла приблизить человека к Богу. В этом смысле как художественное пространство храма, так и художественная форма самой иконы всегда являлись способом познания устройства мира. Известно, что Византия задумала икону как сложную знаковую систему с несколькими уровнями восприятия и понимания. Главная особенность этой системы заключалась в том, что все эти уровни находились в символическом единстве и подчинялись богословскому и литургическому контексту. Поэтому рама и изображение в средневековой иконе представляли собой единое символическое целое. Как и суровая стена средневекового храма, рама иконы осмыслилась границей двух пространств — пространства священного и мирского. О том, что эта граница в сознании средневекового человека более относилась к священному пространству, чем к мирскому, свидетельствовала единая материальная основа рамы и изображения, а также их общие украшения.

Икона пишется на одной или нескольких досках, соединенных между собой при помощи специальных креплений. Поля иконы образуются в результате того, что посередине доски вырезается углубление, в котором и пишется сам образ Христа, Богородицы или святого. Оно имеет символическое название — «ковчег». Именно такую конструкцию доски имеет главная святыня Древней Руси — принесенная из Константинополя икона «Богородица Владимирская» начала XII века (ГТГ). На лицевой стороне иконы в средней углубленной части доски представлен образ Бо-

гомати с младенцем Христом, который отделяют от окружающего пространства широкие поля, то есть *рама*, символизирующая Ковчег Завета — ящик для хранения святыни и ее сокрытия от глаз непосвященных. Именно в этой охранительной и защитной функции заключается изначальный смысл любой иконной рамы — будь то поля иконы, ее оклад, киот или иконостасная конструкция<sup>1</sup>.

Детальные исследования показывают, что в настоящем своем виде икона Владимирской Богоматери представляет собой комплекс остатков живописи и конструктивных деревянных дополнений разных эпох. Так, поля иконы несколько раз менялись в зависимости от функции образа. Само изображение много раз переписывалось. Знаменитая икона многократно украшалась различными окладами и прикладами, помещалась в дополнительные рамы — киоты и иконостасы. Все эти добавления к первоначальному центральному «лику» иконы и представляют собой не что иное как следы связи обрамления иконы с окружающей исторической реальностью.

Именно поэтому на списке с главной чудотворной святыни Московского царства, выполненном около 1514 года, мы обнаруживаем, что его рама (поля) стремится передать изображения золотого оклада, заказанного митрополитом Фотием, а в другом списке — «Богоматерь Владимирская с лицевым сказанием о чудесах», выполненном Кириллом Улановым в конце XVII — начале XVIII века, — рама с клеймами чудес уже *обособилась* от центрального изображения и между ними даже помещена резная золоченая рамка — такая же, какую мы можем встретить на живописных картинах этого времени.

Икона 1514 года и ее рама говорят нам о том, что художник, копируя образец, руководствовался еще системой средневекового мышления. Рама его списка копирует раму-оклад на чудотворном образе, соблюдая тем самым «меру» (размер) и «пригнанность», то есть неотделенность оклада (рамы) от самого изображения чудотворного образа. В его сознании они нераздельны. Мастер эпохи барокко Кирилл Уланов, руководствовался совсем другими принципами. Рама его иконы стремится приблизить центральное изображение к зрителю и в то же самое время, — она является его толкованием и комментарием. Так на грани Нового времени рама средневекового образа превращается из *способа хранения* божественного Лица в *инструмент его познания*. В этом заключалась суть обособления рамы от изображения, которое в Западной Европе происходит в эпоху Возрождения в XIV—XVI веках, а в России — в эпоху барокко, то есть во второй половине XVII — начале XVIII века. Если на Западе рама выделяется из конструкции древнего алтаря, то в России — из конструкции средневекового иконостаса.

Ренессансная рама-окно приближала изображение к человеку и одновременно служила его пояснением. Табернакль, ставший в культуре Возрождения главным обрамлением картины *sacra conversazione* с ее иллюзионизмом и прямой перспективой, по своей форме повторял фасад античного здания. Табернакль диктовал зрителю точку зрения, направляя его взгляд как бы сквозь стену, на которой висела картина. В результате получалась оптическая игра пространств: рама сближала два мира — мир реальный, в котором находился зритель, и мир условный, стремящийся только быть похожим на реальный. В то же самое время античные элементы табернакля служили указанием на идеалы античной культуры, на ту модель Божественного творения, в основе которой лежала всеобщая гармония природных форм.

Эта удивительная способность ренессансной рамы приближать и комментировать изображение была оценена русскими художниками, которые уже во второй половине XVII века стали приспособлять ее к древней иконе. Поэтому не случайно, что к этому же времени относятся постоянные упоминания рам в архивных документах: их заказывают, поновляют, расписывают, приспособляют к новым и старым иконам, а также картам, гравюрам, парсунам и живописным картинам.

В эпоху Возрождения раму придумывал сам мастер. Так, Леонардо да Винчи сам должен был золотить раму к своей картине «Мадонна в гроте» (Лувр, Париж). Дюрер сам рисовал роскошные рамы к своим религиозным картинам и скромные рамки для светских портретов. То есть над созданием рамы трудились самые знаменитые мастера<sup>2</sup>. Тем же самым занимались и русские художники при дворе царя Алексея Михайловича: в июле 1677 года Иван Салтанов «золотил и серебрил 3 рамы, в том числе... к Распятую Господню да к персоне царя Константина, да к персоне-ж блаженныя... царя Алексея Михайловича, да к персоне-ж царицы Елены»<sup>3</sup>. Назойливо упоминаются рамы и в описаниях интерьеров второй половины XVII — начала XVIII века. В передней петровского дворца в Преображенском «образ Пресвятыя Богородицы большой писан на обьяри белой в черных рамах... образ Спасителей на меди за слюдою в черных рамах... образ Богородичен на бумаге в черных рамах...». В столовой стояли «образ Спасителей на полотне в рамах золоченых ветхих..., образ Пресвятыя Богородицы на полотне в рамах»<sup>4</sup>.

Все эти документы поясняют, что рама в эпоху русского барокко приобрела особое значение. Она тесно связывается с самим произведением. Она начинает его комментировать, добавлять, объяснять и даже маскировать. Именно рама барокко всегда устраивает игру и перетекание пространства небесного и земного, их сближение и отдаление. Об этом, в ча-

стности, говорят сохранившиеся домовые и церковные киоты эпохи царя Алексея Михайловича, представляющие по своей форме как бы «вырезку» из конструкции царских врат алтарной преграды. Они же поразительно похожи на ренессансные табернакли XVI века, что свидетельствует о стремлении русских мастеров представить икону как дверь или окно в реальный мир, поскольку такие же архитектурные обрамления получают оконные и дверные проемы в стене. Создавая игру смыслов, эти новые киоты были рассчитаны на сближение двух пространств — реального и потустороннего.

Под влиянием ренессансной рамы меняется и экспозиция древнерусского храма. Человек в средневековом храме не являлся центром, из которого рассматривалась экспозиция. Ни русский высокий иконостас, ни фрески XV—XVI веков еще не учитывали параметры зрительского восприятия. Человек, по сути, не видел ни верхний ряд иконостаса, ни тем более надписи на иконах и стенах. Все это «видел» Бог, и это считалось намного важнее.

В конце XVII—XVIII веках интерьер храма меняется. Постепенно он начинает отвечать особенностям человеческого зрения. Уменьшается число рядов в иконостасе, а также количество в нем икон. Причем, это происходит параллельно увеличению массы иконостасной рамы и уменьшению массы церковной стены. Рамы иконостасов и киотов, повторяя формы дверей и окон в стене, стремятся сосредоточить взгляд зрителя на иконе, символизируя при этом отражение мира небесного в мире земном.

Наконец, ренессансная рама-окно властно потребовала введения прямой перспективы и изменения самой живописной системы древней иконы. В результате это привело к разрушению иконописного канона, и древняя икона уже в XVIII веке исчезает из пространства русской официальной церкви. Ее заменяют картины на религиозный сюжет, которые обрамляют золотые роскошные рамы, подчеркивающие особенности живописи.

Во времена Екатерины II, когда, по словам самой императрицы, храм и бальный зал порой бывало трудно отличить друг от друга<sup>5</sup>, церковные рамы, уже давно отделившиеся от самой картины, все больше и больше относились к мирскому пространству, чем к сакральному. Как и в светском интерьере, они выполняли прежде всего функцию связи картины с окружающим ее интерьером. Так, в XVIII веке церковные рамы несли на себе черты маньеризма, барокко и рококо. Позднее в них проявится классицизм, ампир и романтизм. Храмовая декорация в эти эпохи продолжала воплощать христианскую картину мира, но только на языке ка-

нонов академического искусства. А с точки зрения этих канонов формы древней иконы объявлялись «наивными» и «неумелыми» даже такими крупными учеными, как Ф. И. Буслаев и Д. А. Ровинский, так много сделавшими для ее научного изучения. Так древняя икона перемещается в XVIII—XIX веках из пространства официальной церкви в пространство старообрядческой моленной.

Но в моленной древней иконой не любят — перед ней молятся. Поэтому древняя икона воспринимается в старообрядческой моленной прежде всего как завершенное откровение, о котором она повествует на близком только староверу языке символов, букв и слов.

Для старовера была важна не подлинная древняя живопись, а ее внятный художественный язык, которому Ф. И. Буслаев нашел специальный термин — «церковное искусство». В середине XIX века он писал, что старообрядцы «знают поименно лучших мастеров строгановского и новгородского письма и не щадят денег на приобретение иконы какого-нибудь знаменитого мастера и, благоговей перед нею как перед святынею, вместе с тем умеют объяснить себе и ее художественные достоинства, так что технические и археологические замечания их могут дать полезный материал для истории русского церковного искусства». И далее: «Мне случилось бывать во многих из московских молелен и всегда выносил я из них самое отрадное впечатление, внушенное тою свежестью художественного воодушевления, с которым их благочестивые владельцы относятся к собранным ими сокровищам. Они снимают иконы с их мест на стене, чтоб лучше рассмотреть все подробности исполнения или разобрать древнюю надпись»<sup>6</sup>.

Однако, мы знаем, что в пределах старообрядческой культуры понимание староверами «искусства» иконы, которым восторгается Буслаев, было не главным. Намного важнее для старовера была ясная знаковая система древнего образа — четкий лик, золотой фон или «древняя надпись», которую необходимо было «разобрать». Отсюда реальная художественная форма древней иконы неизменно исправлялась и часто искажалась согласно сложившимся о ней представлениям.

Об этом говорят особые обрамления древней иконы, которые на языке староверов-иконников назывались «врезок» или «подделок». Живописная поверхность древней иконы частично стиралась и прописывалась свежими красками, в результате чего лик, фон и надписи приобретали столь важные для старовера очертания. Для большей сохранности и придания иконе ее традиционной формы древнее изображение врезалось в другую иконную доску, которая и выполняла роль как бы новой рамы — *нового ковчега* старой иконы. Тем самым старообрядческое обрамление

древней иконы являлось не столько инструментом познания (как то было в церкви официальной), а, по сути, все тем же средневековым способом сохранения святыни.

Поэтому моленная — это укромное, спрятанное от посторонних глаз пространство, которому в частном доме старообрядца отведен особый статус. По наблюдению того же Ф. И. Буслаева, моленная занимала отдаленное от главного входа помещение. Иногда вход в нее был с заднего крыльца. Часто она помещалась рядом со спальней или кладовой, где обычно хранились деньги и ценные вещи. Когда же моленная представляла собой помещение для коллективного моления, она отделялась от жилых комнат сенями.

Все пространство моленной заполняли иконы: «Самая молельня, начиная с высоты полутора аршин и до самого потолка, уставлена иконами, обыкновенно с трех сторон, для того чтоб к стене, не занятой иконами, во время молитвы можно было стоять задом. Перед иконами во множестве теплятся лампы и свечи»<sup>7</sup>. Эта впечатляющая иконная экспозиция, безусловно, отвечала вкусам ее обладателя, но в своей основе она подчинялась христианской символике. Сложная символическая структура средневекового храма в ней упрощалась, и все внимание зрителя направлялось не на связи иконостаса с другими элементами декорации (настенными росписями или ритуальными действиями), а на саму икону. Это происходило потому, что увеличилось значение древней иконы в процессе медитации. Соответственно, увеличилось и значение ее обрамления — выбора способа и места ее показа.

В середине — второй половине XIX века, в период расцвета старообрядческого собирательства, древняя икона попадает, наконец, в музейную витрину. Здесь она и начинает совсем другую жизнь. Пространство музейной витрины принципиально отличается от пространства храма и моленной. В ней икона, как и другие предметы старого искусства — миниатюра, медаль, гравюра, портрет или деревянная скульптура, — теряют свои прямые функции, обрывают связи с прежним обрамлением. Зато они получают дополнительные значения. Так в музейной витрине непосредственная реальность превращается в сообщение о себе самой, а сами реальные предметы выступают не в своей прямой, а знаковой функции — они превращаются в «памятники», вызывающие в сознании зрителя «образы прошлого». Поэтому музейная витрина всегда легко комбинирует подлинные произведения и их копии и муляжи, словесные тексты, цифры и индексы, поскольку все они — лишь свидетели о реальности, свидетели о какой-либо «истории». Такова знаковая основа любого музея. Но поскольку пространство музейной витрины строится в зависимости от той системы знаний, которая господствует в ту или иную эпоху, то и сами

предметы внутри нее постоянно комбинируются, образуя каждый раз свою систему и характерные связи с другими элементами экспозиции.

«Музейную витрину» частного хранилища редкостей середины XIX века отличало больше эмоциональное переживание старины, чем продуманная система ее изучения. Предметы в ней объединяла особая страсть коллекционера древностей, который создавал вокруг себя «универсальный музей», ведущий свое происхождение от европейской кунсткамеры XVI века, а та в свою очередь — от знаменитого кабинета редкостей тосканского герцога Франциска I в Палаццо Веккио во Флоренции, выполненного по проекту Вазари (1570—1575). Кунсткамеры вдохновлялись ренессансным типом мышления и отражали универсальные способности человеческого познания. Будучи организованы как научные компендиумы, эти универсальные экспозиции получили в XVII веке название «кабинеты», а в дальнейшем — из них выделились естественнонаучные коллекции, оставив в наследство собирателям XIX века тип «кабинета искусств» с его нерасчлененностью художественных древностей.

Одним из таких кабинетов обладал граф С. Г. Строганов. Судя по воспоминаниям Ф. И. Буслаева, кабинет графа в его особняке на Невском в Петербурге представлял собой длинную комнату, все стены которой (включая промежутки между окнами) были заняты шкафами с книгами на полках и «с разными редкостями в выдвижных ящиках». В них находились коллекции греческих, римских и византийских монет. На шкафах стояли драгоценные скульптурные украшения, среди которых выделялась золотая ваза Бенвенуто Челлини, а над ними висели картины старых итальянских и фламандских мастеров. В этой обстановке и нашли свое место иконы строгановской школы из старообрядческих собраний, которые граф приобрел еще в 1840-е годы и которые, помимо своей принадлежности к истории христианских древностей, напоминали ему о его знаменитых предках — легендарных владельцах иконописных мастерских<sup>8</sup>.

Несколько по-другому старые иконы смотрелись в частных собраниях национальных редкостей, где они включались в общую атмосферу «старинного» национального быта. В середине XIX века среди них выделялись собрания П. Ф. Коробанова (1767—1851) и М. П. Погодина (1800—1875). Специальные залы дома Коробанова в Москве и помещения знаменитого «погодинского древлехранилища» в его собственном доме на Ново-Девичьем поле были буквально завалены русскими древностями. Здесь можно было встретить все — «скифские» украшения и шитье, блюда и медали, портреты и деревянную скульптуру, рукописные и старопечатные книги, иконы и портреты. Все это висело на стенах, хранилось в шкафах, стояло на столах, комодах и даже на полу<sup>9</sup>.

Создание публичных музеев в XIX веке — модное увлечение всей Европы, в том числе и России. Это касалось как столичных крупных национальных музеев, так и многочисленных городских музеев, а также музеев при различных учреждениях. Их общая цель — просвещение народа и воссоздание великого Образа Истории — исторически последовательной картины развития художественной жизни страны, определения ее места среди других народов. Если романтики видели в музее храм искусства, то позитивисты, демократы и либералы второй половины XIX века — дворец науки, в котором повсюду ощущалось научное господство позитивизма. Так древняя икона в историко-археологической экспозиции Исторического музея в Москве понималась как памятник народного религиозного быта наряду со старопечатными книгами и лубками, литыми иконками, крестами, шитьем и резьбой по дереву и включалась в жесткий хронологический ряд.

Все художественное пространство этой грандиозной для своего времени экспозиции подчинялось идее последовательной эволюции историко-художественного процесса. Даже декорации залов сменяли друг друга в зависимости от смены историко-культурных эпох, убеждая зрителя в том, что перед ним находятся не объекты эстетического наслаждения, а научного изучения.

О той же власти эволюционного позитивизма говорили рамочные конструкции, этикетки, словесные тексты, указатели, всевозможные путеводители и каталоги. Так, музейная рамка русского походного иконостаса XVI века являлась, по сути, рационалистическим комментарием памятника. Она дробила произведение искусства на части и поясняла каждую из них: внизу каждой створки содержалась медная табличка с названием сюжета. Господство в эту эпоху естественных наук сближает витрину археологической и естественнонаучной выставки. Икона приобретает ящик со стеклом, отдаленно напоминающий киот. Но если киот изначально рассчитан на хранение и защиту святыни, то витрина — защита и сохранение памятника искусства как особой ценности. Музейная витрина со стеклом становится знаком его «недоступности» и «неприкосновенности»<sup>10</sup>. Отсюда, как известно, пространство музея постепенно начнет уподобляться сакральному пространству храма и уже в XX веке может превратиться в своеобразное место паломничества.

То, что ученых археологов занимала в первую очередь охранительная функция музейной витрины, видно из письма Н. П. Кондакова директору Русского музея П. И. Нерадовскому: «Спешу только подать Вам один совет по вопросу о хранении икон... Дело в том, что по моим наблюдениям хранить иконы в каких-либо витринах лежа для них вредно и даже

опасно. При лежащем положении иконы быстро покрываются пылью. Пыль то высыхает, то увлажняется, в иконах образуются трещины, пыль проникает в них, икона... разрушается. Я знаю случай (в Румянцевском музее), когда на моей памяти таким образом совершенно пропали десятки икон. Поэтому я считаю единственным способом хранения икон — держать их навесу в вертикальном положении, всего, конечно, лучше в стеклянных витринах, но настенных. Как нарочно, у Вас самые лучшие иконы лежат в витринах под окнами. То же самое сделано в Историческом музее в Москве»<sup>11</sup>.

Научная теория позитивизма второй половины XIX века вдохновлялась принципами систематизации и историзма. Поэтому ученый-археолог — создатель историко-археологической экспозиции, постоянно стремился систематизировать огромный материал, пытаясь найти место той или иной иконе в хронологическом ряду. Поскольку же зритель был не в состоянии усвоить столь сложно организованный ряд произведений, к нему на помощь пришли этикетка, указатель и каталог.

Каталог — это рационалистическая «таблица», целью которой является систематизация. В этом смысле любой каталог подчинен правилам риторики в ее широком понимании как «науки убедительности». Как и обычная материальная рамка, каталог убеждает и направляет сознание зрителя. Он классифицирует и поясняет, «заставляя» произведение искусства быть понятным и доступным. В этом смысле каталог (как и материальную раму) можно считать порогом восприятия памятника искусства, он — сетка ценностных ориентиров, накинута на наше, зрительское восприятие.

Не случайно, что именно во второй половине XIX века каталоги и путеводители по музейным залам, указатели и описания становятся самостоятельным жанром научно-популярной литературы. XIX век — «век музеев», заботливо передал этот жанр современности.

Сегодня название древней иконы, место и время ее написания мы можем прочитать на табличке, которая помещается или с рядом с ней, или где-то в начале экспозиции. Однако на заре экспонирования икон во второй половине XIX века эту табличку заменяла этикетка, которая наклеивалась прямо на поля иконы, то есть на ее раму, или же на стекло футляра как в коллекции минералов или бабочек. Таким способом этикетка на лицевой стороне памятника включалась в рационалистический комментарий, который был сделан специалистом для зрителя.

Этикетка могла содержать текст или номер, сразу сообщая, что перед зрителем музейный экспонат. При этом она могла не только называть, но и пояснять его место во времени и пространстве. В этом смысле этикетка выполняла функцию атрибуции, претендуя на роль документа. Именно

такую этикетку содержала икона «Господь Вседержитель» мастера Нестера Климова из собрания Н. М. Постникова, например: «Подделок под Новгородское письмо Нестера Климова. Москва — 1862». Икона была на выставке Московского археологического общества, описание которой вышло отдельным изданием и дополнило этикетку: «Работа московского мещанина Нестера Климовича Климова, хороший столяр делать доски для икон того времени, первый мастер врезать, перевести на новую доску, расправить древнюю икону и под древнюю подделать»<sup>12</sup>.

В том случае, когда этикетка на лицевой стороне содержала только номер, она служила знаком-указателем. Ее значение раскрывалось только в путеводителе или каталоге данной экспозиции. Такая этикетка служила как бы связующим звеном между материальным обрамлением иконы, ее текстовым пояснением и всей научной концепцией в целом. Именно такую этикетку, напоминающую марку, содержит икона «Св. Параскева» из бывшего собрания А. В. Морозова (ГТГ).

Во всей этой рационалистической системе не последнюю роль играли и этикетки на оборотной стороне иконы, которые уже обращались скорее не к зрителю, а к специалисту. Так, в наборе этикеток на обороте иконы «Богоматерь на престоле, со святыми на полях» (ГТГ), по сути, содержится не только история передвижения иконы по частным и музейным собраниям и выставкам, но и изменение научного взгляда на ее датировку. Первоначально икона находилась в собрании С. П. Рябушинского, затем — вошла в состав Румянцевского музея. После революции она попадает в Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины при Народном комиссариате по просвещению и, наконец, в Третьяковскую галерею. При создании каталога собрания именно этикетка могла пользоваться безусловным авторитетом научной атрибуции, на основании которой другой исследователь создавал свой вариант научного текста. Так, при создании каталога знаменитой коллекции синайских икон Порфирия Успенского Н. И. Петров явно опирался именно на те сведения, которые ему предоставляли этикетки на оборотах икон предыдущего ее обладателя<sup>13</sup>.

При этом всегда особую роль играл знак частной коллекции. Например, иконы собрания графа А. С. Уварова на обороте содержали наклейку с родовым гербом дома Уваровых и порядковым номером памятника, устанавливая все ту же взаимосвязь с каталогом всей коллекции в целом (например, икона «Архангел Михаил» XVI века, ГТГ). Описание коллекции самим Уваровым дает в руки интересный материал. Он говорит о том, что памятники подбирались коллекционером прежде всего по иконографическому принципу: они служили материалом для его исследований по христианской символике, а также связей с литературными источниками.

Отсюда, кстати, проистекал его особый интерес как ученого и собирателя к сложным символическим сюжетам, позволявшим исследовать особенности народного религиозного сознания. Как известно, граф А. С. Уваров открыл новое направление в русской археологии, поставив проблему бытования иконы в народной религиозной жизни.

В историко-археологической экспозиции художественная ценность древней иконы неизменно приносилась в жертву позитивистской идее эволюции. Об этом говорила свободная замена подлинников копиями, распространенная тогда во многих европейских музеях, в том числе и в Историческом музее в Москве, в котором находились копии А. В. Прахова с мозаик Софии Новгородской, копия знаменитой иконы «Молящиеся новгородцы» и многие другие. Однако к концу XIX века ситуация стала постепенно меняться. Древним иконам постепенно отводят отдельные стены и залы, в каталогах они описываются отдельно от других памятников.

Такой характер в 1890-е годы носила экспозиция Отдела христианских древностей Русского музея императора Александра III в Петербурге. Некоторые иконы все еще экспонировались вместе с медными крестами, деревянной скульптурой, лампадами и копиями афонских мозаик и фресок. Однако их большая часть уже обособлена в специальную экспозицию. Ее описание составлено Н. П. Лихачевым отдельно от «вещественных памятников», которые описаны М. П. Боткиным.

В предисловии ко всему Обозрению авторы указали, что «предметы расположены в хронологической и исторической последовательности», взяв тем самым за основу принцип последовательной смены «школ» и «писем» древнерусской иконописи. Теоретическая база этого метода была дана, как известно, еще в XVIII веке аббатом Ланци, который в своей «Истории итальянской живописи» (1789) создал систему хронологической последовательности живописных школ, определив принципы экспонирования живописи во всех крупнейших музеях вплоть до настоящего времени. Само же распределение старых икон по «школам» и «письмам» было предпринято еще И. П. Сахаровым, И. М. Снегиревым и Д. А. Ровинским, которые обобщили в этой области фантастический в своей основе опыт старообрядческих «народных» знаний. С небольшими изменениями это распределение применил и Н. П. Лихачев, указав лишь на сложность классификации икон XVII—XVIII веков. «Письма XVII и XVIII столетий, — пояснял он, — делятся на множество пошибов. Тогда как ни один хороший иконописец не смешает иконы «новгородских» и «московских» писем, в новых письмах все путаются и противоречат друг другу. Такие термины, как «тихвинское», «тверское», «ярославское», «вологодское», «романовское» и многие другие письма, требуют еще детальной проверки»<sup>14</sup>.

Развеска икон на стене сверху доверху по принципу симметрии также говорила о том, что древняя икона все еще рассматривалась не столько с точки зрения художественной ценности, сколько исторической значимости. В этом убеждали и наклейки на лицевой стороне. Таким образом, древние иконы долго молчали, их язык оставался непонятным: он не интересовал ни ученого, ни коллекционера.

Для того, чтобы это произошло, древней иконы должно было коснуться новое понимание искусства, а оно появляется только в первые десятилетия XX века. Позитивизм и логика линейного прогресса, так вдохновлявшие музейные пространства предыдущего столетия, ставятся под сомнение новым, иррациональным типом знания. В философии Артура Шопенгауэра (1788—1860) и Анри Бергсона (1859—1941) на первый план выходит интуиция, которая рассматривается как мистический акт познания бытия. Шопенгауэр развивал идею об эстетическом наслаждении от встречи с произведением искусства. Бергсон превратил ее в понятие «интроспекции» — «внутреннего наблюдения», которое необходимо как художнику, так и зрителю. В свою очередь неокантианство дополнило «внутреннее наблюдение» «теорией вчувствования», выдвинув на первый план чувственную интуицию. Все эти идеи нашли свое отражение в эстетических теориях, определив принципиально новый взгляд на памятники средневекового искусства или, как их называли, — «примитивы».

В Западной Европе в этом плане принципиальное значение имела выставка «Фламандские примитивы и древнее искусство», которая состоялась в 1902 году в Брюгге и на которой впервые была показана живопись фламандских мастеров XV века, так поразившая ученых, критиков и художников<sup>15</sup>. В России аналогичное значение имела выставка «Древнерусское искусство» 1913 года в Москве, которая была организована С. П. Рябушинским и посвящалась 300-летию Дома Романовых<sup>16</sup>. Ее важной особенностью явилось то, что на ней, видимо, впервые были показаны только иконы, причем раскрытые от позднейших наслоений. Главное место в экспозиции было уделено большим новгородским иконам XV века из собраний С. П. Рябушинского и И. С. Остроухова. Именно они стали подлинным открытием для зрителей и ученых и вызвали абсолютно новое представление о древнерусской живописи в целом. Цвет, линия и обратная перспектива — вот те элементы формы древней иконы, которые привлекли к себе внимание нового поколения ученых 1910—1920-х годов — П. П. Муратова, А. И. Анисимова, Н. М. Щекотова, В. П. Соколова, П. А. Флоренского, Ю. А. Олсуфьева и некоторых других. Параллельно художественный язык древней иконы переосмысливается и в художественной практике русского авангарда. Старая икона попадает в экспозицию выставки «Мишень», устроенной в 1913 году московскими

авангардистами, а позднее — даже в теоретические таблицы Казимира Малевича конца 1920-х годов. XX век — век анализа — тщательно разложил средневековую форму древней иконы на структурные элементы, определив место и значение каждого из них, в том числе и ее рамы<sup>17</sup>. Наконец, непонятный ранее язык древнерусской живописи стал проясняться и в новой историко-художественной экспозиции икон.

В отличие от историко-археологической музейной витрины, новая экспозиция уже ориентировала зрителя не столько на историческое понимание, сколько на углубленное эстетическое переживание памятника древнего искусства, будь то икона, картина или античная статуя. Отсюда построение художественного пространства экспозиции подчинялось задаче выявления уникальных художественных особенностей произведения искусства.

Сохраняя эту ориентацию до настоящего времени, этот тип экспозиции и зародился, как мы уже отметили в начале статьи, в ансамбле «Новгородской иконной палаты» А. В. Щусева. Он был создан как отвечающий главным требованиям культуры русского модерна. Художественное пространство этой исторической по своему значению экспозиции, видимо, впервые ориентировало сознание музейного зрителя на сугубо личностное восприятие и переживание древней иконы, благодаря чему она стала утверждать себя не как «окно в небо», археологическая вещь или сложная символическая система, а именно как искусство состояния и строения, каковой она понимается до настоящего времени.

Между тем, в экспозиции модерна всегда был важен не показ единичного шедевра, а достижение общего состояния эмоционального подъема. Именно этой задаче отвечало стремление А. В. Щусева к идеальному воплощению принципа ансамбля, который он построил по законам театральной сцены и который обнаруживал скрытые сакральные мотивы.

Этот принцип проявил себя уже в названии экспозиции — «Новгородская иконная палата». После выставки 1913 года «новгородская икона» явно стала идеализированным историко-культурным понятием, заместившим отчасти понимание древнерусского искусства в целом. Другая же часть наименования — «иконная палата», — отсылала сознание зрителя к обобщенному образу моленной, повторявшей, по словам П. П. Муратова, «древний образец московской боярской часовни-музея XVII века»<sup>18</sup>.

Все обрамляющие конструкции экспозиции, ее декорация и реквизит, обнаруживали все признаки театрального пространства. Если раньше элементы декорации музейного зала (например, в Историческом музее) не играли самостоятельной роли и являлись лишь атрибутом экспозиции, ее «невидимой рамой», то теперь эта декорация разрастается, привлекая к себе повышенное внимание. Здесь «рама» экспозиции играет

уже самостоятельное значение в реализации поставленной архитектором задачи, а именно — сближения пространства церкви и музея. Это определило и иную позицию зрителя. В музее XIX века предполагалось, что зритель находится «вне» пространства экспозиции, в эпоху модерна — внутри него.

Так, одну из стен «Новгородской иконной палаты» А. В. Щусева занимала стилизованная конструкция иконостаса с покрытыми резным орнаментом тяблами и вертикальными брусками, обрамлявшими древние новгородские иконы XIV—XVI веков. Место люстры на потолке занимал древний хорос, а перед царскими воротами были поставлены два церковных аналоя: они служили музейными постаментами и в то же время «вовлекали» зрителя «внутри» экспозиционного пространства.

Однако архитектор постарался создать не копию иконостаса или интерьера храма, а лишь их подобия. Поэтому в основание своего иконостаса он поместил деревянные шкафы с горизонтальными для икон витринами, а в центре зала — восьмигранную тумбовую витрину со стеклом, окончательно убеждавшую зрителя, что он находился не в храме, а в музее. В результате зритель оказывался в идеальной предметно-пространственной среде, в которой «рама» играла повышенную роль в восприятии древних икон как произведений высокого национального искусства.

Такое же ощущение (хотя и менее явное) возникало и в Музее иконописи и живописи И. С. Остроухова. Отдавая дань культуре модерна, художник и коллекционер создает в 1910-е годы в отдельных помещениях своего дома иконную экспозицию, отдаленно напоминавшую старообрядческую молельню, в которой все стены были покрыты иконами. Поставленные же в центре в основании иконной стены царские ворота превращали ее в подобие двухъярусного иконостаса, нижний ряд которого занимали преимущественно иконы праздников, а верхний — избранных святых, апостолов и пророков. Иконы в специальных витринах, стояли и в углах комнат, напоминая тем самым домовый иконостас в «красном углу». Общую атмосферу дополняли элементы древнерусской архитектуры и предметы старинной мебели.

В те эпохи, когда искусство стремилось влиять на жизнь, в художественной культуре особое значение всегда приобретали орнамент и рама. Так было в эпоху Возрождения, барокко, романтизма и, конечно, модерна. Отсюда проистекало особое внимание к орнаменту и раме всех тех архитекторов и художников, кто непосредственно работал над созданием неорусского стиля в церковном искусстве — тех же А. В. Щусева, С. С. Кричинского, И. Е. Бондаренко, П. А. Толстых, С. И. Вашкова и некоторых других.

Создание особого состояния и настроения — вот главная задача их творчества. Поэтому в художественной практике того времени мы без труда находим типологически сходные с «иконной палатой» Шусева всевозможные обрамления, интерьеры и экспозиции. К ним, в частности, можно отнести и типичный для модерна низкий деревянный иконостас в церкви Воскресения в Сокольниках, созданный по проекту архитектора П. А. Толстых в 1909—1913 годах, и рамы В. М. Васнецова, и популярные в свое время киоты и оклады С. И. Вашкова, которые он делал для торгово-промышленного товарищества «П. И. Оловянишникова сыновья».

Во всех этих случаях орнамент и рама создавали особое настроение, выражая глубокие смыслы национальной традиции. Они основывались на том, что искусство, религия и жизнь должны были пронизывать друг друга и друг в друге растворяться, поскольку искусство и религия, по мнению теоретиков и практиков модерна, совпадали в конечных целях. Эта же концепция лежала в основе экспозиции «Новгородской иконной палаты».

Отвечая требованиям *Gesamtkunstwerk*, то есть целостного художественного решения любого объекта, она действительно создавала то особое настроение, в котором эстетические переживания от встречи с древней иконой проникались одновременно национальной и религиозной идеей. В этом, кстати, была ее «музейная» уникальность и неповторимость, поскольку сама она была задумана как произведение искусства, проникнутое сакральным мотивом.

### Примечания

<sup>1</sup> О богословской основе оклада древней иконы см.: *Стерлигова И. А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI—XIV веков. Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000. С. 28—39.

<sup>2</sup> *Grimm C.* The Book of Picture Frames. New York, 1981. P. 22, 30, 64, 440.

<sup>3</sup> *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь. М., 1910. С. 4.

<sup>4</sup> Публикация документа в кн.: *Евангулова О. С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987. С. 272—273, 275—278.

<sup>5</sup> Записки императрицы Екатерины Второй. СПб., 1907. С. 53.

<sup>6</sup> *Буслаев Ф. И.* Московские молельни. В кн.: Сочинения Ф. И. Буслаева. Т. 1. СПб., 1908. С. 252—253.

<sup>7</sup> Там же. С. 252.

<sup>8</sup> *Буслаев Ф. И.* Мои воспоминания. М., 1897. С. 168—170.

<sup>9</sup> *Филимонов Г.* Описание памятников древности церковного и гражданского быта Русского музея П. Ф. Коробанова. М., 1849; *Погодин М. П.* Московские частные хранилища древностей и редкостей по части науки, искусств и художеств. — «Москвитянин», 1849, № 2.

<sup>10</sup> Появление в XIX веке стекла у картинной рамы можно также связать с осмыслением ценности художественного произведения и его творца в культуре романтизма. Ср.: *Турчин В.* Рама — пространство — картина. Из истории картинных рам. — «Декоративное искусство», 1971, № 8. С. 36.

<sup>11</sup> Отдел рукописей Государственной Третьяковской Галереи. Ф. 31/657. Л. 1.

<sup>12</sup> Залы 5-я и 6-я археологической выставки, устроенной Императорским Московским археологическим обществом в память своего первого двадцатипятилетия. Собрание церковных древностей Н. М. Постникова. М., 1890. С. 43, 47.

<sup>13</sup> Об этом каталоге см.: *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 186.

<sup>14</sup> *Лихачев Н. П.* Обзорение Отделения христианских древностей в музее императора Александра III. (Краткое описание зал XVIII—XXI). СПб., 1898. С. 59—60.

<sup>15</sup> *Haskell F.* History and Its Images. Art and Interpretation of the Past. New Haven—London, 1995. P. 461—468.

<sup>16</sup> Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году. М., 1913.

<sup>17</sup> *Соколов В. П.* Язык древнерусской иконописи. Казань, 1916; *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993; *Он же:* Обратная перспектива. — Сочинения П. А. Флоренского. Т. 2. М., 1990. С. 43—108; *Олсуфьев Ю.* Вопросы форм древнерусской живописи. — Советский музей, 1935, № 6; 1936, № 1—2; *Успенский Б. А.* Семиотика иконы.

<sup>18</sup> *Муратов П.* Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914. С. 4.

Г. Д. Гачев

## Культура глазами природы. Метаязык четырех стихий

Возможность такой парой формулировать вопрос — плод развития Культуры и ее уже превосходства над Природой в ходе истории, так что Природа выступает ныне как угнетенная сторона, и нравственно — занять ее сторону в этом диалоге.

Идею-эпиграф беру из Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:  
Не слепок, не бездушный лик —  
В ней есть душа, в ней есть свобода,  
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Прикидывая возможные и мне интересные аспекты: «Национальная природа и национальная культура», «Предопределение культуры природой в данной стране», «Природа — приборами естествознания и образами искусства», «Прочтение культуры глазами природы», «Метаязык четырех стихий — как общий для взаимопонимания между культурой и природой», — останавливаюсь на последних двух. В сущности, во всех вариантах речь — о тождестве Культуры и Природы, с первичностью в природе, откуда — изливание смыслов на культуру. Но как уловить их — так, чтобы культура не подсунула при этом (в ходе выражения) своих критериев и форм? Избежать этого невозможно, но хотя бы — осознать...

ПриРОДА — то, что возникает само («гония»). Культура — то, что творится умом, трудом в обществе, есть искусственность («ургия»).

Есть ли культура в Природе? — А как же: свой строй и космос и гармония, мудрость устройства существ и их способов существования. Орбиты, биоценозы, строение вещества. Ученый-авиастроитель исследует крыло бабочки и птицы, чтобы построить машину. Биотехника! Бионика! Так что — МИМЕЗИС! Подражание Природе — вот чем растет Культура: искусством повторить и развить принципы естества. И вся наука естествознания: понять ЗАКОНЫ Природы, постичь дивное Творение.

Но Природа — равнодушна, страшна, закон смерти в ней, зияет «таинственной и миротворной бездной», всеутопляет в Хаос свой. И усилие человечества поэтому — прочь от Природы: создать свой Космос умом

и искусством — мир Культуры, где обитать; на основе продолжения Природы — ее познать, использовать, но и оградиться от нее — в Город, «цивес», в Цивилизацию. Так что понятие «Природа» есть плод Культуры, отсоединения человечества на особую жизнь, путь и смысл — путь закона, дхармы, ума, блага, любви, труда и т. д. Теперь Природа — уже объект: Труда (материя, земля...), Ума-познания (наука), отображения — в искусстве-художестве: подражая, превзойти! Прекрасное в искусстве становится выше прекрасного в природе.

И вот уже и отдача этого вектора: Общество, родившееся для защиты от Природы: от лесов-зверей, голода и смерти, — становится зверем еще опаснее: тирания, война, нищета, зло и грех... Социум и Культура становятся источником зла, смерти, лжи. И естественно (именно!) возникает поворот к Природе, культ ЕСТЕСТВЕННОСТИ — как реакция на завышенность жизни в городе среди придуманных людьми законов и установлений. В Древнем Китае уже — Лао-цзы (VII в. до н. э.): принцип Естественности, Дао, неусилия; отдаться природе в себе, верить всепроникающему божественному току, пути. Культ созерцания и слабости. На этой основе — китайская поэзия, живопись вслушивание в микроприроду, дзен-буддизм... Но тут же образуется и равновесная линия — конфуцианство, где ценность Культуры, Общества, закона, воспитанности, искусственности («китайские церемонии» и ритуалы).

Уже тут виден диалог и разделение зон и функций между Природой и Культурой. Это же находим и в Европе: руссоизм, открывший падение человека и нравов с прогрессом цивилизации. Однако же Руссо — сколь активен социально: трактат «Общественный договор» и пророк революции и якобинства! За переворот искусственного устройства социума — искусственным же путем революции, и это — чтобы высвободить естественного человека и жизнь по природе! То же и романтизм: бегство «из неволи душных городов», Толстой и т. п. И общая черта у всех таковых: при отвращении от социума города и культуры — дикая общественная активность, обильное творчество в культуре — и революционность!.. С жиру бесятся: Руссо — в Женеве, Толстой — в Ясной Поляне — перезащищенные культурой от природы. Жили бы в лесу, или в степи на морозе, или в руднике за пайку — восславили бы уют и камин!.. Так что всякий бунт против Культуры во имя Природы — от избалованности Культурой, есть плод ее расцвета «во временах мирных».

Из Города пошли и наука, и техника, и искусство — походом на Природу. Техника — обрабатывать Матерь-ю = Мать-землю, как материал и сырье в огненном производстве проМЫШЛенности. Наука — понять Природу как объект-предмет вне меня — вне Города и внести Космос об-

щества и законы — в «Хаос» Природы: найти-установить-положить ей «законы природы», которые суть проекции Социума, Культуры — на Природу, Вселенную вне нас (включая и тело человека, что есть тоже природа вне его «я» = вне ума и культуры, которые общественны в нас).

Религия и философия усиливаются понять Единое — меж Культурой и Природой, между Разумом (= мужским) и Матерью-ей (= женским). И вот две концепции. Одна: первично Целое, абсолют, Бог, Любовь (Эрос — слияние), и координация между законами природы и цивилизацией идет через Бога, который и Отец, и Творец, Разум и Любовь, создатель (мира) и родитель (Сына), законодатель нравственности (Судия) человеку: как жить в социуме. Вседержитель-гармонизатор.

У ТЕХНИКИ — корыстно-эгоистическое отношение к Природе: употребить! У НАУКИ — более бескорыстное: интеллектуальный интерес: понять устройство всего и каждой частицы. Прильнуть-любить-ся-ощупывать-шшупать Природу в эксперименте, оПЫТе, ну и ПЫТать ее садистски, вынуждая к ответам на ее вопросы. Наука исходит из вопросов и сомнений, она — Фома неверующий к Природе: требует ее удовлетворить (употребим конструкцию «аккузатив с инфинитивом» — впустим сей неологизм в русский синтаксис) моим критериям. Вырабатывает свой вопросник, категории, имея точку опоры в Социуме и из Культуры исходя. И развитие науки — это их диалог: Культуры с Природой. Наука развивает свой вопросник — априорных идей, предположений, терминов, и в эксперименте глядит, как Природа реагирует, и уточняет затем свои термины-пропорции. Цель — все более и далее развести их, отвести язык науки от Природы — и чтобы, парадоксальным образом, природа и ее явления все более соответствовали и укладывались — в законы математики и ее пропорции, в схемы и модели процессов.

Прочь от наглядности! — вектор науки. Если первые натурфилософы пользовались близкими Природе «категориями»: четыре стихии (земля, вода, воздух, огонь), а «законы природы» — это Любовь и вражда (Эмпедокл), еще же раньше — анимизм и проч. в религиях и культурах Матери-Земли и родотворной энергии в богах совокупляющихся, то наука Нового времени — это Кантов категориальный аппарат априорий, до опыта, чему опыт-контакт с Природой (Эрос!) должен соответствовать! Это как если бы мораль предписывала поведение в страсти (отчего страсть и тухнет). Импотент и евнух учат..

Давид контра Голиаф — таков пафос и вектор стиля отношений Культуры и Природы с древности до XX века: малое (а социум и человек и наши ум и знание — мизерно малы и смертны по отношению к Природе) правит большим! В этом — гордость и гуманизм...

Так было, пока не заездили и не изгваздали Природу. Ныне спохватились: ведь скоро ни земли, ни воздуха, ни воды! Термин «ЭКОЛОГИЯ» родился — научненький. Вроде бы знаменует почтение к Природе. Но нет — тоже из эгоизма гуманизма. Природа тут толкуется по-кантовски: как «окружающая среда» моего, человеческого, существования, без пие-тета, не как священная субстанция, самоценность и смысл. Нельзя же загонять клячу в усмерть — мотив экологии и движения «зеленых»: ради нашей же пользы. Тем не менее, важен преоборот шкалы ценностей, так что в ходе его станут раскрываться глаза и уши — внимать изливание При-роды, язык ее «слов» и смыслов.

Вот и наша конференция с такой темой: «Натура и культура» в русле такого уразумения затевается. Правда, формулировка — кантовская: с приоритетом нашего «я» — Культуры: ее суффикс избирается — для единства стиля. И поэтому я, как платоник, предпочитаю сочетание «ПриРОДа и Культура», которое, уже дисбалансом своим, дает заподоз-рить тут проблему и задачу поиска нового синтеза.

Но надо и пошире взглянуть. Сделаем мысленный эксперимент: а как могла бы Природа взглянуть на Культуру? Как бы мы: цивилизация, на-ша жизнь, общество, человек и наш космос — ее очам могли бы предста-виться — и на каком языке? То есть, как это нам, «инопланетянка» При-рода могла бы взойти в наш мир и как понимать и переводить на свои «понятия»? я понимаю: эта затея — тоже из Культуры: на некоторой ста-дии ее развития и из ее потребности. И тоже будет проекцией культуры на Природу — но все же в некоем мимезисе снова: пытаюсь пристроиться-навеяться-индуцироваться ее темами и словами и синтаксисом-связями.

И только так сгустил-описал проблему-сюжет, сразу: «Ба!» Да ведь не-чего далеко идти! А — ИСКУССТВО, поэзия! То и делают они: в перехо-дах-порах между цивилизацией и природой работают — образами, мета-форами. Все время Целое Бытия, ОБЛО, через ОБ-раз охватывая, или его в каждом миге и точке держа в уме и делая туда-сюда переНОСЫ = мета-ФОРЫ, челноком снуя между отсеками-тканями-нитями Бытия.

Горит восток зарею новой...  
Кипит наш разум возмущенный

— значит, в нем и Огонь, и Муть.

Метафоры связуют элементы Культуры и элементы Природы проти-воположным, чем естествознание, способом: там — убирая наглядность, субстанцию природы; здесь — уподобляя природе явления общества и интеллектуальной культуры.

Нам внятно все: и ОСТРЫЙ галльский смысл,  
И СУМРАЧНЫЙ германский гений.

Теперь — о том, как я чувю этап, перед которым стоит наука, задача познания. До сих пор направление шло — из надменности Социума, Культуры, Давида: давить Природу и подчинять ее категориям цивилизации и интеллекта, рацию и рассудка. И тут запервенствовали естественные науки и математика, а гуманитарные, в которых еще отблеск образа и Целого, искусства сохранялся, всячески в комплексе неполноценности перед математикой и естествознанием вытравляли из себя эти рудименты. И вот — структурализм, семиотика, бинарные оппозиции, статистика, категориальный аппарат без образа и метафоры, сухой, как можно более далекий по стилю от своего предмета — произведения искусства и жизни. Этот путь и курс аналогичен изнасилованию Природы, мертвечинен, шабаш искусственности и бездыханности в нем.

Ныне естественно сделать обратный разворот: как Антей к Земле, так и науке (и прежде всего гуманитарной) — прикинуть к образному мышлению, идти за питанием к искусству и природе, к видеям-идеям, к умозрению и наглядности — так, чтобы в самом категориальном аппарате было соответствие-подобие Природе: чтобы не мертвым объектом, но субъектом она была и как бы говорила нашими умами и словами, самопостигаясь, — как это и понималось в германской классической философии (Гегель): сознание человека = самосознание Природы. Чтобы она натекала в нас — языками своих энергий и форм, а мы бы вслушивались, в видеи-идеи, ее волю и Эрос выражали.

То есть: от Канта — к Платону. Такой вектор.

Две философские «матки» в европейском мышлении: Платон и Кант. Они два радикально разных философских мифа развили, к которым и пришвартовывается затем ум-разум разных людей, регионов. Платон = «широкий», живший во все стороны: и драматург-артист-поэт, и политик (попытка построить государство в Сиракузах с Дионисием), и путешественник (в Египет), и человек любви (Афродита и земная, и небесная ему внятны), ну и — мыслитель. Человек целостный, он и Целое Бытия чувствовал и прозревал — умозрением ИДЕЙ = видеи. И описывал Целое Бытия и Государства, функцией чего — человек и его установки.

Кант — профессор философии, узкий специалист-мастер своего дела, живущий одиноко, как часовой механизм работающий, идеальный рабочий-аскет: все — для производства мышления, ничего для жизни. Он исходит из «я» — но не живущего, а мыслящего, Декартова «когито эрго сум». Одну способность в себе предельно развивает — в разделении труда. И соответственный взгляд на мир разрабатывает. Достоверно не Целое

вне меня, а лишь я сам и механизм моего мышления. Его арсенал-инструментарий он описывает в деталях (априоризм форм чувственности и схемы рассудка), и мир есть функция применения этих орудий. Что вложишь — то и получишь. Не мир, Космос, Целое вливается в меня в Эросе, воссоединяя в РЕ-лигии и проливая в меня свет видею истинных, но я стою перед Бытием с инструментарием своих вопросов, рассчитанных на допытыванье Природы и всего — в пытках возможного опыта. Природа и мир — под подозрением, в презумпции априорной виновности (= неразумности), и должны оправдываться перед чуждой им системой моих критериев, из «я» выработанных.

Природа для Канта, ее бытие и жизнь — не вопрос. Сам — тринадцатый ребенок в семье, где детьми словно поросились, он, естественно, ценностью полагает не рождение, Эрос и жизнь, но — труд, разум. Это еще — «доброе старое время», когда об истощении Природы никто и не подозревал и когда ценили прекрасное в искусстве превыше прекрасного в природе и когда умник Чацкий надменно возглашал: «А чтоб иметь детей — кому ума не доставало?» А вот ныне, в конце XX века, оказывается: как раз ум нужен, чтоб рожать детей, понимать это как ценность, а не по принципу атомарного «я»: «однова живем!» — эсхатологическому.

Какие следствия для мышления ныне — из установок Платона и Канта? Кантов тип мышления — строгая наука, с уклоном в математику (и не в геометрию, которая еще наглядна, — как у Платона, но в знаковую алгебру и матанализа), что пошла далее в позитивизм (без идей, глобалий, но где опыт прежде всего) и знаковую семиотику, где работа-функция в производстве высказывания первее материи слова.

И не случайно в странах Севера Европы, где Реформация и протестантизм, мощно осел этот метод и подход Канта. Страны Труда, где «протестантская этика и дух капитализма» (М. Вебер) действуют в безудержной и слепой переработке Природы, не чуя ее как ценность и субъект. И в этом импульсе и традиции — европейская и американская наука XX века, ее методы, которые и у нас ныне возобладали — как «строго научные», без примеси «идеологии»: идеи скомпрометированы официальной коммунистической идеологией, а с этим — и Платон и Гегель, видевшие и мыслившие Целым Бытием и организмами эпох, стран, культур, цивилизаций. Такие подходы брезгливы в науке: лишь частный вопрос, что по силам частному индивиду, считается честным в научном исследовании. Жанр «к вопросу о...» А замахиваться на Целое и что-то утверждать тут — дурной тон. Это дело архаических времен, когда сочиняли всякие ЧТО, а нам уж, импотентным и критическим и рефлектирующим умникам, — лишь честно и скептически рассуждать О ЧЕМ (по различению Бердяева).

Ну а Платон, его традиция мышления как умного зрения-видения идей и сущностей — угнездилась на Юге Европы: в католицизме, который тоже о Целом радеет и мыслит (Августин, Данте, Микельанджело), и в восточном христианстве — в православии (Дионисий Ареопагит, иконопись...). А далее и русские мыслители органичнее мыслили в Платоновской традиции — о Целом и Целым, с видениями-символами. И Чаадаев, и Тютчев, и славянофилы, и Толстой-писатель, и Соловьев, Федоров, Флоренский, С. Булгаков, Лосев, Лев Гумилев, Аверинцев. Даже Топоров, кто в кругу семиотиков-структуралистов, — имеет ВИДения Целого, и он тяготеет к анализу лексики, слов, и там образ, материю природную выявлять; а это значит — не грамматист он, функциональник, относительник, но «субстанциал»-абсолютист.

Платонов способ мышления — более соответствует русскому Логосу, тому стилю ума, который способен Россию понять — и, соответственно, прочее... То есть: верить своим видениям, образам — как дарам-наитиям из Целого, в чем оно открывается и дарует себя, приоткрывает, и исходит, как Ум свыше, боговдохновенность, — а не фукать критически и отбрасывать, веря лишь логичности своих категорий профессиональных в их непротиворечивом сочетании, подверстывая туда некий частный опыт, факт.

Из больших мыслителей в России лишь Бердяев и Бахтин — в Кантовой традиции.

То есть, что понимать как источник знания-понимания? Откровение-низхождение Бытия, Естины-Истины, что в несокрытости («алетейя» греч. — «истина», а буквально — «несокрытость», над чем много медитировал Хайдеггер), то есть, как Афродита обнаженную в духовном Эросе в своего влюбленного, взыскующего Истины бхакта, фило-софа, ученого, низходит, отдается? Или как то, что я вынуждаю насилием дознания и пыткой опыта из попавшегося мне в мои клещи-участок частной науки, где я специалист, пристав участковый, — и там дает показания на мои вопросы? Тем самым мои вопросы, что суть акты недоверия Бытию и которые я формулирую из узости моего умишки, самоуверенного, будто он вот нечто твердо знает, — полагать критерием Истины самого Бытия...

Это два равномошных подхода, и они взаимно дополнительные. Один, Платонов, дает нам ухватить Целое и цели. Второй — двигаться в технике, строя шаг за шагом дом цивилизации — надежный, в близкодействии. Естественна тяга — синтезировать их. Уже после Платона Аристотель, который, как Кант античности, критичен, — в сторону этого синтеза работал. А затем Гегель, кто и Платон и Кант, дал высший синтез.

В обеих системах (Платон и Кант) есть, как вторичные, — формы бытия другого образа жизни и мысли. При точке отсчета от «я» — как итоговое согласие свободных индивидов, производителей и умников, граждан, в демократии, создается Целое, гражданское общество и законность, защита этого Целого гражданами и жертва собой.

Также и там, где система отсчета — Целое, субстанция и Космос, «почва» и природа, — есть простор и свобода «я»: мыслить, жить частной жизнью: дом-семья, круги и корпорации профессионалов — члены органа целого, в его «цветущей сложности» особенно, когда Целое устоялось и времена мирные «возлюбленной тишины». И тем более свободы у личности, чем более Целое крупно: ведь когда власть далеко — не достает...

Зависеть от царя, зависеть от народа —  
Не все ли нам равно?..

— нам, аристократам духа, — вопрошал Пушкин. Зависеть от народа-то и хуже: он близок, ближний-то, облегает и облипает, сосед, и требователен на «мы» и «с нами»... Так что в космосе «бесконечного простора» России естественно целое Державы...

Кант — это что я, вот такой маленький, в горизонте своего сознания усматриваю; но тоже веря не своим очам, а инструментам-приборам (априорным схемам разума): что они показывают, то единственно — есть, достоверно.

А Платон: что ты обожествляешь свою пещеру и тени, автоэротичный! Распахнись, повернись к свету и впусти в себя, взвись обширное, полюби — имей духовный Эрос к Высшему себя, и дано тебе будет по вере-любви твоей.

Идея ЕСТЕСТВОЗНАНИЯ ИСТОРИИ во мне зародилась недаром — ведь прибегают люди и партии к природным знакам и цветам для выражения идей, идеологий, принципов: «красные», «белые», «зеленые», «голубые», «розовая литература», «война Алой и Белой розы» и т. п. Этими знаками Культура прислоняется к Природе, вбирает ее смыслы в себя. Но они — посредники и для обратной оптики: как если бы Природа, это неведомое нам существо-вание, воззрилось на нас, на человечество, создаваемую им цивилизацию, и как бы могла нас понимать, что вычитать? И верно: то Земля покрывается переселениями народов — как миграциями саранчи. То вздыбливаются шпили готических кирх, то купола романских соборов, то луковки русских церквей. А вот забегали «левеллеры» (= уравниатели), затряслись «квакеры» (quake = шататься, трястись), забегали «бесштаные» («сан-кюлоты» — таков их буквальный смысл), заполоскались флаги то красные, то «жовто-бланкитные»... Все это — знаки собы-

тий истории человечества на Земле на возможно понятном и Природе языке.

И стал я в таковое вглядываться: что бы это могло значить? Серп ислама, Звезды иудаизма и коммунизма, вся эмблематика и геральдика... И в микрофеноменах — таких, как формы букв в алфавитах и письменности. Латинские буквы — это арки и колонны из камня. Германские, готические — растительно-древесные. Греческие буквы более животны — как и их мифология. Арабские — орнаментально-горизонтальные...

Итак, материальная культура проявляется как текст обоюдопонятный: и нам, в человеческой эзотерике условных знаков и языков, но также и Космосу, Естеству, Природе — экзотерично.

Ну а что есть «материальная культура» в нашей области — Слова, литературы. А как же: звуки языков, фонетика. А в словах — корни, а в них — образы. В поэзии, прозе — тропы, метафоры...

В крови горит огонь желанья...

Когда прочувствовал этот стих в свете такого подхода, то есть буквально и всерьез воспринимая, — то аж обжегся о раскаленность этой строки. Попробуйте читать буквально (а не в защитной, амортизирующей = умерщвляющей капсуле «метафоры», «тропа») тексты поэзии хотя бы. Вы увидите, как все оживет и освежится. И для анализа будет импульс — нового понимания.

Открывается некая ФИЗИКА ПОЭЗИИ.

Итак, наш предмет — природный пласт в текстах и явлениях культуры. Для его постижения нужен МЕТАЯЗЫК, на котором бы можно и явления природы, и феномены культуры читать-понимать.

Таким мне открылся древний натурфилософский язык ЧЕТЫРЕХ СТИХИЙ. Его морфология, слова — «земля», «вода», «воз-дух» и «огонь» (в двух ипостасях: как «жар» и как «свет»); а синтаксис — Эрос (Любовь и Вражда Эмпедокловы, притяжение и отталкивание физики, ре-лигио = = вос-связь). Этот метаязык внятен и эллинским натурфилософам, и индийским упанишадам, где они выступают как «махабхута» = «великие элементы» (правда, здесь их пять; еще и «акаша» — эфир, а в разных системах — больше еще). Но и современное научное знание не станет от них отрешиваться. Ведь что такое «четыре агрегатные состояния вещества», как не земля (= твердое), вода (= жидкое), воз-дух (= газообразное), огонь (= плазма)? Значит, материя, всякая вещественность мира укладывается в них, они ее зачерпывают.

Но они расширяемы и в духовную сторону. Например, Аристотелевы «четыре причины» допускают приуроченье к стихиям, и вероятное рас-

пределение может выглядеть так: земля — материальная причина, огонь = = деятельная. Это кажется безусловным. Вода = целевая причина (энтелехия), ибо предполагает течение к цели: откуда-куда... Воз-духу остается формальная причина: априорные структуры, довещественные, спиритуальные эйдосы — это Дух, его область...

Платон дал и геометрические соответствия четырем стихиям в диалоге «Тимей». Ему согласно, форма «атома» земли — куб, огня — пирамида — тетраэдр, воды — гексаэдр, воздуха — икосаэдр. Так что, и в математику, и в физику тут выход.

Таким образом, на языке четырех стихий выражаема и физика, и метафизика, идеальное. Я на этом языке описывал физику Декарта, Галилея, Паскаля, Ньютона, с одной стороны, а другой — «Космос Достоевского», «Космос русской поэзии»...

И в культуре гуманитарной эти четыре стихии значимы, если их понимать расширительно и символически. «Земля» — это все материальное, твердое, инертное, вещественное. «Вода» = мягкое, женское, Жизнь... «Воз-дух» = Дух, спиритуальное. «Огонь» = Воля, энергия, активность, деятельное, мужское, труд...

Вот как мне видятся соответствия стихий разным явлениям Бытия (в своих интуициях опираюсь тут и на мифологическую традицию).

Во временах года: зима = земля, лето = огонь, весна = воздух, осень = = вода.

В странах света: север = земля, юг = огонь, восток = воздух, запад = = вода. Эта краска и в соответствующих цивилизациях: Востока, Запада, Севера, Юга.

В теле человека: скелет = земля, кровь (и нервы) = огонь, легкие = = воздух, мясо = вода.

В темпераментах: флегматик = земля, холерик = огонь, сангвиник = = воз-дух, меланхолик = вода.

В цветах-красках: черное = земля, красное = огонь, синее (голубое, белое) = воз-дух, зеленое = вода, Жизнь... По интуиции Лосева А. Ф., ад — красный, рай — зеленый.

Комбинации цветов = сочетания стихий: например, коричневое = черное + красное = огонь + земля; труд, индустрия = обогнивание земли. Германский флаг — черное, красное, золотое, что в сумме дает — коричневое. И уголь - бурый там, и кирпичи домов, и коричневорубашечники там, И Вагнер весь коричнев - так его слышу-вижу. И Рембрандт...

Вообще национальные флаги — важные природно-культурные тексты, многое в них прочитывается.

В музыке — голоса: бас (контральто) = земля; тенор (сопрано) = огонь, свет; альт (меццо-сопрано) = вода; баритон = воз-дух. Кстати, Онегин и Демон, кто = огнедухи, — баритоновыми партиями выражены.

В струнном квартете: первая скрипка = огонь, вторая скрипка = воз-дух, альт = вода, виолончель = земля.

В симфоническом оркестре — так мне слышится. Деревянные = воз-дух (дудочки древесные, куда дуют). Струнные, которые из жил, жизни, — женские, вода. Медные, прошедшие огонь, горнило, — в них звучность огня. Наконец, ударные: барабаны, литавры — передают глухой звук вещества = земля-стихия.

Оттого симфония — звучание Космоса передает.

История тоже поддается чтению на языке четырех стихий. Россия = мать-сыра земля. Значит — «водо-земля». Над нею трудятся в ходе истории два мужских персонажа; огонь и воз-дух = Государство-Кесарь и Народ. Русский человек широк душой, душа — нараспашку, «гуляет, где ветер». Русский народ = СВЕТЕР (свет + ветер). Он России, Матери-Родине — Сын. А ей ведь как бабе-женщине еще и мужа надо. И на то — Государь(ство), Кесарь-Царь, Петр, Труд, жар, индустрия, аппарат, форма, закон — все с Запада, как правило, пришедшие. Муж России — обычно Чужеземец. Аморфность безбрежно расползающейся России, матери-сырой земли призваны стянуть закон и форма, власть и труд, «огнеземля».

Наводнение Невы, описанное в «Медном (= индустриальном, огне-земельном) всаднике» — это бунт Матери-сырой земли против огне-камня Петра (petra = «камень», по-гречески): «в гранит оделася Нева»... А Революция 1917 года, когда «Ветер, ветер, да белый снег», — это уже СВЕТЕР, народ русский, сын и первый муж России, попер на Государя-Царя-БАТЮШКУ (= акт Эдипова комплекса, под влиянием ввязыванья России в дела Запада в ходе первой мировой войны; а для хода истории Западной Европы Типичен Эдипов комплекс: молодое, новое осиливает старое, прогресс, тогда как для Востока характернее сила Отца и традиции, «Рустамов комплекс»: Отец побивает Сына...) — и овладел Матерью-Родиной...

Ипостаси стихий прочитываются в персонажах русского (и, естественно, всяческого) романа. Онегин = огне-дух (слышится «огонь» в его имени, и русское мужское «ОН»). Татьяна же любила снег: в ее сне — снег и поток. Она — русалка, ундина, но и — Снегурочка. В ней это сюжет: огонь страсти (письмо пишет в жару-бреду) — и не смеет ей предаться, ибо — растает... Потому отдается князю-генералу (из Кесарева мира), кто одел ее стихию в гранит-форму супружества на долгую жизнь.

В «Обломове» он — обл, кругл (шар), и «голубь» (так его Ольга чувствует) — значит, «воз-дух». Штольц (Stolz = гордость, нем.) = труд, «огне-земля» Германства. Ольга — ОЛГ, /В/Ол/ь/га = вода. Тоже своя, русская, но «другому отдана» — в динамике разлуки и русской поэзии несостоявшейся любви.

В «Анне Карениной» снег при начале страсти, а гасит ее жизнь Железный поток Бронепоезда — тоже Медный всадник = огнеземля...

В «Докторе Живаго» Лара вся — на фоне снега, и тело ее — белое чудо. Он же — поэт, воз-дух, светер. Но ей нужен и жар — Кесарь = Стрельников-комиссар...

Фонетика каждого языка есть голос национальной природы в сфере Слова, звучность Космо-Психо-Логоса. Здесь гласные — координаты чистого пространства, континуума. А = вертикаль, верх-низ. О = центр. Е = ширь. И (Ы) = даль. У = глубь.

Во рту небо — Небо. Зубы = горы, земля-стихия, начало множества. Язык = огонь-стихия, «язык пламени». «Бьется в тесной печурке огонь» — это язык во рту. И он — один, единица, индивидуум человек, мужской орган и начало. Губы = женское, как влагалище, влажное, вода-стихия. Двоица.

Согласные заполняют измерения чистого континуума, знаменуемые гласными, — разнообразием, как горы или равнины — флорой и фауной. Согласные распределены по стихиям. Р = огонь, звук труда, гордыни, истории, энергии, воли, мужской по преимуществу. Л = вода, женское. Носовые: М, Н = водо-воздух. Фрикативные — трение воз-духа: Х, С, З, Ф, В, Ш, Ж. Смычные, взрывные земля, прорываемая струей воз-духа однократным взрывом. Причем звонкие — увлажненные = женские: Б, Д, Г (также и в фрикативных: З, В, Ж), а глухие = мужские, сухие, огне-воз-дух в них: П, Т, К.

Таким образом, фонетика стихий позволяет описать национальный Космос, дать его гео-и-оро-и-гидро- и аэро-графию. Язык — портативный космос — именно: переносный, и переходя на другой язык, как бы вставляешь себе иную челюсть, коробку скоростей. Так что если хочешь познать иной национальный Космо-Психо-Логос, не надо путешествовать телом («зачем ума искать и ездить так далеко?» — как поучала мудрая Софья рассудочного умника Чацкого) в чужие страны, но учи языки — и обретешь их тайноведение.

Вот КОСМОС ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ, как его можно на языке фонетики стихий описать. Возьмем к примеру «Цицерон» Тютчева:

Оратор римский говорил  
Средь бурь гражданских и тревоги:  
«Я поздно встал — и на дороге  
Застигнут ночью Рима был!»  
Так!, но, прощаясь с римской славой,  
С Капитолийской высоты  
Во всем величье видел ты  
Закат звезды ее кровавой!..

Блажен, кто посетил сей мир  
В его минуты роковые!  
Его призвали всеблагие  
Как собеседника на пир.  
Он их высоких зрелищ зритель,  
Он в их совет допущен был —  
И заживо, как небожитель,  
Из чаши их бессмертье пил!

Сразу нас оглушает раскатистыми «Р». Рим = миР истоРии боРьбы, тРудов, гоРдыни — идеальный кесарев универсум, образ людской деятельности, энергии. И недаром он выговорен «р»-звучностью (как и Лермонтовым в «Умирающем гладиаторе»: «ТоР жественно гРемит Рукоплесканьями шиРокая аРена...»). Это звук работы, Arbeit, travail, labor, work, всякой ges, gei (вещи), которая состоит из материи природы, которой придан образ и форма, грань.

Если привести это к стихиям, то, во-первых, видим здесь землю (твердое вещество, камень), подверженную обработке. Деятельное же начало из стихий — огонь. Значит, мир истории и трудов = мир пылающей земли. И действует в нем человеческое тело, пылающее страстями, одержимое целями, стремлениями и идеями и пролагающее себе дорогу в борьбе. Критерий красоты здесь — героизм. Главное чувство - радость борьбы и гордость викторией. И люди в этом космосе: Цицерон, Цезарь, Гораций... Этот мир вводится через пафос, гордость изыскует патетику: риторика и громогласие царят в первом четверостишии — оглушительный звук, фортиссимо? И это — улика, заставляющая нас подозревать, что весь этот пассаж вводится русским поэтом как тезис-жертва (по формуле русской логики: НЕ ТО, А... (ЧТО?)...). Все к этому сходится: и начальное в стихотворении место — обычно оттолкнутое у Тютчева, и чуждый русскости состав стихий, который мы уловили через звучность, — огне-земля, а значит: день, шум и суета, когда Абсолют затемнен у-словиями существования и не может быть сказано Слово истины.

Вторая строфа — опровержение первой и излагает ДА поэта, наше, русское, при-сущ-ее. Основное слово — «блажен», и оно повторено в определении богов — «всеблагие». «Все» = свет, «благие» = влага («б» и «в» заменимы: «алфаВит» — «альфаБета»). Значит, «всеблагие» — это «светоч-источник» (такова первоматерия Русского Космоса: свет как влага, что еще лучше передает слово-имя СВЕТЛАНА своим смыслом и звучностью). Недаром и далее «зрелища», «зритель», «совет»-свет (из стихии света все), и «из чаши их бессмертье пил» — как свет пил. Естественно, что путь от огненной земли истории, трудов, борьбы и гордости — к совету всеблагости пролегает через влагу, и тогда смертный полубог «блажен».

Вся вторая строфа как бы орошение звучности первой. «Р» мало, а те, что есть, — безраскатные: смягчены через «е» и «и» («мир», «пир», «зрелищ», «зритель», «призвали», «бессмертье»; лишь в «роковые» — звучность первой строфы, хотя и здесь «р» не ударное, и слово истаевает на «ые»). Все приподнято. Если в первой строфе преобладали гласные «а», «у», «о», «ы», то во второй — «э», «е», «и», «ые (ьи)», «ие». Это гласные переднего ряда, ближе к выходу и воздушности, к истаеванию телесности; при их произношении низ рта (нижняя челюсть) приподнят, скулы расширяются, и пространство мира предстает как ширь, даль-плоскость и верх.

Слово-ноумен «всеблагие» не только идею светоча-источника своим звучаньем выражает, но и русскую огласовку мирового пространства: је-а-ііі. Начинается оно из шири и как продолжение чего-то: је — словно из бесконечности слетает тончайший звук; ј — как придыхание, как душа (ј — самая тонкая звуковая материя и соответствует свету и огню). Затем включается «а» — «высота ли, высота ль поднебесная, глубота ли, глубота ль окиян-море». Но на этом русский глас пространства не останавливается. Он уводит из вертикали и полной объемной трехмерности «а» — в горизонталь и в верх, а точнее, в даль-высь, что и выражается истаеванием звука в ііі = в свете и воздушности.

**художественное пространство**



М. В. Лескинен

## «Чужое» пространство в романе Г. Сенкевича «Огнем и мечом»

Роман «Огнем и мечом» (1833—1844) — одно из самых популярных исторических произведений Г. Сенкевича, является одновременно наиболее спорным в трактовке событий польской истории середины XVII в. Почти все дискуссионные вопросы в той или иной степени соотносятся с образами Украины и украинцев. Poleмика эта не угасла до сих пор, а проблемы польско-украинских отношений, обострившиеся в период формирования государственно-политической доктрины независимой Украины, вновь стали актуальными в связи с экранизацией романа в 1999 г.

Представители украинской науки и общественные деятели резко осудили роман сразу после его публикации. Известный историк В. Б. Антонович в критическом очерке<sup>1</sup> подчеркивал, что необъективность и даже тенденциозность автора в изображении войн Богдана Хмельницкого и создание им негативного образа украинца чрезвычайно опасны; они не столько отражают историко-философские взгляды и заблуждения писателя, сколько способствуют обострению межнациональных отношений и формируют ложные представления о периоде общей истории двух народов. Аналогичные упреки вызывает и современная экранизация «Огнем и мечом».

Однако если проанализировать позиции польского и украинского общественного мнения, незначительно изменившиеся за последнее столетие, то выясняется, что суть разногласий — в понимании определений «Украина» и «украинцы» как самых главных категорий этнонационального самосознания. Потому задача данной работы — рассмотреть образ Украины в контексте художественного пространства.

Главное место действия романа — украинские земли Речи Посполитой. Повествование начинается с описания страшных знамений и необычных природных явлений, происходивших в польском государстве в 1647 году, когда «ход природы вовсе... повернул вспять»<sup>2</sup>. Но особенно плохие приметы наблюдались в южных воеводствах — в степи. Здесь же впервые вводится в роман слово «Поле» («Дикое поле»), наделяемое автором следующими характеристиками: «Уж таким оно, это Поле, было... в самом Поле никто не жил. ...Земля, хоть и пустовавшая, принадлежала

de nomine Речи Посполитой» (7). Однако «степь... вместе с тем была не пустая; тихая, но зловещая; безмятежная, но полная опасностей; дикая Диким Полем, но еще дикостью душ».

Степь безлюдна и пустынна: люди либо поджидают в засаде возможную жертву, либо охраняют пути в сторожевых заставах: «взгляд не углядел бы ни живой души, на даже малейшего движения в темном, сохлом и поникшем бурьяне... на левом берегу виднелись остатки каменной твердыни.. от руин ложились длинные тени... Ночь легла на пустыню, а за ней пришло время духов» (8); «в движении было что-то пугающее, как, впрочем, и во всей степи, с виду такой безмятежной» (9).

Степь — Поле, пустыня вовсе не отождествляется с Украиной; и по месту в системе символов, и по избираемым автором средствам описания она отделена от нее, и от Речи Посполитой в целом. Причем именно «Дикому полю» принадлежит важнейшее значение в создании эпического строя (особенно первой части) произведения. Можно говорить о двойственности семиотического значения этой пограничной зоны. С одной стороны — это самостоятельное пространство, отличающееся, однако, элементами переходности, что подчеркнуто характеристиками движения (оно всегда неопределенное, беспорядочное, связанное не с людьми, а с миром стихий — это ветер, дождь, пожар, часто используется слово «круговерть»). Иными словами, эта дикая степь представляет собой пограничье между двумя мирами. Движение задает и временные характеристики. Описание пространства-времени, в котором доминирует эпическая интонация, ведется автором как бы сверху, с высоты провидения, как бы с точки зрения летописца будущего. Оно линейно направлено. С другой стороны, «втягивая» в свою орбиту украинские земли, иной мир инициирует процесс исторического изменения — от прежнего состояния мира и согласия в государстве (стабильность трактуется Сенкевичем как неподвижность в истории) к войне, раздору между «побратимами» (поляками и украинцами). Несмотря на то, что эта переходность несет смерть и разрушение, она в конечном итоге должна вывести Польшу на новый виток развития, разрешив то, что не могло осуществиться в состоянии прежнего, мнимого благополучия: так понимается Сенкевичем историческая эволюция. Таким образом, это пространство в тексте действует как самостоятельный персонаж, наделяемый поэтом некоторыми антропоморфными чертами.

С другой стороны, в тех редких эпизодах, когда речь заходит о сопоставлении коронных польских земель и ее юго-восточных окраин, последние неизменно наделяются знаками и чертами периферийного семиотического пространства. Косвенным подтверждением этому является та часть романа, в которой рассказывается о приезде войск Иеремии Виш-

невещкого с войсками в великопольские земли, когда все главные герои чувствуют себя крайне неуверенно и воспринимаются местным населением как «чужие», во многом экзотические «иноземцы».

Определения степи связаны с мертвенностью, безжизненностью, она являет собой обиталище духов: «ночами являются в Диком Поле призраки тех, кто погиб или умер без покаяния напрасной смертью... и кружатся вереницами, такие же тени, но всадников, ...заступают дорогу проезжим, стена и моля о знаке креста святого» (9). Это подчеркивается и описанием разрушенных жилищ, отсутствием движения и звука («безмолвие»), а встреча двух главных героев-антиподов Скшетуского и Хмельницкого (завязка действия) происходит именно на этой пограничной территории, на «ничейном» пространстве.

Поле — семиотическая граница двух пространств, которые в произведении Сенкевича задаются оппозициями порядок/беспорядок (хаос); цивилизация/варварство; христианство/язычество, человек/не-человек. Они структурируют реальное историческое прошлое в представлении Сенкевича и семиотическое пространство романа. Украина соседствует с пограничьем, но не культур, а миров — мира цивилизации и культуры, миром народов, проживающих в согласии между собой и вместе строящих общее Отечество и тем, который однозначно наделяется знаками потустороннего пространства. Оно не всегда противоположно по знаку, но существует как бы на иной ступени развития: до-культуры, до-истории, до-народа. Даже природа не задействована автором для его характеристики, но акцентируются лишь признаки умирания или, напротив, до-природные элементы (власть стихий, отсутствие растений и животных). Степь — безлюдное, страшное и безжизненное, потустороннее пространство пустыни — «полууснувшая, но сохранившая на себе следы давнего человеческого пребывания» земля.

Многие исследователи творчества Г. Сенкевича указывают, что польский писатель никогда не видел степей, да и на Украине не бывал<sup>3</sup>. Это является косвенным подтверждением того, что образ Поля в романе «Огнем и мечом» не должен восприниматься как реальный фон исторических событий, но один из символов, проявляющих историсофскую концепцию автора. Поэтому упреки В. Б. Антоновича в том, что «географическая картина края... утрирована Сенкевичем с целью произвести... возможный эффект»<sup>4</sup> справедливы лишь в том отношении, что подобное описание есть осознаваемый художественный прием<sup>5</sup>.

Однако Дикое поле возможно приручить, «окультурить», и тогда земли эти станут «своими», войдут в пространство культуры, цивилизации, а, значит, и процветания. Примером подобного преобразования для автора становится «доброе» сознательное правлению князей Вишневецких,

под властью которых и «закипела жизнь в этом краю». Они «обуздали» не только природу, но и «дикие орды — татар, разбойный люд». Сенкевич подробно описывает те разительные перемены, которые привнесла польская цивилизация в лице рода Вишневецких на окраинные земли — дикость и хаос сменились порядком как в хозяйстве, так и в правлении. Жесткая «рука законного правителя сдерживала набеги и междоусобицы», поднимала хозяйство, защищала земледельцев и труженников, а плодородные земли давали щедрый урожай: «И царили по всем княжьим уделам достаток, лад, справедливость, спокойствие, но и страх тоже... А в те времена и в тех краях только подобная суровость и давала возможность житью и усердию человеческому укореняться и пускать побеги..., а пустынный край процветал...» (62—63).

В данном отрывке важно слово «суровость». Жестокость мер преобразования мыслится как необходимость, такая же, впрочем, как и в отношении участников «бунта черни», вплоть до насилия по отношению к сопротивляющемуся варварству. Его Сенкевич оправдывает безоговорочно.

Иначе говоря, Сенкевич передает отношение к украинским землям, исходя из использованных им польских источников XVII века<sup>6</sup>, авторы которых, (как, впрочем, и многочисленные современники Сенкевича), воспринимали юго-восточные, «русские» земли как законную и равно с другими оцениваемую часть польского государства. Это — «свое» пространство, «свой», а потому правильный и позитивно оцениваемый мир, отождествляемый Сенкевичем с положительно атрибутированными смыслами оппозиций: культура, порядок, цивилизация, религиозность, разумность и др. Дикое поле (Сечь, Степь) — иное, «чужое» пространство, а потому все его характеристики отличаются, во-первых, всеми присущими «чужому» свойствами — негативными чертами, связью с миром мертвых, варварством, жестокостью, пороками, а, во-вторых, недетализированностью.

Таким образом, роль польских магнатов объявляется автором культурной и цивилизующей, упорядочивающей и природу, и человеческую жизнь, и, что также очень существенно, нравы. Последний вопрос тесно связан с проблемой изображения людей и нелюдей, а также трактовки этнонациональных стереотипов в творчестве Сенкевича.

Система образов в романе построена как пересечение (конфликт) «своих» и «чужих». Та сторона, которую выбирают герои (независимо от этнического и вероисповедного происхождения), определяет их принадлежность к «правильному», «праведному» миру польской культуры или, напротив, к чужому, незаконному, стихийному и потому чуждому миру Сечи. Для первых Украина — власть Иеремии Вишневецкого, законность и порядок, который он олицетворяет. И, напротив, казачество, бунтари всех мастей, т. е. «люд» не имеют, строго говоря, по мысли Сенкевича, от-

ношения к украинскому (польскому) патриотизму. Они видятся автором как не принадлежащие этому культурному пространству, но не как маргиналы, а как представители иного мира — вне государства, вне культуры, а потому и вне истории; они относятся к миру «нелюдей», а их поведение и облик далеки от человеческого: «Несколько тысяч кинулись на обреченных и стали разрывать их в куски, воя и борясь друг с другом за возможность протиснуться к жертвам. Их топтали ногами, из их тел вырывали клочья мяса. Сброд топтался, сбившись вокруг них в жутком конвульсивном порыве разбушевавшейся толпы...так товарищество карало изменников» (112).

Неслучайно и частое сравнение Богуна — самого яркого антигероя, и казачества с волками и волчьей стаей. Образ волка — самый яркий и несколько навязчивый (наряду с символической оппозицией крик/ястреб) мотив, который не только скрыто задает целый ряд ассоциаций (известна фольклорная связь волка с потусторонним миром, с колдовством; символика голода, войны, жестокости, смуты и разорения, символ смерти и колдовства<sup>7</sup> и т. д.), но и иногда помогающий читателю еще до развязки разобраться в сущности некоторых персонажей (например, Богуна и Курцевичей).

Другая характерная деталь связана с уже упоминавшейся особенностью эпического в романе. И степные пейзажи, и размышления героев о судьбах этой земли всегда тяготеют к обобщению, в отличие от конкретных и детальных характеристик (всегда индивидуальных), связанных с Польшей (в т. ч. Украиной) и поляками. Описания природы — это взгляд сверху, часто с высоты птичьего полета, или с середины стремительной реки на берег; это Поле, Река, Сад, Курень вообще; редко изображение с близкого расстояния, изображение как бы расплывается и обретает четкость с удалением от объекта рассказа. Размышления об истории и Божественном предопределении также подчеркивает некую неопределенность, неясность и двойственность пространства в романе. Путь еще не неясен окончательно, хотя автор твердо знает, как нужно поступить, чтобы он был выбран правильно. Эталонем служит историческая реальность Речи Посполитой (разумеется, идеализируемая Сенкевичем) — ее верных шляхтичей, ее трудолюбивого крестьянства (без различия этносов и конфессий), олицетворяющей порядок, дисциплину, нерушимость истинной веры, преданность королю и благородному слову.

Подобное же (зрительное) строение образа использует Сенкевич в описании людей. Казачество, за редким исключением, не представлено в лицах. Жители Сечи всегда описывается в общем, в группе. Они подходят на несформированную массу — не организованную, не сплоченную. Это толпа, и толпа не совсем людей. В ней нельзя различить отдельные

детали, тем более отдельные характеры. Отказавшись от мира и процветания, они идут наперекор истории, а потому обречены на неузнаваемость. С другой стороны, такое видение подчеркивает неосознанность стремлений масс и исторического движения, которые для польского писателя связаны с миром природных стихий, а не культуры, неизменно оценивающей себя рационально. Потому важно противопоставление личностей героев группе людей, общественному организму. Для автора принципиально различается группа, связанная воинской дисциплиной, долгом, выполнением присяги и неконтролируемая, дикая, ничем не ограниченная и несдерживаемая толпа казаков. Люди, таким образом — это система, связующая личностей, а без индивидуального начала гражданина, одушевленного и разумного человеческого существа нет: «люди совершенно дикие и не исповедовавшие никакой религии; religionis nullius... Меж них бросались в глаза фигуры... звероподобные, страшные, в лохмотьях всевозможного платья... Каждый был вооружен, но самым невероятным оружием, отовсюду доносились гомон и вопли. Пронзительные голоса татарских дудок и бубнов мешались с ревом скота... одновременно с этим раздавалось «ух-ха! ух-ха!» — дикие выкрики перемазанных в дегте и совершенно хмельных казаков, пляшущих на майдане трепака. Все вместе выглядело жутко и неукротимо... было достаточно одного взгляда, чтобы убедиться, что любой повод могу разбудить эти неудержимые стихии, скорые до грабежа и привычные к стычкам...», «в одном конце площади толпы чабанов завывали степные тоскливые песни. Дикие запорожцы плясали у костров, подкидывая вверх шапки, паля из пищалей и четвертями поглощая горелку...» (26—29). Звуковая характеристика усиливает картину беспорядка, хаоса и дикости нравов. При этом следует подчеркнуть: нигде в романе казаки не называются украинцами, они — или «запорожцы», «казаки», или «люди». Так же, впрочем, как и наименования «Сечь», «Запорожье», «Дикое Поле» не применяются по отношению к собственно «Украине».

В. Б. Антонович, резко критикуя изображение украинцев (орды, пьяного сброда, облик которых более напоминает животных, нежели людей), исходит из представлений своего времени, до сих пор разделяемых украинским и отчасти российским научным и общественным мнениями, что именно казачество являет собой этнокультурный символ украинской нации и что украинская государственность берет свое начало в войнах Б. Хмельницкого в середине XVII в. Не только современники Сенкевича, но и сегодняшние читатели и зрители последней экранизации романа расценили его произведение как антиукраинское, ущемляющее чувства национальной гордости и достоинства украинского народа. Однако такая интерпретация представляется в корне неверной. Причина — в принци-

пиально отличной от современной трактовке Сенкевичем роли и значения казачества в украинской культуре. Автор пытался доказать в романе, что украинцы — это «свой» народ, «побратимы». Но под ними он подразумевал только тех, кто считает себя верным и преданным сыном Речи Посполитой, — т. е. это шляхтичи, лояльные власти, представители других слоев населения, поддерживающие порядок и мир в государстве. Казачество же, от которого ведут свое происхождение и с которым идентифицируют себя, согласно современной национально-государственной украинской идее, современные украинцы, для Сенкевича никакого отношения к украинскому этносу не имеет.

Однако когда Антонович резюмирует, что «Сенкевич и его почитатели стоят пока еще на той низкой степени развития патриотического чувства, на которой люди полагают, что все свое непременно хорошо, потому только, что оно свое. В силу этого ложного патриотического чувства они считают своим долгом отрицать всякую попытку критического отношения к своему прошедшему и стремятся возвеличить всякое безобразное явление в исторической жизни своего народа»<sup>8</sup>, — он прав по сути, но заблуждается в объяснении подхода польского романиста. Корень непонимания состоит в том, что писатель и историк опираются на разные историко-культурные модели отношения к «чужому» (условно «европоцентристский» и «традиционный»)<sup>9</sup>.

Объясняется это тем, что главным критерием для Сенкевича выступает культура — понимаемая как вызреваемые постепенно, в условиях мира и эволюции ценности образования, права, законности, преобразования человека верой, а природы — трудом.

Поскольку граница семантического поля определяет и развитие сюжета (герой должен перейти ее в двух направлениях)<sup>10</sup>, то в пограничное пространство между двумя мирами — «правильным», «своим» и «чужим» могут «проникать» элементы и персонажи двух противопоставляющихся (связанных с конфликтом романа) сторон. Все главные герои Сенкевича совершают постоянные переходы через Сечь, и регулярное нарушение этой границы создает ощущение нерешенности, неопределенности ситуации, в том числе и неясности судеб героев и мира в целом, а реальные исторические события — война, голод, страшная резня, пытки, многочисленные зверства с обеих сторон усугубляют ощущение незавершенности, открытого конца.

Противопоставлению двух миров служит и образ Богуна. Пожалуй, только два персонажа — Богун и Хмельницкий — могут рассматриваться как отрицательные, но все же личности, они сравнимы с польскими героями, и оба до конца повествования находятся как бы между двумя мирами — истинным и ложным. Их характеры не отличаются цельностью,

ведь движение души, изменения внутреннего мира героев не является достоинством, признаком человечности в историсофской концепции Сенкевича. Кроме того, они способны переходить из мира здешнего в мир потусторонний. Это значимая характеристика персонажа, нарушающего границу семиотических полей, дополняется следующими деталями: Богун часто забывается, и совершает многие поступки в бессознательном состоянии. Однако и Хмельницкий, и Богун в состоянии совершить верный выбор — выбор настоящего патриота Речи Посполитой. Но оба они склоняются в сторону «неправильной жизни» по своей воле, и, частности, потому, что не поддержаны Божией волей (в том числе и в лице церкви).

Богуну помогает колдунья Горпына, которая олицетворяет собой демоническую, нечеловеческую природу, породившую Богуна, и потому только она способна оказать ему помощь. Скшетусский же, хотя его религиозные убеждения не описываются специально, принадлежит к миру христианскому, к истинной религии: когда он почти теряет рассудок, именно католический священник словами молитвы «Отче наш» приводит его в чувство, возвращая к жизни.

Этот же ксендз на исповеди вразумляет Скшетусского в том смысле, «что негоже христианину усумниться в могуществе божием, а гражданину более о своем собственном, чем об отечестве несчастье, сокрушаться, ибо своекорыстие оно — проливать больше слез о себе, чем о народе своем, а свою любовь оплакивать более, чем всеобщую беду..» (238—239). Богун же, напротив, в самый разгар военных действий бросает все, чтобы отвезти и спрятать свою возлюбленную — Елену в укрытии колдуньи. Таким образом, истинная любовь к женщине, по мнению автора, неотделима от любви к Отечеству и вторична по отношению к ней, а страсть Богуна, из-за которой он теряет голову, есть чувство варварское.

Важнейшей пространственной характеристикой являются код дома и код дороги. В романе нет образа дома — символа родины, нет и упоминаний о семейном очаге, символизирующем покой, мир, защищенность. Жизнь героев проходит в походах, сражениях, в сложных переплетениях судеб, в бесконечных блужданиях и кровавых стычках. Собственно описание усадьбы появляется всего три раза. Первый раз — это дом Курцевичей в Разлогах — отчий дом панны Елены, отнятый у нее теткой. Однако он наделен явно негативными чертами, его цель — обрисовать характеры братьев Курцевичей, предводительствуемых своей суровой матушкой. Она («любившая своих сыновей как волчиха волчонков» (45)), отнявшая у сироты все принадлежащее ей имущество и ради него пожертвовавшая и образованием («окультуриванием») своих детей, стала причиной того, что Курцевичи, чей православный род велся от Рюриков, стали, в конеч-

ном итоге, предателями Речи Посполитой. Отступничество делает их пограничными персонажами между миром истинной культуры, образованности, дисциплины и порядка и антимиром степного казачества. Значимы сравнения их характеров со степью и волками. Судьба их семьи олицетворяет наступление степи (хаоса) на мир культуры: «в жилах текла благородная кровь, но привычки остались дикими и грубыми, а разум и очерствевшие сердца напоминали залежь степную» (45). В их доме «все... куда более прочих было похоже на гнездо хищников»(46). Дом этот, как видим, далек от идеала семейного гнезда.

Такой же суровостью военного быта веет и от покоев резиденции князя Иеремии Вишневецкого — замка в Лубнах. Здесь достаточно умеренной роскоши и комфорта, гораздо более утонченного вкуса, но также нет ощущения тепла и уюта. «Житье здесь было суровым, почти походным», «Солдат преобладал здесь числом над дворянином, железо предпочиталось золоту, голос бивачных труб — шуму пиров и увеселений. Повсюду царил образцовый порядок и неведомая нигде более дисциплина» (60) — вот, по сути единственное отличие замка от усадьбы руських шляхтичей.

Однако самые страшные «дома» — жилища казаков, собравшихся с Хмельницким на войну с Речью Посполитой. «Сами хаты более походили на шалаши, ибо только крыши их возвышались над землею... В жилищах этих царил вечный мрак, поэтому внутри постоянно жгли или лучину, или дубовое пеньё... Меж сараев также кособочились тридцать восемь куренных шинков, а возле них среди мусора, щепок, дубовых поленьев и куч конского навоза всегда лежали мертво пьяные запорожцы... Их товарищи, завывая казацкие песни, плюясь, дерясь или целуясь, проклиная казацкую судьбину,.. наступали на головы и тела лежащих». Таким образом, у казаков даже нет дома в полном смысле этого слова. У них лишь логова и шалаши.

Бездомность героев подчеркивает безвременье и неустроенность жизни, жизни на переходе, границе времен - старый мир разрушен, а конца войне нет.

Образ дороги также отсутствует в романе в привычном, прямолинейном понимании. Всеобщая бездомность и бездорожье — вот что царит на Украине, ввергнутой Хмельницким в войну. Страх, грязь, море крови и беспорядок во всем — это не только спутники всякой войны, но в первую очередь войны междоусобной; в непредсказуемости человеческих судеб, во власти случайностей фортуны, в хаосе не виден путь человеческий, а только «огонь и меч» судьбы, божьей кары.

Уже само название романа обращает читателя к библейской и античной символике. Во-первых, библейские «огонь и меч» восходят к «Бытию» Ветхого завета (Быт. 3: 24 и Быт. 22: 6) и символизируют как Божью

кару, возмездие за нарушение Господнего запрета, так и акт жертвоприношения. Во-вторых, латинская фраза «ferro et igni» в современном польском и русском языке связана с мотивом беспощадной, кровопролитной войны, в которой нет различия между мирным жителем и воином, когда уничтожается все и вся. Так автор задает главную тему произведения, интерпретируя историю Польши середины XVII века как божественную кару и доказывая неизбежность принесения жертвы (важно то, что именно эта параллель еще раз подчеркивает роль польской культуры как отеческую, а не декларированную братскую по отношению к юго-восточным землям); а развязанная Б. Хмельницким война против польского государства рассматривается автором как возмездие Господа за прегрешения Речи Посполитой. В главном с точки зрения идейного содержания диалоге между Хмельницким и Скшетусским последний раскрывает истинные мотивы его поступков: «кто же ты такой, гетман, чтобы судьбою и палачом себя поставить? ... Зачем ты богу суда и кары не оставляешь? Я зла не защищаю, обид не одобряю, притеснений законом не нарекаю, но взглядишь же в себя, гетман! ...разве сам ты без греха? Сам разве не поднял руку на Речь Посполитую, закон и престол? (120) Пусть и плохи они, ...так их же богу в небесах судить, а на земле сеймам, но не тебе, гетман!.. Разве ж вы никогда не согрешили, разве имеете право бросить камень в чужой грех?... Кровь пролитая тебя отягчит, слезы людские обвинят...» (120—121).

Столь совершенное образование как Речь Посполитая оказывается разрушено, по мысли автора, не внутренними или внешними причинами, но грехом конкретных людей. Личность ответственна за историю. Грех каждого индивида — вот что сметает рай земной и исторический, вот что сломило Речь Посполитую. Бог вынужден наказывать человека за его отступления. Потому не мир принес он, а меч. Тема Божественного промысла, таким образом, начинает и завершает роман, являясь единственным постоянным звеном, устойчивой точкой отсчета в романе, композиция которого иногда кажется нарочито нестройной, сознательно неупорядоченной. Однако автор оставляет при этом незавершенной, «открытой» историю Речи Посполитой, ставя многоточие в ответе на вопрос: искуплены ли грехи, достаточно ли жертв принесено Польшей в борьбе за свое право на спокойную и достойную ее прошлого судьбу.

### Примечания

<sup>1</sup> Антонович В. Б. Польско-русские соотношения XVII в. в современной польской призме // Киевская старина. 1885. Кн. 5.

<sup>2</sup> Сенкевич Г. Собр. соч. В 9-ти тт. М., 1983. Т. 2. С. 7. Далее указание страниц дается в тексте в скобках.

<sup>3</sup> Указывая на центральное место образа степи у Сенкевича в эпической интонации романа, исследователи пытаются найти либо его литературный источник, либо влияние с иными художественными произведениями. Так, А. А. Пауткин доказывает, что таким источником могло быть «Слово о полку Игореве» (*Пауткин А. А. Исторический роман Г. Сенкевича «Огнем и мечом» и русская литература // Вестник МГУ. Серия «Филология». 1997. № 1. С. 82*). Польский литературовед Бялокозович Б. усматривает в данном контексте литературные параллели с Гоголевским «Тарасом Бульбой». См. *Бялокозович Б. Родственность, преемственность, современность. М., 1988. С. 82—83.*

<sup>4</sup> Цит по: *Фемениди А. М. Генрик Сенкевич. Его литературная эпоха, жизнь, труды и мысли. СПб.-М., 1912. С. 154.*

<sup>5</sup> Характерная деталь: эту же «географическую картину» польский автор, современник В. Антоновича, Ст. Козловский трактовал как образ «общей для украинцев и поляков родины — степи». *Kozłowski St. O trylogii Sienkewicza. W., 1900. S. 40—41.*

<sup>6</sup> Это главным образом многочисленные дневники и «*silvae rerum*» польских шляхтичей, а также исторические хроники П. Пясецкого, В. Коховского и др. См. *Горский И. К. Исторический роман Г. Сенкевича. М., 1966* и *Górka O. «Ogniem i mieczem». Warszawa, 1986.*

<sup>7</sup> *Kopaliński Wł. Słownik symboli. Warszawa, 1991. S. 462—464.*

<sup>8</sup> Цит. по: *Фемениди А. М. Генрик Сенкевич... С. 155—156.*

<sup>9</sup> В задачи данной работы не входит последовательное обоснование данного утверждения, можно лишь отметить, что различия в художественном воплощении историософских моделей особенно отчетливо можно видеть при выявлении типологии исторических романов в польской и русской литературе второй половины XIX в. (в частности, романов Г. Сенкевича и прозы Л. Н. Толстого). См. об этом, в частности, в работе: *Лескинен М. В. Человек в культурном пространстве: категории истории в польском и русском романе XIX века // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004. С. 217—234.*

<sup>10</sup> *Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 230—231.*

Н. М. Куренная

## Социокультурное пространство в творчестве Л. Сейфуллиной и А. Серафимовича

Грандиозный социальный и культурный сдвиг, происшедший в России после 1917 года, повлек за собой небывалые по масштабам перемещения населявших Россию людей в географическом и социальном пространстве. Многовековая оседлость крестьянства за считанные годы (справедливости ради, надо сказать, что процесс этот начался уже на переломе XIX и XX столетий) сменилась многотысячными переездами и переселениями, своеобразной, новой по своей сути, «охотой к перемене мест».

Перемещения в географическом пространстве происходило одновременно с овладением новыми культурными парадигмами. Бывшие крестьяне, составлявшие большинство страны, добровольно или вынужденно покидали территорию традиционной народной культуры и пытались, нередко под идеологическим натиском, освоить пространство только зарождающейся культуры соцреализма и ее язык. Одновременно с этим они нередко сами становились творцами новой культуры. (Отчасти это объясняет большое число архетипических мотивов и представлений в социалистической культуре.)

Эти сложные процессы стали центральными в литературе нового общества на многие десятилетия. Поэтому-то одним из ее основных мотивов был мотив дороги, главной приметы своего времени. Не случайно, что бурное развитие в 20-е—30-е годы XX в. получают публицистические жанры — очерк, репортаж, путевые заметки — главная цель которых состояла в знакомстве массового читателя с «новыми местами», с одной стороны, а с другой — была идеологически окрашенной агитацией за перемещение в том числе и в новое социальное пространство. Правда, в них ничего не говорилось о последствиях этих перемещений — ломке привычного уклада жизни с закономерными трагедиями, душевным дискомфортом, а в конечном итоге — подчинение индивидуальной судьбы общественным интересам и целям, строго ранжированных режимом. Как бы естественным образом в сознание входила оппозиция старого (отсталого, плохого) привычного положения и нового (прогрессивного, хорошего), которое олицетворяли новые географические пространства и но-

вый социальный статус. Более глубоко и психологически мотивированно эти процессы (переселения, перемещения) нашли свое изображение в художественной литературе.

Философия трактует пространство как одну из форм существования материи, которая определяет ее протяженность, структурность, сосуществование и взаимодействие различных элементов. Пространство неразрывно связано со временем, их единство проявляется в движении и развитии материи. В последние годы все чаще встречается словосочетание культурное пространство, которым обозначается форма существования и распространения явлений нематериальных, абстрактных.

Так, например, понятие социального пространства было раскрыто русским социологом П. Сорокиным. Он отмечал различие геометрического и социального пространств, многомерность социального пространства, ввел понятия социальной стратификации и вертикальной социальной мобильности, которые считал присущими любой организованной социальной группе. По мнению ученого «люди, находящиеся вблизи друг от друга в геометрическом пространстве (например, король и его слуга, хозяин и раб), в социальном пространстве отделены громадной дистанцией... И наоборот, люди, находящиеся очень далеко друг от друга в геометрическом пространстве (например, два брата или епископы, исповедующие одну религию...) могут быть очень близки социально»<sup>1</sup>. Среди современных зарубежных социологов, работающих с понятием социального пространства, можно назвать П. Бурдьё.

В 1999 г. в Петербурге вышла книга профессора Санкт-Петербургского университета Б. Маркова «Храм и рынок. Человек в пространстве культуры». В этом труде, посвященном описанию и анализу мест формирования человеческого в культуре, рассматривается более десяти пространств, участвующих в этом процессе, таких, например, как: общеизвестные — социальное и культурное пространства, и менее исследованные — пространства страдания, репрессии, пространство толпы и индивидуальности и т. д. Я упоминала об этом труде исключительно для того, чтобы еще раз подчеркнуть сложность и необычайную широту рассматриваемой проблемы.

Мои соображения будут касаться круга проблем существования и движения человека первой четверти XX века в российском социальном пространстве, зафиксированных в творчестве двух ныне почти забытых писателей — Лидии Сейфуллиной и Александра Серафимовича, которых считают одними из предтеч социалистического реализма. Их художественные произведения в свое время имели широкое распространение и читательский успех не в последнюю очередь благодаря тому, что в своих книгах они точно отразили сложный процесс освоения крестьянством

нового социального пространства и сопутствующего ему пространства культурного. Выбор этих произведений не случаен, поскольку чтобы приблизиться к изучаемому мной времени необходим анализ именно тех произведений, которые пользовались тогда, именно тогда, а не сейчас, значительным публичным интересом.

С точки зрения современного читателя эти произведения относительно малопонятны и скучны, прежде всего потому, что традиционное крестьянство как социально наиболее значительный класс российского общества почти исчезло вместе с созданной веками культурой и повседневностью, как правило, однообразной, забитой, малокультурной. Подобные произведения в русской, да и не только в русской литературе, имели короткую судьбу, поскольку описывали переходный момент в социальной истории общества. Они имели ярко выраженный социологический уклон, хотя это и не всегда осознавалось ее создателями. Писатели вольно или невольно скорее живописали историю класса, а не историю личности, что несомненно всегда интереснее и занимательнее. Как только процесс освоения бывшими крестьянами новых социальных просторов был относительно завершен, постепенно сошли на нет и произведения его описывающие. Теперь это прежде всего исторические документы, помогающие глубже понять грандиозные социальные и культурные движения.

Нас, как историков культуры, прежде всего интересуют не художественные приемы и своеобразие художественного текста, а место и значение данного произведения в общем потоке культуры того или иного времени. Нам интересен текст, как отражение общих тенденций, основного стиля, характерных для данной эпохи. Книга, фильм, архитектурное сооружение, скульптура могут быть даже слабыми в художественном отношении, но они вдруг, на первый взгляд неожиданно, становятся сверхпопулярными, в какой-то степени даже модными.. Причины этого кроются в выборе художником объекта изображения и точном наборе характерных деталей, помогающих увидеть то главное, почти неуловимое, что движет эпохой и характеризует ее. Подобный выбор - есть особый талант художника. Не всем писателям удавалось и удается в своем творчестве показать и зафиксировать явления наиболее созвучные состоянию общества, по крайней мере большей его части.

Процесс освоения российским крестьянством, еще недавно абсолютно зависимым, нового культурного пространства описывался в русской литературе рубежа веков и двух первых десятилетий довольно интенсивно, но, нередко довольно прямолинейно, или скорее, психологически не точно. Причины этого кроются отчасти в поверхностном знании крестьянской жизни, в определенной писательской снисходительности и жа-

лости к «бедным угнетенным крестьянам», и не в последнюю очередь в том, что в это время бурные социальные сдвиги не благоприятствовали созданию последовательной истории жизни отдельно взятого человека, они как бы вынуждали многих писателей прежде всего к созданию истории социального класса. Можно сказать, что эти тексты более всего фиксировали, подобно документу, происходящие в обществе социальные процессы. Сюжеты произведений подобного литературного направления, как правило, или обходили вечные экзистенциальные темы — жизнь и смерть, любовь и ненависть, измена и верность и многие другие, или отводили им совсем немного художественного пространства. Как только процесс массового социального перемещения относительно завершился, общество стабилизировалось, подобное направление в литературе утратило свои позиции и постепенно стало историческим фактом. Произведения Л. Сейфуллиной и А. Серафимовича относятся именно к такому типу литературы, но это не умаляет их значения, поскольку они, с одной стороны, художественно состоятельны, а с другой — отражают общественные тенденции своего времени.

В романе Серафимовича «Город в степи» (1910), бывшие крестьяне, осваивая новое географическое пространство — приволжские степи в 90-х годах XIX века, приобщаются к т. н. «городской» культуре», переходят из одного социального пространства в другое — становятся рабочими. Одну повседневность в силу сложившихся обстоятельств резко меняют на другую, возможно, даже более тяжелую. Действие разворачивается на строительстве железной дороги, станции с пристанционным поселком и депо. Народ, заселивший это географическое пространство — поголовно пришлый, местного населения нет, это выходцы из разных областей России, поэтому-то и отсутствует здесь общая система привычек, обычаев, норм, регулирующих и организующих жизнь в поселке. Его центром, как это повсеместно случалось в небольших городках России, становился кабак, а его хозяин, тоже бывший крестьянин, — своеобразным властителем душ и кошельков местного люда.

Серафимович психологически точно рисует картину социального пограничья, перепутья, в котором находятся обитатели поселка в царицынских степях, с присущими им нервозностью, неопределенностью собственного положения, смешением традиционно крестьянского мировидения и нового, только зарождающегося — пролетарского. При этом взгляд Серафимовича на социальные перемещения лишен тенденциозности. Это не хорошо и не плохо, так объективно сложилась жизнь в поселке, как бы говорит писатель. В его романе и интеллигенция, и рабочие наделены и отрицательными и положительными чертами, их пропорции не зависят от классовых симпатий автора. Что, к слову сказать, будет редко

наблюдаться в позднейшем творчестве писателя. Роман «Город в степи» интересен для нас прежде всего тем, что дает возможность ощутить общественный нерв рубежа веков, кроме того, по многим параметрам это произведение можно рассматривать как исторический документ.

Повесть Л. Н. Сейфуллиной «Выхваль» (поздний вариант называется «Певец») написан уже в диаметрально иной общественной обстановке, в другие времена — в 1929 году. Это произведение о двух типах крестьянства, населяющих Россию после революции. Одни живут по-прежнему в деревне, с трудом, нередко против своей воли, осваивают новые жизненные порядки, стараясь при этом все же сохранить старый уклад, и о крестьянах, в основном, молодого поколения, с готовностью расстающихся с прошлым. По существу, «Выхваль» — повесть о борьбе нового со старым. Удивителен финал произведения: носитель нового, иного терпит поражение от старого, традиционного. Но самое интересное в повести, имея в виду время ее создания, то, что она не о классовой борьбе в деревне, она о трагедии «инакости», о своем и чужом. Сюжет повести прост: талантливый крестьянский парень без разрешения родителей убегает в город, где становится оперным певцом. По прошествии времени он приезжает в гости к окончательно обедневшим родителям с деньгами и подарками. Ни старший брат, ни родители не догадываются о его профессии. Они считают, что он занимает в городе важный пост, поэтому односельчане и родня относятся к нему осторожно, но с почтением. Ситуация разворачивается на 180 градусов, как только им становится известно, что на самом деле — он певец. Работа в театре не только не считается на селе работой, но и вызывает у родственников отчужденность, а у односельчан — нескрываемую агрессию, приведшую к кровавой развязке. Сам главный герой повести искренне недоумевает: «...все, что он говорил, разбивалось в прах, в ничто, о незримую преграду розного уровня человеческого мироприятия. Именно розного, а не только разного. Не слишком высоко над ними его ступень. Он — человек средней умственной одаренности, с малыми отрывочными сведениями из истоков знания.

Здесь весь мир стиснут в одном утробном урчанье». (Автор употребляет в повести областное слово «розный», означающее «раздельный, обособленный».) Сейфуллина акцентирует наше внимание на том, что освоение нового социального пространства никогда не дается легко, нередко протекает в муках и борьбе.

Жизнь главного героя «Выхвали» подтверждает соображение П. Сорокина о том, что «нетрудно найти несколько индивидов, принадлежащих к одним и тем же социальным группам, и тем не менее по вертикали их социальное положение может быть совершенно различным»<sup>2</sup>. Если по

горизонтали положение людей кажется идентичным, то по вертикали наблюдается существенная разница. Мы часто пользуемся выражением «подниматься по социальной или служебной лестнице». Им же пользуется и Сейфуллина в выше приведенном отрывке. Главный герой повести поднялся выше по социальной лестнице, чем члены его семьи и односельчане.

И роман А. Серафимовича, и повесть Л. Сейфуллиной интересны для нас прежде всего тем, что дают возможность ощутить психологическое состояние целого класса — крестьянства в эпоху массовых перемещений в культурном и социальном пространстве на фоне трагических человеческих судеб в субстрате ушедшей повседневности. С другой стороны, эти произведения по многим параметрам можно считать историческими документами, которые дают читателям обширные и глубокие знания об ушедшем времени.

### **Примечания**

<sup>1</sup> *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 297.

<sup>2</sup> Там же. С. 300.

Т. И. Чепелевская

## Концепты дома и дороги/пути

Опираясь на понятие модели мира (ММ) как универсальной системы, отражающей всю сумму представлений о мире в данной национальной традиции, понятие, которое уже достаточно подробно разработано (в работах Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян и др.) и используется в качестве оперативного метода исследования конкретной модели мира, мы попытаемся приблизиться к пониманию особенностей словенской модели мира (СММ) или ментальности.

Т. В. Цивьян, исследуя балканскую модель мира (БММ), как одну из локальных версий универсальной модели, характеризует ее как «асимметричную, подвижную конструкцию», как то неуловимое *«нечто»*, которое ощущается как единое и цельное и в то же время в полной мере сохраняет своеобразие объединенных им, составляющих элементов...»<sup>1</sup> Иными словами, уже по самой своей структуре, подразумевающей при анализе проблему синтеза, т. е. исследование ситуации, когда «неповторимые личности как бы сливали свои индивидуации в особого рода единство»<sup>2</sup>, словенская ситуация<sup>3</sup> обречена на сопоставление с БММ. Необходимость подобного сопоставления возникает и в связи с тем, что особые законы взаимодействия БММ проецируют их и на более обширную территорию: не только на свои «окрестности», но и на север, далеко за Дунай. Словенская территория в данном случае может рассматриваться как зона проецирования БММ. Точно так же ее можно рассматривать как зону проецирования других национальных моделей мира (итальянской, немецкой, венгерской, хорватской). Но это другая и более сложная проблема, которую мы не будем затрагивать, остановившись лишь на отметке общего сопоставления СММ и БММ.

Определяя модель мира как «окращенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах»<sup>4</sup>, можно сказать, что языковая картина мира реализует в языковых единицах особый образ видения мира, определяемый культурной моделью. В культурную модель входят представления о пространстве и времени, о причинно-следственных связях, о количественных параметрах мира, которые обычно описываются посредством набора бинарных оппозиций<sup>5</sup>. Единицами культурно-язы-

ковой картины мира являются слова-концепты, или ключевые слова, — продукты скрещения ММ с семантическими потенциями языковых единиц. Слова-концепты несут в себе дополнительную семантическую и аксиологическую нагрузку, или культурные смыслы, и дают возможность выявить специфику конкретной ММ.

На рубеже XIX—XX вв. общесловенская модель мира оказывается в состоянии своего активного, ускоренного формирования и развития. Этот процесс получил отражение в разных сферах культуры. Особенно ярко он был воплощен, на наш взгляд, в художественных текстах эпохи и, прежде всего, в произведениях Ивана Цанкара (1876—1918).

Итак, одна из важнейших категорий, отражающих и формирующих ММ, является категория пространства, ориентации в пространстве, членения пространства, т. е. определения места, *своего* и *чужого*.

При этом движение в пространстве, универсалия, отраженная в любой ММ; движение, как реальное, так и метафорическое, степень его интенсивности и направленности не только актуализирует конкретную ММ, но и определяет ее структуру. Для характеристики особенностей проявления этой категории в СММ нами были избраны два концепта: *дорога/путь* и *дом*.

В исследовании «Пространство и текст» В. Н. Топоров пишет о пути, как о движении к сакрализованному центру пространства в мифопоэтической и религиозной моделях мира, о движении, имеющем свое начало и конец, т. е. «противоположный началу локус в том отношении, что он всегда — цель движения, его явный или тайный стимул»<sup>6</sup>. При этом, как пишет В. Н. Топоров, «конец пути образует главное силовое поле пространства, без преодоления которого центр недоступен. В этом конце находятся высшие сакральные ценности, признаваемые в данной модели мира, или то основное препятствие, опасность, угроза, которые, будучи преодолены или устранены, непосредственно открывают доступ к этим сакральным ценностям и связанному с ними изменению статуса (человек становится святым, подвижником или героем; сказочный герой — царем или богом и т. п.)»<sup>7</sup>.

Иными словами, путь всегда ведет к ожидаемому или желаемому центру. При этом во многих мифопоэтических и религиозных традициях мифологема *путь* выступает не только в форме зримой реальной дороги, но и метафорически — как обозначение линии поведения (особенно часто нравственного, духовного). И в этом случае целью оказывается не завершение пути, «а сам путь, вступление на него, приведение своего Я, своей жизни в соответствие с путем, с его внутренней структурой, логикой и ритмом»<sup>8</sup>.

Одной из важнейших особенностей словенской литературы рубежа XIX—XX вв., в отличие от литературы предшествующих периодов, является заданность и тщательная художественная проработанность с опорой на мифопоэтическую и религиозную традиции идеи *пути*, как идеи возможных направлений развития общественной и духовной жизни словенского общества рубежа веков, как идеи будущего народа. У Цанкара идея *пути*, многотрудного и сложного, наполненного преодолением все возрастающих препятствий<sup>9</sup>, развивается из произведения в произведение, начиная с ранних рассказов. Можно выделить несколько наиболее частотных вариантов или типов воплощения концепта *пути* в романах И. Цанкара. Один — это крестный путь на Голгофу, который становится своеобразным лейтмотивом при художественной разработке темы судьбы словенского народа («На улице бедняков», «Обитель Марии-заступницы», «Нина» и др.). Второй тип пути — это лабиринт или движение в сжатом и одновременно открытом пространстве, иногда движение по кругу, где условными, знаковыми точками отсчета «являются *родина* и *чужбина*, каждая из которых может играть роль *начала* и *конца*». Мифологема *чужбина* с неотделимой от нее ностальгией по возвращению домой, приобретает в словенской, как и в балканской, традиции, выраженные трагические ноты<sup>10</sup>. Иллюстрацией этого типа пути могут служить цикл романов, посвященных судьбе словенского художника («Чужие», «Крест на горе», «Новая жизнь») и другие произведения словенского писателя. Третий тип пути — это образ *своего* пути, соединивший у Цанкара и идею «крестного пути» словенского художника (в широком значении), и мысль о своем истинном призвании (подспудно присутствующая идея создания «великого текста»). Этот тип пути нашел косвенное отражение в образах любимых героев писателя, но в большей степени выражен через «самоотчеты-исповеди» (письма, публицистику разных лет). В них перед нами предстает мечтатель, грезящий о всеобщем счастье людей, боец, вышедший на «арену жизни», чтобы сокрушить во имя этого счастья все окружающее зло («Юбилей»), и писатель-пророк, возвещающий несокрушимую веру в будущее своего народа (диалог рецензента и писателя — «Белая хризантема»): «Мрак видят мои глаза, но свет видит лишь мое сердце, что смотрит в будущее... Разве я не пел о грусти, потому что в моем сердце была тоска по радости. Я изображал ночь, пустую, серую, полную стыда и горя, чтобы глаза тем сильнее затосковали по чистому свету. Поэтому мое слово, как оно ни твердо и жестоко — слово надежды и веры...»<sup>11</sup>

Для характеристики определенного художественного текста, как пространства, с разворачивающимся в нем движением героя из определенной точки, локуса, особую роль приобретает концепт *дома*. При этом на

первый план выступает образ дома не столько как жилище человека, сколько как «центр своего мира, замкнутое, защищающее пространство, обеспечивающее при этом выход во вне и контакты с внешним миром»<sup>12</sup>.

Лексему «дом» в обычном, привычном значении слова мы встречаем у Цанкара, пожалуй, лишь в ранних произведениях, но уже в начале века в его творчестве значительно повышается роль символично-аллегорических образов и мотивов. И образ *дома* с последовательным развертыванием пространства внутри и вне него и тщательным введением элементов интерьера (горизонтальное членение: окно, дверь, порог, двор, ворота, а также вертикальный срез: комната, горница, чердак)<sup>13</sup> с явной опорой на фольклорную традицию обретает у Цанкара ключевой, концептуальный характер. Через него в творчестве писателя реализуются оппозиции родина/чужбина, свой/чужой, внешний/внутренний, а также — более общая — жизнь/смерть.

Дом в его произведениях — закрытое, отгороженное от мира пространство, призванное охранять человека от внешнего, часто враждебного, окружения. Эта отделенность от мира приводит к тому, что человек оказывается не просто в изоляции, он как бы умирает для мира, для внешней жизни. Так писатель включает в действие оппозицию жизнь/смерть. Он не боится назвать дом могилой, кладбищем, мертвецкой. И человек, не выходящий или не стремящийся выйти за его порог, становится мертвым духовно, не способным воспринимать мир, увидеть свет жизни. Наиболее ярко этот образ проступает в описании дома в Лешевье: «...дом был пуст, как огромная могила»; ...все обходили его, как кладбище»<sup>14</sup>. Именно за его закрытыми дверями и окнами разбиваются романтические иллюзии юной Францки, главной героини романа «На улице бедняков».

От произведения к произведению Цанкар постепенно раздвигает границы этого отдельного дома-могилы, сначала до образа села, затем всей Словении и даже уносит читателя в беспредельное пространство мира. Иногда писатель пытается как бы смягчить этот метафорический ряд, обращаясь к известному топосу «мир — тюрьма». Но для него не мир, а его дом становится темницей, в которой человек, так же как в доме-могиле, мертв духовно, он оказывается неспособным для активных действий. Именно так воспринимает учитель-идеалист Мартин Качур село Грязный Дол: «Холод охватил его, когда он вошел в свою комнату, мертво смотрели на него черные стены. Качуру показалось, что он заперт в тюрьму, и сердце его малодушно сжалось»<sup>15</sup>.

И даже вырвавшись из своей «тюрьмы» (оказавшись в селе Лазы), герой не избавляется от страха узника: «Солнечный день неприятно раздражал его, свет казался ему слишком резким, вызывающим. Он предпочел бы грязь, дождь, темноту»<sup>16</sup>.

Благодаря этой и подобным картинам писатель проводит важную мысль: не человек обживает пространство, а пространство поглощает человека.

Примечательно, что Цанкар не только прорабатывает внутреннее пространство дома, он «крутит» дом по вертикальной оси. И оказывается, что дом-тюрьма (и как отдельное обиталище человека, и как село) располагается в нижней части этой оси, что подтверждают и его говорящие топонимы: Грязный Дол («Мартин Качур»), Лощина (Globel в романе «Крест на горе»), указывающие не только на тесноту и узость этого типа пространства, но и на его глубину, как самой низкой части словенского ландшафта. Эти образы дома-тюрьмы дополняются и ассоциативным рядом, включенным благодаря световому коду в рамки оппозиции свет/тьма: мрак, грязь, сырость: «тьма непроглядная, такая, что и сотня солнц не разгонит ее»<sup>17</sup>.

Одним из ключевых образов при разработке концепта дома у Цанкара оказывается образ дома-приюта, прибежища бедных, больных и отверженных. Это и приют Марии-заступницы («Обитель Марии Заступницы»), и бывшая люблянская сахарная фабрика (cikarna в романе «Нина»). Создавая образ закрытого, отгороженного пространства, Цанкар идет дальше и перемещает образ дома-приюта вовне, концентрируя внимание на образе предместья. На его улицах, в его корчмах пытаются найти свое последнее убежище художник Павел Сливар, учитель Мартин Качур и другие герои его романов.

Дом-приют в романе «Обитель Марии Заступницы» или дом-мертвецкую, как называют его сами больные девочки, автор отгораживает от внешнего мира не только холодными стенами и закрытыми дверями, но и огромными железными воротами. Здесь же он поселяет самую смерть: «Смерть была в комнате, все чувствовали ее, но ничего ужасного и печального в ней не было. Все знали ее так же, как сестру-наставницу Анастасию...»<sup>18</sup>

Ее представляли в образе доброй старушки, закутанной в теплую шубу и теплый платок, с корзиной, наполненной пирожными, в руках»<sup>19</sup>. Делая смерть нестрашной, автор тем самым «оживляет» ее образ, придавая пространству, в котором она существует, признаки, ему не свойственные в мифологическом сознании. И, действительно, дети не боялись смерти. Страх и ужас вызвала у них жизнь: «мелочная, ничтожная, шла она себе мимо; мимо шла злая старуха, ворча и побрякивая четками»<sup>20</sup>. Дом-мертвецкая становится для его обитателей спасительным прибежищем от жизни внешней (будь то мрачное предместье или «изгаженный, оплеванный дом» одной из больных девочек, Лойзки). Так происходит переорачивание оппозиции жизнь/смерть. Жизнь внутри приюта для больных

телом, но духовно чистых детей, наполненная светом и воздухом, противопоставлялась жизни вне стен этого дома, «той жизни, пустой и злобной, которую люди разукрасили пестрыми карнавальными тряпками шутовской и грязной радости мелкого и низкого счастья, чтобы не видеть ее гнусную и страшную наготу и не погибнуть от ужаса»<sup>21</sup>.

Выбрав в качестве своих главных героев не стариков, а детей, стоящих на пороге смерти, автор словно отсылает нас к евангельскому тексту-призыву: «Будьте как дети». И люди из той, внешней жизни длинной процессией приходят сюда, «как приходят отверженные в святой храм, как нищие в барский дом...»<sup>22</sup>, чтобы испросить прощение у тех невинных жертв, которыми являются эти дети.

В романе «Нина» образ дома-приюта (бывшая сахарная фабрика — *sikarna*) приобретает новые пространственные измерения. Собрав под крышей этого дома не членов семьи, а в большинстве своем случайных людей, «гостей», образующих особое братство, Цанкар создает обобщенный образ человека как гостя на этой земле. Образ же фабрики (*sikarna*) становится моделью дома не только в словенских, но в общечеловеческих масштабах, как образ юдоли<sup>23</sup> земной. При этом характеристики узкого, тесного, низкого, отгороженного от мира пространства, как тюрьмы, мертвецкой, сфокусированы в образе комнаты с кроватью под красным покрывалом (4 ночь). Но переступив порог этой комнаты в «доме у тихой ленивой воды», люди не обретают своего жилища; они получают его лишь после смерти. Иными словами, закрепления пространства за человеком не происходит, это, подобно чистилищу, лишь временное убежище человека между жизнью и смертью.

Среди трагических судеб здешних обитателей автор выделяет историю Прекрасной Виды, что соотносит роман с мощным мифопоэтическим пластом народной культуры<sup>24</sup>. Героиня Цанкара пытается пересечь порог этого дома, гонимая силой *hgerenepja*, той неумиряющей устремленности к жизни и всему прекрасному в ней, устремленности, которую словенский писатель считал главной творящей силой бытия<sup>25</sup>. Однако его героиня вновь возвращается в этот дом-приют, в это пространство, которое воспринимает как свое, но, не в силах смириться с его ограниченностью и замкнутостью от внешнего мира, умирает. Здесь отчетливо выражен мотив возвращения, который приобретает в СММ (как и в БММ), значение нравственного императива, то есть переходит в сферу духа и чувства. В словенском варианте этот мотив неотделим от ностальгии-страдания по возвращению домой (в рамках оппозиции родина/чужбина), и как возвращение к своему «я».

Историю Прекрасной Виды следует рассматривать и как яркий пример неумолимого движения жизни по лабиринту, символом которого оказывается *sukkapna*, с ее бесконечными пересекающимися коридорами и переходами, по которым блуждают герои Цанкара. Это движение запрограммировано, но вектор движения (по горизонтальной и вертикальной оси) не маркирован. Главная цель — в преодолении этого пути со всеми его трудностями и преградами. У некоторых из героев Цанкара это преодоление происходит ради возвращения к своему «я» (Лойзе из романа «На улице бедняков»). Другие конечной целью видят цельное пространство, с которым они должны пребывать в гармонии. Для героев цикла романов о художнике это образ родины, противопоставленный чужбине. Именно родина оказывается для них тем осознанным или только осознаваемым центром притяжения, начальной и конечной точкой пути-лабиринта, который, лишь оставаясь в сердце человека, в доме его души, придает силы и способность творить. Так в мотиве пути-лабиринта обыгрывается архетип вечного возвращения: путь к себе = путь домой.

Иногда происходит выравнивание пути: он приобретает очертания длинной крутой дороги вверх (мотив бега за повозкой в романе «На улице бедняков»). Однако, важно, что все разновидности пути у Цанкара не следуют последовательно один за другим, а сливаются воедино. При этом писатель постоянно детализирует этот образ, трудности его прохождения, вызывая к жизни устойчивый мотив Крестного пути. Он не просто цитирует известный евангельский текст, а развивает этот мотив в терминах, свойственных евангельским текстам, опираясь на смысловой ряд оппозиции высокое/низкое. Цанкар намеренно снижает образ тяжелой ноши Христа, превращая крест в вязанку хвороста, ставя на место Спасителя обыкновенного человека, крестьянина, ребенка. Это они идут по жизни с непосильной ношей на плече, повторяя крестный путь великого образца. А вместе с ними и весь словенский народ, чья историческая судьба постоянно высвечивается в этих образах. Так происходит утроение образа путника с тяжелой ношей: Христос — человек — народ.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что Дом и Путь у Цанкара явно не противопоставлены. Тексты его романов показывают, что человеку тяжело жить в Доме: он воспринимается им как чуждое, а порой и враждебное пространство (тюрьма, мертвецкая, временный приют), постоянно побуждающее к движению, к поиску своего пути. Вот почему столь постоянен в его произведениях образ бродяги, странника. В то же время Путь освоен или осваивается его героем, увлекаемым (гонимым) силой *hgerpenja*, которую Цанкар считал главной творящей силой бытия: он может идти по прямой, в гору, по лабиринту, повторить Крестный путь

Спасителя. Только так он может достичь своей цели и познать на этом пути себя. Правда, писатель оставляет за Домом и комплекс положительных значений, наделяя его открытостью, светом, уютом, окрашивая в эгегические тона. Но подобный образ чаще остается в воспоминаниях и мечтах его героев (образ родины в цикле романов о художниках). В реальной жизни им дан чужой Дом и свой Путь.

Думается, что определенный нами угол зрения позволяет по-новому взглянуть на хорошо знакомые и, кажется, достаточно изученные тексты произведений И. Цанкара. Акцент внимания на художественном воплощении концептов *дороги/пути* и *дома*, как центральных концептов в данной национальной традиции, подводит к выводу о блестяще выполненной И. Цанкаром задаче: с опорой на мифопоэтическую и религиозную традиции выразить главные идеи, объединяющие словенцев и объясняющие их центростремительные тенденции, а также наметить вектор движения на последующий длительный исторический период.

### Примечания

<sup>1</sup> Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М.: «Индрик», 1999. С. 7—8.

<sup>2</sup> Там же. С. 11.

<sup>3</sup> Имеется в виду то, что на сравнительно небольшой территории, населенной словенцами, которая располагается на условной границе Центральной (Средней) Европы и Балканского полуострова и которую Й. Погачник справедливо назвал «территорией стыков», оказались объединенными сразу несколько весьма близких друг другу этнических и культурных микроареалов. Население каждого из них на протяжении длительного периода истории, несмотря на порой растущую интенсификацию ассимиляционных процессов с разных сторон, продолжало сохранять общую центростремительную тенденцию в направлении словенского ядра. (См. *Pogačnik J. Med Lepo Vido in Martinom Krpanom // Sodobnost. Ljubljana, 1999, l. 47, št. 3—4. S. 262.*)

<sup>4</sup> *Топоров В. Н. Модель мира // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М.: «Советская энциклопедия», 1992. С. 163.*

<sup>5</sup> Как более общих (счастье/несчастье, жизнь/смерть, чет/нечет), так и локализованных в пространственном, временном, природном или социальном планах. Выделим лишь наиболее важные для нашего исследования: свой/чужой, близкий/далекий, внутренний/внешний и др. См. *Топоров В. Н. Модель мира. С. 162.*

<sup>6</sup> *Топоров В. Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 488.*

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же. С. 497.

<sup>9</sup> В разных произведениях писателя эта идея реализуется в образах вязанки хвороста, непосильной ноши, бремени, креста Спасителя на его пути на Голгофу, имеющих выраженный символично-аллегорический подтекст.

<sup>10</sup> Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира. С. 17.

<sup>11</sup> *Cankar I.* Bela hrizantema. Ljubljana, 1966. S. 124.

<sup>12</sup> Цивьян Т. В. Лингвистические основы балканской модели мира. М.: «Наука», 1990. С. 10.

<sup>13</sup> Дому как локусу семьи и как центру «своего» мира с особым вниманием к элементам внутреннего и внешнего пространства дома посвящен ряд работ последних лет. См. об этом: *Невская Л.* Балто-славянское причитание. Реконструкция семантической структуры. М.: ИСл РАН, 1993. С. 93—94; *Никитина С. Е., Кукушкина Е. Ю.* Дом в свадебных причитаниях и духовных стихах (Опыт тезаурусного описания). М.: РФФИ, 2000; *Толстой Н. И., Толстая С. М.* Народная этимология и структура ритуального текста // Славянское языкознание. X съезд славистов. Доклады советской делегации. М.: «Наука», 1988 и др.

<sup>14</sup> *Цанкар И.* На улице бедняков. М.: «Художественная литература», 1961. С. 29, 34.

<sup>15</sup> *Цанкар И.* Чужие. На улице бедняков. Мартин Качур. М.: «Художественная литература», 1987. С. 340.

<sup>16</sup> Там же. С. 387.

<sup>17</sup> Там же. С. 353.

<sup>18</sup> *Цанкар И.* Обитель Марии Заступницы. М., 2003. С. 26.

<sup>19</sup> Там же. С. 46.

<sup>20</sup> Там же. С. 54.

<sup>21</sup> Там же. С. 71.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Юдоль — лог, дол, долина (ст.-слав.); земля наша, мир поднебесный (церк.-слав.). Наиболее частые словосочетания: юдоль скорби, юдоль печали.

<sup>24</sup> По справедливому утверждению словенского исследователя Й. Погачника, мотив Прекрасной Виды является одним из ведущих мотивов или тематических комплексов в словенской культуре: «речь идет о необычайно живучем инспиративном импульсе, который, несомненно, исходит из самого ядра психофизической структуры народа, и именно благодаря различным художественным обработкам (более 70) приобретает еще большую значимость». — См. *Pogačnik J.* Med Lepo Vido in Martinom Krpanom. S. 265.

<sup>25</sup> *Cankar I.* Zbrano delo. Ljubljana, 1973. Knj. XIII. S. 172.

**Время и история**



**категория времени в культуре**



*И. И. Свирида*

## **История и время в польском искусстве эпохи Просвещения**

Событие истории, преломляясь в индивидуальном и общественном сознании, начинает существовать в пространстве культуры и по ее законам, превращается в текст культуры, претерпевая различные метаморфозы. В то время как историческая наука занимается восстановлением фактов, очищая их от нарастающих толкований, то культуру интересует прежде всего сама смена интерпретаций как признак различных эпох. Она не стремится сделать предметом рефлексии всю прошлую и текущую историческую жизнь общества. В выборе объекта внимания она обнаруживает соответствующие критерии, которые зависят от иерархии ценностей каждой эпохи. Не претендуя на непогрешимость выбора, культура может изменять оценки, актуализировать или вновь предавать забвению те или иные события. Если исторический процесс несет в своем потоке все явления культуры, то она извлекает из совершающегося в истории лишь те факты, которые представляются ей достойными этого, и казус Герострата был попыткой «обмануть» культуру, нарушить действие ее ценностной системы. Активность культуры проявляется и в том, что она формирует человека как творца исторического процесса.

Историческое сознание, которое носит интеллектуально-рациональный характер, проявляясь также в эмоционально-психологических реакциях, не локализовано в какой-либо замкнутой сфере культуры. Оно пронизывает все ее пространство, воздействует на менталитет личности и общества, национальные стереотипы, мораль, поведенческие образцы, стиль жизни, ее материально-вещественный облик, воплощается в образах искусства. При этом историческая рефлексия получает выражение в различной форме — мифологической, научной, художественной, бытовой.

В культурном пространстве исторические события, герои и идеи постоянно пребывают между мифом и реальностью. Претензии эпох и людей быть максимально объективными выразителями «исторической правды» часто оборачиваются лишь сменой ее мифологического костюма. Даже для науки, стремящейся к точности, эта «правда» остается постоянно пытающейся ускользнуть целью.

Культура хранит древние мифы и рождает новые, создает образы, символы и знаки, концентрирующие представления об истории и получающие различный смысл в сменяющейся общественной и культурной ситуации. Поэтому, в частности, скульптурные монументы как вещное проявление исторической памяти, напоминание о прошедшей истории (*монумент* от лат. *monere* — *напоминать*) могут устанавливаться и разрушаться. Однако они не исчезают полностью и могут быть вновь «открыты» в прямом и метафорическом смысле. Историческое событие в культуре не имеет «срока давности», оно способно все вновь обретать актуальность, а исторические герои — вечность, при этом их образ с ходом времени может проявляться и затухать, сакрализоваться и демифологизироваться.

В отличие от исторического времени, постоянно движущегося вперед, в искусстве события свободно перемещаются по его шкале. Ему дано симультанно совмещать разновременные явления, что свойственно средневековым произведениям, лубку, а также авангарду и исходящим из него течениям XX в. Искусство способно возвращать время вспять, актуализировать прошлое, забегать в будущее, погружать событие в вечное время Космоса. В произведениях искусства время может свертываться в своей протяженности и растягиваться, а его движение ускоряться и застывать. Художественные образы живут в мифопоэтическом времени-пространстве.

Каждая из эпох, создавая свою картину мира, оглядывалась в прошлое, мифологическое или историческое. Это происходило, даже если отрицалась преемственность традиций, что делало Просвещение по отношению к барокко, а романтизм — к Просвещению. Вместе с тем, разоблачая древние мифы как суеверие, оно само творило новые мифы, выражая через них свою концепцию истории. Она была оптимистической. Человек способен «сделать из себя все, чем он может и должен стать» — писал Гердер<sup>1</sup>. Это означало утверждение представления об истории как восходящем процессе, о чем говорило и самоназвание эпохи. Слово *прогресс* благодаря Вольтеру в то время стало одним из ключевых.

Взаимоотношения старого и нового, осознанно и неосознанно, но постоянно присутствующие в культуре, в эпоху Просвещения получили особый характер. Сменилось само понятие *старого* и *нового*. Если для Ренессанса *moderni* — это носители «темного Средневековья», а *antiqui* — наследники возрождаемых античных идеалов, то уже с рубежа XVII—XVIII в. понятие *современность* приобретает иную аксиологическую окраску. Именно *новые* начали рассматриваться как выразители творческих возможностей своей эпохи. Так называемый «спор старых и новых», который в то время развернулся во Франции<sup>2</sup>, был признаком мироощу-

шения, которое сложилось в годы «кризиса европейского сознания» (определение Поля Азара) и стало проявлением зарождавшегося историзма Нового времени.

Начав постигать специфику отдельных культурных эпох, мыслители Просвещения не остановились на идее «возрождения», на отношении к античности как к высшему образцу. В Польше дискуссии о роли античности, ее культивирование, в частности, в генеалогических легендах, составляли важную часть сарматской традиции, отражали компромиссное соединение сарматских и общеевропейских ценностей.

Эпоха Просвещения не только накопила и критически осмыслила огромную массу фактов, но и открыла *дух истории* и *дух народов*, хотя его еще связывали с представлением об универсальности человеческой природы (Вольтер), с *духом законов* (Монтескье). Вольтер, сформулировав в «Эссе о нравах и духе наций» понятие *дух народов*, включил в его изучение не только политическую историю, но и историю религии, науки, философии, искусства, а понятие неизменной человеческой природы соединил с понятием *обычая*. Его царство «простирается на нравы и все языки», то есть на сферу культуры, именно она «приносит разнообразие на сцену мира»<sup>3</sup>. Гердер, развивая новые подходы к истории, писал: «Какая глубина в характере одной только нации... как редко удается раскрыть ее в слове так, чтобы каждый мог ее понять и почувствовать»<sup>4</sup>. Найти это слово оказалось возможным, отказавшись от телеологического взгляда на историю, от поисков ее неизменных оснований и начав понимать ее как «единство процесса, а не как одинаковость составляющих его элементов»<sup>5</sup>. Это означало изменение исторического мышления в целом.

Ориентировав ход истории в будущее, просветители искали идеал в прошлом, в том состоянии естественности, которое изначально присуще природе. Благодаря этой «исторической инверсии» движение вперед виделось не столько как становление, сколько как восстановление нарушенной гармонии между человеком, природой и социумом. Тем самым и поиски счастливого будущего переносились в прошлое, актуализировался миф Золотого века прекрасной Аркадии.

Эти два разнонаправленных вектора создали поле напряжения, в котором формировалась историософия эпохи, нарушалась статика ее универсалистских представлений о мире. Они вытекали из признания всеобщности естественного состояния, что позволяло рационально вводить единые моральные критерии, посредством которых оценивалось настоящее. История представала перед просветителями как «огромный театр... в котором умершие выходят на знаменитую сцену» и как «покорные актеры» ждут справедливого приговора<sup>6</sup>.

Среди судей исторического процесса оказалось искусство. К этому оно пришло по мере формирования самого понятия *история*. Если в Средневековье мир и икона воплощали «ныне сущее вечное» (выражение Кирилла Туровского), то в эпоху Ренессанса все божественное должно было осуществляться через деятельность человека: «История людей создается человеческой волей... каждый день рождаются новые законы, новые обычаи, новые институты и новые традиции»<sup>7</sup>. Человек становится субъектом истории и в его формировании особую роль приобретает искусство.

Одним из следствий этого было зарождение исторической живописи. В эпоху Просвещения божественные и человеческие деяния начали разделяться. Исторические события уже не связывались в духе провиденциализма с небесной сферой, они все более прочно прикреплялись к земле. Как писал Вольтер, «история событий делится на священную и гражданскую. Священная история — это ряд божественных и чудесных действий... Я совсем не коснусь этого почтенного предмета»<sup>8</sup>. Гражданской историей начала заниматься и живопись (полотна Марчелло Баччарелли для Рыцарского зала Королевского замка в Варшаве), хотя первоначально в ней соединялись мифология, священная и земная история, а исторические персонажи и боги составляли единый мир.

Однако библейская тематика постоянно присутствовала в творчестве XVIII в., не ушли из него сакральные идеи, связанные, в частности, с представлением о божественном происхождении власти<sup>9</sup>. Не исчезла и мифология. Она позволяла аллегорически персонифицировать пропагандируемые Просвещением идеи, делая их наглядными. Картины могли приобретать аллегорический оттенок и без аллегорических фигур, что проявилось в серии видов Варшавы, которые Бернардо Белотто, прозванный Каналетто, создал для Королевского замка — в них за изображением архитектурных и бытовых реалий просматривается образ идеального города-государства<sup>10</sup>. Однако мифологические и библейские герои не могли полностью уйти из исторической живописи, пока она понималась в качестве сочинения, а история служила моральным уроком. От этого отказались лишь романтики, что означало изменение исторического и эстетического сознания.

XVIII в. принес ускорение исторического процесса и темпа повседневной жизни. Люди эпохи Просвещения острее начали ощущать само течение времени. Его сакральное измерение, важное для барокко, уходит на второй план, уступая место параметрам времени профанного. Если Средневековье, по словам Мандельштама, свежие новости черпало в Священном писании, в соответствии с ним эсхатологически предвидя будущее, то теперь главным становится момент текущий, а ориентиром — новости,

которые приносят газеты. Появившееся слово *эпоха* Франтишек Езерский разъяснял соотечественникам как «промежуток времени между двумя событиями»<sup>11</sup>.

Ускорились художественные процессы. Если раньше время стилей измерялось веками, то теперь они, не успевая сменяться, совмещаются в пределах одной культурной эпохи. Возникшее рококо сохраняется на фоне еще долго доживающего барокко, которое в своем конце смыкается с предромантизмом. Его составляющей выступают различные архаизирующие псевдостили — прежде всего псевдоготика, а также так наз. египетское и дорическое «возрождения», связанные также с неоклассицизмом.

В культуре Просвещения все большее значение приобретала категория времени, на первый план выступили временные искусства — музыка и театр. Лессинг полагал, что живопись приблизится к ним, если художник избрет для изображения такой момент действия, из которого легче всего понять прошедшее и последующее<sup>12</sup>. Этому учили в Академиях. Художники, следуя Вольтеру, должны были уметь показать также «различные народы в их разном возрасте»<sup>13</sup>, что, однако, их пока еще не очень занимало, присутствуя в искусстве XVIII в. лишь как экзотический сюжет (*Rossica*, *Polonica* и др. в европейском искусстве). Однако темпоральные характеристики свойственны живописи не независимо от их тематики, проявляясь не только в сюжете, но и в ритме линий, движении цвета, объема<sup>14</sup>.

На трактовку категории времени повлияло пришедшее из натурфилософии представление о развитии как органическом разрастании. В качестве органического процесса, включающего циклы расцвета и упадка, увидели историю искусства (И. Винкельман). Идея движения, изменчивости мира, обосновывавшаяся в результате наблюдений над природой, принципиально обновила концепцию садово-паркового искусства. Если хронотоп регулярного парка, сформировавшегося в XVII в., был связан с вечностью и бесконечностью — их олицетворяли уходящие вдаль прямые перспективы аллей, обрамленных боскетами вечнозеленой растительности, статичная гладь водных каналов — то естественный английский парк, возникший в XVIII в., оказался наполнен неожиданностями, контрастами, сменами настроений, во время прогулки он постепенно разворачивался подобно театральному действию не только в пространстве, но и во времени. Его растительность, по словам Изабеллы Чарторыской, была подвержена переменам «без конца, в каждое время года, даже в каждое время дня»<sup>15</sup>. «Каждый сезон имеет свои отличия, каждый имеет свои черты», — писал другой автор и призывал художников отображать их<sup>16</sup>. Это пока учитывали не живописцы, а создатели естественных парков.

Там нестриженная растительность сохраняла не только сезонные признаки, подверженные циклической смене, но и возрастные, в результате чего природа обретала прошлое, настоящее и будущее. Это ощущение усиливалось благодаря старым деревьям. Придавая видам живописность, они будили также исторические ассоциации. Роши в парках, по словам поэта Станислава Трембецкого, были посажены «рукой времени». В саду Казимежа Понятовского на Сольце различные сорта цветов, расцветающие в разное время, делали наглядным его движение.

Такое впечатление оставляла и ландшафтная архитектура. Не только в одном парке, но и в одной постройке соединялись античные, средневековые, ренессансные формы, будто бы сраставшиеся или наслаивавшиеся в течение веков. В стены парковых сооружений монтировались фрагменты античной и ренессансной скульптуры, как в Храме первосвященника в Аркадии Радзивиллов и Готическом домике в Пулавах Чарторьских. В искусстве той эпохи свободно соединялись подлинные и псевдоисторические детали, которые, как коллаж, монтировались в единое целое (образцом в этом отношении часто служили гравюры Пиранези). В интерьере Святилища Дианы в Аркадии рядом стояли греческие сосуды и их имитации. Подлинник, стилизация и имитация сосуществовали как явления одного порядка: искусственные руины — с настоящими, готика — с псевдоготикой. Это было возможно, так как исторические реминесценции, стилизация были призваны не документально воспроизводить прошлое, а вызывать ассоциации, способствовать «движению души», создавать соответствующую эмоциональную атмосферу.

Применялись различные приемы «состарить» архитектуру, в частности, при помощи особой раскраски. Развился культ руин. В отличие от XVII в., когда у поврежденных античных статуй доделывались утраченные детали, теперь в садах их теоретики, как А. Ф. Мошинский, хотели видеть скульптуры, «искаленные временем». Однако Ж. Делиль в поэме о садах проводил различие между «подлинным кусочком старины» и попыткой «заново создать приметы давних призывая: «...не делайте попыток / Подделкой заменить событий древний свиток»<sup>17</sup>. Поэтому Чарторьская рекомендовала использовать для украшения сада сохранившиеся развалины. «Такие памятники всегда уважаемы... это немые картины... которые приятны глазу и сердцу», они вызывают «сотни мыслей... свежее, чуткое, буйное воображение. Временами вспоминается былая история отечества, временами погружаешься в сладкие размышления»<sup>18</sup> — историческая рефлексия в парке рождалась как сентиментальное чувство, в польских условиях приобретающая патриотический оттенок.

Вместе с тем история была важна, чтобы пробуждать чувства, развивать воображение. Достигалось это в особенности путем создания «исторической» среды. Если в преобразованных интерьерах варшавского Замка посетитель попадал в мир истории посредством современной ему живописи и скульптуры, то в парках этому помогали искусственные руины, павильоны, имитировавшие сооружения разных эпох и народов (не только светские, но и культовые). Во время прогулки от античного храма к островерхой пагоде, от турецкого шатра к готической церкви, от грота, напоминавшего о первом жилище человека, к голландскому домику посетитель английских парков проходил сквозь все культурные эпохи — удаленность во времени и пространстве не различались. Важно было увлечь посетителя зрелищем далеких миров и обычаев. «Видеть весь человеческий род с самого начала его истории как бы проходящим перед нашим взором... Какое еще зрелище столь же величественно, разнообразно и интересно?» — писал Д. Юм<sup>19</sup>.

Просвещение чтит документ — вид где-то случайно обнаруженного письма, дневника часто придавался литературным произведениям для большей достоверности и пробуждения интереса читателей. Вместе тем, согласно Вольтеру, история должна собрать «больше деталей, больше обоснованных фактов, точных дат». Теоретики призывали художников изображать прошлое в исторических реалиях, изучать древние монеты, медали и гравюры, старинные одежды, исторические предметы, а в случае их отсутствия обращаться к описаниям старых авторов<sup>20</sup>, хотя живописные полотна оставались полны анахронизмов. Собираательство, публикация и критика библейских и исторических источников, начатые XVII веком, вышли за круг антикваров и стали предметом интереса профессиональных историков (Адам Нарушевич собрал 38270 копий документов к польской истории).

Археологические занятия, превратившиеся в моду, позволили за счет древних произведений пополнять коллекции (в Польше наиболее известны собрания Станислава Августа, Хелены Радзивилл, И. Чарторьской). Они активно развивались, стимулируемые, в частности, потребностями исторической живописи. При этом в художественные коллекции включали не только оригиналы, но и копии, полноценно, по тогдашним представлениям, их замещавшие. В этом проявлялись особенности и эстетического, и исторического сознания XVIII в., которое лишь подходило к пониманию неповторимого своеобразия отдельных культурных эпох, уникальности каждого мастера и произведения.

Искусство постоянно расширяло свою историческую эрудицию. Ж.-Б. Дюбо полагал, что «трагический Поэт идет против собственного Искусства, когда он слишком откровенно грешит против Истории, Хро-

нологии и Географии»<sup>21</sup>. Не случайно Белотто даже снабдил свою картину «Въезд Ежи Оссолиньского в Рим 27 октября 1663 года» надписью о документах, на которые он опирался (1779. Национальный музей во Вроцлаве)<sup>22</sup>. Достоверные прототипы для иллюстраций к «Истории Сигизмунда III» искал Ю. У. Немцевич (1818)<sup>23</sup>.

Тем не менее, художники не считали необходимым дословное воспроизведение событий. Следуя предписаниям классицизма, искусство тогда четко отделяло себя от действительности, не ставило задачу «реалистически» представить жизнь, ни минувшую, ни современную. Согласно Дюбо, требование быть точным «не может распространяться на незначительные и, следовательно, малоизвестные факты»<sup>24</sup>. Художник добивался необходимого для тогдашнего зрителя правдоподобия, свободно обращаясь с реалиями, балансируя, по словам Дидро, между мелочностью и преувеличением (при одном изъяде, по его мнению, доминировало ремесло, в другом случае было «больше от души»). Вместе с тем философ мечтал: «Ах, если бы можно было изображать жертвоприношения, битвы, триумф, народную сцену с той же правдивостью во всех деталях, как изображают домашние сцены Грëз и Шарден»<sup>25</sup>.

Однако программа исторических композиций могла уточняться даже за счет сознательного отхода от фактов. Так обстояло дело с картиной Белотто «Элекция Станислава Августа» (1776. Национальный музей в Познани). В ее втором варианте (1778. Национальный музей в Варшаве) появились сцены и лица, которых вообще не было на Вольском поле, где происходило избрание польских королей. Это не мешало современникам признавать, что картина написана «точно в согласии с исторической правдой»<sup>26</sup>. Достоверность виделась в том, что художник к удовлетворению короля показал его избрание как легитимное действие, поддерживаемое представителями всех сословий Речи Посполитой.

Исторические живописцы были в коллизии с коллегами-жанристами, которые не принимали условную «правдивость» их творений. Они «питают друг к другу презрение, впрочем, не выказываемое перед людьми, но о нем нетрудно догадаться», — писал Дидро<sup>27</sup>. Эта свидетельствовало, что позиции исторической живописи были уже поколеблены. (Об этом говорил также повышенный интерес коллекционеров, в том числе польских, к малым голландцам). Дидро, разделяя натуру на живую и неживую, уже полагал, что «следует называть *жанровыми живописцами* подражателей природы... мертвой, а *живописцами историческими* — подражателей природы чувствующей и живой». Первые пишут «только цветы, фрукты, животных, леса, горы», вторые — «сцены домашней и общественной жизни»<sup>28</sup>.

Роль достоверного исторического документа с эпохи Возрождения выполняла батальная графика. В академической художественной системе такая же роль отводилась батальной живописи (отсюда документальность, свойственная этому жанру по определению). Она должна была представлять «частные сражения, не означая исторического времени», в отличие от этого собственно исторической картиной считались «те баталистические представления, в коих означается время, и которые служат к прославлению военных дел какого-либо великого государя или знаменитого народа»; мастер картин «большого исторического рода» должен был «более трудиться головою, нежели руками», обладать «филозофическим знанием истории»<sup>29</sup>. Это открывало возможность для «сочинительства» картины, которое считалось важнейшим в профессии художника. Автор таких картин выступал как «создатель природы идеальной и поэтической»<sup>30</sup>, как «всякого исторического бытия вторичный творец».

Идея преемственности власти, имевшая в Польше особое значение в связи с избираемостью правителей, доминировала в историческом цикле портретов польских королей, написанных Баччарелли для Мраморного кабинета варшавского Королевского замка (1768—1771). Кабинет был создан еще в XVII в., но подвергся кардинальной перестройке при Станиславе Августе в отличие от других парадных интерьеров. Его сохранение было вероятно следствием не только красоты многоцветного мраморного декора, но и желанья подчеркнуть связь нового монарха с предшественниками. Кабинет представал «олицетворением» (в прямом и метафорическом смысле) монархической концепции польской истории. Она обосновывалась и в «Истории польского народа» Адама Нарушевича — первом польском историческом сочинении Нового времени (доведена до 1386 г.).

Центральное место в Кабинете занял коронационный портрет Станислава Августа в рост, который композиционно и по масштабу отличался от высоко расположенных по периметру медальонных поплечных изображений предшественников. Тем самым парадный портрет Понятовского увенчивал галерею польских королей, в действительности завершив их долгий ряд. В момент создания Наполеоном Княжества Варшавского (1807—1815) эти исторические портреты приобрели новую функцию — напомнить о многовековой традиции независимого польского государства. В 1806 г. их копировал бывший королевский живописец Я. Б. Плерш<sup>31</sup>. В начале 1890-х гг. цикл рисованных портретов королей и князей Польши сделал Ян Матейко. Так, вопреки польской шляхетско-республиканской традиции монархический цикл стал выражением национальной идеи.

Однако ее иконография имела и другие формы. Следуя Вольтеру, утверждавшему, что нужно заниматься отечественной историей, а на другие нации только бросить «более общий взгляд», А. Альбертранди, библиотекарь Станислава Августа, адресовался к работавшим в королевской Малярне художникам: «Читай[те] отечественную историю, хроники, законы... Зачем заниматься чужими делами, если под сарматским небом есть много своих»<sup>32</sup>. Этому совету последовали не столько художники и воспитанники этой живописной мастерской при Королевском замке, сколько Франтишек Смуглевич, в 1790-е гг. создавший не только живописные полотна, но и сделавший сто рисунков к «Истории» Нарушевича. Многочисленные полотна и рисунки на исторические темы, включая аллегорические, оставил его ученик Юзеф Пешка. Из отечественной истории легче было извлекать уроки<sup>33</sup>.

Конкретная расстановка политических сил непосредственно сказалась на изменениях в скульптурно-живописном оформлении Варшавского замка, где монархическая идея вынужденно для короля сменилась идеей компромисса с республикански настроенной шляхтой. И по причине отсутствия в тогдашней Речи Посполитой крепкой боеспособной армии, и по своему характеру Станислав Август был далек от военных амбиций. В кругу этого короля-мецената, короля-архитектора выработалось и соответствующее отношение к польской истории, в которой прославлялись не столько победные, сколько мирные дела предшественников, что в целом отвечало духу Просвещения. Об этом говорили полотна Баччарелли для другого интерьера Королевского замка — Рыцарского зала, программа которых была разработана королем (1782—1786)<sup>34</sup>. Они представляли «знаменитых поляков», как называли получившие распространение тематические циклы, которые включали портреты не только победоносных военачальников, но и ученых, писателей. В зале были и их скульптурные бюсты работы Андре Лебрена и Джакомо Мональди.

Сферами основных забот короля были культура и дипломатия. Он разделял пацифистские идеи Просвещения, поэтому ему отвечало отношение Вольтера к культу военных героев, которые, по словам философа, «производят слишком много шума в мире», для них «внешнее счастье — ужасы сражений»<sup>35</sup>. Исключение Станиславом Августом было сделано для Яна III Собеского — победителя турок. В Лазенках — месте летней придворной жизни и прогулок варшавян — в 1788 г. был устроен грандиозный праздник, увековеченный в поэзии и прозе. Там был установлен и конный памятник Собеского по образцу его барочной конной статуи из Вияльнова (Фр. Пинк. 1788.). Конный портрет Собеского для Рыцарского зала написал Марчелло Баччарелли. Его образ пропагандистски использовался во внутренних и международных делах. Тогда же Юзеф Пешка

в написанном им портрете посадил на коня самого Станислава Августа, изобразив его в мундире генерал-лейтенанта, осматривающим войска (1787. Национальный музей в Познани).

В годы Просвещения сохраняли значение циклы родовых портретов и исторических полотен, традиционно украшавшие магнатские резиденции<sup>36</sup>. Портретные галереи были и в монастырях, где висели вымышленные портреты святых и современных деятелей польского костела. В Краковском университете уже давно существовала галерея ректорских портретов. При всей критике просветителями сарматской традиции старопольское начало постоянно сохранялось в культуре. Так наз. просвещенный сарматизм явился следствием не только компромисса между сторонниками реформ и охранителями традиционной шляхетской вольности, но и стремления защитить национальную идентичность от внешней экспансии, в том числе культурной.

В продолжавших создаваться родовых портретах выступил тип просвещенного магната. Реформаторско-просветительская деятельность послужила поводом для создания полотна «Павел Ксаверий Бжостовский отпускает на волю крестьян» (Фр. Смуглевич 1795). Этот акт был отменен после третьего раздела Речи Посполитой, а картину Ф. Кс. Фабр воспроизвел в качестве рельефа на постаменте сломанной колонны в портрете «Бжостовский, скорбящий на фоне разрушенного русскими войсками Павлова» — места проведенной им реформы. Так историческая тема приобрела психологическую окраску, а образ портретируемого был непосредственно поставлен в контекст исторических событий. Сами же они, благодаря изображению «картины в картине», оказались переданы в движении, в результате чего в полотне соединились историческое пространство и время, она приобрела четвертое измерение. Портрет в интерпретации Фабра не утрачивал первоначальной «семейно-родовой» функции, однако выходил за рамки традиционных сарматских портретов, магнатско-шляхетской идеологии<sup>37</sup>.

В новом ключе воспринимались польские древности, старинные родовые реликвии, которые были собраны И. Чарторьской в Пулавах в Святых Сивиллы (Петр Айгнер. 1798—1801), ставшем первым польским музеем, музеем польской истории. Памятники западноевропейской культуры демонстрировались в пулавском Готическом домике (П. Айгнер. 1800—1809)<sup>38</sup>. У просветителей история постепенно превращалась во всемирную, в историю «Человеческого рода» (1816) — так Станислав Сташиц назвал свою историософскую поэму, появившуюся почти одновременно с сочинением Станислава Костки Потоцкого «Об искусстве у древних или Винкельман Польский» (1815) — обе завершали польское Просвещение.

Та морализаторская эпоха одной из важнейших функций истории считала дидактику. Как полагал лорд Болингброк, близкий по взглядам Вольтеру, исторические сочинения способны перенести читателя «в минувшие времена... сделать его актером на сцене событий... Таким способом история становится учителем человеческой жизни... и одновременно философией»<sup>39</sup>. Счастье человека, его моральное возвышение и обогащение разума через исторический опыт, а также просвещение — цели истории, согласно Гердеру. Музы должны помочь художникам показать «труды, добродетели, ошибки смертных... нравы и обычаи, законы, развлечения, искусства, знаменитых людей»<sup>40</sup>. Парадоксальный афоризм «история учит, что она ничему не учит» родился не в то время. В 1773 г. варшавский «Монитор» писал, что история призвана «служить устройству теперешней жизни». Соответственно историческая живопись понималась как явление, которое «увеселяет... удовлетворяет любопытству, но еще исправляет нас, предлагая нам живо хорошие и худые примеры»<sup>41</sup>. Станислав Август хотел, чтобы «зритель с первого взгляда был охвачен идеями справедливости... великодушия, согласия»<sup>42</sup>. Эти слова были написаны по поводу заказанных им во Франции композиций на темы из античности.

Эпоха Просвещения не знала понятия анахронизм<sup>43</sup>. Представление об универсальности законов, правящих миром, как и о вневременном характере добродетели, позволяли легко совмещать прошлое и современность. «Что древние Готы имели самого прекрасного /...Все это собрала знающая рука / Вдохнув новую душу в старую работу», — воспевал Фр. Карпиньский новый Готический домик в Белостоке<sup>44</sup> — реабилитация готики, как и возникновение различных неостилей стало проявлением развивающегося исторического сознания.

Художник должен был научиться «делать справедливое древним людям сравнение с нынешними и прилагать к собственным нашим обстоятельствам их нравственность»<sup>45</sup>. Прошлое осознавалось через современные понятия. В «Истории» Красицкого римляне с их завоевательной политикой олицетворяли феодализм, карфагенцы — предприимчивое мещанство, купец с Родоса — деизм. В свою очередь давнее событие ассоциативно приближалось к современности. Так, напоминанием о недавно проведенной реформе Краковского университета служила картина того же мастера «Установление привилегий Краковской Академии» для Рыцарского зала варшавского Замка, где в качестве муз фигурировали прекрасные дамы из окружения Станислава Августа в модных одеждах, а старинная церемония была уподоблена театрализованной сцене придворной жизни XVIII в. Путешественник назвал это полотно «аллегорическим

изображением новейших событий». Вместе с тем настоящее, чтобы придать ему значительность, переносилось в прошлое, в антикизирующих одеждах современные люди представляли на картинах и в жизни. Мифологизированный портрет семьи Понятовских Баччарелли изобразил как «Апофеоз Октавиана Августа» (не сохранился, известен по фотографии<sup>46</sup>).

Одним из элементов польского шляхетского сознания XVIII в. был пассаизм, который был порожден идеализацией золотого шляхетского прошлого. Противоречивый реформаторским стремлениям, он, однако, оказался созвучен ретроспективному естественному идеалу, поэтизировавшемуся в искусстве XVIII в. Живописи той эпохи «удалось воплотить образ уходящего, исчезающего в прошлое невозвратного времени»<sup>47</sup>. Подобное удавалось и создателям естественного парка, в котором культивировалась меланхолия как обращенное в счастливое прошлое двойственное чувство, ей был посвящен специальный уголок радзивилловской Аркадии.

Просветители эмоционально относились к истории, она порождала их гнев или желание подражать, они подвергали ее осмеянию, как Ж.-П. Норблен в «Осаде Хотина», где тяжеловесного Собеского рыцари в латах подсаживают на оборонный вал (1794. Национальный музей в Варшаве). Езерский делил историю на «естественную» и «противоестественную», «историю странностей», которую «творит человек своей собственной волей» в противовес здравому разуму. «Противоестественность» ее польских перипетий предстала в сатирических листах на разделы Польши, вместе с тем все чаще появлялись карикатуры исторических лиц, начало чему положила еще эпоха Реформации. Нашло место в искусстве и свойственное Просвещению осмеяние исторических легенд (иллюстрации Ж. П. Норблена к «Мышеиде» И. Красицкого) — углубляя историю, оно вместе с тем ее укорачивало, отбрасывая мифологическое прошлое.

Идеализация естественного состояния породила «неолитический ренессанс» — подражание первобытной древности. Она впервые стала предметом искусства. Отсюда постройки из естественных необработанных материалов — гроты, хижины, которым придавался нарочито незавершенный вид, оставленный как бы самой природой. В парках искусно воспроизводился «дикий» ландшафт, «порожденные природой нерегулярности». К изображению сцен из жизни первобытных людей польское искусство обратится позднее (иллюстрации к «Человеческому роду» Сташица, опубликованы в 1819—1820 гг.).

Приобщение к естественному было приобщением к вечности — эта категория в культуре XVIII в. отходила на второй план (не в последнюю очередь благодаря растущему вниманию к исторически преходящему и не-

повторимому), ей в значительной мере противостояла приобретающая все большее значение, а порой и суетливость, категория разнообразия (*variété*).

Вниманию к темам вечности, мирового круговорота, трансформации, взаимобратимости рождения и смерти благоприятствовали герметические представления, развивавшиеся в XVIII в., в частности, благодаря франкмасонам<sup>48</sup>. Отождествив свою историю с историей архитектуры и возведя к Средневековью свою генеалогию, они способствовали реабилитации готики, а тем самым ликвидации «перерыва» в истории архитектуры между античностью и ренессансом. Вечности посвящались храмы и алтари, появлялись символизирующие ее пирамиды, сферы, обелиски, сфинксы. «Величественный храм Вечности» из необработанного камня был воздвигнут масоном Борхом в Варклянском парке (Инфлянты), его венчала змея, кусающая свой хвост. Так естественное начало, воплощавшееся в нарочитой примитивности постройки, соединилось с этерральным символом. Но Вечность символизировала и скульптура Хроноса как один из организующих элементов в концепции посвященного польской истории Рыцарского зала в Варшавском замке.

В конце XVIII в. объектом изображения в польском искусстве стали конкретные актуальные события и эпизоды, что пришло в европейское искусство в последней трети века<sup>49</sup>. В полотне «Присяга Костюшко на Краковском рынке» (1797. Нац. музей в Познани, депозит в Нац. музее в Варшаве) Смутлевич представил одно из важнейших событий польской истории и его непосредственных участников. В их числе и он сам — его автопортрет, согласно ренессансной традиции, обращен к зрителю и помещен в левом углу картины. Она еще сочетала моменты, взятые из жизни, и аллегоризм, реальность и вымысел. Постройки, находившиеся на Рыночной площади — ратуша с польским гербом, Суkenнице и возносящиеся над ними разновысокие башни Мариацкого собора, оказались объединены с изображенным рядом вымышленным монументом, который аллегорически представлял Польшу в виде сидящей задрапированной женской фигуры со скованными руками. Художник (или его заказчик), верный пацифистскому духу эпохи Просвещения, не выбрал, например, сцену успешной битвы повстанцев под Рацлавицами, а предпочел момент, имеющий морально-этический характер, изобразив присягу на верность польскому делу. Картина призывала поляков хранить эту верность в условиях, когда они утратили независимость отечества. Автору уже были известны итоги восстания и на высоком постаменте он начертал слова из «Энеиды»: «Пусть когда-нибудь из нашего праха восстанет мститель». Произведение, проникнутое патриотической идеей, не столько должно было увековечить акт присяги и явиться просветительским

моральным уроком, сколько выразить начинавшую тогда развиваться мессианистскую идею жертвы. Оно также пророчествовало о воскрешении Польши из пепла, а образ Костюшко с саблей в руках становился прообразом будущего мстителя. Так статичный ранее статичный «театр» Смуглевича (цикл фризообразных рисунков на сюжеты из «Истории польского народа» Адама Нарушевича) соединил прославление прошлого и пророчество о грядущем, а картина, на первый взгляд документально-конкретная, обрела мистическо-символический смысл. У художников того времени он часто скрывался под реалистичной оболочкой. В результате полотно Смуглевича, не выделяясь по живописному качеству, стало одним из произведений, наиболее значимых в польском искусстве.

Без помощи аллегорий и назидания исторические события предстали в полных динамики репортерских натуральных зарисовках сцен восстания, сделанных Ж. П. Норбленом. В них он отошел от протокольного документализма графики предшествующих столетий. Художник показал уличные сцены, увиденные со стороны повстанцев. Так композиция рисунка стала выражением определенной политической позиции — Норблен сам принадлежал к числу повстанцев. Для характеристики исторического сознания эти работы интересны также тем, что здесь запечатлено движение народных масс.

Представление об истории как развитии духа и социума утвердилось с романтизмом. Она станет носительницей национальной идеи, а в Польше — и средством осмысления национальной катастрофы. В XIX в. цель представить вечную идею останется за религиозной живописью, а трагизм исторических событий будет показан как драма их конкретных участников, найдя выражение в портретах (Х. Родаковский. Портрет Хенрыка Дембиньского. 1852. Нац. музей в Кракове). Ян Матейко создаст польскую живописную эпопею.

В эпоху романтизма разойдутся и во многом окажутся противопоставлены казалось бы противоположные начала, которые непротиворечиво сочетались во взаимоотношения культуры и истории эпохи Просвещения: устремленность идеалов в будущее и пессимизм, актуализация и архаизация, рационально-критический подход с эмоционально-ассоциативным отношением к прошлому, зарождающийся интерес к его национальным проявлениям и универсализм, документализм с аллегоризмом, уважение к достоверности исторического факта с псевдоисторической имитацией, ученый археологизм со стилизацией, морализаторство и развлекательность, серьезность и ирония. Становление исторического сознания эпохи Просвещения было процессом многообразным и антиномичным, в полной мере отразившим ее беспокойный дух.

**Примечания**

- <sup>1</sup> Гердер И. Г. Избранные сочинения, М.—Л., 1959. С. 287.
- <sup>2</sup> Giullot H. La Querelle des Anciens et des Modernes en France. Paris, 1914; Спор о древних и новых. М., 1985; Secomska K. Spór o starożytność. W., 1991.
- <sup>3</sup> Цит. по: Кассирер Э. Философия Просвещения. М., 2004. С. 243.
- <sup>4</sup> Гердер И. Г. Избр. соч., М.—Л., 1959. С. 274.
- <sup>5</sup> Кассирер Э. Указ. соч. С. 255.
- <sup>6</sup> Krasicki I. Historia. Oprac. i wstęp M. Klimowicza. W., 1956. S. 9.
- <sup>7</sup> Цит. по: Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С. 350.
- <sup>8</sup> История в «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера. Л., 1978. С. 7.
- <sup>9</sup> Krasicki I. Op. cit. S. 9.
- <sup>10</sup> Rottermund A. Zamek warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści. W., 1989.
- <sup>11</sup> Jezierski F. S. Wybór pism. Kraków, 1952. S. 143.
- <sup>12</sup> Лессинг Г. Э. Избранное. М., 1980. С. 434.
- <sup>13</sup> Watelet C. H. L'art de peindre. Paris, 1760. P. 59.
- <sup>14</sup> Vunper B. P. Статьи об искусстве. М., 1970. С. 313—334.
- <sup>15</sup> Czartoryska I. Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów. Wrocław. 1805. S. 56.
- <sup>16</sup> Watelet C. H. Op. cit. P. 56—57.
- <sup>17</sup> Делиль Ж. Сады. Л., 1987. С. 82.
- <sup>18</sup> Czartoryska I. Op. cit. S. 47—48.
- <sup>19</sup> Цит. по: Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. М., 1980. С. 94.
- <sup>20</sup> Albertrandi A. Wiersz o malarstwie. W., 1790. S. 58.
- <sup>21</sup> Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976. С. 148.
- <sup>22</sup> См.: Wallis M. Obrazy Canaletta z dziejów Polski / Biuletyn Historii Sztuki, 1954, N 1.
- <sup>23</sup> Свирида И. И. Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве. XVIII — середина XIX вв. М., 1999. С. 116.
- <sup>24</sup> Дюбо Ж.-Б. Указ. соч. С. 149.
- <sup>25</sup> Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 356.
- <sup>26</sup> Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców / Opr. i wstęp S. Zawadzkiego. W., 1963. T. 1. S. 597.
- <sup>27</sup> Дидро Д. Эстетика и литературная критика. С. 358.
- <sup>28</sup> Там же. С. 359.
- <sup>29</sup> Урванов И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода. СПб., 1793. С. 38.
- <sup>30</sup> Дидро Д. Указ. соч. С. 356.

<sup>31</sup> См.: *Свирида И. И.* Польская художественная жизнь конца XVIII — первой трети XIX в. М., 1978. С. 212.

<sup>32</sup> *Albertrandi A.* Op. cit. S. 57—58.

<sup>33</sup> См.: *Свирида И. И.* Концепции польской художественной культуры. От Просвещения к романтизму // Концепции национальной художественной культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы. XVIII—XIX вв. М., 1985.

<sup>34</sup> *Porebski M.* Dzieje malowane. W., 1962. S. 47—49; *Rottermund A.* Op. cit., passim.

<sup>35</sup> Цит. по: *Кассирер Э.* Указ. соч. С. 241.

<sup>36</sup> *Porebski M.* Op. cit. S. 52—59. См. также: *Ryszkiewicz A.* Niektóre przejawy puchy szlacheckiej w dziełach sztuki. Odb.; *Тананаева Л. И.* Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979.

<sup>37</sup> *Тананаева Л. И.* Польское изобразительное искусство эпохи Просвещения. Живопись. Рисунок. М., 1968. С. 96.

<sup>38</sup> Подробнее см. в: *Свирида И. И.* Сады Века философов в Польше. М., 1994. С. 72—74.

<sup>39</sup> *Боллингброк Г.* Письма об изучении и пользе истории. М., 1978.

<sup>40</sup> *Watelet C. H.* L'art de peindre... P. 59.

<sup>41</sup> *Урванов И. Ф.* Краткое руководство... С. 54.

<sup>42</sup> Correspondance inedite du Roi Stanislas-Auguste Poniatowski et de Madame Geoffrin (1764—1777). Paris, 1875, p. 165.

<sup>43</sup> *Барг М. А.* Эпохи и идеи. Становление историзма. М., 1987. С. 331.

<sup>44</sup> *Karpiński F.* Na Wokluz, wody i dom Gocki pod Białymstokiem / Dzieła. Kraków, 1862. S. 394.

<sup>45</sup> *Czartoryska I.* Op. cit. S. 47—48.

<sup>46</sup> *Ryszkiewicz A.* Polski portret zbiorowy. Wrocław etc., 1961. S. 69.

<sup>47</sup> *Виннер Б. П.* Статьи об искусстве. М. 1970. С. 329.

<sup>48</sup> *Свирида И. И.* Сады Века философов. С. 124—150.

<sup>49</sup> *Бялостоцкий Я.* Искусство и политика: 1770—1830 // Советское искусствознание. 80. М., 1981. С. 233—258; *Honour H.* Neo-Classicism. Harmondsworth. 1968. P. 68—80.

Н. М. Филатова

## **Понятие «дух времени» в лексиконе польской и русской публицистики начала XIX века**

Основы духа нынешнего времени воплощены в чтимой нами конституции.

«Паментник варшавский», 1820 г.

Ныне, когда дух времени в несколько лет пролетел несколько столетий... русские хотят... участвовать в судьбе просвещенной Европы.

Н. И. Тургенев. Из программы журнала «Архив политических наук и российской словесности» («Россиянин XIX века»), 1819 г.

Язык, на котором говорят люди эпохи, это «ключ» к ее духовному содержанию. Изучение истории слов и понятий, их адекватное прочтение помогает проникнуть в стиль мышления исторической эпохи, воссоздать ее духовную атмосферу, верно понять суть вырабатываемых ею идей. Русский философ и историк культуры Г. П. Федотов писал, что каждое время имеет свои лозунги, свои любимые словечки. «Борьба идей и стилей, ведущаяся тяжелыми, регулярными армиями ученых, критиков, философов, богословов, заостряется в нескольких крылатых формулах, — употребляемых одними как оружие, другими как знамя. Легкая кавалерия публицистов пользуется почти исключительно этим оружием, которое для широких масс кристаллизует духовное содержание века»<sup>1</sup>.

В русской и польской публицистике первых лет после Венского конгресса выражение «дух времени» как раз и выступало в роли такой, ясной для современников, «крылатой формулы». Содержание, заложенное в эту формулу, — своего рода код, легко расшифровывавшийся просвещенными читателями, — позволяет характеризовать важные аспекты исторического сознания и общественно-политических представлений тех лет.

Словосочетание «дух времени» было привычно для языка конца XVIII — начала XIX вв., прочно бытовало в нем и активно использовалось философами, писателями, политическими деятелями. В первой половине XIX в. оно было настолько популярно, что служило даже заглавием книг. В 1804 г.

вышла в свет книга немецкого публициста Эрнста Арндта под названием «Geist der Zeit», а в 1831 г. английский мыслитель Джон Стюарт Милль озаглавил точно так же свое сочинение — «The Spirit of Age».

В европейский литературный лексикон понятие «дух времени» вошло в эпоху Просвещения. Постепенно оно укоренилось во многих языках, однако его первоначальное значение сформировал французский вариант. Толкование французских выражений *esprit du siècle*, *esprit du temps*, переводимых как «дух времени», определяло многозначное слово *esprit*, которое подразумевает не только «дух», но также и «смысл», «суть», «атмосферу» и т. д. Сочетания со словом *esprit* были крайне популярны во французской литературе середины — второй половины XVIII в. Их распространение объяснялось стилем просветительского мышления с его потребностью вычленять из всего основную суть и внутренний смысл. В это время появляются знаменитые «Дух законов» Монтескье (1748) и «Опыт о нравах и духе народов» Вольтера (1756), а вслед за ними целый ряд сочинений с похожими названиями: «Дух музыкального искусства», «Дух изящных искусств», «Дух народов», «Дух Монтеня» и т. п. Французский литератор М. Гримм писал об этих модных заглавиях так: «Мы словно выделяем из всего квинтэссенцию, просеиваем все сквозь сито; нам непременно нужно дойти до сущности, до самого основания вещей»<sup>2</sup>.

Подобным образом, и понятие «дух времени» должно было обозначать глубокое проникновение в суть эпохи. Вольтер в «Опыте о нравах» отмечал, подразумевая именно это, рациональное значение слова *esprit*, что его целью было «изучить дух времен: именно он управляет великими мировыми событиями». При этом просветители остро ощущали историческую значимость своего времени, своего века, подчеркивая то кардинально новое, что внес в европейскую культуру XVIII век. Именно это новое и было для них «духом века». Не случайно эпоха Просвещения была первой из историко-культурных эпох, которая сама дала себе название. А в 1777 г. Дидро заметил: «Каждому веку присущ свой характерный дух, дух нашего века — это, пожалуй, дух свободы»<sup>3</sup>.

Глубокое развитие и новое наполнение рассматриваемая формула получила в немецкой литературе. Автором соответствующего немецкого понятия считается И. Г. Гердер, который не только впервые употребил новое для немецкого языка слово *Zeitgeist*, но и сделал его одним из центральных понятий своей философии истории. Гердер видел в «духе времен и народов» «наличествующие причины всех исторических событий»<sup>4</sup>. Для него дух времени стал структурным принципом, при помощи которого можно было выделить и охарактеризовать каждую эпоху как еди-

ницу исторического времени. Объясняя, что он подразумевает под духом эпохи, Гердер писал: «Каждая эпоха имеет свой тон, свою окраску... свою привлекательность, чем разительно отличается от других эпох». В другом месте он определял дух времени как «господствующие мнения, нравы и обычаи»<sup>5</sup>.

Понятие «дух времени» служило Гердеру для того, чтобы обозначить внутреннее единство какого-либо периода истории, оно охватывало всю сумму черт, присущих исключительно этому периоду. Утверждая, что от духа времени зависят «языки и правительства», Гердер объяснял им одно-временные характерные для данной эпохи общественный строй, отношения между людьми и художественный стиль. С этой точки зрения он исследовал в «идеях к философии истории человечества» проявления «купеческого» и «рыцарского» духа в Европе. Гердер полагал, что дух времени, находясь в постоянном движении, обладает творческой силой: с его изменением происходит смена эпох, обновляется мир<sup>6</sup>. В подобном ключе рассматривал дух времени и И. Гете, понимавший под ним преобладающую духовную сторону эпохи: «Если какая-нибудь сторона выступает наиболее сильно, овладевая массой и торжествуя над ней, так что при этом противоположная сторона оттесняется на задний план и затеняется, то такой перевес называют духом времени, который определяет сущность данного промежутка времени»<sup>7</sup>.

Зарождающийся романтизм существенно обогащал содержание понятия «дух времени», придавая ему новую смысловую нагрузку. Складывалась интерпретация духа времени, связанная с особой ролью категории духа в системе романтического мировосприятия. Эта категория стала для романтического сознания одной из центральных, — интересы истинных романтиков лежали в сфере духа. Для них дух существовал и развивался во всем, пронизывая все сферы человеческой деятельности. Так, у Гегеля дух времени — разворачивающийся в истории объективный дух, который действует во всех единичных явлениях некоторой эпохи, — стал составной частью понятия «мировой дух». В философской и исторической литературе сложились понятия «дух народа» и «дух истории», игравшие, наряду с понятием «дух времени», важную роль в романтическом толковании исторического процесса. «Дух времени» и «дух народа» применительно к прошлому выступали в роли системы координат, на пересечении которых находилась конкретная национальная культура в определенный момент своего развития. Эстетические учения, например, утверждали, что литература и искусства — это продукты «духа времени» и «народного духа» и оценивать их надо с точки зрения места и времени создания.

Возникновение и развитие понятия «дух времени» было тесно связано с формированием историзма в общественной мысли. Став одним из ключевых понятий исторического сознания, оно свидетельствовало об утверждении представления об индивидуальности эпох и народов, исторического подхода ко всем явлениям культуры. Однако если в трудах по философии, эстетике, истории культуры понятие «дух времени» чаще всего помогало исследовать прошедшие эпохи либо объяснять ход истории в целом, то, проникнув оттуда на страницы публицистических произведений, оно приобретало новые функции: публицисты начала XIX в. стали широко использовать его для характеристики своего времени. Таким образом выражение «дух времени» вошло в состав общественно-политической лексики и получило новое специфическое значение.

Непосредственно связанные с происходящими в мире событиями попытки общественных деятелей, писателей и журналистов определить дух своего времени были, по существу, попытками отделить настоящее от прошлого и дать ему оценку. Представления о «духе нынешнего времени» отражали представления о современности, о сути современных исторических процессов и тенденций. Безусловно, разные авторы, особенно представители противоположных политических направлений могли толковать дух своего времени по-разному. Но все же в борьбе старого и нового чаще всего апеллировали к «духу времени» сторонники новых веяний, и именно их трактовка закреплялась в сознании современников.

Периодические издания России и конституционного Королевства Польского, созданного в 1815 г. Венским конгрессом, были особенно богаты ссылками на «дух времени» в 1815—1820 гг. В это время после разгрома Наполеона и создания Венской системы Россия прочно утверждает себя на европейской арене. Постнаполеоновскую Европу объединяет в эти годы возвращение к власти правящих династий, воспринятое как торжество общеевропейских устоев над новыми веяниями. Повсеместно утверждается принцип легитимизма, т. е. законности существующих государственных основ. Объединяет Европу и характер государственных преобразований. Конституционно-монархические принципы оказываются закреплены в эти годы рядом европейских конституций. В 1814 г. Франция получает октроированную Людовиком XVIII конституционную Хартию. В конце 1810-х гг. обретают конституции германские государства Бавария, Вюртемберг и Баден.

Александр I в 1815 г. также предоставляет Королевству Польскому, созданному под эгидой России из земель наполеоновского Герцогства Варшавского, конституцию, которая считалась на тот момент самой ли-

беральной в Европе. В Королевстве Польском функционирует двухпалатный сейм, провозглашается свобода печати и даже начинают выходить оппозиционные периодические издания. Выступая на открытии первого сейма в марте 1818 г. польский конституционный король и одновременно самодержавный российский император Александр I открыто декларирует намерение распространить конституционные принципы государственного устройства и на Россию.

В 1815—1820 годах, ознаменовавшихся либеральными инициативами самодержавия, Польша и Россия не остаются в стороне от политической жизни Европы. Начиная с 1814 г., в ряде европейских стран оформляется классическая доктрина политического либерализма, основанная на принципах гражданской и политической свобод. Эпоха европейской Реставрации после Венского конгресса — время расцвета классического, в первую очередь, французского и английского политического либерализма. Идеи теоретиков либерализма (И. Бентама в Англии, Ф. Гизо, П. Рюйе-Коллара и Б. Констана во Франции) легли в основу легальной и лояльной оппозиции, действовавшей через парламент и прессу, — явления совершенно нового в государственно-политической жизни европейских стран. Главной функцией либеральной теории становится борьба за сохранение политических свобод, основанная на действующих конституциях. Конституционализм, прежде всего, характеризует деятельность оппозиционных партий во всех странах Европы, имевших конституционное устройство.

В первые годы после обретения новой государственности и конституции польское общество активно восприняло учение политического либерализма. Конституция 1815 г. заняла центральное место в идеологии польских либералов, став основой и источником их политической программы. «Конституция — это священный огонь народа! Мы, народные представители — хранители этого огня. Горе тому сейму, который даст ему погаснуть. Конституция — наше политическое евангелие!» — провозглашал в 1818 г. глава либеральной оппозиции В. Немоевский<sup>8</sup>. Поляки внимательно следили за парламентской жизнью во Франции. «У меня каждый раз прения французской палаты снова преют за варшавским обедом», — писал находившийся в те годы в Варшаве и сблизившийся с либеральными кругами П. А. Вяземский<sup>9</sup>.

Глава французской либеральной оппозиции Бенжамен Констан был в 10-е гг. XIX в. властителем дум и русских «либералистов». Вздурораженное польской политикой Александра I и его конституционными замыслами относительно России русское общество также увлеклось либеральными идеями. В 1815—1820 гг. взятое из европейского лексикона понятие

«дух времени» не сходит со страниц польской и русской либеральной прессы, приобретая специфическую, характерную именно для этих лет интерпретацию. Консерваторы даже называли это выражение «талисманом» либералов<sup>10</sup>.

Предпринятое ниже сравнительное исследование интерпретации и контекста употребления данного понятия в русской и польской прессе основано на текстах, публиковавшихся в русских и польских изданиях. Нами использованы следующие польские издания: правительственная «Газета варшавская» за 1815—1820 гг., «Паментник варшавский» за эти же годы, а также органы печати польских либералов «Газета цодзенна народа и обца» (1818—1820) и «Ожел Бялый» (1819-1820). Из русских политических изданий нами выбран современный польским полуофициальный «Дух журналов» (1815—1820), пропагандировавший конституционные идеи<sup>11</sup>. Его цель, по словам издателей, состояла в том, чтобы отразить всё, что «есть лучшего и любопытнейшего в других журналах по части истории, политики, законодательства».

Появляясь на страницах этих изданий, понятие «дух времени», выступало в сходном значении. Сходство проявлялось, прежде всего, в общем толковании этого понятия, в прямых попытках выяснить, что такое дух времени ( *duch czasu* ).

«Дух времени! — пишет «Дух журналов», — слова сии ныне у всех на языке, и всяк придает им смысл по своему разумению. ...Дух времени есть общий глас народов, не всегда гласный, но для наблюдательного ума довольно внятный, он есть некоторая общая потребность, проистекающая от степени просвещения и гражданского образования... А посему трудно бывает ему противоборствовать. ...Дух времени в известные периоды бывает ощутимым во всем бытии народов»<sup>12</sup>.

«Паментник варшавский» описывает дух времени как «представления, суждения, институты, весь ход развития, всевозможные отношения между людьми, отношения между правительством и подданными, между разными народами, взятые в определенный момент времени»<sup>13</sup>. «Дух времени» в лексиконе польской публицистики — это характерный признак времени, который делает из некоего его отрезка историческую эпоху. Это дух, «присущий каждой эпохе, который ее знаменует и отличает от предшествующих эпох»<sup>14</sup>. Он универсален для всех просвещенных народов, — это, по словам одного из издателей «Паментника варшавского», писателя и литературного критика К. Бродзиньского, «общий дух века и просвещения, который в той или иной степени влияет на каждый народ»<sup>15</sup>.

Характерно, что публицистика придавала выражению «дух времени» оттенок смысла, сближавший его с понятием прогресса человечества. К. Бродзинский, например, писал, что «нужно улавливать дух своего времени не в его пристрастиях и крайностях, а в том, каким он в силу течения времени неизбежно должен быть»<sup>16</sup>. Часто дух времени подразумевал поступательное движение вперед, в котором главным двигателем является само время. На время, как на «первое начало и источник всех политических обновлений», ранее указывал, в частности, М. Сперанский, обосновывая необходимость реформ в России. Он утверждал, что «никакое правительство, с духом времени не сообразное, против всемогущего его действия устоять не может»<sup>17</sup>. Такой «дух времени» символизировал собой стремление к общеевропейскому, космополитическому прогрессу, а также те силы, что управляют историей человеческого общества и направляют ее в единое русло.

Примечательна ставшая устойчивой формула «дух времени и просвещения», которая встречалась даже в официальных правительственных заявлениях. Она должна была указывать на то, что просвещение — это источник прогресса и всех перемен в обществе, а значит, его уровнем и определяются потребности эпохи, т. е. «веления духа времени». Современная эпоха оценивалась по критерию просвещенности. При этом для истинно «просвещенных» выражение «дух времени» должно было служить своего рода паролем: предполагалось, что все образованные и мыслящие люди обязаны понимать дух времени, осознавать его требования и действовать сообразно. Об этом говорил в 1818 г. президент российской Академии наук С. С. Уваров в речи студентам Главного педагогического института. В своем выступлении он подчеркивал единство судеб России и Европы и неотвратимость исторического прогресса. «Дух времени, подобно грозному сфинксу, пожирает непостигающих смысл его прорицаний!» — предостерегал он тех, кто «не следует наставлениям истории»<sup>18</sup>. Интересно, что на это высказывание Уварова, в свою очередь, ссылался глава либеральной оппозиции в Королевстве Польском В. Немоевский, выступая в 1820 г. на заседании сейма и обвиняя министров в непонимании велений времени<sup>19</sup>.

Постоянным предметом обсуждения в польской периодической печати 1815—1820 гг. были основные ценности и институты, вызванные к жизни «духом времени». В статье «Как дух времени влияет на законодательство», помещенной в «Паментнике варшавском», рассматривались те основы политического устройства государства, которые должны соответствовать «духу нынешнего времени». На первое место «дух времени» ставил принципы законности и конституционализма. Он требовал закона,

гарантирующего свободу, и свободы, которая основана на законе и является неотъемлемой собственностью каждого человека. Лучшей, отвечающей «духу времени», формой правления, по мнению автора статьи, была конституционная монархия, построенная на строгом разделении властей на законодательную, исполнительную и судебную: «особа монарха как осуществителя воли всего народа — святая и неприкосновенная», его «советники, подчиненные закону и строго ответственные», и «чиновники — простые исполнители закона». Обязательным требованием «духа времени» были равные гражданские права для всех, независимо от происхождения<sup>20</sup>.

Апеллируя к «духу времени», польские публицисты чаще всего подразумевали под ним основные достижения начавшегося XIX в. — либеральные принципы, закрепленные конституциями многих стран Европы. «Газета цодзенна народава и обца» — издание польских либералов — могла с гордостью констатировать, что «ныне дух времени основан на добродетелях, сообразных положению, в которое нас ставит конституция»<sup>21</sup>. «Дарованная» Александром I Королевству Польскому конституция, которая гарантировала основные гражданские права и свободы (равенство всех перед законом, личную неприкосновенность граждан, свободу вероисповедания, свободу печати), предоставляла широкую компетенцию представителю органа власти, вводила принцип ответственности министров перед сеймом и содержала самые либеральные в Европе положения об избирательном праве, была воспринята общественностью с большим энтузиазмом. «Дух либеральной конституции», который в парламенте и прессе отстаивала политическая оппозиция, был для нее выражением «духа времени». В контексте общественной жизни Королевства Польского тех лет ссылки на «дух времени» означали обращение к конституционным ценностям, символизировали защиту либеральных принципов<sup>22</sup>.

Когда словосочетание «дух времени» появлялось на страницах периодической печати конституционного Королевства Польского, оно служило индикатором того, что поляки, как никогда остро, ощущают себя частью Европы, включенной в ритм ее политической и идейной жизни. Через призму «духа времени» рассматривались в газетах и журналах события международной жизни. Польская периодика внимательно следила за ходом парламентских дебатов во Франции, подробно освещала жизнь конституционных государств — Англии, Нидерландов, а в особенности Бадена, Баварии и Вюртемберга (сообщения из этих немецких государств, так же как и Королевство Польское, недавно получивших конституции, печатались под постоянной рубрикой). Неоднократно в статьях

выражалась надежда, что конституционный «дух времени» скоро охватит все германские государства. «Истинную радость доставляет полякам осознание того, что своими свободами они превосходят даже просвещенных немцев», — писал «Ожел бялый»<sup>23</sup>. Рассуждая о политических преобразованиях в Европе, обладатели самой либеральной конституции ощущали себя идущими в авангарде европейского прогресса.

Русскую общественность в эти годы, когда представление об общности судеб России и Европы доминировало среди просвещенных россиян, также занимали проблемы соответствия устройства страны с «духом времени». Правительственный либерализм, установка на реформирование государственного строя России по европейской модели, открыто сформулированная Александром I в речи на открытии польского сейма в 1818 г., оказывали влияние на общественную атмосферу тех лет. «Дух журналов», который был задуман как издание, отражающее все, что волнует европейского читателя, не раз пытался интерпретировать веления современной эпохи, как бы проецируя на Россию западные политические достижения.

На страницах «Духа журналов» «дух настоящего времени» — это «дух монархический», дух легитимности — «когда по укрощению страстей, взволнованных революцией, снова освящены права законности тронов и благоговения к ...венчаным главам»<sup>24</sup>. Это «дух свободы» — свободы от порабощения и деспотизма Наполеона. Но кроме того, как говорилось в статье «Как судить о всеобщих смятениях в Европе», — это «дух преобразования», который «затеял... суматоху во всей почти Европе». «В Испании либералесы требуют восстановления кортесов, что почти то же значит, как и парламентов, или конституционного правления. Во Франции либеральные требуют того же, ибо, хотя и есть там хартия и конституционное правление, но более на бумаге... В немецких государствах ... различные партии в одном между собою согласны, а именно — в желании конституции для всех областей. ...Теперь мы знаем, — заключает автор, — в чем состоит дух нашего времени — в потребности законоположительного правления или конституции»<sup>25</sup>.

Другая статья, озаглавленная «Гений XIX века», также утверждала, что «дух времени господствует один и тот же во всех христианских государствах». И этот дух времени воплощен в требовании «владычества законов — коренных, неизменных, определяющих права и обязанности каждого, ...при которых самовластие места иметь не может». Дух времени требует «Государственного Уложения» и его «природных блюстителей», т. е. народных представителей, — определенно заявлял автор этой статьи<sup>26</sup>.

Дух времени мог быть «адским», «злым» и «ложным». Таким описан дух французской революции и Наполеона: против этого духа «вооружи-

лась вся Европа». Будь этот дух истинным, «никакая сила не была бы в состоянии подавить его». Дух настоящего времени, говорилось в «Духе журналов», — «не самый злой дух: ибо с ним Великобритания несколько веков процветала, а Северо-Американские Соединенные области сему же духу обязаны своими чудесными успехами»<sup>27</sup>.

Авторы статей в польской и русской прессе ощущали «дух XIX века» как начало совершенно новой эпохи со своими требованиями. Как писала «Газета варшавска», «дух XIX века» — это «мировой дух». Он делает «время, в которое мы живем, великой эпохой в мировой истории. Повсюду деспотизм уступает место конституционным монархиям... Это великое европейское движение не может уже ни остановиться, ни пойти вспять!»<sup>28</sup>

«Дух журналов» восхвалял Александра I за то, что он сумел понять дух, или «гений», XIX столетия — «эпохи обновления европейских государств». Ведь если Польша, благодаря конституции 1815 г., приобрела право вступить в XIX век, то Россия еще только готовилась к этому. Ибо «дух времени в один и тот же период Россию осиявает рассветом утра, Англию ясным полднем, Францию сумраком вечера, а Испанию оставляет во мраке ночи...»<sup>29</sup>

В 1818—1819 гг. один из тогдашних российских «юных либералистов» Н. И. Тургенев вынашивал планы создания «Общества девятнадцатого года и XIX века» и издания нового журнала, который он хотел озаглавить «Россиянин XIX века». Эти планы так и не осуществились, однако подобное название, навеянное, вероятно, названием популярного французского журнала «Le Mercure du XIX siècle» (Вестник XIX века), было весьма знаменательно. Вступление в новое столетие было сопряжено с ожиданием кардинальных перемен. В первые десятилетия XIX века эти ожидания оправдались, — жизнь Европы оказалась столь насыщенной переменами, что в сознании современников «дух времени в несколько лет пролетел несколько столетий». XIX век создал новые идеи и ценности, утвердил новые политические принципы. Либерально настроенные русские люди осознали: чтобы достойно войти в XIX столетие, россияне должны приобщиться к «духу века», узнать «о причинах благополучия и бедствий в Европе»<sup>30</sup>.

Стремление найти общие объяснения современным историческим процессам, органически включиться в них и идти в ногу со временем было характерно для мироощущения либерального универсализма. Понятие «дух времени» было ключевым именно для такого типа сознания. Те, кто в 1815—1820 гг. ссылался на дух времени на страницах русских и польских либеральных изданий, осознали свое время как эпоху просвещенной либеральности.

Начало 1820-х гг. резко поменяло содержание дискуссий как в польской, так и в русской прессе. Одновременно с торжеством реакции в Европе был свернут либеральный курс Александра I в Королевстве Польском, закрыты либеральные периодические издания. Недолгим было и присутствие конституционной тематики на страницах российской печати. С переменой политики власти требования «духа времени» перестали в ней обсуждаться. Однако та общность, которую продемонстрировал лексикон польской и русской публицистики в течение определенного промежутка времени, свидетельствует о формировании в те годы особой общественной атмосферы, открытой к обмену и круговороту идей, общих для всей Европы. Исследование особенностей интерпретации и контекста употребления одного из ключевых для европейской общественной мысли того времени понятия демонстрирует процесс освоения обществом новых политических идей. Изучение характерных черт их дискурса показывает, как язык эпохи, ее лексикон может не только служить средством для выражения новых идей, но и формировать их.

### Примечания

<sup>1</sup> Федотов Г. П. О некоторых гонимых «измах» // Образ человека XX века. Реферативный сборник. М., 1988. С. 48.

<sup>2</sup> Цит. по: Hazard P. European Thought in the 18-th Century. From Montesquieu to Lessing. New York, 1963. P. 200.

<sup>3</sup> Gusdorf G. Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières. Paris, 1976. P. 22.

<sup>4</sup> Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 578.

<sup>5</sup> См. об этом Jöns D. W. Begriff und Problem der historischen Zeit bei J. G. Herder. Göteborg, 1956. S. 57—58.

<sup>6</sup> Подробнее см.: Jöns D. W. Begriff und Problem... S. 55—66.

<sup>7</sup> Философский словарь / Пер. с нем. М., 1961. С. 217.

<sup>8</sup> Niemojowski W. Głosy posła kaliskiego na sejmie Królestwa Polskiego. Poznań, 1818. S. 11.

<sup>9</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1. СПб., 1899. С. 98.

<sup>10</sup> О политических нововведениях // Дух журналов, 1818. Ч. 30.

<sup>11</sup> О конституционной тематике в русской прессе тех лет см.: Теплова В. А. Дискуссия о формах правления в русской журналистике 1814—1820 гг. // Уч. зап. Горьковского университета. Сер. ист.-философ. Вып. 65. Горький, 1964. С. 326—346.

<sup>12</sup> Гений XIX века // Дух журналов, 1819. Ч. 32, кн. 1.

<sup>13</sup> Jak duch czasu wpływa na prawodawstwo // Pamiętnik warszawski, 1820. Т. 17.

<sup>14</sup> O duchu Niemieckim i Francuskim // *Gazeta codzienna narodowa i obca*, 1818. № 70.

<sup>15</sup> *Brodziński K.* Pisma estetyczno-krytyczne. Wrocław, 1964. T. 1. S. 64.

<sup>16</sup> *Ibidem.* T. 2. S. 149.

<sup>17</sup> *Сперанский М. М.* Проекты и записки. М.; Л., 1961. С. 153—154.

<sup>18</sup> Цит. по: Русское общество 30-х годов XIX в. Мемуары современников. М., 1989. С. 26.

<sup>19</sup> *Więckowska H.* Opozycja liberalna w Królestwie Kongresowym, 1815—1830. Warszawa, 1925. S. 174.

<sup>20</sup> *Pamiętnik warszawski*, 1820. T. 17.

<sup>21</sup> *Gazeta codzienna narodowa i obca*, 1818. № 70.

<sup>22</sup> См. *Bujarski G.* Polish liberalism, 1815—1823 // *Polish review*, 1972. Vol. 2. S. 17—28.

<sup>23</sup> *Orzeł Biały*, 1819. T. 4. S. 188.

<sup>24</sup> *Дух журналов*, 1818. Ч. 29.

<sup>25</sup> Там же, 1819. Ч. 36.

<sup>26</sup> Там же, 1819. Ч. 32. Кн. 1.

<sup>27</sup> Там же, 1819. Ч. 36.

<sup>28</sup> *Gazeta warszawska*, 1816, № 65.

<sup>29</sup> Там же, 1819. Ч. 32. Кн. 1.

<sup>30</sup> См.: *Ланда С. С.* Дух революционных преобразований. М., 1975. С. 103.

Н. М. Куренная

## «Трагедия человека» Имре Мадача — первая венгерская утопия-драма

Утопия — это мысль,  
рожденная надеждой.

Ф. Аинса

К середине XIX в. все большее значение в жизни стран Западной и Центральной Европы приобретают естественно-научные открытия, новые философские идеи, получают все большее распространение позитивистские взгляды на эволюцию человеческого общества. На эти процессы, естественно, не могла не откликнуться литература. Имре Мадач (1823—1864), венгерский писатель, представитель позднего романтизма, в 1861 г. издает одно из наиболее знаменательных произведений национальной литературы XIX в. — философскую драму в стихах под названием «Трагедия человека». На всем пространстве будущей Австро-Венгрии это было одно из немногих произведений, в котором наряду с утопическими мотивами появляются антиутопические черты, выразившиеся прежде всего в футурологическом негативном прогнозе автора драмы. «Трагедия человека», с одной стороны, отразила объективный ход истории, по которому развивалось человеческое сообщество, а с другой — показала, к какому результату может привести эволюция. Она одновременно была устремлена и в прошлое, и в будущее. Думается, что отнесение этой драмы к утопическому жанру не преувеличение, поскольку нельзя не согласиться с уругвайским литературоведом Ф. Аинсой, что нередко «литературный вымысел, выходящий за рациональные пределы, предполагает «утопическое прочтение» многих текстов»<sup>1</sup>.

В Европе жанр антиутопии, представляющей не идеальное будущее, а скорее будущее нежелательное, начинает формироваться в последней четверти XIX в. Антиутопия, или перевернутая утопия, по мнению английского исследователя этого жанра В. Уолша, была в XIX в. незначительным обрамлением утопической продукции. (В отличие от современной литературы, где она стала одним из доминирующих жанров.) Родоначальниками первых антиутопий считают англичан — Бульвера-Литтона и Д. Батлера, опубликовавших свои романы в начале 80-х гг. XIX в. Однако И. Мадач создает «Трагедию человека» на десять лет раньше, ее переводы

на многие европейские языки по меркам того времени осуществляются довольно быстро, чему в немалой степени способствует заключение в 1867 г. Австро-Венгерского соглашения, значительно расширившего культурное пространство Венгрии и увеличившее число потенциальных читателей и зрителей. (Кстати, на русский язык драма Мадача переводилась дважды — в 1904 и 1964 гг.) Постановки «Трагедии человека» осуществлялись во многих странах мира, но, как правило, со значительными сокращениями.

В «Трагедии человека» легко обнаруживаются наиболее типичные черты современных произведений подобного жанра, таких как пространственная изолированность, регламентация, урбанизм, вневременность. К тому же драма венгерского автора отвечает одному из ключевых требований, предъявляемых к произведениям подобного типа (в отличие от научно-фантастических произведений) — она предлагает замену всех последовательно ушедших общественных формаций, а также существующей капиталистической, обществом будущего — конгломератом фаланей.

Сюжетообразующим началом большинства европейских антиутопий, а позже и антиутопий, как правило, было или путешествие, или неожиданное посещение неведомой страны, которой нет на географической карте мира. В русской литературе, например, герой подобных произведений, как правило, видит этот изолированный мир, проникает в будущее во время сна. И. Мадач в «Трагедии человека» соединяет эти два приема. Главный герой драмы Адам путешествует по странам и эпохам во сне. Используя эти два сюжетоорганизующих начала, Мадач показал себя как истинный сын страны — Венгрии, расположенной на границе Запада и Востока, впитавшей культурные традиции западного и славянского миров.

Венгерские литературоведы, определяя жанр этого необычного для своего времени произведения, находят определенное сходство основных конфликтов «Трагедии человека» с типичными конфликтами лирико-драматических произведений Виньи, Ламартина, Гюго<sup>2</sup>. Это и тема борьбы Добра со Злом, «божественного» и «дьявольского» начал в человеке, взаимоотношений героя и непонимающей его толпы и некоторые другие темы, характерные для литературы романтизма. Эти параллели свидетельствуют об органической вписанности творчества венгерского драматурга в европейский литературный контекст своего времени. Более того, рассматривая «Трагедию человека» как произведение романтической направленности, нельзя упускать из виду, что Мадач тонко и довольно основательно анализирует механизмы общественных отношений, что более свойственно критическому реализму, чем романтизму. Ни о каком-либо хронологическом отставании или вторичности, подражательности евро-

пейской традиции в случае с Мадачем не может быть и речи. Скорее стоит говорить об его особых творческих новациях, отчасти предвосхитивших появление и развитие антиутопии — нового жанра в европейской литературе.

«Трагедия человека» состоит из 15 самостоятельных сцен, связанных между собою тремя главными персонажами — Адамом, Евой и Люцифером, которые путешествуют во времени и пространстве, в различные исторические эпохи, по многочисленным городам и странам. Действие первых одиннадцати сцен разворачивается в прошлом, и завершается началом 60-х гг. XIX века, временем написания Мадачем драмы. 12, 13 и 14 сцены посвящены возможному будущему. Последний акт происходит там же, где второй и третий — в раю.

«Трагедия человека» открывается сценой на небесах, где перед Господом и окружающими его ангелами и архангелами появляется Люцифер — «дух вечный отрицания»<sup>3</sup>, который в благостную картину создания первого человека на земле вносит первые критические ноты, подвергает сомнению целесообразность такого шага. Но Господь совершает то, что должно быть. На Земле по воле Творца появляется первый человек Адам и его постоянная спутница — Ева, которые беспечно счастливы среди благодатной природы. Люцифер знакомится с ними во второй сцене и начинает действовать в соответствии с собственным предназначением — повергать людей в соблазн и сомнения. Он своими необычными речами заставляет Адама задуматься над его бездейственным и, по существу, растительным образом жизни, призывает к поступкам: «Кто дерзновенен, тот и победит!» Адам решает начать самостоятельную жизнь и построить вместе с Евой общий дом, объясняя свой поступок желанием создать семью и иметь собственность. Люцифер констатирует, что именно семья и собственность будут отныне двигать миром, порождая все возможные на свете радости и муки. «Великие глаголы устами вашими изречены: семья и собственность!»

Адам и Ева, вырвавшись по собственному желанию из Божественной колыбели, хотят узнать у Люцифера свое будущее. Он погружает их «в волшебный сон, чтоб все открылось до конца времен». Действие следующих восьми сцен разворачивается в прошлом, в конкретных географических и исторических рамках.

Ф. Аинса, отмечая ряд наиболее типичных черт утопии и антиутопии, выделяет среди них и урбанизм. Со всей очевидностью это родовое свойство утопии проявилось и в «Трагедии человека» — почти все действие драмы разворачивается в городах: в Афинах и Риме, Праге и Париже, в идеальном городе будущего. Путешествуя по странам и эпохам в разно-

образных ипостасях, Адам познает сложный механизм личных и общественных взаимоотношений. От эпохи к эпохе расширяется и углубляется его картина мира. В Египте перед Адамом открывается вопиющая общественная несправедливость — существование рабов:

Зачем живет бедняк?  
Затем, чтоб строить сильным пирамиды!  
И умирать.

В этой сцене И. Мадач прибегает к своеобразному приему, который более характерен для фантастических произведений XX в., — введение в текст пьесы двухуровневых футуристических предсказаний. Например, Люцифер в третьей сцене погрузил героев пьесы в сон, чтобы они увидели будущее человечества, прародителями которого они стали. Затем в следующей 4-ой сцене (уже во сне) Адам в образе фараона просит у Люцифера помочь ему бросить «смелый взгляд вперед на несколько тысячелетий» и увидеть, что станет с его фараоновой славой. Под воздействием волшебных приемов Люцифера, Адам бросает взгляд через столетия и понимает, что ни пирамиды, ни слава земная не вечны, как и все остальное на земле. Таким образом, мы видим, что Мадач не стесняет себя какими-либо художественными канонами, он смело экспериментирует в «Трагедии человека» с категориями времени и пространства.

Если по ходу пьесы Адам из картины в картину бьется над прояснением вечных философских вопросов — роли личности в истории, взаимоотношения героя и толпы, верности идеалам и предательства их, то Ева, как и подобает женщине и матери, на протяжении всей пьесы желает любви, а своим любимым «семейного покоя». Главная героиня драмы не задумывается над той или иной ситуацией, в которой она оказывается, главное свое предназначение в любой роли она, как правило, видит в поддержке мужчины, находящегося рядом с ней, считает его судьбу своей. Самостоятельность, самодостаточность — не лучшее украшение женщины, считает Мадач.

В шестой сцене писатель обращается к одной из наиболее тревоживших его в период создания пьесы проблем — разочарования и потери прежних идеалов. В образе Сергиола из Рима он просит Господа о новой общественной идее, которая должна овладеть новым поколением, поскольку старая изжила себя.

Боги старые из веры  
Уж вышли. Вот они застыли в камне  
И рухнули. А новый Бог не найден,  
Дабы из праха всех он поднял нас!

Здесь совершенно очевидны аналогии с процессами, протекавшими в венгерском обществе 60-х гг. XIX века, — потерей идеалов национальной независимости, уходом революционного поколения отчасти с политической арены, отчасти — из жизни, определенным духовным застоєм. Венгерское общество после поражения в освободительной войне 1848—1849 гг. пребывало, с одной стороны, в состоянии некоторой растерянности перед будущим, с другой же — жизнь брала свое, подрастало новое поколение, которое в силу конкретных геополитических, экономических и социальных причин в определенной степени ориентировалось на своих западных соседей, в первую очередь, по понятным причинам, на Австрию. Мадач, осознавая, что время не остановить и что с новым поколением приходят новые идеи, в «Трагедии человека» утверждает, что самоотверженный подвиг людей, бунтовавших против реакционных идей, унижавших человека порядков не был напрасен. В седьмой сцене Люцифер, отвечая на утверждение Адама (выступающего здесь в образе крестоносца) о том, что он обязан хотя бы в одиночку обновить эпоху, говорит:

Те, кто в цепях спешат принять мученье,  
Глумлением провожаемые, видят  
На пядь вперед побольше остальных!  
Они умрут за новые идеи,  
За все, что много позже их потомки  
Вдыхать беспечно будут с пылью улиц.

Философско-утопический характер пьесы способствовал отражению и актуализации многих духовных проблем, волновавших современников Мадача. Например, отношение к философии, которую в пьесе Адам называет «поэзией незнания», или отношение к художественным направлениям — классицизму и романтизму. Люцифер — приверженец «новейшей школы» романтизма, Адам же не терпит нововведений, в том числе в литературе и искусстве, называет их уродством.

Мадач устами Люцифера дает капиталистическому обществу едко ироничную характеристику, рассуждает об убивающей человека рутине, предопределенности его поведения и повседневности, о жизни, которая «похожа не на море, а на болото, полное лягушек». Но Адама при первом знакомстве существующий при капитализме порядок вещей вполне устраивает: «Зато вознаграждает нас сознание общественной устроенности». Но оказывается, что устроенность эта только видимая, она хороша только когда человек не выходит за определенные властями рамки, капиталистическая система не защищает человека, а, как правило, подавляет, когда он хочет вырваться из привычного круга. Поэтому Адам призывает

Люцифера к поискам идеального общества будущего, где все будет служить на благо человека.

Чтобы ободряло, а не пугало. Общие усилья,  
Согласно указаниям науки,  
И под порядком бодрствующий разум —  
Вот что мне мило.

В 12 сцене главные действующие лица пьесы попадают в будущее, в т. н. фаланстер, в место существующее только в фантазиях ученых. Основательное знание Мадачем философских учений и школ нашли отклик в «Трагедии человека» (в молодости писатель в течение нескольких лет изучал философию и право). 12 картина написана под явным впечатлением от учения Ш. Фурье. Но, описывая жизнь людей в таком обществе, Мадач и такую историческую перспективу подвергает беспощадной критике. Необходимо отметить, что резкая критическая нота вообще характерна для всех антиутопий. Пространство, в котором находится посещаемая Адамом и Люцифером фаланея, совершенно отлично от реального, в нем отсутствуют обычные приметы любого географического места, она изолирована.

Мадач в этой сцене прибегает к использованию и такой характерной для утопии определяющей черты как регламентация, которая проявляется в коллективизме, придающем единообразие жизни и совместной работе. Попав в будущее, в этот непонятный мир со странными нравами и обычаями, Адам мучительно пытается понять, ради какой идеи трудятся до изнеможения все члены фаланеи от рядовых работников до Главного ученого. Если же она существует, то в чем состоит ее притягательная сила, объединившая такое количество разных по характеру и талантам людей в общество, в котором отсутствует такое основополагающее понятие как «родина».

«Какая цель вас воодушевляет?» — спрашивает Адам у Главного ученого. И тот откровенно отвечает: «Идея? Вот она — возможность жить». (В дословном переводе — выжить.) Логика Главного ученого, который управляет фаланеей, безупречна, но она повергает Адама в ужас, хотя он и сознает, что стремительно истощающимся и бездумно растрачивающимся природным богатствам необходимо изобрести и создать замену. Только наука, по справедливому мнению Главного ученого, способна спасти человечество, поэтому в новом обществе ей отводится особо почетное место. Для того, чтобы осуществление замыслов ученых сбылось, в фаланее необходима железная дисциплина и единомыслие. Невольно напрашиваются аналогии с тоталитарными режимами.

В описании утопического мира И. Мадач достигает пророческих вершин: «...теперь для нас все делают машины. Гораздо проще и целесообразней. И вот ведь в чем залог их совершенства. Рабочий до скончания дней своих одну и ту же гайку точит». Эта картина очень напоминает описание современного конвейера высокотехнологичного производства. И еще один пример. Право на существование среди животного мира, по мнению ученых фаланеи, будут иметь только овцы и свиньи, т. н. «полезные животные». Но и они уже не те, какими их создал Творец — «Живое сало, груды мяса, шерсти — они как колбы служат нашим целям». Мадач, таким образом, уже в середине XIX в. предвидел прогресс и достижения современной селекционной науки.

Адам естественно понимает, что именно благодаря науке, все в новом обществе сыты и одеты. Но ведь не только хлебом единым... Адам в отчаянии — наука, которая должна была преобразовать общество на рациональных началах тоже оказалась несостоятельна. «Школу скучнейшую в ней вижу вместо счастья». Из всего, что делается в новом мире, «ушла душа», «ни в чем нет личности, нет жизни». Сегодня мы бы назвали это унификацией.

В новом обществе под страхом наказания запрещены любые проявления своеволия и свободомыслия, касается ли оно защиты собственного достоинства и чести, или любых проявлений творческой инициативы. Но как это ни странно для Главного ученого, несмотря на тяжелые наказания, истинные творцы и выдающиеся личности, которых встречают Люцифер и Адам в фаланстере — Микеланджело, Платон, Кассий — бунтуют против единообразия и тупой дисциплины. Адам, наблюдая за порядками в обществе будущего, о котором он мечтал, впадает в уныние и тоску: слишком глубока пропасть между реальностью и идеалом.

В новом обществе нет места ни любви, которую в фаланстере называют болезнью, ни такому институту как семья, в фаланстере ее считают предрассудком. (Как тут не вспомнить рассуждения о семье и браке некоторых большевиков, например, А. М. Коллонтай). Главный ученый так объясняет подобное положение вещей:

Ведь если мы позволим предрассудку  
Семьи воскреснуть, то мгновенно рухнут  
И все завоевания священной  
Науки!

Общество, о котором грезил Платон и многие другие, в действительности (созданной творческим воображением И. Мадачем в «Трагедии человека») оказалось иным, лишенным гармонии, счастья, благородства, свободы духа и творчества. «Ведь если осмотреться, так в этом упорядо-

ченном мире ни упоения риском не найдется, ни зверя кровожадного...» — говорит Адам в конце 12 сцены и бежит из рационально структурированного, но такого скучного, однообразного и жестокого мира.

Так драматург заканчивает 12 сцену «Трагедии человека», которая представляет собой оригинальный венгерский прообраз современного романа-предупреждения, созданного писателем-романтиком, который сумел описать возможные трагические последствия технического и научного прогресса, механизации труда и неестественного, бездуховного, противного природе человека образа жизни.

В последних картинах пьесы Адам после фантастического полета в космос возвращается на остывающую, благодаря научно-техническому прогрессу, Землю, где гибнет человечество, господствует цивилизационный распад. Адам вместе с Люцифером оказываются в лачуге эскимоса, не обремененного достижениями культуры и науки. Все беспросветно темно.

В последней сцене главный персонаж пьесы пробуждается от тяжелого долгого сна с трагичным знанием перспектив исторического развития. Иллюзий не осталось, Адам решает на самоубийство. Его спасает Ева, сообщая о предстоящем рождении ребенка. «Трагедия человека» завершается словами Создателя: «О человек, борись и веруй!»

По мнению И. Шетера — венгерского исследователя творчества Мадача, — абстрактность образа Адама могла бы привести драму к мертвой точке, если бы его подруга и вечная противоположность не находилась рядом с ним<sup>4</sup>. Ева — связующее звено, своеобразный посредник между Адамом и природой, призванная помочь своему спутнику вернуться к будничной жизни. Именно благодаря тонкому и психологически верному образу Евы не создается впечатления натянуто оптимистического, кажущегося нелогичным конца пьесы. Но не следует забывать, что Имре Мадач был все же писателем-романтиком, хотя и создавшим свое последнее, ставшее классическим произведение на излете эпохи романтизма в Венгрии.

«Трагедия человека», как и подавляющее число утопий, несмотря на их устремленность в будущее, в определенной мере наполнена ностальгическим настроением. «Самая рационалистическая утопия неизбежно восходит к образу утраченного рая»<sup>5</sup>. Не была исключением и драма И. Мадача. Именно поэтому в последней сцене Мадач возвращает своего героя снова в рай, где он был счастлив, где вечерние сумерки предыдущих сцен сменяются ярким солнечным днем.

Драма выдающегося венгерского писателя знаменательна полным отсутствием национальных примет, что вызывает некоторое недоумение, если иметь в виду время и место ее создания (о которых уже говорилось

выше). Вопросы и проблемы, решением которых занят ее главный персонаж, вненациональны, надвременны в том смысле, что они занимали человечество на протяжении всей истории и будут занимать ровно столько, сколько оно будет существовать. Поиски земного рая, «счастливого пространства» с развитием цивилизации, научно-техническим прогрессом значительно ослабли, и это предвидел И. Мадач, включив в свою пьесу антиутопические мотивы 13 и 14 сцен, изображающих полет Адам и Люцифера в космос, крах земной цивилизации, ставший своеобразным итогом развития человечества. Возможно, Мадач считал, что последние слова Всевышнего о борьбе и надежде означают ту самую духовно-нравственную константу, которая поддерживала человечество во все времена, а возвращение Адама в рай было творческой данью романтической традиции венгерской литературы XIX века.

### П р и м е ч а н и я

<sup>1</sup> Аинса Ф. Реконструкция утопии. М., Наследие, 1999.

<sup>2</sup> Кланицаи Т., Саудер Й., Сабольчи М. Краткая история венгерской литературы. Будапешт: Изд. Корвина, 1962. С. 169.

<sup>3</sup> Цит. по книге: Мадач И. Трагедия человека. Пер. с венгер. Л. Мартынова. М., 1964.

<sup>4</sup> Кланицаи Т., Саудер Й., Сабольчи М. Указ. соч. С. 170.

<sup>5</sup> Аинса Ф. Реконструкция утопии.

**мифологизация истории**



*М. В. Лескинен*

## **Сарматская социальная утопия**

В данной работе речь пойдет о сарматской социальной утопии, основные черты которой содержатся в идеологии польского сарматизма второй половины XVI—XVII вв. Эта утопия не была детально описана в произведении определенного жанра, не нашла она и своего воплощения в каком-то конкретном плане преобразования общества, предложенного философами или современниками—обывателями. Ее можно выявить лишь при целенаправленном изучении разнообразных моралистических, исторических и иных сочинений сарматской литературы. Поэтому нашей задачей был не анализ, а реконструкция, воссоздание основных утопических мотивов, которые существовали в сознании образованной знати — элиты общества. Детальное сопоставление и систематизация этих отдельных элементов, стереотипов, социальных образцов позволяет нам утверждать, что вполне правомерно говорить о существовании и этноконфессиональных особенностях социальной утопии в Речи Посполитой данного периода<sup>1</sup>.

Вначале хотелось бы кратко обозначить определяющие посылки, из которых мы исходили в нашем исследовании.

1. В основе любой утопии лежит конфликт между негативно оцениваемой действительностью и ее высоким образцом, который невозможно осуществить<sup>2</sup>. Социальная же утопия нацелена на преобразование этой действительности согласно нравственному общественному идеалу<sup>3</sup>. Она обязательно предполагает и опирается либо на конкретный тип (рациональную модель, детально описываемый эталон общественного устройства) или образ (комплекс явно вымышленных, «сказочных», ярко позитивно окрашенных деталей) государства. Сочетание двух идеальных образцов — человека и социума, — на наш взгляд, и создает своеобразие утопии, которая в той или иной степени является проявлением коллективного сознания. Потому социальная утопия всегда связана со спецификой мифологических, религиозных, этнических представлений и стереотипов поведения.

Утопии, существовавшие в традиционном средневековом, и, в частности, европейском обществе, обладали существенной особенностью: их реализация не зависела от воли и стремлений человека. Они выражались

в двух формах: хилиазме (миллениаризме) и эсхатологии<sup>4</sup>. Циклическое представление о времени и его смене не могло дать образа будущего, отличного от прошлого, ибо прошлое — настоящее — будущее вполне могли меняться местами, т. к. их смена представлялась не обновлением, а лишь поворотом, новым возвращением в уже бывшее.

Утопия как конструкция, модель преобразованного общества, возникает в эпоху перехода к Новому времени. Это вызвано тем, что представление о будущем как о том, что может создать сам человек, о его возможности менять себя и воздействовать на мир в своем абсолютном выражении достигает в Новое время своеобразной легализации. С изменением роли человека в мире происходит, если можно так выразиться, «секуляризация» идеального человека.

Таким образом, социальную утопию, возникающую на рубеже двух эпох — средневековья и Нового времени, отличает комплекс представлений, главные из которых сводятся к трем важнейшим категориям: 1) время (прошлое как образец будущего, будущее как модель для настоящего), 2) государство (создание справедливого государства и общества), 3) человек (возможность человека формировать личную жизнь, судьбу Родины, окружающую действительность).

Рассмотрим эти составляющие применительно к нашему материалу, проанализировав сарматские утопические представления через соотношение этих трех элементов: идеалов времени — общества — человека.

Сарматская социальная утопия зиждется на идеальном представлении о польском Отечестве, которое, в свою очередь, является центральным в идеологии сарматизма. Оно организует и воссоединяет все его элементы. Отечество вписывает сармата в историю, связывая прошлое, (как античное и библейское, — так и недавнее), с настоящим и будущим, которые не мыслятся вне гражданского общества шляхетской демократии. Через Отечество сармат как бы «воспроизводит» историю.

Сарматизму свойственны пространственно-временные элементы мифа: пространство сужается до границ Отечества и дома, время воспринимается как цикл, круговорот, а история — как воспроизведение одного и того же образца. Закрепление этой идеальной модели приводит к призыву возвратиться вспять, к уже осуществившимся в истории идеалам. На это указывает и представление о собственной Родине как воплощении политического и нравственного совершенства, и существование консервативной социальной утопии, которая также опрокинута в прошлое.

Идеализация образа Отечества и польского государственного устройства — что вполне закономерно — вызвана и начинает интенсивно осуществляться в период явного кризиса, поскольку настоящее не удовлет-

воряет высоким требованиям образца. Его причины современники связывают с нарушениями традиционного государственного порядка и нравственного уклада. Жизнь в Польше, согласно рассуждениям Ш. Старовольского, изменилась в худшую сторону из-за нарушения древнего государственного порядка, «без которого будучи, Польша гибнет и разорению подвергается»<sup>5</sup>. Основой этого порядка были старинные обычаи Речи Посполитой, когда поляки передали право управления государством королю и сенаторам<sup>6</sup>. Со временем, однако, «золотая вольность» стала пониматься как произвол и самовластье, и поляки (шляхта) «пошли сами себе права измышлять, законы устанавливать, власть у короля и сената отнимать, и ... всю полноту власти и правления себе присвоили, так что король и сенат лишь на словах остались, ...и сословие шляхетское, вверх взвившись и воспарив на свободе... как птица на ветру, не позволяя разуму обратиться к истине и праву, ... к порядку и послушанию, решило, что ему дозволено все, что оно задумало и чего возжелало...»<sup>7</sup>

В этом отрывке принципиально важно обращение к правовым категориям, апелляция к законам как критерию порядка: власть короля и сената и законодательство противопоставляются произвольно установленным привилегиям, порядок и послушание — вседозволенности. Вина шляхты, таким образом видится в ее «своеволии» — нарушении законов божеских и в превышении юридических прав, что привело к тому, что она «... принялась делать все против Божьей воли и заветов Его, против статутов и привилеев, королями старыми данных, ... предков установлениям и законам вопреки»<sup>8</sup>.

Апелляция автора к прошлому как к источнику права — исключительно важная деталь приведенного отрывка. В нем содержится принципиальное для сарматизма отношение к традиции, которая находит выражение в 1) сословных этических нормах поведения шляхты, должных оставаться неизменными во времени — «предков установления»; 2) недопустимости изменений существующих обычаев и законов, поскольку они изначально верны, т. к. «по Божьей воле и его заветам» созданы; 3) в писаном праве — «статуты и привилеи, королями старыми данные».

Возврат к утраченной традиции понимается Ш. Старовольским как путь исправления упадка Речи Посполитой, вина за кризис возлагается на шляхту, пренебрегшую ей, отступившую от обычаев.

Традиция при этом сакрализуется и ее нарушение приравнивается к вероотступничеству, к измене предкам. Следовательно, путь исправления видится в возврате к обычаям посредством восстановления сословной нравственности и следования шляхетским добродетелям. Примером, нравственным и гражданским эталоном правильного отношения к традиции становится «золотой век» Польши и дворянства.

Для польской шляхты XVI столетия «золотой век» был связан с прошлым Речи Посполитой и совпадал с древними временами. Для В. Дембленцкого это Польша времен первых польских королей. Для Ст. Ожеховского, идеализировавшего античную Грецию и итальянский гуманизм, эти благословенные времена совпадали с периодом правления монарха Сигизмунда II, когда, по его мнению, соблюдалось верное и разумное соотношение между властью короля, церкви и шляхетского сословия. Ш. Старовольский считал «золотым веком» Польши совсем недалеко ушедшее от него прошлое — XVI век. Для века семнадцатого предшествующее столетие стало мифом, воплощенным идеалом — утопией времени. Миф о «золотом» XVI веке закрепляется с середины XVII в. и входит в последующую польскую историю.

Итак, утопия сарматизма, направленная в прошлое и основанная на традиции, как консервативная утопия, приобретает черты и функции мифа, ибо не просто идеализирует прошлое, но рассматривает повторение, невозможное в действительности, возврат в него как единственно возможный путь ослабления социальной напряженности.

Сарматская утопия, таким образом, задает координаты идеального пространства и времени — поэтому она не выходит из рамок мифа. Миф предписывает повторение, сакрализацию всего, не просто следование эталону, но восприятие этого процесса как возрождения существовавшего когда-то. Отличие состоит в том, что, даже идеализируя образцы прошлого, утопия строит новый мир, она вынуждена отказываться от настоящего, ибо оно «испорчено». Мифологическое настоящее не может быть плохим, так как оно порождено благодаря божественной силе непогрешимым прошлым. Утопия возникает и исходит из недовольства существующим положением вещей, неприятия мира — и тогда она нарушает гармонию мифа.

Сарматская утопия, следовательно, могла возникнуть лишь в период начального разрушения мифа, — т. е. когда одной только религиозной идеологии стало недостаточно. Ее следовало обогатить и дополнить комплексом светских значений, но таких, которые не выпадали бы из сакрального круга культуры. Такими стали значения сарматского мифа, который если не заслонил, то вообрал в себя религиозную идеологию и подчинил ее себе настолько, что весь сарматский миф оказался почти равнодушным к проблемам религии. Проговаривая известный тезис: «кто не католик, тот не поляк», миф устремлялся в светскую сферу культуры. Истинный же религиозный элемент — комплекс черт, связанных с католической традицией и обрядностью, обратился в национальном мифе впоследствии в сарматский образ.

Это и объясняет то, что сарматскому мифу в определенном смысле чужды утонченные формы искусства высокого барокко и философия католических мыслителей. Он тяготеет к простым, ясным, «приземленным» способам выражения. Глубокое религиозное переживание, наполняющее полонизированную сарматом католическую веру — это прежде всего соблюдение традиции (веры предков). «Если в текстах Нового времени мифологические элементы могут быть рационально, то есть немифологически организованы, то прямо противоположную ситуацию можно наблюдать в текстах Барокко, где, напротив, абстрактные конструкции организуются по мифологическому принципу... Потому что барокко возникло на фоне религиозной культуры, а символизм Нового времени порождается на фоне рационального сознания с привычными для него связями.... Барочная культура как промежуточный тип, одновременно соотносится как с той, так и с другой культурой...»<sup>9</sup>

Сарматская национальная идеология, таким образом, возникает в переходный период и символизирует двойственность этого нового этапа — она строится на фундаменте мифологического сознания, но устремлена в будущее — и строит программу переустройства прежнего мира, создавая утопию Отечества. Сарматизм немислим без религиозной составляющей мессианства и сарматского Бога, однако, по словам Ф. Ю. и Ф. П. Мэнюэлей, «утопия носит сугубо светский характер, притом даже в тех случаях, когда мы имеем дело с чисто религиозными утопиями различных направлений»<sup>10</sup>.

Образ Родины в сарматской идеологии последовательно проецируется на образ человека, отражает его, одновременно активно участвуя в его формировании. Создание идеального образа мира и человека невозможно без противопоставления «своего» человека и «своего» мира — «чужому» человеку, «иному» миру.

Идеал человека в польской утопии воплощен в образе шляхтича-сармата, наделенного первую очередь рыцарскими и гражданскими добродетелями, которые присущи ему по рождению: честью, благородным происхождением, известностью деяний предков, истинной — христианской — верой, верностью традициям «золотой вольности» и «шляхетской демократии». Они, с свою очередь, продолжены религиозными добродетелями, главными из которых оказывается «оборона веры» и исполнение мессианского предназначения польского католика. В образце человека, как видим, представлены как сугубо сословные — светские черты дворянина-рыцаря, так и признаки истинного христианина-католика, сплавленные идеей охранительства.

Сарматский шляхетский образец человека, воплотив в себе этноконфессиональную специфику, оказывает влияние и на формирование религиозного идеала. Образ христианина—воина стал центральным в проповеднической и публицистической церковной литературе периода Контрреформации. Так, идеальный католик в проповедях П. Скарги — «bonus civis» — не только наделяется традиционными христианскими добродетелями, но они подчеркнута вписываются в его мирскую деятельность. Другими словами, соблюдение моральных норм важно не само по себе, а в сочетании с осознанной целью, которая состоит в преобразовании окружающего мира. Причем мир понимается не абстрактно. Он концентрируется в польской действительности, в жизни Речи Посполитой<sup>11</sup>.

Так, идеалы братства, единства, соблюдения рыцарских традиций понимаются П. Скаргой в качестве религиозных норм, ведь христианское братство ведет к объединению католиков, которое, в свою очередь, является источником общественного блага, и его можно достичь, сохраняя рыцарские традиции дворянства<sup>12</sup>. Жизнь христианина уподобляется П. Скаргой сражению (букв. «воеванию»). Отождествление христианина с воином ведет к перенесению рыцарских черт этоса на христианский идеал поведения. Истинный рыцарь должен прежде всего думать о благе Отчизны: «Для почитания своего Господа, святой веры, для прославления Христова креста, для любви к ближнему [...], для золотой Отчизны нашей, и матери своей, (будьте готовы. — М. Л.) отказаться от дома, имущества, жен и всего, что в миру имеете»<sup>13</sup>, — требует П. Скарга. Таким образом, как подчеркивает польский исследователь творчества П. Скарги, «его пером, наверное, впервые, был сформулирован идеал: Отчизна, честь, вера, причем разъединить эти три понятия не представляется для автора возможным»<sup>14</sup> Таким образом, светские и религиозные элементы идеала не противоречили один другому в общем стремлении исправить существующий порядок вещей.

Возникновение концепции «homo militans» — «сражающегося человека» относится к тому периоду польской истории, когда действительность диктует потребность нового идеала — сурового стойкого солдата, способного противостоять не только противнику на поле боя, но и внутренним врагам — грехам и искушениям<sup>15</sup>. Тогда образ рыцаря-воина вновь становится преобладающим.

Если образ идеального поляка второй половины XVI в. близок к гуманистическому образцу, доблесть понимается в первую очередь как набор моральных черт, то в XVII в. на первый план выходит представление о воинской добродетели, понимаемой буквально — как мужество, храбрость, сила. Идеальный поляк теперь — «грубый сармат», образ которого проти-

вопоставляется всем иным: «...народ наш шляхетский не похож на другие народы...»<sup>16</sup> — его закалили многочисленные битвы, и с которым ни по мужеству, ни по воинской закалке и сноровке не могут сравниться никакие иностранные рыцари<sup>17</sup>.

Особая функция «сарматского народа» в управлении государством обуславливалась его республиканским устройством, польская шляхта провозглашалась наследницей традиций античного демократизма, что, впрочем, не вступало в противоречие с обязательством сохранения христианского наследия. Ценность «золотой вольности» понималась как абсолютная, и единственно она является гарантом справедливого общественного устройства. «И разве не правы мы были, избрав эту форму правления? — риторически восклицает Л. Опалиньский, — Когда бы другие ввели такую же у себя, то ... прекратилась бы легкомысленная склонность к войнам и эти [...] грабежи, если права (народов. — *М. Л.*) могли бы ограничить алчность и тщеславие монархов»<sup>18</sup>.

Концепция восприятия прошлого как «золотого века» постепенно перерастает из сугубо философской отвлеченной идеи об идеальном гармоничном веке в сферу практических предписаний. Идеальный мир, который находится в прошлом, задает и образцы для подражания: идеалом государственного устройства становится Римская республика, идеалом свободы — ее гражданин, образцом равенства всех граждан — демократия. Чтобы быть достойными этого прошлого, необходимо следовать этическим, политическим и религиозным нормам, которые заданы первопредками во времена, которые нет необходимости точно фиксировать — как и всякое мифологическое время.

Так или иначе в центре внимания в прошлом находится человек. А поскольку исторический процесс осмысливается в моральных категориях, то основным звеном, связующим прошлое и настоящее, становится Род. Само по себе это обстоятельство представляется совершенно естественным для традиционного общества и, в частности, рыцарского сословия. Но в данном случае родословная (и неважно, истинная или мифологическая) не только выполняла функцию «материализованного подтверждения» кровного родства, что так важно для любой этнической группы, не только доказывала реальность братства шляхтичей («панов-братьев»), но, преодолев рамки прежних представлений, обрела знаковость: Род становится символом сохранения и передачи наследия, которое обладало определяющим значением в историческом сознании сармата — истории, отражением которой, в свою очередь, стал герб. Честь Родового Имени ассоциировалась в первую очередь с кодексом рыцарской чести, выполнения долга защиты Родины и веры. История в целом, и прошлое поль-

ского государства или конкретного рода, в частности, давало еще одно обоснование особым добродетелям шляхтича, присущих ему по рождению.

Временные параметры польской сарматской утопии не определены. Ее можно классифицировать (по Е. Шацкому) как нормативную эскапистскую утопию, одновременно воплощающую в себе этноконфессиональные идеалы народа и государства, объединяющим символом которых выступает сармат-шляхтич. Механизм ее осуществления прост: это возврат к прошлому, к традициям сарматского народа.

Исходя из тезиса, что сарматская идеология оказала воздействие на формирующуюся национальную украинскую культуру, которая не просто адаптировала ряд сарматских идеологем, но изменила их, наделив новыми значениями и смыслами, можно предположить, что и польская сарматская утопия должна была определенным образом воздействовать на элиту украинского общества. Тем более что на рубеже XVI—XVII вв. — в кругу православной культуры Речи Посполитой темы морального упадка в обществе, кризиса и т. п. также довольно распространены. Начальной точкой в процессе констатации кризиса, однако, стали не социальные, а религиозные потрясения. Это в первую очередь связано с принятием Брестской унии 1596 года и обострением полемики вокруг нее, и последовавшими затем процессом перехода православного дворянства и горожан в католичество и унию и обострением православно — униатских и православно-католических отношений на всех уровнях.

Сравнение сарматских идеологем в памятниках польской и украинской культуры позволяет нам сделать выводы о специфике исторического сознания элиты общества, выраженной в структуре и иерархии элементов системы ценностей.

Особенностью украинского сарматского мировосприятия являлась превалирующая роль конфессиональных признаков в его самоидентификации. Включение себя в славянскую историю и православную общность представлялось неоспоримым. Однако мир носителя этой идеи ограничивался государством Речи Посполитой. В системе самоопределяющих этнонациональных признаков доминировало вероисповедание, которое, в свою очередь, способствовало консолидации всех сословий в единый национальный организм.

Для украинского исторического сознания центральными событиями были факты библейской истории, затем следовала идея об общности православного мира и о славянском единстве. В сфере притяжения западно-русской истории находились прежде всего православные (Киевское

и Московское) государства. Речь Посполитая (Лядская земля) воспринималась прежде всего как государственное образование, совокупность земель, частью которых являлось и собственное Отечество — восточнославянские земли.

Это двойное соотнесение сформировало и двойственное отношение к прошлому и к традиции в историческом сознании, отражавшем, в свою очередь, два направления в культуре украинского общества XVII века: мировоззрение, тяготеющее к древнерусскому наследию и круг взглядов и идей, сформировавшихся в результате взаимодействия с польской католической культурой.

В центре осмысления исторического наследия находились события религиозной истории — как библейской, так и относящейся к недавнему прошлому. Важнейшим событием в этом ряду для них являлось крещение Руси Андреем Первозванным и правление первого христианского князя Владимира. Интерпретация этого события, как правило, осуществлялась на основе противопоставления католической и православной традиций и подкреплялась аргументами в пользу более древнего происхождения «истинной православной веры». Одним из них становится доказательство происхождения католицизма от Петра из Рима, вторичное по отношению к Иерусалимским истокам «русского» православия. Начало истории народа связывается в сознании украинского сармата со временем прихода на берега Днепра апостола Андрея.

В концентрированной форме набор этих идеалов может быть проиллюстрирован словами Х. Евлевича:

«Честь висока пробува в нашому народі,  
[...] Прагнеш, може, оглядати честь ту знамениту,  
Котру прашури колись прийняли од свиту? [...]»  
Тож і давня наша Русь, йдучи за дідами  
Славилась у свії скрізь славними ділами.  
Віру у своїх серцях пестуючи ширу,  
Завжди шлях шукали до згоди, дружби, міру...<sup>19</sup>

Так же, как и для польского дворянства, критерием социального положения украинской шляхты было происхождение, род и генеалогические связи, но акцент ставился не на традиции республиканизма, а прежде всего на передачу религиозного наследия. Поэтому украинские дворяне возводили свои роды к киевским князьям и религиозным деятелям. Сведения же о них черпались не из записей хроник и генеалогиям, а из преданий, устной традиции, и таким образом передающегося по наследству «доброго имени» в народной памяти<sup>20</sup>.

«...кто вытрѣвал при вѣре въ сталости,  
крест потомкам доховал в целости.  
Тым ся здавна Острозьских дом хвалить,  
моцно стоить, иньшій ся кто валить.  
То герб продьков его стародавних,  
Влодимера и потомков славных»<sup>21</sup>.

Это высказывание в концентрированной форме содержит в себе краткий перечень черт уже известного нам этоса польского сармата: продолжение славных традиций древнего рода и сохранение веры, избранной предками.

Вопрос о вероисповедании принципиален в контексте продолжения традиций рода. Украинские шляхтичи, как и польские, гордятся сохранением «старожитной веры». Сохранение «веры отцов» — неременный атрибут не только собственно религиозной морали, но и сугубо светских добродетелей. Эта черта приобретала особое значение в конкретной ситуации на Украине в первой половине XVII в. в связи с принятием Унии. Поскольку продолжение традиции отцов само по себе являлось ценностью в обществе, то призыв сохранения веры подкреплялся апелляцией к наследию:

«Отци ваши дела добрыи творили  
и церкви божей усердно прияли.  
Святых патриархов, яко отцев, чѣтили  
и благословеньства от них пріймовали»<sup>22</sup>.

Этническая самобытность апеллирует к религиозной (конфессиональной) традиции и славянскому наследию. Однако недавние и современные авторам события истории Украины — сарматской Руси осмысливаются как часть истории государства Речи Посполитой.

Основной пафос полемических сочинений этого периода апеллирует к старым добрым традициям русинского народа: «Где бо ныне, — вопрошает И. Вышенский, — в Лядской земли та вера, та надежда, та любовь, где правда и справедливость суда, где покорность, где евангельские заповеди, где апостольская проповедь, где святых законы, где хранений заповедей, где непорочное священничество, где крестоносное житие иноческое, где простое благоговенное и благочестивое христианство?»<sup>23</sup>

Автор, рисуя идеал прошлого, в отличие от польских идеологов, делает акцент не на устройстве социальной жизни или политической сферы, — а на соблюдении христианских традиций и обычаев. Так, в тексте антиуниатского сочинения «Пересторога» доброе прошлое и испорченное настоящее сравниваются с точки зрения веры и благочестия: «...Исперва

бували: мужи святоблिवії, архимандритове київські, за которых старшинства й інокове бували люде живота святобливого, так іж просіали добродітельми своїми, а по смерті їх великі чудеса у гробах їх чесних діївалися...», ...«По которых благообразних и подвижных лінівії і недобрії настали. І так за ними порядки церковнії у забвенії прийшли: ...все набоженство прийшло ко взгорді, так іж не тільки стану шляхецького, але і простого люде стану у іновірство й отщепенство приходили, од духовних соблазнені будучи»<sup>24</sup>.

Апологет истинного православия И. Вишенский так же, как автор «Перестороги», из многочисленного перечня недостатков и «нестроений» в современной ему Украине—Руси, первопричины упадка видит в нарушении религиозных норм и установлений самих носителей истинной веры — православных епископов, которые либо пренебрегают своими обязанностями, либо вообще переходят в униатскую (для Вишенского она тождественна католической) веру: «Днесь бо во Лядской земли священники все ...чревом, а не духом оферуют... Вместо зас евангельское проповеди, апостолское науки и святых законы... вместо смирения, простоты и нищеты гръдот, хитрост, матлярстфо и лихоимство владеет... Несправедливість, кривда, потвар, лицемерие, лест... во вдорах Христа Бога владеет...»<sup>25</sup>

Говоря о позиции светской власти, авторы подобных сочинений не ссылаются на авторитет государя; не приводят они в пример и образцовых сенаторов, гетманов и т. п., как это делают критики польского общества. О лицах светских упоминается лишь в связи с тем, что они, власти мирские, следуют в своем образе мысли и действия за «отпальми епископами»: «Князева русские все поеретичели и христианства отступили и еще на след божий хулят и ропщут, иноческий чин ругают, посмеивают, злословят, лгут, клеветуют, судят, мрзят, бесчестят и до конца ненавидят»<sup>26</sup>.

Это различие объясняется тем, что в процессе формирования этнического самосознания большую ценность приобретали те факторы, которые могли более явственно подчеркнуть именно исключительные черты, отличающие «своих» от «чужих». Для польской шляхты они концентрировались в идее особого политического устройства. Для украинского дворянства важнее было подчеркнуть иную конфессиональную принадлежность в рамках единой славянской общности.

Даже лояльность по отношению к королю и выполнение долга защиты Речи Посполитой имело маргинальное значение по отношению к значимости этноконфессиональной общности. И, наконец, в понятие «народ» включены все сословия. Точнее, это понятие не было жестко социально детерминировано.

Идеал человека, столь значимый для утопии, воплотился в украинской литературе первой половины XVII века только в идеале рыцаря. Однако он не фиксировал обязательной шляхетской принадлежности сармата-воина. Напротив, социальные границы сарматского этоса оставались открытыми, включая и инока, сражающегося за веру в прямом и переносном смысле и, что очень важно, казака. Сохранив саму конструкцию идеального образа рыцаря, украинский сармат наделяет ее новыми чертами. Это, во-первых, мотив верности королю, отсутствующий в польском сарматском этосе и во-вторых, акцентирование мотива верности христианскому и воинскому долгу перед Отечеством, воплощенный в идее защиты православия. Гражданские (политические) добродетели в чистом виде практически отсутствуют.

Образ народа, таким образом, с одной стороны, отличают черты идеального «доброто чоловіка»<sup>27</sup> — верность традициям отцов, сохранение веры и чести предков. В этом самоописании отсутствует такой важный для сарматской польской идеологии элемент, как государственное, гражданское самосознание. Государство православного и католического сармата номинально общее. Но, по сути, польский и украинский образы их не имеют между собой ничего схожего. Государство «рыцера»-сармата отождествлялось с королевской властью и привилегиями, которые он мог получить за службу. Отношения с государством выражены в терминах долга и служения. Украинский рыцарь живет в целостном мире Отечества, исповедуя православие, осознавая себя сыном единого народа, в котором равны и шляхтич, и казак. В идеальном человеке доминируют те черты, которые важны для единения всех людей в одной вере и традиции, но не государственности.

Общими элементами польской и украинской социальных утопий является их временная направленность: они консервативны, так как обращены в мифологическое время, в неопределенное «золотое» прошлое. Объединяет их также идея о самой возможности формирования идеального человека, на которого и ложится вся ответственность за жизнеспособность и выживаемость утопического общества. Эти общие признаки польской и украинской социальных утопий являются одним из доказательств тезиса о том, что национальные утопии возникают на этапе кризиса средневекового традиционного мировоззрения, и несут в себе черты нового отношения и взаимодействия человека и будущего. Налицо и присутствие в них элементов мифологических представлений. Более того, они и конструируются по привычному — мифологическому — образцу, с тем только отличием, что в строении утопии задействованы новые (дотоле сугубо светские, вынесенные за рамки сакральной сферы) образы и мотивы. Поэтому можно сделать вывод о том, что возникнове-

ние социальной утопии является не только выражением кризиса традиционного сознания, но и своеобразным символом начала отсчета нового — будущего времени.

Украинская утопия, (а, точнее, ее истоки) не только внутренне противоречивы, но ни по сути, ни по форме не воплотилась еще к середине XVII века в конкретную программу деятельности или детально выписанный образ. Поскольку сама сфера идеального все еще жестко фиксирована границами религиозной нравственности, то представления об общественном идеале ограничиваются евангелической трактовкой равноправных взаимоотношений людей одной веры, вне сословных и этнических различий. Идеальные отношения между людьми и сословиями в украинском обществе основаны на христианских заповедях любви к ближнему, добродетелях нестяжания, смирения, простоты и святости. Акцент при этом в гораздо большей степени делается на межличностных отношениях, нежели на правовых формах жизни или идее гражданского служения (как в польской сарматской утопии). Общество оказывается важнее государства, а соответствие идеалу человеческих отношений гораздо существеннее правильного функционирования механизма государственной машины. В отличие от польской утопии, здесь отсутствует представление о возможности корректировать общественные отношения посредством «подстройки» системы государственного устройства.

Поэтому образ идеального общества наделяется в первую очередь чертами, позволяющими реализовать христианский общежитийный идеал. Это и понятно: государство не входит в сферу утопического ни в качестве простой системы сословных отношений, ни в виде отлаженного механизма социальной регуляции. Однако в украинской утопии, так же, как и в польской, значение процесса преобразования человека для функционирования идеального общества очень велико. Но если польский идеал описывается в первую очередь через сословно-конфессиональные признаки (шляхтич, рыцарь, католик), то в мире Украины—Руси образцовый сармат существует прежде всего в качестве носителя идеи конфессионального традиционализма, т. е. его верность идеям православия вводит в сферу этических норм, а личная и сословная добродетели объединяются. Идеал человека проявляется в первую очередь через его отношения с другими — как своими, так и чужими, в отличие от польского образа, в котором на первом месте — индивидуальные добродетели.

Таким образом, можно заключить: координаты социальной сарматской утопии время — государство — человек в достаточной степени различаются в польском и украинском вариантах. Дело не только в том, что различаются польский и украинский этноконфессиональные идеалы, степень их разработанности и связи с реальностью. Наиболее существен-

ным представляется отнесение польской утопии прежде всего к идеалу государственного устройства — т. е. образец отношений может быть регулирован нормативами, законом. Идеал общества в украинской утопии зависит от христианских норм поведения и определяется внерациональными категориями веры, любви, взаимопомощи. Польская сарматская утопия не была, да и не могла быть воспринята украинской культурой вместе со всем комплексом идей сарматизма. Причина этого, на наш взгляд, в разнице католического и православного идеалов отношений между человеком и обществом. А в отличие от сферы нормативно-идеального, такие глубинные стереотипы религиозного сознания не могут быть ни заимствованы, ни адаптированы идеологией. Но именно эти различия создают основу и перспективу формирования двух типов так сказать, «национального утопизма» позже, в XVII—XIX вв.

### Примечания

<sup>1</sup> По-разному понимаемое в историографии содержание термина «утопия» определяет значительные расхождения по вопросу уместности определения «утопии» для характеристики взглядов идеологов польского сарматизма. Так, например, если у ведущего исследователя польского сарматизма Януша Тазбира это не вызывает сомнений, то его российский коллега В. А. Якубский категорически не разделяет подобной «натяжки». См.: *Tazbir J. Rzeczpospolita i świat*. Wrocław, 1971. S. 57; *Якубский В. А.* Сарматизм: функция генетического мифа в дворянском обществе Речи Посполитой // Проблемы социальной истории и культуры средневековья. Ленинград, 1987. С. 179—180.

<sup>2</sup> *Шацкий Е.* Утопия // *Шацкий Е.* Утопия и традиция. М., 1990. С. 34.

<sup>3</sup> Там же. С. 24—25.

<sup>4</sup> *Савельева И. М., Полетаев А. В.* История и время. М., 1977. С. 314.

<sup>5</sup> *Starowski Sz.* Reformacja obyczajów Polskich wszystkim stanom ojczyzny naszej. [В.м.], 1650. S. 161—162.

<sup>6</sup> *Ibid.* S. 161.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibid.* S. 162.

<sup>9</sup> *Успенский Б. А., Лотман Ю. М.* Миф — имя — культура // *Успенский Б. А.* Избр. труды: в 2-х томах. М., 1996. Т. I. С. 433—469. С. 444.

<sup>10</sup> Цит. по: Социокультурные утопии XX века. Вып. 2. М., 1983. С. 33.

<sup>11</sup> *Obirek St.* Wizja Kosciola i pan'stwa w kazaniach ks. Piotra Skargi. Kraków, 1994. S. 185.

<sup>12</sup> *Ibid.* S. 186.

<sup>13</sup> Цит по: *Obirek St.* Wizja Kosciola i pan'stwa w kazaniach ks. Piotra Skargi. S. 188—189.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Hernas C.* Zarys rozwoju literatury barokowej // Polska XVII wieku. Państwo. Społeczeństwo. Kultura. W., 1969. S. 296.

<sup>16</sup> *Starowski Sz.* Reformacja obyczajów Polskich. S. 129.

<sup>17</sup> *Dembolecki W.* Pamiętniki o Lissowczykach, czyli przewagi Elearów Polskich. Kraków, 1859. S. 4—6.

<sup>18</sup> *Opaliński L.* Obrona Polski // *Opaliński L.* Wybór pism. Warszawa, 1959. S. 267.

<sup>19</sup> *Євлевич Х.* Слово Мудрости // Аполлонова лютня. Київ, 1982. С. 33.

<sup>20</sup> *Яковенко Н. М.* «Чоловік добрий» і «чоловік злий»: з історії ментальних установок в Україні—Русі кінця XVI — середини XVII ст. // *Medievalia Ucrainica: ментальність та історія ідей.* Київ, 1992. Т. 1. С. 47—91.

<sup>21</sup> *Наливайко Д.* На герб ясне освенцонных их милости княжат Острозских // Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст. С. 156.

<sup>22</sup> Скарга нищих до Бога // Там же. С. 86.

<sup>23</sup> *Вишенский И.* Сочинения. М.—Л., 1955. С. 45.

<sup>24</sup> Пересторога // Українська література XVII ст. Київ, 1987. С. 27—28.

<sup>25</sup> *Вишенский И.* Указ. соч. С. 45—46.

<sup>26</sup> Там же. С. 33.

<sup>27</sup> *Яковенко Н. А.* Указ. соч. С. 53—57.

Н. М. Филатова

## К. Бродзиньский и идея христианизации политики

Синтез языка религии, истории, политики — особенность философии мессианизма, одним из выразителей которой был К. Бродзиньский. В своей романтической историософии он широко пользовался языком религии. Будущее, перемены, которые, по его мнению, должны произойти в социально-политическом облике Европы и всего человечества, описываются в его патриотической публицистике через христианские категории. Говоря об этом, следует вспомнить Ф. Р. Шатобриана, потому что писателем, который ввел язык христианства в романтическое описание мира, был именно он. По мнению И. Грудзиньской-Гросс, Шатобриану принадлежит заслуга «крещения» языка, которым романтики стали говорить о народе и истории, именно он связал поэтику и политику с религией<sup>1</sup>. В творчестве Бродзиньского чувствовалось эхо Шатобриана — энтузиаста библейской прозы и одного из самых блестящих и влиятельных стилистов начала XIX в. (Книга «Гений христианства» Шатобриана (1802 г.) — апология христианства, не историческая и не догматическая, но красноречивая, поэтическая, сильно действующая на фантазию и чувство читателя и вызвавшая много нападков со стороны теологов, была крайне популярна в начале XIX в.)<sup>2</sup> В контексте введения языка религии в лексикон истории следует рассматривать — подобно тому как это делает З. Стефановская применительно к «Книгам польского народа и польского пилигримства» А. Мицкевича<sup>3</sup> — и патриотическую публицистику К. Бродзиньского («Речь о польской национальности» (1831), и в особенности, «Послание братьям-изгнанникам» (1835)).

Одной из главных идей польского мессианизма было преодоление разобщенности народов, привнесение нравственного начала в политику. Эта идея не была оригинальной выдумкой польских мыслителей. Она развивалась и в доктринах французов: Сен-Симона, Фурье, Леру, Шатобриана и др. В 30-е гг. XIX в. мысль о том, что международные отношения должны быть основаны на нравственных, христианских принципах была крайне популярна во Франции и среди польской эмиграции. Ее провозглашали А. Мицкевич, А. Чарторыйский, А. Чешковский, Ю. Хене-Вроньский.

В историко-политических концепциях, распространенных в середине XIX в. нашли отражение идеи миллениаризма, опирающиеся на Апока-

липсис, согласно которому будущему тысячелетнему Царству Божию на земле должна предшествовать катастрофа. Таким образом, в этом учении реализовывался провиденциальный план истории. Большинство разновидностей этого учения так или иначе брали начало в Библии (хотя и могли возникать на почве разных религий и культур — как христианской, так еврейской или мусульманской). Текстом, из которого наиболее часто черпались идеи и риторика польского мессианизма, было Откровение Иоанна Богослова. Наряду с ним источником для милленаристских интерпретаций были книги пророка Даниила<sup>4</sup>.

Милленаристы вписывали будущее в христианскую концепцию развития человечества, ожидали второго пришествия, усматривали признаки его приближения в исторических катаклизмах — войнах, восстаниях, революциях. Соотнося движение истории с религиозным учением, они обещали Страшный суд и установление Царства Божия на земле. При этом понятия христианского учения, естественно, переводились в исторические измерения. Одним из выразителей идей милленаризма стал К. Бродзиньский, который в «Послании братьям-изгнанникам» тоже предсказывал установление Царства Божия на земле: в его проекции на историю оно трансформировалось в «царство мира», в котором «народы и правительства будут вести себя в соответствии с учением Христа, так, как до сих пор истинный христианин ведет себя по отношению к своим братьям» (472)<sup>5</sup>.

«Историософия мессианизма — это историософия (...) катастрофы и апокалипсиса», — писал А. Валицкий<sup>6</sup>. Современная эпоха переживалась многими мыслителями, разделявшими мессианистские идеи, как «эпоха великого перелома», гибели старого мира и болезненного рождения мира нового. Французские революции, память о наполеоновских войнах, а также всплеск революционных и национально-освободительных движений по всей Европе (для поляков это прежде всего было восстание 1830—1831 гг.) порождали всеобщее ощущение, что переживаемая эпоха является переломной для будущности всего мира. Оно вызвало к жизни множество религиозно-философских, общественно-политических, историософских концепций, проникнутых мессианистскими идеями. Их провозглашали и Ж. де Местр, пророчивший «третью волну христианства» и утверждавший, что «человечество ожидает религиозное будущее», и Ж. Мишле, и Дж. Мадзини, который верил, что итальянский народ призван создать на земле новую Церковь Человечности.

Таковы были, в частности, исторические предчувствия Мицкевича в начале 1830-х гг. И «Книги польского народа и польского пилигримства», и «История будущего», и публицистика того времени свидетельствуют, что он рассматривал тогдашнюю ситуацию в Европе как кризисную. По словам Мицкевича, это «печальная и удивительная эпоха историче-

ского финала» для всего западного общества. В современном мире, по его мнению, нет общественных ценностей, которые следует сохранять. В программе задуманного в то время поэтом издания говорилось, что «следует считать это положение временным, преходящим, недостойным мысли и пера поляков, занятых великими проблемами будущности народов»<sup>7</sup>. Настоящее Мицкевича не интересовало, ибо грядущее, в его представлении, будет основано на полном разрыве с традицией. Измениться, обновиться должно все — политические и экономические отношения, институты, наконец, сами люди. Он готов был к тому, что в любую минуту может грянуть революционная буря, низвергающая троны, разрушающая ложные ориентиры европейской политики. А. Чешковский, который в своем религиозно-философском трактате «Отче наш», делил историю на три эпохи — Отца, Сына и Святого Духа, — утверждал, что в последнюю из них, по его мнению, Царство Божие установится на земле: «старый мир гибнет, а новый нарождается, возникает третий мир!»<sup>8</sup>

Апокалиптические мотивы свойственны и творчеству Бродзиньского начала 30-х гг. Современный мир, по его мнению, полон фальши, люди утратили идентичность, разобщены, «заперлись в крепостях с наставленными пушками, но дрожат при виде туч, которые собираются над их головами» (474), разучились различать добро и зло, «многие вещи носят ложные названия» и люди «не знают, где правда и сила, потому что сбились с пути любви, а только любовь отличит правду...» (474). Современная эпоха — это «эпоха равнодушия, и болезнь эта самая страшная» (478).

Как и Мицкевич, Бродзиньский оценивает как никчемные «системы министров, философов, реформаторов», которые в будущем обратятся в ничто (475). Ценности современной политики, следуя библейской стилистике, он описывает как идолов, которым поклоняются европейские правители. Для Мицкевича такими идолами были ложные ориентиры европейской политики — «политическое равновесие», эгоистические интересы государств, власть, выгода, торговля, нажива. Бродзиньский упоминает «веротерпимость», «религию» и «законность», во имя которых была якобы разделена Польша. Это, в его интерпретации, лишь пустые слова, на которые молятся правители и которые вводят людей в заблуждение.

Бродзиньский усматривает кризис современной эпохи в разрушении изначальных семейных и национальных уз, связывающих народы и правительств, человечество в целом. «Король перестал быть отцом и народ одной семьей, все священные узы порваны; гаснет любовь к семье и народу, а штык и весы купца — единственное, что объединяет народы» (472). Именно семья и национальное начало должны занять первое место в иерархии политических ценностей, ибо «из семей возникли народы и к семейным отношениям и семейному правлению должны вернуться» (473). Царства, королевства и княжества без национальной души ничтож-

ны и бранны и неизбежно распадутся в результате потрясений (473). Эта идея перекликалась с образом будущего, созданным А. Мицкевичем в ряде произведений, в том числе в его набросках к «Истории будущего». По Мицкевичу, идея равенства и братства возникла вместе с христианством («все христианство должно было быть вольным, а все христиане как братья, равными между собой»<sup>9</sup>), проявилась в «духе солидарности и самоотверженности крестовых походов», в унии Польши и Литвы и должна в будущем определить способ сосуществования народов. Виновными в нарушении европейского единства, в том, что идеал свободы, братства и равенства не был осуществлен, Мицкевич считал европейских монархов и правительства. Подобно тому как первыми врагами свободы были римские императоры, виновные в мученической смерти Христа, современными врагами свободы являются «короли», которые во имя фальшивых «идолов» своей политики обрекают народы на постоянную борьбу друг с другом. В середине XIX в., по Мицкевичу, деспотизм монархов, которые «озверели» до последней степени, достигает своего триумфа, а это, как свидетельствует история всех деспотий, предвещает его скорое падение. Страницы «Истории будущего» подобны картинам Страшного Суда над согрешившими против свободы монархами и правительствами, который Мицкевич пророчит также в «Книгах польского народа и польского пилигримства»: «И порушат их идолов, а идолопоклонников будут судить по закону Моисея и Иисуса Навина, Робеспьера и Сен-Жюста, истребляя всех от старого до малого...»<sup>10</sup> Революционная этика здесь сродни ветхозаветной: она оправдывает месть, право на бунт и ненависть к сильнейшему<sup>11</sup>.

Исторически неприятие современного политического устройства Европы польскими мыслителями было связано с той ролью, которую в польском национальном сознании сыграл Венский конгресс. Для поляков он означал несправедливый передел мира, в то время как для России и Запада — установление равновесия на континенте<sup>12</sup>.

Нарастающую катастрофу в современности усматривал и З. Красиньский. В отрывке «Видение духов столетия» он аллегорически представил XIX век как фигуру с золотой печатью и бичом. В другом сочинении — отрывке «Век, в котором мы живем» (1831), он называл свое время временем испытаний и страданий. Эти произведения, так же как и «Не-Божественная Комедия» Красиньского, свидетельствуют о миллениаристском видении истории. Представления этого поэта об истории и будущем были частью широкой эсхатологической картины, которую создали романтики в истории. По утверждению Красиньского, последние пятьдесят лет уже звучит архангельская труба. И «люди бросаются в бой, короны, как сухие листья, рассыпаются в руках завоевателей, огромные страны превращаются в кладбища без надгробий». В будущем ему, как и Мицкевичу, видятся поверженные троны, короли в нищете и унижении. За всем этим

в сиянии явится Христос: «И увидите Сына Человеческого, восседающего на престоле среди легионов архангельских»<sup>13</sup>.

Образ обновленного мира создан Бродзиньским в «Послании братьям-изгнанникам» (некоторыми штрихами он намечен уже в «Речи о польской национальности»). По идее Бродзиньского «королевство мира» установится на земле после восстановления Королевства Польского, ибо поляки подадут пример народам и правительствам жить по учению Христа. Судьба польского народа решится в соответствии с прямыми указаниями в Священном писании: «Верьте слову Божьему: соберет Господь свой народ со всех концов мира и обретете свою землю» (468).

По Бродзиньскому искупительная жертва поляков приведет к тому, что в правителях пробудится совесть и настанет «братская любовь между народами и союз добра против зла, основанный на законе Божьем» (469). Произойдет это так: архангелы, в соответствии с откровением Иоанна Богослова окружающие престол Господа на небесах, вдохнут в народы — именно в народы, в их национальные души — божественный огонь (473).

Описывая будущее в религиозных терминах, Бродзиньский тем не менее далек от мистики и мистических учений. Царство Божие означает для него реальную будущую эпоху, неизбежный и органический результат развития человечества. Новый мир, по Бродзиньскому, уже теперь зарождается, и Царство Божие начинается<sup>14</sup>.

В «Речи о польской национальности» Бродзиньский выдвигает идею грядущего братства народов, причем рассматривает ее как воплощение евангельского братства во Христе. Польский народ назван им Коперником в нравственном мире именно за то, что он открыл идею общности и взаимозависимости наций. В «национальных добродетелях», развитии национальной индивидуальности ученый видит залог любви к человечеству.

Только семейная любовь народа и «любовь к человечеству в народах», — продолжает он эту мысль в «Послании братьям-изгнанникам», — восстановит гармонию внутри государств и в международных отношениях. Центральное место в образе будущего занимает христианская идея любви («Любовь первой получила представление о бессмертии» (476). В будущем «род человеческий еще больше породнится» и «соседние народы будут связаны узами супружеской любви» (474). Ложно понятые религиозные интересы уступят место «унии вероисповеданий и наций», и «народы объединятся в одну церковь» (474). Церковь и станет монархом, так как «наместник Божий есть видимый представитель Христа». Этот монарх будет поистине милостивым королем, так как будет пользоваться народной любовью, и благодаря этой любви станет сильным и непобедимым. В чем-то Бродзиньский предвосхищает идеи А. Чешковского, который в «Пролегоменах к историософии» (1838) охарактеризует будущую эпоху следующим образом: «Государство откажется от своей абстрактной

обособленности и станет само членом человечества и конкретной семьи народов. Естественное состояние перейдет у народов в состояние общественное, а до сей поры существовавшее, еще очень молодое международное право станет развиваться все более бурно в международную мораль и международную нравственность»<sup>15</sup>.

«Любовь» — применительно к истории — поистине ключевое слово в «Послании братьям-изгнанникам». Бродзиньский призывает свой народ «загореться чистой любовью, ибо с любовью живут вера и надежда» (476); в современную эпоху, считает он, «одна только любовь узнает правду, как только мать узнает потерявшегося в детстве ребенка» (474). Идея любви знаменует евангельскую религиозную интерпретацию истории. Категория любви, основополагающая для культуры романтизма, становится здесь синонимом смысла общественной жизни. Эту идею, в основе которой лежали евангельские представления, Бродзиньский разделял с другими писателями-романтиками. В частности, Э. Дембовский утверждал, что «любовь в будущем составит главную черту общества, любовь, которую Спаситель призывает чувствовать каждого истинного христианина»<sup>16</sup>. Романтики, как подмечает Л. А. Софронова, рассуждали о любви как об организующем начале всего человечества. По их представлениям, переплетение любви всех людей, составляющих народ, организует в идеале народную общественную жизнь, при этом любовь к народу расширялась до любви ко всему человечеству<sup>17</sup>. «Любовь к человечеству как действие есть сущность общественной жизни», — так понимал суть социальных процессов Э. Дембовский, так же как и Бродзиньский, уделявший идее любви центральное место<sup>18</sup>.

Христианская любовь являлась писателям-романтикам в виде общественной, гражданской добродетели. «Как домашние добродетели являются основой народных, так последние — основа любви ко всему обществу», — писал Бродзиньский (436). Ю. Словацкий ожидал, что любовь разбудит волю, и человечество придет к новым свершениям. Знаменательно, что русский писатель В. Г. Белинский также видел в любви организующую силу международной жизни, общения между народами: «Со дня на день более и более обнаруживается в наше время сочувствие и любовь народа к народу»<sup>19</sup>.

Польский народ предстает в текстах Бродзиньского как «ученик Христа». Неслучаен постоянно повторяющийся в текстах писателя вопрос, может ли народ погибнуть ради блага всего человечества. Велико здесь влияние Евангелия от Иоанна, совершенно воплотившего учение о любви («Нет больше той любви, как если кто положит душу за друзей своих» (И: 15, 13). Если бы даже польскому народу, по словам Бродзиньского, была уготована мученическая смерть, его могила стала бы местом паломничества других народов (437). По Бродзиньскому, страдания поляков превратят на-

роды, которые доселе «не имеют сердца», в существа с чувствительной душой. Вводя в историософские построения фигуру Христа, Бродзинский предпочитает видеть свой народ страдающим, терпящим муки ради человечества («Будь таким, будь!» (438)), но не эгоистичным. Только через любовь к человечеству он прославится, выполнит свое предназначение, и «сделает королей справедливыми» (439).

Христианская идея любви, которая определяет для Бродзинского будущие измерения отношений между народами, позволяет ему создать гармонический образ будущего даже в период неблагоприятной для поляков политической ситуации. Опираясь на христианскую идею любви, Бродзинский предсказывает нечто вроде Европейского союза. Подобно тому, как падут стены Иерусалима, исчезнут окопы и межевые столбы между государствами; наступит союз земледельческого народа с промышленным, многолюдного народа с немногочисленным, и все будут иметь равные права. По мысли Бродзинского, не будет больше ни завоевателей, ни покоренных народов, народы «по-семейному договорятся, их правительства станут соответствовать их природе», а «школа, воинство и слуги Божии возьмутся за руки и запоют один гимн во славу Господа» (475). Это «королевство мира» представляло собой реализацию цели истории человечества, достигнутой благодаря искупительной жертве избранного народа — поляков, которые «сердцем поняли братство во Христе, породнились между собой и породнили народы» (478).

Обращаясь к Священному Писанию для интерпретации истории, Бродзинский идет заметно дальше своего старшего современника Я. П. Воронича — основоположника теософского синтеза истории Польши. Вороничу еще чужда идея исторического прогресса: «Люди всегда были людьми, и ничего нового нет под солнцем». В центре его историософии находится понятие Провидения. По его представлениям, история человечества — образец божественной мудрости: Бог непосредственно вмешивается в ход истории, предопределяя в ней все и руководствуясь справедливостью. Она заключается в наказании отступников и поощрении верных — это относится как к отдельным людям, так и к народам. Несчастья, которые преследуют нацию, являются, в интерпретации Воронича, Божьей карой за отход от веры и христианской нравственности. Об этом свидетельствует, по его мнению, история поляков. Разделы Польши Воронич рассматривает в нравственно-теологическом плане — как наказание поляков за их грехи, за пренебрежение добродетелью предков и нравственный упадок, приведший к слабости государства. Это не мешает Вороничу видеть в поляках избранный народ, который отмечен союзом с Богом и которому предопределена особая историческая миссия. Его мессианистские идеи основаны на ветхозаветных текстах: он неоднократно ссылается на историю израильского народа, указывая на ее

аналогии с историей поляков, ищет новые смыслы в словах ветхозаветных пророков<sup>20</sup>.

Бродзинский же отходит от идеи вины и Божьей кары. Центральной в его представлениях о будущем является идея обновления мира. Предсказывая это обновление, Бродзинский обращается к аналогии Польши с ветхозаветным Иовом, который выдержал все испытания, посланные ему Богом, терпеливо и смиренно. Его пример кажется писателю в наибольшей степени приложимым к нравственному облику польского народа и его характеру. «Ты прошел по пути благополучия как Иов, выдержал все муки, посланные тебе по наущению сатаны, вышел из них чистым как он, и омолодил тебя Господь»(481).

Но основополагающей для ученого все же является аналогия Польши с Иисусом Христом. Фигура Христа, которая вводится для отождествления с судьбами Польши, так же как и центральная для историософии Бродзинского идея любви, показывает, что, обращаясь к языку религии, Бродзинский все больше выбирает язык Евангелия. И это глубоко обосновано, ибо «идея обновления жизни, заявленная в ветхозаветных текстах, была утверждена и упрочена Новым Заветом»<sup>21</sup>. Атмосфера трагизма и безысходности, свойственная ветхозаветным переводам Бродзинского, сменяется в «Послании братьям-изгнанникам» оптимистической идеей преображения, переходом через границу, разделяющую смерть и жизнь. Язык ветхозаветный в конечном счете переходит в язык евангельский.

Особенно важно для Бродзинского «Откровение Иоанна Богослова», на которое он прямо ссылается («народы будут вдохновлены архангелами, о которых говорит Святой Иоанн») (473). Именно в Апокалипсисе провозглашена идея сотворения нового мира как результат творческого акта Бога. «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали и моря уже нет. ...И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло» (Откр. 21: 1—5). Если в Ветхом Завете новое предстает как улучшенный вариант старого, в Новом Завете — в Апокалипсисе — речь идет о том, что Бог сотворит все новое — новое небо, новую землю и новый град во время своего второго пришествия<sup>22</sup>. Таким образом новозаветные представления о новизне строят историю в концепции Бродзинского. «Движение по кругу и вместе с ним постоянное повторение мифологических архетипов» сменяется «движением вперед, в будущее, обещающее новые, неведомые доселе формы жизни»<sup>23</sup>. Расширение ветхозаветных сюжетов евангельскими, отказ от старозаветной идеи «вины и наказания» при интерпретации истории свидетельствовали о качественно новом представлении об историческом времени. Это время не останавливается, оно движется, — и выход в будущее, взгляд на его

преображение глубинно связан с обращением Бродзиньского в своей историософии к Евангелию.

Сакрализация будущего у Бродзиньского тесно связана с сакрализацией польской истории. Вся история Польши, в его интерпретации, свидетельствует о том, что польский народ в своей государственной жизни воплотил учение Христа. Он сумел создать огромное государство, объединившись с «народами иного племени», в первую очередь с Литвой, путем брака королевских особ, заключенного перед алтарем. Как утверждает Бродзиньский, обручальное кольцо королей было обручальным кольцом народов и веры, и браки эти длились свято вплоть до одновременной кончины. Другого государства, которое в политической жизни осуществило бы христианские идеалы супружеской любви, история не знала.

И в «Речи» и в «Послании» прошлое рассматривается Бродзиньским через христианские категории Веры и Свободы и благодаря этому сакрализуется. Как и Шатобриан, и Мицкевич, Бродзиньский видит в Евангелии гарантию свободы. (Аналогичным образом у Мицкевича в «Книгах» история человечества и польского народа рассматривается как реализация идеи Бога и Свободы).

Заслуга поляков перед всем человечеством, по мысли Бродзиньского, состоит в том, что они, защищая Европу от иноверцев, защищали тем самым христианство, а следовательно, всю европейскую цивилизацию. «Приняв христианскую веру, — пишет он, — поляки сразу же стали защитниками Евангелия» (439). «Верой и для веры» жил польский народ. Польские национальные символы — орлы — в течение десяти веков служили распространению и господству христианства; со смертью Юзефа Понятовского они возвращаются к престолу Господнему.

В «Речи о польской национальности», говоря о заслугах поляков перед цивилизацией и всем христианским миром, Бродзиньский описывает их как орден рыцарей, которые, неся народу веру, «провозгласили себя братьями, а Деву Марию своей королевой». По его словам, это было «вдохновение, полное священного таинства. ...Мария, пресвятая мать Спасителя, Святым Духом стала королевой народа Пястов, ...которому предназначено было сражаться за христианство» (440). Вся польская история, по мнению Бродзиньского, свидетельствует о том, что поляки в своей государственной жизни основывались непосредственно на учении Христовом. «Они единственные, под влиянием католицизма, сумели прийти к свободе и законам, образцы которых дало первоначальное христианство», — пишет он (441).

Принявшие христианскую веру в то время, когда в Европе уже шли крестовые походы, поляки, по Бродзиньскому, на протяжении истории являли образец «подлинно христианского рыцарства». «Простота, благо-

родство и возвышенность нравов», отличавшие их от средневекового рыцарства, влекомого, в основном, честолюбивыми стремлениями, сделали поляков истинными защитниками веры. По словам Бродзинского, окруженные язычеством, польские воины должны были сражаться за христианство на своих собственных границах, а потому воевали ради объединенной идеи — веры и отечества. Благодаря сильным патриотическим чувствам, «их рыцарство, в сравнении с юношескими фантазиями крестоносцев, отличалось мужеством» (439). «Безмятежная Европа почти и не знала, какие полчища варваров сдерживали поляки своей грудью, — пишет ученый. — (...) Их страна была только лагерем европейской охраны. Когда, отдав языческие знамена папе Павлу V, они смиренно просили у него реликвию, он ответил: “Разве не является мученической реликвией каждая пядь вашей земли?”» (441). Последней же битвой «чисто христианского рыцарства» была, по Бродзинскому, оборона Вены Яном Собеским в 1683 г.

Образ «христианского рыцарства», встречался в современной Бродзинскому литературе, в частности, у Ж. де Сталь, но особое значение приобретал он в контексте польской истории. Представление о поляках как о «Христовом воинстве» уходило корнями в традицию сарматизма, когда воюющий шляхтич-«сармат» ощущал себя защитником всего католического мира. В польской культуре XVII—XVIII вв. прочное место занимал образ рыцаря-католика, обороняющего христианскую Европу от экспансии мусульман — татар и турок, а также сдерживающего натиск шведов-лютеран и восточных соседей — православных и униатов. Особенно ярко подобные мотивы, воскрешающие идеал средневекового рыцаря-крестоносца, проявились в творчестве С. Ожеховского и В. Коховского, автора «Псалмодии»<sup>24</sup>. Это наследие сарматской культуры, во многом повлияло на исторические представления польского романтизма. Если просветители сознательно рвали связь с ним, то романтики возвращались как к образу «Христовой войны», так и к идее избранности и мессианистского призвания Польши, строя на них свои историософские концепции.

Неоднократно говоря о Польше как об «оплоте» христианства, Бродзинский вторил как «сарматской» литературе, так и Я. П. Вороничу. Заслуга поляков как христианского рыцарства свидетельствовала, в представлении поэта и епископа, об «избранности» польского народа, о его «союзе» с Богом. Особенно отчетливо об этом говорилось в «Проповеди по случаю торжественного освящения польских орлов и хоругвей» (1807), где Воронич высказывает мысли о том, что историческая миссия Польши, которая «за Европу тонула в крови», далеко превосходит ее непосредственные государственные интересы<sup>25</sup>.

По мнению Бродзиньского, заслуги поляков перед христианством должны были, подтвердить тезис об их особой роли в обновлении мира. Польский народ предстал таким образом в роли святого мученика, а его история как череда жертв и подвигов.

Другая же историческая заслуга поляков по Бродзиньскому состояла в том, что в своей государственной жизни они сумели воплотить идею свободы, которую боготворили. «Зерно свободы, которое Христос бросил в землю, на их земле раньше всего принялось и дало ростки» (477). Поляки показали всей Европе пример подлинной свободы: «Каждое вступление на престол нового монарха было спокойной революцией, расширявшей свободу» (442). И даже если, как признает Бродзиньский, иногда эта любовь к свободе была чрезмерной, все же «фанатизм свободы» поляков не был кровавым, и более того, перед разделами они собственными силами сумели исправить положение, укрепив королевскую власть.

Если в эсхатологии А. Мицкевича обновление мира произойдет путем «всеобщей войны за свободу народов», то Бродзиньский особо подчеркивает нравственную искупительную роль подлинно христианского терпения. Фигура Христа выступает у Бродзиньского как этический образец для воспитания польского народа, формирования у него терпения и самоотречения. Историческая миссия поляков осуществится, по Бродзиньскому, через их покорность Божьей воле. Писатель призывает поляков-эмигрантов к скромности, невмешательству во внутренние дела приютивших их государств и терпеливому ожиданию, когда их «мученичество и рассеяние пробудят в народах высокие чувства и обратят сердца к Владыке королей и народов, и на сколько ужасных преступлений ваша судьба толкнула правителей, столько же добродетелей она пробудит в народах» (478—479).

Как и польский мессианизм в целом, идеи христианизации политики, провозглашенные Бродзиньским, — это нечто большее, чем проявления религиозного сознания. Они знаменуют собой единство языка религии, истории и политики и могут быть рассмотрены, выражаясь словами А. Валицкого, «в широком контексте сознательной либо несознательной секуляризации миллениаристских ожиданий». Образ грядущего королевства мира, основанного на воплощении в жизнь христианских ценностей, свидетельствовал о характерном для романтического сознания стремлении к «оживлению религиозного чувства в сочетании с романтической идеей обновления человечества»<sup>26</sup>. Будущее Польши оказывалось таким образом вписано в мир истории и католической религии, описано с позиций христианского, романтического универсализма.

**Примечания**

<sup>1</sup> *Grudzińska-Gross I.* Piętno rewolucji. Custine, Tocqueville i wyobrażenia romantyczna. Warszawa, 1995. S. 225.

<sup>2</sup> *Szykowski M.* «Génie du christianisme» a prądy umysłowe w Polsce porozbiorowej. Lwów, 1908. S. 23—27, 190—197.

<sup>3</sup> *Stefanowska Z.* Historia i profecja. Studium o «Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego» Adama Mickiewicza. Warszawa, 1962.

<sup>4</sup> *Walicki A.* Filozofia a mesjanizm. Warszawa, 1970. S. 11.

<sup>5</sup> Здесь и далее ссылки на сочинения Бродзинского даются в тексте по изданию: *Brodziński K.* Wybór pism. Wrocław, 1966.

<sup>6</sup> *Walicki A.* Op. cit. S. 20.

<sup>7</sup> Цит. по: *Witkowska A.* Mickiewicz: słowo i czyn. Warszawa, 1975. S. 133.

<sup>8</sup> *Cieszkowski A.* Ojciec Nasz. T. 1. Poznań, 1923. S. 2.

<sup>9</sup> *Mickiewicz A.* Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego // *Dzieła*. T. VI. Warszawa, 1955. S. 9.

<sup>10</sup> *Ibidem*. S. 47.

<sup>11</sup> См. *Филатова Н. М.* История будущего Адама Мицкевича как романтическая антиутопия // Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002. С. 74—83.

<sup>12</sup> *Лунатов А. В.* Стереотипы национального восприятия, специфика национальной истории, особенности национальной культуры и адекватная оптика научного рассмотрения // *Studia polonica*. К 70-летию В. А. Хорева. М., 2002. С. 369.

<sup>13</sup> См. *Софронова Л. А.* Польская романтическая драма. М., 1992. С. 208—213.

<sup>14</sup> *Bittner I.* Brodziński-historiozof. Wrocław etc., Ossolineum, 1981. S. 130, 136.

<sup>15</sup> Цит. по *Walicki A.* Między filozofią, religią i polityką. *Studia o myśli polskiej epoki romantyzmu*. Warszawa, 1983. S. 58.

<sup>16</sup> *Dembowski E.* Pisma. T. 3. Warszawa, 1955. S. 221.

<sup>17</sup> *Софронова Л. А.* Категория любви в культуре романтизма // О Просвещении и романтизме. Советские и польские исследования. М., 1989. С. 82.

<sup>18</sup> *Dembowski E.* Pisma. T. 1. Warszawa, 1955. S. 233.

<sup>19</sup> Цит. по: *Софронова Л. А.* Категория любви... С. 83.

<sup>20</sup> *Trybusiewicz J.* Zagadnienia historyzmu w twórczości J. P. Woronicza // *Archiwum historii filozofii i myśli społecznej*. T. 4. 1959. S. 33—45.

<sup>21</sup> *Арутюнова Н. Д.* Новое и старое в библейских контекстах // Слово и культура. Т. 1. М., 1998. С. 12.

<sup>22</sup> Там же. С. 24—25.

<sup>23</sup> Там же. С. 11.

<sup>24</sup> См. *Тананаева Л. И.* Польский портрет эпохи барокко. М., 1979. С. 80.

<sup>25</sup> *Trybusiewicz J.* Op. cit. S. 46.

<sup>26</sup> *Walicki A.* Filozofia a mesjanizm. Warszawa, 1970. S. 14, 16.

*Е. Е. Левкиевская*

## **Русская идея в контексте исторических мифологических моделей и механизмы их сакрализации**

Резкие изменения общественно-политической ситуации в России последнего десятилетия явились толчком к порождению новых идеологических моделей в массовой культуре. Как это всегда и бывает в обыденном сознании, построение соответствующих идеологий связано с осмыслением политических событий в свете уже существующих в обществе исторических мифов. Исторические мифы — обычная составляющая любого общественного или национального сознания, в той или иной форме присутствующая во всех социумах с глубокой древности<sup>1</sup>.

Создание мифа направлено на решение нескольких задач. Во-первых, миф является способом самоидентификации общества (или нации) в мире, его отождествления с той или иной культурной, этнической или политической традицией, поскольку отвечает на вопрос «кто мы?», «какова наша система ценностей», «что такое хорошо, что такое плохо»<sup>2</sup>. Работая на самоидентификацию, миф задает ту или иную «систему координат», «точек отсчета», относительно которых определяются исторические и современные события. Обязательным элементом традиционных мифологий, рожденных в донаучный период, является космогония, рассказывающая о претворении первобытного хаоса в упорядоченный и гармоничный космос. Современный исторический миф выполняет ту же космогоническую функцию — он позволяет упорядочить, «гармонизировать» мир, объясняя современную внутреннюю ситуацию в России и представляя противоречивые текущие события в виде простого и понятного сюжета с ограниченным набором действующих лиц. Это, в свою очередь, обуславливает «психотерапевтическую» функцию мифа, поскольку, творя из хаоса современности исторический «космос», миф нивелирует наиболее острые страхи общественного сознания, помогая социуму пережить тяжелые потрясения. Например, миф о собственной «богоизбранности» рождался у различных народов в периоды этнического унижения как своеобразная этнопсихологическая компенсация<sup>3</sup>.

Вторая задача мифа — спрогнозировать предпочтительную (с точки зрения того или иного слоя общества) модель будущего нации, выстраивая общий сюжет, по которому развиваются исторические события, и связывая воедино прошлое, настоящее и будущее. В этом миф, несомненно,

смыкается с утопией<sup>4</sup>. В отличие от утопии миф основывает свой прогноз на будущее, опираясь на прошлое, в том числе на сделанные в прошлом пророчества, тогда как утопия построена на принципиальном отторжении прошлого опыта, признании его несостоятельности<sup>5</sup>.

В третьих, миф является средством борьбы различных общественных и политических групп, направленным на утверждение собственной системы ценностей и дискредитацию противников. При этом миф может быть направлен не только против внутреннего, но и против внешнего противника, как в чисто прагматических целях (например, для оправдания притязаний на спорные земли), так и для утверждения (прежде всего в своих собственных глазах) своей государственной и национальной полноценности. В основе таких мифов часто лежит апелляция к престижному историческому древнему образцу, действительному или мнимому (ср., например, эллинизм у греков, римские реминисценции у румын или возведение русской государственной власти в петровскую эпоху к «римскому кесарю»)<sup>6</sup>.

При спокойном развитии событий сам по себе исторический миф не является злом, будучи неотъемлемой частью любого общественного сознания, а в определенных ситуациях, как говорилось выше, он даже способен выполнять психотерапевтические функции, «оттягивая» на себя накопленные в обществе тревоги и отрицательные эмоции. Но становясь средством политической борьбы, миф может использоваться как орудие агрессии, направленной на определенные национальные или социальные слои (вспомним, хотя бы мифы сталинской эпохи — об «обострении классовой борьбы», о «внутреннем враге», об «уничтожении кулака как класса», о «мировой революции» и др., служившие теоретическим оправданием развязанного террора).

Наконец, в четвертых, исторические мифы часто используются «властями» для управления обществом, а смена мифологических моделей, как смена регистров, направляет массовое сознание в нужное в данный момент русло. Примером резкой смены мифологических регистров может служить период 1941—1946 гг. (концом которого было печально известное постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград»), когда, осознав, что на советской идеологии войну не выиграть, большевики на короткое время обращаются к оплеванной ими ранее «русской идее», вызывая в народе патриотический подъем<sup>7</sup>.

Зарождение мифов общенационального или общегосударственного масштаба, как правило, инициируют «верхи», предлагая обществу те или иные идеи (часто в виде лозунгов, высказанных популярной личностью). Однако эти идеи только тогда становятся мифом, когда общество (или хотя бы отдельные его слои), откликается на них. Рефлексия «низов» по

поводу мифа осуществляется в порождении устных и письменных текстов (слухов, легенд, анекдотов, быличек, публикаций в периодике и пр.) на заданную тему. Чем сильнее поток текстов, тем актуальнее идея, тем больше шансов, что она превратится в «общее знание» и станет мифом. Но «брошенная» в общественное сознание идея может быть и отторгнута им, если не совпадает с его ожиданиями и потребностями. «Низы» отвечают на такие идеи молчанием. Общество устаёт от мифа, разочаровавшись в нем и отторгнув его. Наиболее распространенным способом отторжения мифа является его осмеяние, низведение высоких и сакрализованных идей мифа до «телесного низа»<sup>8</sup>.

Применительно к историческим мифам можно говорить о «латентной» и «активной» фазах их функционирования. Во время своей «активной» фазы миф становится доминантой общественного сознания, расширяя число своих носителей до размеров всего общества или большей его части. Когда общественные ожидания меняются, миф «сходит со сцены», уступая место другой идеологической модели и резко сужая круг своих приверженцев. Однако при возникновении типологически сходных исторических условий, на очередном витке общественных ожиданий старый миф может быть востребован обществом и снова стать идеологической доминантой<sup>9</sup>.

Основная особенность мифа, отличающая его от научного исторического описания мира, в том, что он абсолютизирует ту или иную идеологическую модель и подвергает сакрализации ее авторов, превращая их в культурных героев. В историческом мифе демонологизации и сакрализации подвергаются политические союзники и противники, знаковые политические и исторические фигуры, вокруг которых строится миф (ср., например, в советское время сакрализацию пионеров-героев, героев революции, гражданской войны, демонологизацию царской семьи, деятелей Белого движения и пр.). Для создания, распространения и поддержания мифа используются традиционно существующие в обществе стереотипы, опирающиеся на бинарные оппозиции, выработанные как народной традиционной культурой («свой — чужой», «правый — левый», «свет — тьма», «божественный — демонический», «русский — инородец», «православный — нехристь» и т. д.), так и привнесенные «сверху» («прогрессивный — реакционный», «националистический — интернациональный», «демократический — тоталитарный» и под.).

Рассматривая исторические мифы, функционирующие в современном общественном сознании в России, нужно отметить, что любой исторический миф апеллирует к тем или иным представлениям о «золотом веке» России, с которым связывается определенный период русской

истории. В зависимости от этого строится система ценностей, лежащая в основе мифологической модели. Современное расколотое и эклектичное общественное сознание порождает множество мифологических моделей, большинство которых является мифами-однодневками, имеющими незначительный круг носителей и не затрагивающих сколько-нибудь глубоко умонастроение социума. Можно выделить три основных мифологических модели, наиболее значимых для современной России.

Приверженцы первой из них — советской — идентифицируют себя с советским народом и относят золотой век России к ее советскому периоду. Носителями данной мифологической модели являются, в основном, люди старшего и среднего возраста, жители малых и средних городов, а также значительная часть сельского населения. Необходимо заметить, что современный советский миф не тождествен мифологии советского периода, которая представляет собой гораздо более сложное идеологическое образование, пережившее с начала XX века сильную эволюцию<sup>10</sup>. Советский миф в его современном варианте строится на следующих концептах: Россия, или, вернее, Советский Союз, как ее ипостась — мощная сверхдержава, способная отстаивать свои внешние интересы; социальная защищенность простого народа; «порядок», обеспечивавший безопасность и стабильность повседневной жизни. Противостояние с Западом, как главным планетарным злом, было переведено в политический регистр и объяснялось противостоянием двух систем — «прогрессивной» советской и «реакционной», «загнивающей» западной. Советский миф весьма привлекателен в настоящее время для значительной части социума благодаря умелой эксплуатации идеи Советского Союза как «потерянного рая», который нужно обрести вновь.

Приверженцев второй мифологической модели — западнической — можно назвать «русскими европейцами». Это достаточно узкий круг лиц как правило с достаточно высоким уровнем обеспеченности, живущий в мегаполисах. Западническая мифологическая модель абсолютизирует западную цивилизацию как единственно прогрессивную и правильную, а систему ценностей, выработанную западным обществом — как единственную норму, к которой должны стремиться прочие, «отставшие от цивилизации» народы. «Золотой век» России западнический миф относит в то «светлое» будущее, когда «нецивилизованное» русское общество, отказавшись от своих «отсталых», «ущербных», «дремучих» традиций, примкнет к «цивилизованным» странам, превратившись в неотъемлемую часть западного мира. Отказывая русскому обществу в праве на собственную систему ценностей и не признавая значимости этих ценностей, выработанных русской культурой, западники видят в России лишь «глухую»

и «отсталую» провинцию западной цивилизации, которую необходимо как можно скорее «поднять» до уровня «просвещенной» европейской (или американской) метрополии<sup>11</sup>.

Не трудно заметить, что советская и западная мифологические модели являются почти зеркальным отражением друг друга. В основе обоих мифов лежит позитивистская идея «прогресса» (политического и технического) как единственного мерила полноценности того или иного этноса или общества. Оба мифа признают существование двух противоположных общественно-культурных образований — России (Советского Союза) и Запада. Оба мифа признают «правильной» только одну форму человеческой цивилизации, за которой оставляют право на существование, тогда как вторая, «неправильная» должна тем или иным способом исчезнуть, примкнув к «правильной» или в результате «мировой революции» или в результате политической и экономической экспансии. Эти мифы строятся на одних и тех же бинарных оппозициях: «передовой — отсталый», «прогрессивный — реакционный», «цивилизованный — нецивилизованный». Разница состоит только в том, что каждый миф приписывает эти понятия противоположным обществам<sup>12</sup>.

Наконец, третья мифологическая модель, о которой мы поговорим подробнее, является современным вариантом возрождающейся «русской идеи». Необходимо заметить, что «русская идея» представляет собой не какую-то одну постоянную и неизменную догму, а скорее, совокупность рефлексий русского общества о самом себе, весьма отличающихся друг от друга в разные периоды отечественной истории. Под «русской идеей» можно понимать и концепцию старца Филофея о третьем Риме, и идеи панславизма, популярные в русском обществе второй половины XIX в., и официальную имперскую триаду «православие, самодержавие, народность», и евразийские искания русской философии первой трети XX в. Неизменной основой «русской идеи» является обоснование собственного (а в более категорической форме — «особого») пути России в мировой истории, а также наличие ряда духовных ценностей и черт «русскости», определяющих глубоко индивидуальный характер русского мировоззрения, не совместимый с западной системой ценностей. В наиболее общем виде «русскую идею» сформулировал Ф. М. Достоевский в набросках для «Дневника писателя» в 1881 г.: «надо вспомнить — что мы не Европа, что мы — Азия... Уже одна идея, что мы отказались от исключительного европеизма нашего, от прихвостничества нашего в надежде заслужить сан исключительного и совершенного европейца, — уже одна идея эта придала бы нам самостоятельности» (Достоевский 1984, с. 196). В разные времена в зависимости от политических и культурных обстоятельств «русская идея» существовала и в качестве официального общегосударст-

венного мифа (например, «православие, самодержавие, народность»), и в виде философских теорий русской интеллигенции (славянофильство, византизм, евразийство), и в виде третируемого интернационалистами и атеистами всех мастей катакомбного богоискательства в послереволюционную эпоху<sup>13</sup>.

Однако было бы ошибкой любую «русскую идею» считать мифом. Как уже говорилось, «русская идея» является естественной и нормальной формой самопознания нации, и в этом смысле можно говорить о существовании «немецкой», «английской», «французской», «китайской» и любой другой идеи, поскольку процесс самопознания присущ любому этносу. Многие идеологические построения, рожденные в разные времена в рамках «русской идеи», заслуживают упреков в излишней субъективности, нарушениях логики и даже фантастичности, но мифами их назвать нельзя, поскольку, зародившись в узком кругу интеллектуальной элиты, они там же и уходили в небытие, оставаясь неизвестными для широкого общественного сознания и не порождая никакого или почти никакого отклика с его стороны. Другие теории становились на какой-то период идейной доминантой и даже воплощались в поэтические тексты, как, например, в поэзии Ф. И. Тютчева отразились византийские и панславистские искания Константина Леонтьева<sup>14</sup>. Третьи идеи, неся в себе все зачатки мифотворчества (как, например, славянофильство с его применением гегелевской диалектики к истории и судьбе России), смогли очень точно обозначить наиболее важные проблемы русского самопознания и послужили плодотворной основой для развития русской религиозной философии начала XX в.

По существу, только одна «русская идея» смогла стать настоящим национальным мифом, не теряющим своей остроты и актуальности вот уже пять веков — это учение о Москве как «третьем Риме», выдвинутое псковским старцем Филофеем в XVI в. и вписавшее историческую судьбу России в контекст христианского Апокалипсиса. Смысловая двойственность этой идеи позволяла в разные периоды существования государства Российского актуализировать то одно — религиозное — ее толкование (теократическая чистота, святость, конфессиональное совершенство, Москва как центр христианского мира), то другое — имперское, ассоциирующееся с государственной мощью и претензиями на мировое господство. Парадоксальность современных религиозно-философских исканий заключается в том, что в них фактически признается: теократического величия России как единственной преемницы христианского Рима можно достичь только при восстановлении ее как империи, самодержавного государства.

Самоидентификацию приверженцев интересующей нас мифологической модели можно определить известным лозунгом «младороссов»: «Мы не белые, не красные, а русские»<sup>15</sup>. Эта модель относит «золотой век» России к ее дореволюционному периоду и апеллирует к исконным национальным ценностям, среди которых на первом месте стоит православное мировоззрение<sup>16</sup>. Носителями этого типа сознания являются, в основном, городские жители, идентифицирующие себя с русской православной культурой дореволюционного периода. Формирование интересующей нас мифологической модели началось в первые же годы после убийства царской семьи, до последнего времени развивалось, в основном, в кругах русской эмиграции первой волны, а на территории России стало активно развиваться с конца 80-х годов XX в. Данный миф, опираясь на исходную модель «Москва — третий Рим», рассматривает основные исторические вехи (революцию, убийство царской семьи, Великую Отечественную войну, «путч» 1991 г., обстрел Белого дома 1993 г. и др. события последнего десятилетия) как элементы сакральной метаистории, носящие апокалиптический характер.

В качестве центрального события русской истории XX в., под ракурсом которого трактуются все остальные общественные и политические события, миф рассматривает убийство царя Николая II и царской семьи. Все последующие беды и неурядицы русской истории (красный террор, Великая Отечественная война, события последнего десятилетия XX в.) рассматриваются как наказание свыше русского народа за грех цареубийства. Прощение России и возвращение ей прежнего величия должно произойти тогда, когда русский народ покается в своем грехе и вернется к православному благочестию<sup>17</sup>.

Доказательства базируются на толковании известного фрагмента из 2-го Послания Апостола Павла к солунянам (2, 7), в котором говорится о времени, когда в мир придет Антихрист и об условии, которое сдерживает его приход в настоящее время: «Ибо тайна беззакония уже в действии, только не совершится до тех пор, пока не будет взят от среды удерживающий теперь». Среди древних церковных авторов существовали разногласия относительно того, что и кого имел в виду Апостол Павел под удерживающим теперь. Начиная с Иоанна Златоуста под удерживающим теперь было принято понимать власть Римской империи (см.: Св. Иоанн Златоуст «Четвертая Беседа на Второе Послание Апостола Павла к Солунянам»). Если древние и средневековые церковные авторы под удерживающим понимали власть Рима, то русских авторов волновал другой вопрос: что понимать под Римом в условиях, когда Римская империя прекратила существование. Учитывая тот факт, что именно Москва и шире — государство Российское — осознаются как преемники христианского

Рима, естественно предположить (что собственно и делают носители этого мифа), что и сакральная функция удерживающего перешла на Российскую империю и конкретно — на ее государственного лидера — Самодержца. При этом актуализируются слова Феофана Затворника о том, что «царская власть, имея в своих руках способ удерживать движения народные и держась сама начал христианских, не попустит народу уклониться от них, будет сдерживать его». Таким образом, в рамках этой теории понятие самодержец включает сразу три функции: он есть держатель всей государственной власти, он удерживает народ в рамках христианской веры и он является сакральным удерживающим антихриста.

В связи с этим убийство царя и императорской семьи однозначно прочитывается как исполнение пророчества Апостола Павла о том дне, когда «будет взят от среды удерживающий теперь», т. е. о дне пришествия в мир антихриста. Толкование дальнейших исторических событий основано на осмыслении знаменитого явления иконы Богоматери Державной в селе Коломенском 2 марта 1917 г. — в день отречения Николая II от престола. С этого дня, по мысли о. Сергия Булгакова, началось «прикровенное существование» «Третьего Рима», подобно Китежу, скрывшемуся под воду», поскольку функция удерживающего взяла на себя Богоматерь Державная. На этой иконе Богородица изображена со скипетром и державой — символами царской власти, что в рамках излагаемой теории служит прямым указанием на то, что русская держава находится теперь в руках Богоматери<sup>18</sup>. Предполагается, что Богородица несет функцию удерживающего временно — до восстановления в России царской власти. Но как только Россия покается в своих грехах и обратится к своей вере, ей будет даровано прощение в виде возвращения монархии и восшествия на русский престол нового царя, во время правления которого наступит небывалый расцвет России, связанный с торжеством православия<sup>19</sup>. Однако расцвет будет недолгим — вскоре после этого, согласно излагаемым идеям, люди на земле снова обесчестятся, и в мир придет антихрист. Таким образом, становится очевидным, что философские искания старца Филофея получают в современном мифологическом сознании достаточно парадоксальное решение, при котором, перефразируя слова известного стихотворения, Россия только тогда сможет стать Россией Христа, когда она станет Россией Ксеркса.

Этот исторический миф начинает активно воспроизводиться, начиная с 20-х годов XX столетия в эмигрантской литературе и публицистике<sup>20</sup>, а с последнего десятилетия XX в. находит свое отражение в устных и письменных текстах, функционирующих в современном русском обществе (преимущественно городском). К числу текстов, в той или иной форме содержащих фрагменты мифа, относятся, прежде всего, устные жития

новых русских святых и старцев (старца Серафима Вырицкого, блаженной Матроны, матушки Ольги Ложкиной, священника Алексея Мечева, иеросхимонаха Аристоклия и др.) и приписываемые им предсказания о судьбе России и всего мира. Большое влияние на активное формирование этой модели в последнее десятилетие оказывает эмигрантская богословская и философская литература, переиздаваемая отечественными издательствами. Особое внимание обращает на себя книга «Россия перед вторым пришествием» (Россия 1998), за неполное десятилетие выдержавшая уже три издания и являющаяся настоящей апологетикой данного мифа. Книга выстроена как огромная компиляция различных источников, подобранных по темам, соответствующим основным событиям русской истории XX в («На пути к революции», «Катастрофа и ее духовный смысл», «Отодвинутое время» и т. д.), при этом цитаты из Святых Отцов и Посланий апостолов соседствуют со стихами Ф. И. Тютчева и текстами Ф. М. Достоевского, высказываниями русских философов и писателей (например, К. Леонтьева), пересказами пророчеств русских святых (например, пророчеств преп. Серафима Саровского в пересказах Н. А. Мотовилова), текстами из периодики и пр. Как и любое мифотворчество, книга лишена какого-либо критического отбора и анализа содержащихся в ней текстов, которые подаются как безусловная истина, не подлежащая никакому сомнению, а главное — как истина православная.

Из изложенного материала становится совершенно очевидно, что данный миф является прямым продолжением концепции «Третьего Рима». Во-первых, характерной чертой рассматриваемой мифологической модели является этноцентризм, при котором русская история рассматривается не просто как естественная часть мировой истории, но как ее кульминационная, центральная составляющая. События, происходящие в России, с точки зрения этноцентричного сознания, являются доминантой мировой истории и оказывают непосредственное и исключительное влияние на судьбы мира, в том числе на грядущий конец света и приход Антихриста. Во-вторых, согласно данной мифологической модели, история носит исключительно сакральный характер, т. е. все политические и общественные события детерминированы и происходят не столько под влиянием человеческих поступков, сколько под влиянием высших сил. В третьих, вся мировая история рассматривается исключительно как бинарная оппозиция, как борьба двух сил — светлых, божественных, воплощением которых является православная Россия (даже в своем греховном, бессильном и раздавленном состоянии) и темных, приближающих приход Антихриста, воплощением которых является — неправославный Запад. Наконец, в четвертых, миф повторяет догму о божественной природе

царской власти, обуславливая конфессиональное благочестие чисто политической идеей — приверженностью монархической форме правления.

Однако, беря за основу лапидарное и по-своему логически обоснованное учение старца Филофея, современный миф далеко уступает ему и в логике и в обоснованности. Говоря о сакральной преемственности власти московских государей от Византии, а через нее — от христианского Рима, старец Филофей вовсе не ставил знака равенства между православным вероучением и выдвинутой им политической теорией, тогда как современный «русский миф» направлен именно на это. Объясняя отречение царя от престола, последовавшую за этим смуту гражданской войны и цареубийство, данная мифологическая модель трактует их как результат поразившего общество безверия, отступления от православия и как наказание свыше за это отступление. Следуя логике мифа, можно прийти к выводу, что возвращение России к подлинной православной вере возможно не в результате личного христианского совершенствования каждого из ее граждан, а путем восстановления монархии в России. Таким образом Миф не просто сужает православную идею до размеров идеи монархической, но и по существу отождествляет монархию с православием. Соответственно этой логике, любой православный человек — монархист, а любой монархист — православный. А если человек, посещающий церковь, постящийся, причащающийся и старающийся жить по христианским заповедям, придерживается других взглядов на государственное устройство России — значит он — отступник от православия.

Вписывая русскую историю в сюжет Апокалипсиса («четвертому иму не быти»), классическая теория «третьего Рима» однако не занимается исчислением эсхатологических сроков и условий, при которых наступит конец света и приход антихриста, довольствуясь констатацией прямой зависимости между продолжительностью существования «третьего Рима» и продолжительностью мировой истории. Современное мифотворчество целиком строится на эсхатологических ожиданиях и попытках вычислить будущее России и мира до Второго Пришествия<sup>21</sup>, что прямо противоречит запрету на подобные исчисления. Исчерпывающую характеристику подобного рода «исчислителям» дал дьякон Андрей Кураев: «Очень это сейчас модно: вместо строгого обоснования своих утверждений действовать по принципу “одна баба сказала”. Например: “Одна монахиня, приехавшая с Греции, рассказала, что на Западе уже все готово для принятия лжемессии”. Эта монахиня — она что, член оргкомитета по подготовке прихода антихриста, если может столь авторитетно и категорически заявить: “Вся программа выполнена, все намеченное к визиту уже готово”» (дьякон Андрей 1998, с. 288—289).

В анализируемом нами мифе очень много говорится о покаянии как непременном и обязательном условии прощения России свыше за грех царевубийства и отступление от веры. Однако вопрос о субъекте покаяния остается неясным. В исследуемых текстах говорится не о личном покаянии каждого человека, а о некоем недискретном покаянии «русского народа», о том, что «русские должны покаяться», «Россия должна покаяться». Подобная постановка вопроса, при которой затушевана личная ответственность каждого отдельно взятого человека, а грех как бы «размазывается» на все общество, а значит не падает ни на кого конкретно, делает идею покаяния, изложенную в мифе, чрезвычайно удобной и необременительной, а поэтому весьма популярной. Личное покаяние в совершенных грехах — процесс тяжелый и болезненный, он требует достаточно высокого развития личности. Процесс отпущения грехов также всегда индивидуален — грехи отпускаются священником конкретной кающейся личности, а не безликому социуму. Покаяние, предлагаемое мифом, безболезненно, потому что коллективно — когда весь русский народ начнет каяться, тогда и я с ним<sup>22</sup>.

Наконец, еще одним существенным компонентом данного варианта «русского мифа» является идея «избранности» России и русского народа, его особой сакральной чистоты. Выше уже говорилось, что идея «богоизбранности» не является новой ни для России, ни для других стран, часто возникая как психологическая компенсация в периоды национальных упадков и поражений. В современном мифотворчестве эта идея проявляется в учении о том, что во время эсхатологического конца, когда все остальные страны, погрязшие в нечестии, окажутся под властью антихриста, Россия единственная останется свободной от этой власти, а во время Страшного Суда Россия также целиком спасется. Не стоит и говорить, что вся эта концепция не выдерживает никакой критики с точки зрения православного вероучения. В Писании применительно к Страшному Суду говорится о спасении праведников, т. е. конкретных людей, собственной жизнью заслуживших спасение, но там, естественно, ничего не говорится о том, что целая страна (весьма далекая от христианского образа жизни) вдруг может стать таким «коллективным праведником»<sup>23</sup>.

Изложенный выше материал показывает, что эксплуатируя идею православия, данная мифологическая модель является «мимикрией» под православие, в действительности будучи весьма далекой от подлинных православных канонов. Вопреки православному вероучению новый «русский миф» фактически подменяет веру во Христа верой в царя и монархию, занимается кликушеским исчислением «последних сроков» и вместо идеи личного покаяния выдвигает идею покаяния «русского народа»,

а церковное учение о спасении праведников на Страшном Суде заменяет теорией о коллективном спасении всей страны.

Параллельно с идеологически обоснованной «державной» версией «русской идеи», в центре которой находится фигура последнего русского царя, в народной традиции стал развиваться свой собственный культ царя (и, отчасти, царской семьи), имеющий достаточно опосредованное отношение к вышеизложенной версии мифа, зато типологически прекрасно вписывающийся в традиционный народный культ святых. Собственно выражение «стал развиваться» является не совсем точным и, видимо, не вполне отражает суть происходивших и происходящих в этом пласте национального сознания процессов. Оно скорее свидетельствует не о времени зарождения и формирования культа, а о времени его выхода из латентной фазы развития на эксплицированный общественным сознанием уровень, а также о начале сознательной, целенаправленной фиксации текстов, так или иначе осмысляющих личность Николая II в русской истории и его посмертный статус (когда в начале 90-х гг. стало возможно открыто говорить о судьбе царской семьи и когда собиратели догадались спрашивать об этом информантов, впервые разглядев в подобных текстах факт культуры). Скорость и интенсивность, с какими культ Царских мучеников прямо на наших глазах за последнее десятилетие приобрел свои релевантные и вполне завершенные черты (и стал реальным фактом культуры, который нельзя не замечать), даже с учетом очевидной и весьма умелой «агитационной кампании», проведенной «сверху» (особенности и методы которой требуют отдельного обстоятельного анализа), а также имеющиеся в нашем распоряжении немногие полевые записи на эту тему советского периода и начала 90-х гг. (когда ни о какой «агитации сверху» и речи быть не могло) заставляют думать, что основные элементы народного культа Николая II (но не царской семьи!) были сформированы задолго до того, как этим официально занялась церковь. Вероятно, эти представления, зародившись и сформировавшись в первые годы после гибели царской семьи, в латентном, «подпольном», если угодно, «законсервированном» состоянии просуществовали весь советский период, чтобы с неожиданной для самого общества силой возродиться, как только это позволила ситуация. Этот опыт показывает, что культурная информация может весьма долго, в течение нескольких поколений «дремать» в глубинных слоях традиции и почти мгновенно (в масштабах истории) эксплицироваться, будучи востребованной общественным сознанием. Т.о. можно предположить, что проводившаяся церковью со второй половины 90-х гг. «агитационная кампания» может быть совершенно неожиданно для самих церковных кругов стала не

способом внедрения в народ нового (по различным причинам необходимого), «наверху» сформированного культа, а скорее катализатором, пробудившим, вызвавшим из глубин общественной памяти то, что там уже было заложено несколькими поколениями раньше и ускорившим процесс его формирования. О том, что канонизация царской семьи стала не фактом узко церковной жизни, а лишь официальным «подтверждением» уже сложившегося народного представления на сей счет, свидетельствует и бурно развивающаяся иконография, и возникающие буквально на наших глазах ритуалы и особенности почитания царских мучеников, а главное — сравнимое с культурным взрывом — огромное количество фиксируемых текстов, посвященных чудесам, совершаемым по молитвам к царю и его семье. О необычайной популярности нового святого в массовом сознании красноречиво свидетельствует один лишь факт: в богослужебных текстах царю посвящены целых четыре акафиста (случай уникальный — в православной традиции столько же акафистов имеет только праздник Пасхи! Обычно же каждому святому посвящен один акафист).

Если говорить о генезисе весьма сложного комплекса представлений о Царских мучениках в современном массовом сознании, то в его формировании отчетливо видны три составляющих: во-первых, собственно народная традиция, по своей типологии, набору сюжетов, аксиологической модели (т. е. декларируемой системе ценностей) восходящая к традиционному культу святых; во-вторых, официальная церковная позиция (активное влияние которой на формирование народного варианта данного культа мы лишь констатируем, но в рамках настоящей статьи подробно не анализируем — это отдельная серьезная тема, требующая обстоятельного рассмотрения); и в третьих, это подробно разобранный выше «державная» модель «русской идеи», отдельные элементы которой явно вплетаются в народный культ Царских мучеников.

Одно из основных отличий народного варианта культа от церковного — в сложившейся в народном сознании иерархии почитания (или игнорирования) конкретных лиц царской семьи, причисленных к лику святых по чину страстотерпцев. С богословской точки зрения подобная иерархия неуместна и даже кощунственна; святость — не табель о рангах, она не может быть у кого-то «большей», а у кого-то «меньшей» — каждый из членов царской семьи свят «в равной мере» (ср. официальную формулировку дня, посвященного памяти царской семьи, — 17 июля: «Страстотерпцев царя Николая, царицы Александры, царевича Алексея, княжен Ольги, Татьяны, Марии, Анастасии», отсюда и обобщающее название для всей семьи «царские мученики» — здесь нет первых и последних,

перед Богом и церковью они все равны). Однако народный вариант этого культа с основанием можно назвать по-другому — это культ царя Николая II (в основном и прежде всего) и лишь во вторую очередь существующей как приложение к главной фигуре — царской семье (лишь в самые последние годы после усиленной пропаганды начинающей приобретать в глазах народа дискретные черты). Такая ситуация сближает народный вариант культа с рассмотренной выше «русской идеей», приоритетом для которой также является почти исключительно фигура самого царя, приобретающая черты культурного героя. Однако, если в последнем случае фигура царя наделяется главным образом «державными» функциями и вписывается в масштаб мировой истории, то в народной трактовке актуализируются, прежде всего, человеческие качества Государя, а сам он, аналогично другим святым народного культа (и прежде всего Николаю Угоднику) предстает в роли народного заступника, защитника «униженных и оскорбленных», «отца отечества». Об этом свидетельствуют как записи начала 90-х гг., когда народные взгляды на царя еще не испытывали влияния позиции церкви, так и тексты, относящиеся уже ко времени после канонизации.

Не имея возможности в рамках данной статьи подробно рассматривать особенности почитания Николая II, укажем лишь на некоторые, наиболее интересные особенности этого культа. Во-первых, массовое сознание (и здесь наблюдается полное сходство народной, церковной и «державной» точек зрения) рассматривает убийство царя как грех, лежащий на всем народе, причина череды несчастий, преследующих Россию: «Царя Николая у нас убили, дак — грех — не залюбил нашу землю Николай Угодник, всё у нас то война, то голод» (г. Екатеринбург, 1996 г.)<sup>24</sup>.

Во-вторых, гибель царя осмысливается в народной традиции как сакральная катастрофа, сопровождающаяся страшными знаменьями, прежде всего на иконе св. Николая Угодника: «У бабы Настасьи бог [= икона] был, Никола. Когда ето сделалось, убили царя-то Николая нехристи: “Ли-ко, Никола-то плачет!” У его по личику-то слёзы, слёзы» (д. Кунгурка Ревдинский р-н Свердловской обл., 1992 г.); «От стариков было. Как убивали саря-то, иконка Николая к стене отворотилась лисом, на людей-от смотреть не стала. Бабка наша её вертала-вертала — ёна всё туда. Через 40 дней лисо-то обернула, как душа царя улетела» (там же); «Я тогда совсем малесенька была. У нас иконка была в красном углу, Николай. Мати картовочные шаньги спекла, позвала нас за стоу. Я бежу, глянула, а у его, у Николы, на лбу-то кровь. Мы все ревим. У его слёзы так и котятся. И у других такое сделалось. Вызнали через время, что в тот день царя убили» (с. Крылатовка Ревдинский р-н Свердловской обл., 1993 г.).

В-третьих, важной деталью почитания царя является вписанность его имени в контекст наиболее частотных сюжетов народного культа святых. В частности, царь, подобно другим святым, является человеку в провидческом сне, чтобы сообщить важное для человека известие: «У коки [= крестной] в войну хозяина убило. Она как похоронку получила, всі ре-вела, чтоб ему смерть полегче была. А спит, и сон у ей был: пришёл к ей такой видный собой человек, с бородой. В глаза ей смотрит и говорит: “Не реви, мужик твой сразу помер”. Ей и легче. А люди знающщие сказали: царь был Николай» (г. Дегтярск Свердловская обл., 1993 г.). В других легендах Николай II, подобно другим святым, часто именно Николаю Угоднику (а также Христу), ходит по земле в облике обыкновенного странника, нищего, испытывая нравственные качества встречаемых людей, одаривая милосердных и наказывая скупых и жестоких (сюжет, чрезвычайно распространенный во всех славянских традициях и запечатленный в русской литературе, ср. хотя бы есенинское «Шел Господь пытаться людей в любви...»): «Царя-то у нас, слышала, убили? Дак не убили его, он ушеу. Стау ходить здися-ко, ходит и смотрит, где-ко цего. Не знали, а привецяли его. Он не просиу ницего, на ночьюное в деревню заходиу — кто пустит к себе. Люди и давали. А в Дегтярке мужик один богатой, он его погнау, ницего не дау. А назавтре его моунией убило» (Курганово евдинский р-н Свердловской обл., 1994 г.; ср. явные параллели с известной легендой о смерти/уходе царя Александра I и его жизни среди простого народа под именем старца Федора Кузьмича); «Косили три жёнки у Крыловатской дороги да затемнели [= были застигнуты темнотой]. А голодовали шибко тем годом. Идут двое по дороге, по одеже нездешни. “Пустите, — говорят, на ночь да накормите”. Жёнки двое говорят: “Самим исти ничего”. А третья: “Мы у себя дома, а вы нездешни. Айдайте к нам, не гребуйте, чего исти дам”. Привела в избу, а у ей детишек мал-мала. А исти один пустой суп. Они заночевали, заутро ушли. А она полезла в гоубец, а у ей поуный гоубец всяких припасов, а в кути муки мешок. А бабка знаткая была, сказала: “Были к тебе царь Петр и царь Николай, от их сделалося”» (г. Ревда Свердловской обл., 1996 г.).

Наконец, в четвертых, наиболее яркой особенностью почитания царя является формируемая в течение последнего десятилетия уникальная контаминация образов и функций Николая II и св. Николая Мирликийского, возникшая явно под влиянием идентичности имен. Однако первая попытка соотнести имена Николая II и св. Николая Угодника, усмотрев в этом некий глубокий провидческий смысл, принадлежит, по нашим сведениям, митрополиту Киевскому и Галицкому Антонию (Храповицкому) — будущему основателю усской Православной церкви За рубежом:

«...народ русский чтит и любит еще одного человека, в котором всегда олицетворяет торжествующую правду, торжествующую любовь и милосердие, соединенную уже не с нравственной только, но, кроме того, и с внешнею силою и величием. Этот человек есть белый, православный царь, день ангела которого мы ныне празднуем вместе с памятью Святителя Николая. Совпадение это, поистине, знаменательное, ибо какое место Святитель Николай занимает в духовной жизни народа и общества, такое же занимает у них представление о царе русском в жизни общественной, гражданской — представление о милости и правде и их победе»<sup>25</sup>.

Что касается статуса первого из двух Николаев в народном культе святых, то о нем вряд ли нужно говорить подробно. Напомним лишь, поскольку это важно для понимания особенностей происходящего процесса, что Николай Чудотворец в его народном культе наделен двумя главными функциями — он является скорым помощником, к которому обращаются в чрезвычайных обстоятельствах, и он считается покровителем всей оссии, а иногда и «русским Богом»<sup>26</sup>. Что касается последнего, то мне самой случалось от своих каргопольских информантов на вопрос «Есть ли у каждого народа свой Бог?» получить ответ, что Бог один — Николай Чудотворец.

В последнее десятилетие этот чрезвычайно крепкий и традиционно сложившийся культ святителя Николая претерпел значительные трансформации под влиянием введения в сакральный контекст образа последнего русского царя. На формирование в народном сознании образа Николая II не мог не повлиять уже имеющийся в культуре образ его старшего сакрального тезки — это слишком очевидный факт, чтобы культурное сознание не использовало его в формировании вновь формируемого образа.

Очевидно, что несравненно более мощный и закреплённый в традиции культ Николая Угодника оказывает явное влияние на формирование функций вновь строящегося образа. Поэтому культурные стереотипы, привязанные к имени святителя Николая, стали распространяться на нового святого с тем же именем, становясь общими для сакрального имени Николай, независимо от того, чей именно образ имеется в виду. На каком-то этапе стала происходить конвергенция этих образов, объединяемых в культурном сознании под общим именем. В одних случаях этот процесс идет бессознательно, в других он подвергается явной рефлексии, свидетельством чему являются тексты, явно обыгрывающих общность сакрального имени. Так в одном из устных рассказов, публикуемых в сборниках чудеса царственных мучеников, повествуется, как одна старушка по привычке горячо молилась Николаю Угоднику перед его образом. Ей было видение, как из образа вышел сам Николай Угодник,

который вел с собой царя Николая II. Указывая на царя, святитель сказал: «Почто просишь меня? У России ныне есть заступник, его и моли! Вот новый Николай Угодник, благоверный царь-мученик, святой молитвеник за оссию и за Русский народ». Таким образом, передача сакральных функций покровителя России от «старого» в кавычках Николая «новому» не только был прорефлексирована в текстах, но и, как видно из текста, осуществлена непосредственно от имени самого Николая Угодника. Так, в указанных выше легендах об убийстве царя знамения о его смерти появляются именно на иконах Николая Угодника, ему же приписывается и наказание оссии за грех убийства своего тезки.

В других текстах функциональная взаимосвязь между Николаем Угодником и царем может проявляться в более опосредованной форме, при этом царь Николай выступает как бы младшим партнером в этом тандеме тезок. В частности, в рассказе из Калужской обл. говорится о человеке, который не мог победить в себе один тяжкий грех. Когда он окончательно увяз в своем грехе, ему приснился сон, в котором к нему явились Николай Угодник, царь Николай и св. Сергий адонезский. В этом видении Николай Угодник выполнял роль строгого судьи, который порицал этого человека за грех, а царь Николай — заступника за этого человека перед лицом святителя. В результате заступничества царя Николай Угодник смягчился и разрешил грех этого человека. Характерно, что именно Николай Угодник оказывается предстателем перед Богом за скорейшую канонизацию царя. В частности, женщина, желавшая скорой канонизации, молилась о ней именно Николаю Угоднику. В других текстах святитель Николай и Царская семья являются уже совокупным адресатом молитв и благодарственных акафистов: «Мы веруем, что Святитель Николай и святая царская семья споспешествовали нам в пребывании во Пскове». В другом меморате семья молится царю Николаю, чтобы он дал возможность поехать в Екатеринбург на место Ипатьевского дома. Билеты удастся купить только через 10 дней. Когда приезжают, оказывается, что именно в этот день в город привезли также и чудотворную икону Николая Угодника. Т. о. паломничество оказывается совершенным сразу к обоим Николаям вместе.

Необходимо указать также на ставшую возможной в последние годы функциональную взаимозаменяемость культовых объектов, посвященных одному сакральному имени: Никольские церкви, по крайней мере в Москве, становятся активными центрами почитания царя-мученика — ср. храм Николы в Пыжах (настоятель о. Александр Шаргунов) — иконостас придела этого храма, освященный в память Новомучеников Российских в своем нижнем ярусе содержит парные образы святителя Николая и Николая II, расположенные симметрично по отношению друг другу от

царских врат. Примечательно, что этот иконостас был написан и освящен несколько лет назад, т. е. до официальной канонизации, — насколько нам известно, это первый случай, когда в иконостас было помещено изображение формально (на тот момент) светского лица.

В ситуации, когда культ Царя стал развиваться вне канонических норм (т. е. не было ни тропаря, ни акафиста, ни других необходимых для церковного почитания святого богослужебных текстов, ни дня памяти Николая как святого, то не удивительно, что в данной ситуации датой, которой приурочивались события связанные с именем Царя, стали дни памяти Николая Угодника). В частности, в одном из текстов царь-мученик снится человеку в течение нескольких лет в день Николы вешнего (перенесения мошей). В ряде собранных нами текстов рассказывается о случаях, когда человек, желая помолиться Царю-мученику, но не имея его иконы, молился Ему на икону Николая Угодника, но молитва достигала правильного адресата, т. е. царя. Ср. рассказ православного датчанина, который приехал в Россию весьма развращенным человеком и попал на церковную службу в Царском Селе: «Я подошел к иконостасу, к иконе святителя Николая Чудотворца и стал молиться. Я хотел молиться святому Царю-мученику Николаю, но иконы его не было, и поэтому все молитвы свои я обратил к образу святителя Николая». В других случаях тяжелая ситуация, о разрешении которой молятся Царю мученику, благополучно разрешается в день памяти святителя Николая: «Мы усилили свои молитвы Царю мученику и на зимнего Николая Чудотворца, причастившись, покинули Абхазию».

Николай II, как и Николай Угодник в текстах выступает как скорый помощник, к помощи которого обращаются в экстренных случаях. Характерно, что именно к нему (а не к царице, что было бы логичнее) обращаются за помощью и в сугубо женских проблемах, например, об излечении женских заболеваний или бесплодия.

Из некоторых текстов очевидно, что показанная Б. А. Успенским взаимозаменяемость во многих сакральных позициях царя и первосвященника вполне характерна и для образа Николая II. При этом сохраняется параллель: Николай — русский царь, Никола Угодник — «русский Бог». В частности, в ряде снов Николай II предстает в роли священника, исповедующего и причащающего: «И вот однажды из алтаря выходит царь Николай II. Смотреть на него было трудно — от него исходило такое сияние, что глазам было больно. Он держал в руках Чашу и причащал, мы с мужем стояли в стороне. Царь, обращаясь к нам, спрашивает: “А вы почему не подходите?” — “А мы не готовы, и совсем недавно причастились”. — “Я благословляю” — сказал и причастил нас».

Процесс смещения имен в народной культуре начался задолго до первых официальных попыток канонизации. В частности, в 1983—1984 гг. в Полесье были записаны тексты, свидетельствующие об этом.

В заключение необходимо добавить, что описанные мифологические тенденции — активно развивающиеся (каждая в своей сфере) культурные системы, порождающие в последние годы огромное количество текстов, являющихся рефлексией общественного сознания на предложенные ему идеи. Актуальность нового варианта «русского мифа» объясняется несколькими обстоятельствами. Во-первых, объективными экономическими и политическими условиями, в которых оказалась страна в последнее десятилетие, и неспособностью новой власти сформулировать понятные и приемлемые для общества цели дальнейшего развития. В этой ситуации естественно, что общество само выстраивает для себя идеологические постулаты, облекая их в форму мифа. Во-вторых, новый «русский миф» в своем развитии опирается не только на идеи, внедряемые «сверху» через систему средств массовой информации, но и использует уже апробированные массовым сознанием старые модели, до последних лет «дремавшие» в народной культуре и востребованные новыми обстоятельствами. В третьих, миф апеллирует к «вечным» ценностям, обращаясь к православной идее и используя ее в качестве прикрытия. Наконец, миф создает образ нового национального культурного героя — царя-мученика, принявшего смерть во искупление грехов русского народа, заполняя тем самым зияющую лакуну, образовавшуюся в общественном сознании после свержения коммунистических кумиров.

### Примечания

<sup>1</sup>Этногенетические легенды и мифы, содержащие донаучные и вненаучные представления того или иного этноса о самом себе и о сопредельных народах, всегда являлись неотъемлемой частью «наивной» картины мира, выстраиваемой этносом или социумом. До Нового времени исторический миф не отделялся от достоверного факта, являясь универсальной формой выражения исторического знания. В настоящее время в связи с обострением интереса культурологии к процессам формирования в обыденном сознании образов и представлений о категориях и компонентах повседневной жизни (о «времени», «пространстве», «счастье» и др.) появилось даже специальное название дисциплины, изучающей эту область массового сознания — ималогия, а применительно к интересующей нас проблеме — этнокультурная ималогия (Dutu 1982; Fischer 1979; Мыльников 1996). Этнокультурный и исторический миф может содержать представления народа не только о самом себе, но и мифологизированные образы окружающих народов, отношения с которыми релевантны для носителя мифа. Изучение этнокультурных мифологических стереотипов необычайно популярно в последнее

десятилетие (см., в частности: Europaischer 1999; Radłowski Z., Wojtczak 1995, Поляки и русские 2000).

<sup>2</sup> Наиболее древней формой этнической и исторической самоидентификации, существовавшей во всех культурах, было сотворение культурных героев-«первопредков» и возведение к ним истории своего этноса. У славян исходным материалом для такой этиологической легенды послужила «Чешская хроника» Козьмы Пражского (начало XII в.), в которой был помещен рассказ о трех братьях Чехе, Лехе и усе, мигрировавших на территорию современного расселения славян после разрушения Вавилонской башни (Флоровский 1932). Позднее, в Прологе к Великопольской хронике эта легенда была дополнена еще одним образом — Слава, отца трех братьев, по имени которого, якобы, называются славяне. Ср. также более поздние средневековые европейские представления о происхождении различных народов от определенных библейских «прародителей». Согласно этой теории, славяне и прежде всего русские («московиты») произошли от Мосоха — шестого сына библейского Иафета. Эти идеи в XIV—XVII вв. были адаптированы и славянской историографией. В частности, в одной из глав Густынской летописи (середина XVII в.) встречается именно такое толкование происхождения славян: «Яко от Мосоха сына шестаго Афетова наш народ Славянский изыде, и мосхинами си ест Москвою именовася, от сея Москвы вси Сарматы, Русь, Лахи, Чехи, словене изыйдоша» (Густынская летопись. Библиотека Российской Академии Наук. Отдел рукописей. Арх. С. 135. л. 9 об.). Безусловно, не последнюю роль в возникновении данной теории сыграла наивная этимология, построенная на фонетическом сходстве имен Мосох — Москва — московит. Этногенетические мифы возникают не только на начальных этапах формирования нации, но и в те моменты, когда возрастает потребность объединения разобщенного в силу политических потрясений общества. При определенных условиях миф может стать той «национальной идеей», вокруг которой способно сплотиться общество. Ср. роль «сарматского мифа» для формирования польского самосознания или идейные искания карпатских русинов второй половины XIX в., отождествлявших себя с русским этносом, а свой язык — с русским языком на основе звукового сходства этнонимов «русский» — «русин». Похожие мифологические модели, основанные на фонетическом уподоблении, можно найти и у сербов.

<sup>3</sup> Идея особого покровительства Господа Бога болгарам (через пророка Исаяю) возникла в болгарском сознании в самую безнадежную и глухую эпоху византийского господства. Эта же идея возродилась у болгар и сербов в XIV в. под влиянием внешней угрозы. Осознание своего народа «лучшим» — постоянный мотив польского эпоса и хроник XII — начала XIII в. (Подробнее об этом: развитие 1989, с. 334—335).

<sup>4</sup> В русской народной традиции утопическое сознание обычно переносило конструируемую модель устройства общества не в будущее время, как в литературных утопиях, а в иное пространство — «Беловодье», «рахманское царство» и др., находящееся где-то на земле, в частности, в Сибири, куда бежали крестьяне в поисках счастливой доли (Чистов 1967).

<sup>5</sup>Для мифологического типа сознания важно не само историческое событие, а его истолкование в имеющейся системе предсказаний. С этой точки зрения будущее строго детерминировано и может иметь только одно воплощение — то, которое было уже предсказано. Т. о. будущее уже существует как метаисторическая реальность, как уже предсказанная цепь событий, существующих вне потока реального исторического времени. Будущее уже реализовано в вечности, где время не течет, а просто существует. С этой точки зрения метаистория представляет собой свернутый свиток, где время и исторические события существуют в недискретном виде: по мере того, как свиток разворачивается, время получает линейное направление и происходят исторические события. Предсказание события есть его реализация, но вне исторического времени. Задача человека — правильно понять, какому предсказанию соответствует совершившийся исторический факт. Именно такой подход к истории демонстрировала группа старцев, спасавшихся в одной из сибирских деревень после революции. В тридцатые годы они были арестованы НКВД. На вопрос следователя, чем они занимаются, старцы ответили: «Мы наблюдаем происходящие события и сверяем их с предсказаниями, записанными в наших книгах». С этой точки зрения настоящей реальностью были именно предсказания, а исторические события — только их тень, слепок с готовой матрицы. Предсказание и исторический факт соотносятся друг с другом как печать и оттиск этой печати, поэтому верное понимание истории заключается в том, чтобы определить, соответствует ли оттиск данной печати.

<sup>6</sup>Об использовании упоминавшейся выше легенды о Чехе, Лехе и усе в политических спорах между славянами и немцами, между Чешским и Польским королевствами, а также между ними и Москвией см.: Мыльников 1996, с. 252—257. Ср. также новейшие украинские этногенетические легенды, построенные на апелляции к «высшему авторитету», «престижному образцу», в которых украинцы истолковываются как «ширые арийцы», украинский язык объявляется прямым продолжением санскрита, а русские отождествляются с «вырожденными угрофинами» в связи со стремлением Украины идеологически обосновать свою самостоятельность и «откреститься» от культурного, языкового и этнического родства с русскими. Исчерпывающую характеристику носителям подобных мифологических идей дал С. Н. Трубецкой: «Они стремятся лишь к тому, чтобы их народ во что бы то ни стало получил государственную самостоятельность, чтобы он был признан “большими” народами, “великими” державами, как полноправный член “семьи государственных народов”, и в своем быте во всем походил именно на эти “большие народы”... В таком национализме самопознание никакой роли не играет, ибо его сторонники вовсе не желают быть “самими собой”, а, наоборот, хотят именно быть, “как другие”, “как большие”, как “господа”, не будучи по существу подчас ни большими, ни господами» (Трубецкой 1995, с. 114—116).

<sup>7</sup>Знаками возвращения к «русской идее» в период Великой Отечественной войны были: изменение военной формы в Красной армии с максимальным приближением ее к русской военной форме дореволюционного периода; ослабление репрессий против духовенства; закрытие Обновленческой церкви и вос-

становление патриаршества в 1943 г., обращение к русской эмиграции с призывом возвратиться на одну, а главное — появление в литературе и кино целого ряда текстов, акцентирующих внимание на «русскости» как незабываемой и абсолютной ценности (ср., в частности, «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...», «Если дорог тебе твой дом...» и др. стихотворения К. Симонова военного периода, «Русский характер» А. Толстого, «Русские люди» Л. Леонова и пр.).

<sup>8</sup> Характерной реакцией отторжения народом навязываемых «сверху» идеологических моделей является их десакрализация — порождение пейоративных и обценных текстов на данную тему — матерных анекдотов, похабных частушек и др. Например, реакцией общества на навязываемый сверху слишком возвышенный и нереально безупречный образ Валентины Терешковой, как первой женщины-космонавта, явилась серия неприличных частушек о ней (интересно, что сакрализованный образ Юрия Гагарина был полностью принят общественным сознанием). В конце 80-х гг. XX в. когда в обществе росло разочарование в пропагандируемых «властями» перестройке и ускорении, на эту тему стали появляться частушки типа: «Моя милка подо мной / Стала беспокоиться: / То ли хочет ускоренья, / То ли перестроиться».

<sup>9</sup> Культурные механизмы смены идеологических концептов и их новой актуализации на другом историческом этапе подробно рассмотрены Б. А. Успенским в работах «История и семиотика», «*Historia sub specie semioticae*» (Успенский 1, с. 9—49, 50—60).

<sup>10</sup> В идеологии советского времени многие исследователи не без основания видят псевдорелигию, вернее, «формирование своеобразных религиозных представлений, в структуре которых воспроизводились многие черты классических нетеистических религий» (Пименов 1997, с. 290).

<sup>11</sup> Для понимания сути западной мифологии показательна речь Елены Боннер, произнесенная ею по телевидению 22 августа 1991 г. сразу после провала пресловутого путча. Смысл этой речи сводился к констатации «младенческого» состояния России и необходимости ее скорейшего обучения у «взрослых» держав. Интересно, что эти слова были обращены к народу с почти тысячелетним опытом государственности. Ср. также характерные для отечественных средств массовой информации первой половины 90-х гг. XX в. выражения типа: «как принято в цивилизованных странах» или «когда мы войдем в число цивилизованных стран», подразумевающие, что форма культуры, сложившаяся в России, не есть цивилизация.

<sup>12</sup> Для развенчания как этноцентризма, так и европоцентризма в русской философии XX в. много сделал князь С. Н. Трубецкой. В книге «Европа и человечество» (София, 1920) он обосновал «отвержение эгоцентризма и «эксцентризма» (полагания центра вне себя, в данном случае на Западе)». С. Н. Трубецкой с присущей ему мудростью призывает «понять, что ни “я”, ни кто другой не есть пуп земли, что все народы и культуры равноценны, что высших и низших нет...» (Из письма Н. С. Трубецкого к Р. О. Якобсону от 7 марта 1921 г. Цит. по: Толстой 1995, с. 7).

<sup>13</sup> На рубеже XIX—XX вв., когда был весьма популярен лозунг «самопознания», выдвинутый В. А. Ламанским, использованный А. А. Шахматовым и утвержденный Н. С. Трубецким, появился целый ряд работ, посвященных развитию «русской идеи» в ее философском аспекте. Ср., в частности, труд уже упомянутого В. А. Ламанского «Три мира азиатско-европейского материка» (СПб., 1892); Н. Я. Данилевского «Россия и Европа» (СПб., 1871); Н. А. Бердяева «Судьба России. Опыт по психологии войны и национальности» (М., 1918); Н. С. Трубецкого «К проблеме русского самопознания» (Париж, 1927); сборник «Исход к Востоку» (София, 1921) и др. В последние десятилетия XX в. предпринимались активные попытки осмыслить развитие «русской идеи» в XX в. (по понятным причинам это развитие происходило в основном в эмигрантской философской мысли, см., например: Пути Евразии 1992, Назаров 1992, Россия 1993).

<sup>14</sup> Ср., в частности, такие тексты Ф. И. Тютчева, как: «К Ганке», «Русская география», «Рассвет», «Пророчество», «Спиритическое предсказание», «Тогда лишь в полном торжестве...», «Славянам (Привет вам задушевный, братья...», «Славянам (Они кричат, они грозятся...)», «Великий день Кирилловой кончины...», «Чехам от московских славян», «Современное», «Два единства» и др.

<sup>15</sup> Младороссы — общественно-политическое движение, объединявшее в 20—30-х гг. XX в. молодое поколение Первой русской эмиграции (в Париже, Белграде и др. центрах белой эмиграции) — по большей части тех, кто был вывезен из России в детском возрасте или уже родился в изгнании и не принимал личного участия в гражданской войне. Лозунг «Мы не белые, не красные, а русские!» был выдвинут лидером младороссов Казим-Беком в 1934 г. в программной работе «Младороссы и война», обосновывавшей самоценность России вне зависимости от конкретного политического строя, при котором она существует (ср. постулат из этой же работы: «Будь Россия красная, будь Россия белая, все равно она — Россия») и утверждавшей обязанность белой эмиграции встать на защиту большевистской России в случае нападения на нее Германии.

<sup>16</sup> Призывая к воцерковлению и возвращению к православному мировоззрению, носители мифологического сознания часто не замечают, что сами занимаются мифологизацией и неосознанным искажением канонического православного вероучения, приписывая ему такие идеи, которых в нем нет вовсе. Например, несмотря на прямой запрет Священного Писания исчислять сроки конца мира и прихода Антихриста, многие адепты «русского мифа» пытаются заниматься апокалиптическими предсказаниями (см., например: Россия 1998, с. 344—394). Поэтому применительно к рассматриваемой нами мифологической модели было бы точнее говорить об околоправославном мировоззрении или о «народном православии», отражающем рефлексии массового сознания по поводу православно-го вероучения.

<sup>17</sup> Необходимо подчеркнуть, что Русская Православная Церковь, признавая грех царубийства, строит свои рассуждения о нем на иных основаниях, нежели исследуемая нами мифологическая модель. В Послании Патриарха Московского и Всея Руси Алексия и Священного Синода Русской Православной Церкви к 75-летию убиения Императора Николая II и его семьи говорится: «Грех царубийст-

ва, происшедшего при равнодушии граждан России, народом нашим не раскаян. Будучи преступлением и Божеского и человеческого закона, этот грех лежит тяжелейшим грузом на душе народа, на его нравственном самосознании... Мы призываем к покаянию весь наш народ, всех чад его, независимо от их политических воззрений и взглядов на историю, независимо от их этнического происхождения, религиозной принадлежности, от их отношения к идее монархии и к личности последнего Российского Императора» (Русский вестник. 1993. № 24—26, с. 1). Т. о. Русская Православная Церковь, говоря о грехе цареубийства, акцентирует внимание на преступлении против нравственности и христианских заповедей, вовсе не связывая это преступление с эсхатологическими ожиданиями и не приписывая русской монархии сакрального смысла. Ср. в связи с этим текст, который раздавал некий юродивый в очереди к мощам апостола Андрея Первозванного (Москва, храм Христа Спасителя, июнь 2003 г.): «Спаси, Господи, Россию! Прости нас за предательство царя искупителя Николая II и его святой семьи. За нарушение клятвы, данной в 1613 году за всех за нас до скончания века и нарушенной в 1918 г. Прости, Господи, меня, родных, усопших родных. Сними это страшное проклятие с нашего рода». Также как и Патриаршее послание, этот текст рассматривает цареубийство как грех, лежащий на русском народе, однако в полном соответствии с рассматриваемым нами мифом он трактует гибель царя как его искупительную миссию по отношению к своему народу, придавая этому событию сакральный характер.

<sup>18</sup> Ср. рассуждения одного из современных публицистов о «прикровенном» существовании Самодержавия в послереволюционную эпоху: «Что же касается Самодержавия, то у нас не только никто не отменял его, но оно у нас есть. “Удерживающий” не отъял постольку, поскольку Державная икона Божьей Матери, явленная в день отречения, показывает Царицу небесную, увенчанную царским венцом, облаченную в царскую порфиру, держащую в руке скипетр и державу. У нас нет Царя, но есть Царица. И только к ней мы должны и можем обращаться и исповедовать Ее Царицей Руси...» (Карпец 1993, с. 10—11). Идея взаимозаменяемости высшей светской и духовной власти, имеющая в России длительную историю, прослеживается в одном из аргументов, обосновывавших необходимость восстановления патриаршества на церковном Соборе 1918 г.: «Раз у нас нет царя, пусть будет патриарх».

<sup>19</sup> Пророчества о возвращении «золотого века» были чрезвычайно популярны и в Византии в период ее многовековой государственной агонии. В «Житии» юродивого Андрея Константинопольского, написанном в X в., «любопытен ряд пророчеств о грядущей судьбе империи, окрашенных чисто народными упованиями на лучшее время, на своего рода “золотой век” перед последним концом» (Рудаков 1997, с. 219). О византийских апокрифических «апокалипсисах» и пророчествах времен упадка см.: Брандес 1989.

<sup>20</sup> Идея «последнего царя», которому Богоматерь передаст правление над Россией, была чрезвычайно популярна в кругах русской эмиграции. Ср., например, стихотворение С. С. Бехтеева, напечатанное в журнале «Царский гуслир», вышедшем в Ницце. Поэт обращается к Царице Небесной со следующими словами: «Ты нам явила Образ Твой Державный, / Ты к нам пришла и кротко прорек-

ла: / “Сама взяла я скипетр и державу, / Сама я их вручу опять царю, / Дам царству русскому величие и славу...”».

<sup>21</sup> Попытки подобных предсказаний будущего всего мира перед Вторым пришествием содержатся в тексте, который был найден в бумагах о. Павла Флоренского, предположительно получен им от С. А. Нилуса, который, в свою очередь, нашел его в бумагах «служки Серафимова» Н. А. Мотовилова. Т. о. текст, авторство которого в действительности не определено, через Мотовилова ассоциативно связывается с именем преп. Серафима Саровского. Приводим цитату из этого текста: «Россия сольется в одно море великое с прочими землями и племенами славянскими, оно составит одно море или тот громадный вселенский океан народный, о коем Господь Бог издревле изрек устами всех святых: “Грозное и непобедимое царство всероссийское, всеславянское — Гога и Магога, пред которым в трепете все народы будут”. И все это верно, как дважды два — четыре...» (Россия 1998, с. 463—464).

<sup>22</sup> «...о нашей ответственности за грех цареубийства гораздо более трезво и похристиански сказал протоиерей Артемий Владимиров, однажды пояснивший, что мы не можем каяться в цареубийстве как в нашем личном грехе (нас тогда не было на свете). Но мы можем каяться в том, что верили клевете на государя, на его семью, верили клевете на предреволюционную Россию и вообще — будучи октябристами и пионерами — прикалывали к своему сердцу значок с головкой Ильича, объятый вечным пламенем» (дьякон Андрей 1998, с. 189).

<sup>23</sup> Ср. рефлексии на эту тему в современных текстах: «По пророчеству богоносных старцев Россия останется цитаделью православия в час, когда мир будет уже захвачен антихристом. Она одна окажет противобогу сопротивление» (Ильинская 1997, с. 221). Дьякон Андрей Кураев дает к подобного рода пророчествам весьма язвительный комментарий: «Дивеевская “канавка”, которую не одолеет антихрист, теперь расширилась до пределов всей России? Но точно ли это “пророчество” родом из православия, Не от тех ли оно “старцев”, что обещали “победу коммунизма в отдельно взятой стране”? А за этим стоит и еще более серьезный вопрос: точно ли именно государство (Россия) с танками, милицией и ракетами должно противостоять антихристу или же это должна делать Церковь своим духовным оружием?» (дьякон Андрей 1998, с. 282).

<sup>24</sup> Причины, по которым часть современного общественного сознания с готовностью воспринимает эту мифологическую модель, во многом объясняются беспомощностью посткоммунистической власти создать новую идеологию, которая бы, с одной стороны, учитывала особенности традиционного менталитета, а с другой, была бы направлена на позитивную созидательную деятельность, объединяющую общество вне зависимости от политических пристрастий разных его слоев. Очевидно также, что навязываемая западниками мечта о «большом гамбургере» как смысле человеческого существования, не смогла и не может быть идеей, способной стать «путеводной звездой» для русского общества, а их призывы «стать цивилизованными» просто оскорбительны для национального достоинства. Естественной реакцией на метания официальной идеологии стала мифологическая модель, учитывающая и растущую потребность общества в реванше за унижения последнего десятилетия (отсюда идея о предстоящем расцвете и о Рос-

сии, как стране, указующей путь к христианству другим народам) и откровенную ненависть к бездарной и продажной власти (отсюда идея о новом царе, которого Бог пошлет России и вокруг которого сплотится русский народ), и потребность в новом «культурном герое», с которым могло бы себя отождествлять общество (отсюда фантастически быстро развивающийся культ Царя и Царственных мучеников).

Тексты из Свердловской обл. любезно предоставлены нам проф. Е. Л. Березович.

<sup>25</sup> Митрополит Антоний (Храповицкий). О жизни по внутреннему человеку. СПб., 2002. С. 65.

<sup>26</sup> Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 118—122.

### Библиография

АА — Архангельский архив материалов этнолингвистических экспедиций, хранящийся в Фольклорном кабинете Историко-филологического факультета РГГУ.

Брандес 1989 — *Брандес В.* Византийская апокалиптическая литература как источник изучения некоторых аспектов социальной истории // Византийский временник. Т. 50, М., 1989.

Достоевский 1984 — *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 27. Дневник писателя 1881. Автобиографическое. Дуба. Л., 1984. С. 196.

дьякон Андрей 1998 — *Дьякон Андрей Кураев.* Оккультизм в православии. М., 1998.

Ильинская 1997 — *Ильинская А.* Тайна старца Феодосия. Сказание о житии и чудесах «иерусалимского батюшки» — преподобного Феодосия Кавказского. М., 1997.

Карпец 1993 — *Карпец В.* Не в силе, а в правде // Путь. 1993. № 10—11.

Мыльников 1996 — *Мыльников А. С.* Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Этногенетические легенды, догадки, протогипотезы XVI — начала XVIII века. СПб., 1996.)

Назаров 1992 — *Назаров М. В.* Миссия русской эмиграции. Ставрополь, 1992.

Онищук 1909 — *Онищук А.* Матеріали до гуцульської демонології // Матеріали до української етнології. Львів, 1909. Т. 11. Ч. 2.

Пименов 1997 — *Пименов А.* Непрошедшее прошлое: к характеристике нетеистической религиозности // Религия. Магия. Миф. Современные философские исследования. М., 1997.

Поляки и русские 2000 — Поляки и русские в глазах друг друга. М., 2000.

Пути Евразии 1992 — Пути Евразии. Русская интеллигенция и судьбы России. М., 1992.

Развитие 1989 — Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху зрелого феодализма. М., 1989.

Россия 1993 — Россия между Европой и Азией. Евразийский соблазн. М., 1993.

Россия 1998 — Россия перед вторым пришествием. Пророчества русских святых. М., 1998.

Рудаков 1997 — *Рудаков А. П.* Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии. СПб., 1997.

Толстой 1995 — *Толстой Н. И.* Н. С. Трубецкой и евразийство. Вступительная статья // *Трубецкой Н. С.* История. Культура. Язык. М., 1995.

Трубецкой 1995 — *Трубецкой Н. С.* Об истинном и ложном национализме // *Трубецкой Н. С.* История. Культура. Язык. М., 1995.

Успенский 1 — *Успенский Б. А.* Избранные труды. Семиотика истории. Семиотика культуры. Т. 1. М., 1994.

Флоровский 1932 — *Флоровский А. В.* Легенда о Чехе, Лехе и Русе в истории славянских изучений // *Sborník prací 1 sjezdu slovaských filologu v raze.* 1929. Т. 2. *Prednášký.* Praha. 1932.

Чистов 1967 — *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды: XVII—XIX вв. М., 1967.

Шухевич, 4 — Шухевич В. Гуцульщина. Т. 4 // Матеріали до української етнології. Львів, 1907. Т. 7.

Dutu 1982 — *Dutu A.* Die Imagologie und die Entdeckung der Alterität // *Festschrift Henz Ischreyt.* Berlin, 1982.

Europaischer 1999 — *Europaischer Völkspiegel.* Imagologisch-ethnographische Studien zu den Volkerafeln des frühen 18. Jahrhunderts. Heidelberg, 1999).

Fischer 1979 — *Fischer M. S.* Komparatistische Imagologie: Für eine interdisziplinäre Erforschung national-imagotypischer Systeme // *Zeitschrift für Sozialpsychologie.* 1979. № 1.

Radłowski, Wojtczak 1995 — *Radłowski Z., Wojtczak J.* Jak narody widzą siebie nawzajem. W Europie o Polakach. Warszawa, 1995.

**художественные  
трансформации истории**



А. В. Деньщикова

## Особа императора в рудольфинской культуре

Рубеж XVI—XVII вв. представляет собой необычайно насыщенный период европейской культуры, своей переходностью от средневеково-ренессансного образа мышления к стилю мышления Нового времени содержащий глубинные смыслы, часто находящие парадоксальные выражения. Иногда создается впечатление, что метафизика в новых формах выходит в авангард культурных течений. Ставшая главной во всех областях культуры проблема познания окружающего мира, так же как и внутреннего мира человека, приобрела, казалось бы, неожиданно, сакральные черты, так как способом ее разрешения виделось познание сакральных сил природы, выражающихся во всевозможных необычных ее проявлениях. Отсюда, во-первых, увлечение всякого рода герметическими знаниями, основополагающей категорией которых является трансформация/трансмутация, изменение одного в другое, часто приобретающее черты открытия, во-вторых — интерес к паранормальным явлениям в природе, представляющим собой наглядное воплощение данной категории. Эти идеи в той или иной степени нашли отражение во всех видах научной и художественной деятельности рубежа XVI—XVII вв., поэтому в рамках данной статьи поставим вопрос о том, как коснулась идея трансформации/трансмутации изображения тела монарха, и каковы направления этого процесса, пределы допустимости и, главное, сама ее цель. Рассмотрим это на примере рудольфинской культуры, в которой особа императора Рудольфа II Габсбурга занимала центральное место, результатом чего явилось создание уникальной по количественным показателям и наделенности смыслами галереи образов правителя, не имеющей аналогов в европейской культуре того времени. Вновь вспыхнувший на рубеже XX—XXI вв. интерес к рудольфинской культуре вызвал появление целой серии новейших исследований, сделанных специалистами разных стран и научных профилей, и, как правило, объединенных в обширные сборники, так или иначе связанные с грандиозными выставками рудольфинской культуры, центральной из которых стала многосоставная экспозиция «Рудольф II и Прага» (1997 г.)<sup>1</sup>.

Под термином рудольфинская культура понимается придворная культура, сложившаяся на рубеже XVI—XVII вв. в Праге и получившая свое название по имени императора Священной Римской империи и чешского короля Рудольфа II (1576—1612). Государственные дела Рудольфа II занимали мало, зато он испытывал необычайный интерес ко всем видам искусства, к зарождающейся науке, а также к тайнознанию — алхимии и астрологии, которые процветали при его дворе. Важно отметить, что этот интерес не был поверхностным — император целые дни проводил в мастерских придворных художников, беседовал с учеными и даже сам принимал участие в алхимических опытах.

Рудольфинский круг, в который входили известные художники, ученые, а также приверженцы герметического знания, представлял собой целостное явление, основанное на единой системе идей и образов, важнейшую объединяющую функцию в которой выполняла личность самого императора, трактуемая как некий мифологизированный образ.

Он возникает в творчестве практически всех рудольфинцев — как художников, так и ученых, а также в деятельности виднейших представителей эпохи, не относящихся прямо к рудольфинскому кругу, но так или иначе связанных с ним, как, например, Джордано Бруно, который получил в Праге уникальную для того времени возможность издать свое сочинение «Сто шестьдесят тезисов против современных математиков и философов» (1588 г.). Предисловие к этому произведению, содержащему самые смелые идеи, обращено к католическому императору, которого Бруно воспринимает не просто как великодушного правителя-мецената, но как соратника и сподвижника в получении истинного знания, причем несомненно стоящего гораздо выше самого ученого, просьба которого о внимании к его сочинению обращена словно к тому, кто уже обладает хотя бы отчасти божественным знанием: «Такая позиция, однако, наиболее подходит гению Вашего возвышенного духа, столь одаренного небесами, что о математических трактатах, сочинениях и инструментах (оставляя в стороне все остальное) уже давно беседует с самыми красноречивыми, размышляет о них с самыми рассудительными и изобретает их с изобретателями. Из бесед с Твоим Императорским Величеством многие из них вынесли намного больше света, чем ему предоставили. Что же до меня самого, изволь принять мое сочинение так, как я его тебе предлагаю — как добрый друг и усердная и послушная душа. Поэтому это сочинение может ожидать ласкового взгляда Твоего божественного гения, какой бы ценностью оно не обладало в действительности»<sup>2</sup>. Таким образом, в восприятии Джордано Бруно Рудольф II предстает не только высокообразованным и толерантным правителем, но наделенным божественным тайным знанием, которое доступно лишь избранным.

Подобное отношение к императору можно проследить и в деятельности Иоганна Кеплера, занимавшего должность придворного математика и известного прежде всего открытием законов движения планет, являющихся основой современной астрономии. Так, например, одно из важнейших его сочинений «Новая астрономия», содержащее результаты многолетних наблюдений за Марсом, которые явились основой открытия первых двух законов движения планет, начинается посвящением, обращенным к Рудольфу II, за счет которого оно было издано. Характерно, что император здесь предстает, как и в обращении Дж. Бруно, не только и не столько меценатом, сколько повелителем законов устройства Вселенной, о чем свидетельствует как аллегорическая форма обращения, свойственная паранаучному универсальному знанию, так и значение самих аллегорий: «Представляю Вашему Величеству важного пленника, сдавшегося после упорной и трудной борьбы с ним, предпринятой по воле Вашего Величества. ...С тех пор он ведет себя так, что можно верить его слову, и просит у Вашего Величества только одной милости: вся родня его еще на небе; там остаются его отец Юпитер, Сатурн, его дед, брат его Меркурий и Венера, его сестра и возлюбленная. Привыкший к их царственному обществу, он очень скучает по ним и стораец нетерпением видеть их опять вместе с собою, пользующимися, как теперь он, гостеприимством Вашего Величества»<sup>3</sup>. Таким образом Рудольф II оказывается повелителем планет, а следовательно и всего устройства мира, Кеплер же предстает в качестве верноподданного на службе императора-исследователя.

Итоги своих астрономических трудов Кеплер издал в большом приложении к «Рудольфинским таблицам», которые содержали основные величины, при помощи которых можно было производить любые астрономические вычисления, они должны были заменить собой «Альфонсовы таблицы», созданные в XIII в. по инициативе кастильского короля и большого покровителя астрономии Альфонса X Мудрого. Работа над «Рудольфинскими таблицами» была начата еще Тихо Браге — предшественником Кеплера, также состоявшим на службе у Рудольфа II, изданы же они были только в 1627 г. — через 15 лет после смерти императора. Название этой фундаментальной научной работы подтверждает утверждение о мифологизированном восприятии личности Рудольфа в среде ученых того времени.

Такое обожествление интеллектуальных устремлений и способностей императора наиболее ярко отразилось в том, что у пражских натурфилософов Рудольф II получил имя второго Гермеса Трисмегиста<sup>4</sup>. Мифическому Гермесу Трисмегисту на протяжении всего Средневековья и Ренессанса приписывалось авторство оккультно-мистических трактатов, оказавших

огромное влияние на натурфилософию, неоплатонизм и теологию. Причем значение имели не только сами трактаты, но и личность Гермеса, в реальности существования которого тогда никто не сомневался (как теперь установлено, эти труды принадлежали нескольким авторам I—II вв. н. э. и возникли в кругу греко-римских гностиков)<sup>5</sup>. В Гермесе Трисмегисте в эпоху Рудольфа II видели воплощение «первичной теологии», восходящей к священной египетской науке. Гермес был назван Трисмегистом (Трижды величайшим) потому, что объединил в одном лице достоинства священнослужителя, мага и государственного деятеля. В средние века личность Гермеса, как ни странно, возникала в писаниях отцов церкви — Лактанция и Блаженного Августина. Френсис Ейтс в своих работах проследила включение персоны Гермеса в христианскую традицию, осуществленную гуманистами во главе с Марсилио Фичино, причем так успешно, что в XV—XVI вв. появилось несколько изображений Гермеса на стенах католических храмов (например, в Сиенском кафедральном соборе)<sup>6</sup>. Гермеса приравнивали к библейским пророкам, руководствуясь герметическими трактатами, в одном из которых содержалось предсказание упадка египетской магии и возникновение «новой священной науки». Таким образом, Гермес Трисмегист представляет собой мифическую фигуру, объединяющую знание, веру и политику, благодаря чему знание воспринимается как тайнознание, приобретающее сакральный смысл, реализуемый в политике. отождествление Гермеса Трисмегиста и Рудольфа II<sup>7</sup> означало признание императора в качестве современной ипостаси отца герметического знания и тем самым резко возвышало его над современными ему философами и учеными, наделяя статусом сакрализованного главы научно-герметического сообщества.

Такое отношение к Рудольфу II проявилось также и в изобразительном искусстве, где император нередко предстал в образе античного бога Адониса, как, например, на картинах Х. фон Аахена, Й. Хайнца и Б. Спрангера на тему «Венера и Адонис», представляющих собой эротическую сцену, скрывающую сложную герметическую символику — взаимослияние противоположных начал, являющееся основой гармонии мира. Эта важнейшая герметическая категория наделяет эротическое изображение сакральным смыслом, что позволяет сравнить его с рисунками к алхимическим трактатам. Таким образом изображение тела императора в эротической сцене представляет его носителем сакрализованных сил, лежащих в основе устройства мира, а также сил войны, не выполняющих своего назначения, изнежившись на лоне любви (земной, чувственной, т. е. венерической). Адонис, древнегреческий бог умирающей и воскресающей природы, в эпоху Возрождения считался провозвестником Христа, тем

самым личностью Рудольфа II воспринималась как символ вечной жизни. Ассоциирование Адониса с Рудольфом II придавало особый оттенок сакрализации монарха.

«Остраненность» в подаче изображения монарха нашла отражение и в других его портретных изображениях, основная черта которых — камерность и психологичность, тогда как портреты других правителей той эпохи отличаются прежде всего репрезентативностью. Наиболее характерны в этом смысле рисунки Дж. Арчимбольдо, изображающие Рудольфа II как римского императора и чешского короля, поражающие несвойственным для портретов монархов реализмом и психологизмом — художник не утаил даже то, что императорская корона Рудольфу слишком велика (на два пальца с каждой стороны — как свидетельствует подпись на листе)<sup>8</sup>. Тем самым реализм обоих рисунков выявляет и подчеркивает противоречие между слабостью человека и бременем власти, которая на нем лежит — это является как точнейшей психологической характеристикой личности Рудольфа, так и одной из важных идей позднего Возрождения.

Одним из самых выразительных и известных портретов императора является портрет работы Х. фон Аахена (1600-1603), на котором Рудольф изображен как сугубо частный человек, конечно, высшего круга, о чем свидетельствуют дорогой мех, драгоценные камни на шляпе, орден Золотого руна, но индивидуальное начало и психологизм в портрете явно доминируют. Неправильные черты лица, а также его недостатки — морщины, немного отекавшие глаза — не сглаживаются, а напротив, подчеркиваются, словно художник стремится таким образом через натуралистическую деформацию идеальной модели правителя изобразить меланхолическую душу императора, подчинившего себя поиску всеобщей гармонии. Подобным образом император изображен и другим рудольфинским художником Й. Хайнцем.

Аналогичное можно отметить в скульптурных изображениях Рудольфа II, выполненных придворным скульптором Адрианом де Врисом. Следует обратить внимание на наиболее известное из них (1603), которое было преднамеренно стилистически уподоблено скульптурному бюсту Карла V работы Леоне Леони<sup>9</sup>, что было призвано отразить преемственность двух императоров, то есть замысел работы носил репрезентативный характер, но композиционная сложность скульптуры и психологизм в изображении Рудольфа II не только позволяют говорить о более глубоком содержании этого произведения, но и свидетельствуют об уникальности восприятия личности правителя представителями рудольфинского круга.

Можно назвать лишь одно по-настоящему репрезентативное изображение Рудольфа II — это гравюра Э. Саделера по рисунку А. де Вриса, представляющая монарха как победителя в войне против турок, то есть императора в древнеримском значении этого термина. Мотив триумфа довольно распространен в рудольфинском искусстве, но его особенностью является то, что император-победитель отождествляется здесь с императором-покровителем науки и искусства, как, например, на картине Равестайна «Аллегория правления Рудольфа II» (1603), представляющей справедливое правление императора, при котором царит благополучие и познание, а враги, представленные аллегориями войны и турок, изгнаны. Также характерна в этом смысле картина Б. Спрангера «Триумф Минервы над Невежеством» (ок. 1595), где торжество знания отождествляется с победой над турками.

На рельефе А. де Вриса «Рудольф II — покровитель искусств» он изображен сидящим на коне в образе римского императора Августа, окруженным аллегориями различных искусств. Он оборачивается, чтобы их поприветствовать. Ближе всего к нему стоят три фигуры — Архитектура с измерительным прибором, Скульптура с молотком и статуэткой и Живопись с палитрой. На переднем плане, сбитое копытами коня, корчится на земле Невежество с ослиными ушами. В левом углу композиции изображены речное божество и лев — символы Влтавы и Чехии. Таким образом, император представлен и могущественным полководцем, и миротворцем, заботящимся о процветании искусства и науки.

Важно отметить, что ни один европейский монарх не имел такого количества портретов, как Рудольф II; исключением является только Елизавета Английская<sup>10</sup>, что позволяет провести некоторые параллели, а также выявить различия в восприятии этих двух монархов их окружением. Прежде всего следует обратить внимание на то, что многочисленность портретов Елизаветы была обусловлена волей самой государыни, преследовавшей вполне конкретную цель — легитимизацию, прославление и утверждение собственной власти. Изображения же Рудольфа возникали без его инициативы и свидетельствовали, таким образом, о действительном интересе мастеров рудольфинского круга к его личности и стремлении к ее интерпретации. Характерно также, что портреты Рудольфа отличались натуралистичностью изображения, что было совершенно недопустимо для Елизаветы, которая приказала уничтожить все свои портреты, написанные И. Оливером в реалистической манере, обнажившей человеческую природу стареющей «королевы-девственницы»<sup>11</sup>.

Интересную аналогию дают изображения Елизаветы и Рудольфа на медальонах, получивших широкое распространение. Однако генезис этого явления принципиально разный: для Елизаветы это еще один способ утверждения своего величия (поэтому такие медальоны превратились в массовую продукцию), Рудольф же остается в рамках жанра интимного портрета. Интересно в данной связи упомянуть совершенно исключительные изображения императора на блюде, стеклянном бокале и глиняной кружке, свидетельствующие о проникновении изображения Рудольфа II, причем не заказного, не официального, во все формы декоративно-прикладного искусства.

Оба монарха наделялись атрибутами божеств. Так, на портрете, написанном Хиллиардом в 1586 г., королева изображена в облике Дианы или ее ипостаси — Цинтии, богини Луны: с луком через плечо, небольшим полумесяцем в волосах и расходящимися от него стрелами-лучами. Аллегорический портрет, написанный предположительно К. Кетелем, изображает Елизавету с такой необычной деталью, как сито, символизовавшее ее девственность. Эти портреты служили политической цели обожествления власти королевы, тогда как сакрализованные изображения Рудольфа II обожествляют не только земное правление императора, но и наделяют его тайным знанием, следовательно, представляют его личность как властителя над всеми мировыми процессами, познавшего законы устройства Вселенной. Таким образом, многочисленные внешние сходства в образах Елизаветы I и Рудольфа II, созданных придворными художниками, имеют глубокое существенное различие.

Наиболее ярким образом императора, максимально отразившим особенности его восприятия творцами рудольфинского круга, является портрет работы Дж. Арчимбольдо, изображающий Рудольфа II в образе бога Вертумна (ок. 1590) — римского бога садов, всей природы в чередовании ее годовых ритмов, а также всех форм материи. Картина решена в типичной для Арчимбольдо манере «коллажа»<sup>12</sup>. Лицо императора сложено из различного вида овощей и представляет как бы коллаж из натуральных предметов. В таком изображении находит отражение важнейшая идея эпохи, заключающаяся в тождестве макро- и микрокосма<sup>13</sup>. По герметическим представлениям, «Элементы» и «Времена года» в сумме составляют Универсум. Таким образом, особа императора представляет собой символическое выражение сущности мироздания в его циклической переменчивости, воплощение силы, объединяющей элементы мира. Кроме того, садовник считается в паранауке аллегорией алхимика, следовательно, в этом портрете содержится проявление аллегоричности как основной категории рудольфинской культуры, а также отражение важнейших

алхимических идей. Тем самым идея сакрализации императорской власти, характерная для всех Габсбургов, приобретает в этом портрете особый, уникальный смысл, соединяясь с идеей священного тайнознания. Плоть императора подчиняется абстрактным идеям, т. е. не только сан монарха является воплощением власти, но и его тело, главная часть которого — лицо, так как оно при любых церемониях открыто для всеобщего обозрения — становится объектом выражения этих абстрактных идей, идущих далеко за ренессансные представления о политической власти.

Изображение следующего императора, брата Рудольфа II Матиаса, хотя и отличается тем же натурализмом и психологизмом на портрете кисти Х. фон Аахена, носит уже исключительно репрезентативный характер, что отражается в самом размере полотна, полнофигурности композиции и традиционном каноне изображения монарха, выражающемся в величественной позе правителя и присутствии на портрете регалий императорской власти — короны и скипетра.

В итоге можно констатировать, что в рудольфинской культуре во многом благодаря особенностям личности самого императора сформировалось представление об уникальности образа правителя, представляющего собой мифологизированное воплощение важнейших категорий не только самой высшей государственной власти, но и метафизических абстракций, заставляющих нас видеть в персоне Рудольфа II, как она представлена мастерами рудольфинской культуры, властителя «этого» и «того» миров, т. е. монарха абсолютного, приобщенного к тайной/сакральной сфере власти и именно в этом, а не только в традиционно христианском понимании богоподобного. Сама телесность императорской особы, суммируя «коллагность» Арчимбольдо и натурализм Аахена, сопряжена с этими двумя мирами, а возможная допустимость мутации ограничивается «натурфилософским» «портретом-натюрмортом» Арчимбольдо, не выходящим за рамки антично-ренессансного мифологического круга.

### Примечания

<sup>1</sup> Из новейших работ на эту тему важнейшие: Тананаева Л. И. Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI—XVII веков. М. 1996; *Evans R. J. W. Rudolf II and his world.* Oxford, 1997; *E. Fučíková, B. Bukovinská, I. Muchka. Umění na dvoře Rudolfa II.* Praha, 1988; *Hausenblasová J., Šronek M. Praha císaře Rudolfa II.* Praha, 1997; *Rudolf II, Prague and the World. Papers from the International Conference.* Prague, 2—4 September, 1997. Praha 1998; *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy.* Praha — Londýn — Milán, 1997.

<sup>2</sup> *D. Bruno. Božskému Rudolfovi II. // Štoll I. Štvanec a císař.* Praha, 2001. S. 6.

<sup>3</sup> Цит. по изд. в кн.: Коперник. Галилей. Кеплер. Лаплас и Эйлер. Кетле: Биографические повествования / Сост., общ. ред. Н. Ф. Болдырева; Послесл. А. Ф. Арендаря. Челябинск, 1997. С. 212.

<sup>4</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1997. Т. 1. С. 293; *Натаф А.* Мэтры оккультизма. СПб, 2002, *passim*.

<sup>5</sup> См.: Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада. Киев—М., 1998.

<sup>6</sup> *Йейтс Ф. А.* Джордано Бруно и герметическая традиция. Пер. Г. Дашевского. М., 2000. С. 9—23.

<sup>7</sup> Подробнее см.: *Evans R. J. W.* *Op. cit.* S. 212.

<sup>8</sup> *E. Fučíková, B. Bukovinská, I. Muchka.* *Op. cit.* S. 65—66.

<sup>9</sup> *Evans R. J. W.* *Op. cit.* S. 62.

<sup>10</sup> *Дмитриева О. В.* Елизавета I. Семь портретов королевы. М., 1998. С. 150—157.

<sup>11</sup> *Дмитриева О. В.* Указ. соч. С. 156.

<sup>12</sup> Основные работы об Арчимбольдо: *Preiss P.* Giuseppe Arcimboldo. Praha, 1967; *Dacosta-Kaufmann T.* Arcimboldo's Imperial Allegories // *Zeitschrift für Kunstgeschichte.* 1976. 39. S. 275—296; *Barthes R.* Arcimboldo. Mailand, 1978; *Kriegeskorte W.* Giuseppe Arcimboldo. 1527—1593. Köln: Taschen. 1993; *Дзери Ф.* Арчимбольдо. Весна. М.: Белый город, 2001.

<sup>13</sup> *Деньщикова А. В.* Сакральный элемент в рудольфинской культуре // Оппозиция сакральное / светское в славянской культуре. М., 2004. С. 99—102.

*М. В. Лескинен*

## **Категории истории в польском и русском романе XIX века**

Представления народа о своем прошлом играют определяющую, структурообразующую роль в его историческом сознании. Не столько реальные факты и события, сколько их мифологическая, идеологическая, а зачастую и политическая интерпретация создают предпосылки для формирования и позитивных, и негативных обоснований национальной идеи в XIX—XX вв. Однако на определенном этапе, особенно в период появления (и, позже доминирования) «демократической» или так называемой «массовой» культуры, существенным образом меняются источники знаний и представлений об истории, о «своих» традиционных нормах и ценностях, трактуемых как наследие предков. Устойчивая совокупность различных, зачастую даже легендарных или сфальсифицированных, но малочисленных исторических событий и научных, псевдонаучных и литературных интерпретаций исторического развития составляет приблизительно со второй половины XIX в. базу формирования образа национальной истории. И затем уже она, в свою очередь, влияет на возникновение исторических и национальных автостереотипов, отражающих взгляд государственного и этноконфессионального сообщества на себя, своих героев и антигероев, на свое прошлое, будущее и настоящее. Такая квинтэссенция национального опыта, воспринимаемого как историческая реальность, незначительно изменяется на протяжении последних двух веков в культуре европейских, в том числе и славянских, народов, если не считать существенных новаций, вносимых идеологией и политикой.

Немаловажную роль в этом процессе играют такие факторы, как знакомство общества с историческими первоисточниками, направления и школы национальной историографии и социологии. Однако и в XIX веке, и сегодня образ прошлого в массовом сознании задается и определяется в первую очередь школьными курсами истории и художественными произведениями, в частности историческими романами. Значение литературы в складывании исторических представлений и стереотипов резко возрастает, если учитывать ее особое место в культуре и общественной жизни Польши и России. Особое отношение к Слову, сакрализация лич-

ности и убеждений писателя или поэта резко усиливали, даже в некотором смысле абсолютизировали содержание и идеи произведения, в том числе и исторического. Становясь частью культурного наследия народа, вымышленный образ прошлого формировал идеалы патриотизма, нормы поведения и границы, маркирующие принадлежность к своей национальной культуре, а также этническую идентичность.

Поскольку именно «историческое сознание организует события прошлого в причинно-следственный ряд»<sup>1</sup>, оно особым образом не только структурирует временные представления, но и осуществляет это в пространственных координатах. Историческое прошлое каждой национальной (или декларирующей себя как национальную) культуры существует в двух ипостасях: как объективно-научное и как обыденно-мифологическое. Второе — субъективно, оно избирает лишь некоторые периоды или факты, наделяющие статусом исторических. Это прошлое существует на пересечении пространственной и временной оси, определяя и обуславливая не только своеобразные координаты народа (его государственности, культуры и т. д.), оно задает тенденцию исторического движения. Иначе говоря, время осознается как пространство. «Если время осознается как пространство, если считается, что будущее и прошлое где-то есть, то временной процесс предстает как путешествие; при этом будущее в этом путешествии всегда будет впереди как горизонт»<sup>2</sup>. Поэтому столь естественным представляется осмысление истории в пространственных категориях движения, развития, основных единиц этих процессов; существенна также категория граница и механизмы ее перехода (нарушения). Именно по этим критериям мы и предполагаем провести обобщенное сравнение образов героического прошлого в польском и русском исторических романах второй половины XIX века, сыгравших значительную роль и до сих пор во многом определяющих некоторые черты национального самосознания двух славянских народов.

Романы Л. Толстого «Война и мир» и Г. Сенкевича «Потоп» не только изменили представления о национальной истории, существовавшие в массовом читательском сознании, но и оказали очень сильное влияние на труды ученых-историков. Реакция современников на появление этих произведений была полярной, так как оба писателя нарушили сложившиеся национальные традиции исторической беллетристики, и не столько в вопросах стиля и формы, сколько в историософской интерпретации. И сегодня стереотипы и оценки смысла национальной истории и польского и русского патриотизма находятся под воздействием этих романов; а исторические и социологические труды последнего века несут на себе

явный отпечаток ненаучных писательских теорий. Вовсе не случайным представляется и то обстоятельство, что и в последние годы поиски так называемой «национальной идеи» вызвали к жизни киноленты, иллюстрирующие эту идею — в Польше экранизировали роман Сенкевича о XVII в. (Киноэпопея Е. Гоффмана «Огнем и мечом»), а в России появился пронизанный идеей имперского величия кинороман, претендующий на воплощение национальной идеи («Сибирский цирюльник» Н. Михалкова). Это свидетельствует о том, что эпохой величия национального духа и могущества в русской культуре претендует быть период «самого русофильского» из государей Александра III, а для поляков она, как и прежде, ассоциируется со страницами славной истории Речи Посполитой.

Задача данного фрагментарного исследования состоит в том, чтобы показать принципиальные различия в понимании места собственного народа и национальной истории в структуре исторического (культурного) пространства, которые сознательно и неосознанно были заданы двумя великими современниками — Л. Толстым и Г. Сенкевичем.

Правомерность и возможность данного сравнения заслуживает отдельного обоснования. Оба романа создаются в 60-е—70-е годы XIX века, в период, сложный для польской и русской общественной и художественной мысли; после тяжелейших национальных потрясений: подавления польского восстания 1863 г. в Польше и поражения России в Крымской войне с последовавшей после этого коренным преобразованием русского общества (отменой крепостного права). Они привели к возникновению упаднических настроений, следствием которых явилась необходимость осмысления причин подобных фундаментальных перемен в контексте национальной истории. И в Польше, и в России это время своеобразного исторического бума, когда публикуется и становится достоянием широкого общественного обсуждения огромное количество исторических источников — как документальных, актовых и нормативных, так и дневников, мемуаров и свидетельств<sup>3</sup>. В Польше, однако, традиция мемуаристики имела длительную историю и давно была частью национальной культуры и литературы; а историческая романистика отличалась богатством и разнообразием<sup>4</sup>. Польский исторический роман, продолжающий линию Вальтера Скотта, апеллировал к культуре, в которой внимательное отношение к собственному прошлому имело и объективное основание: дневники, воспоминания, семейные хроники были важной частью не только исторической, но и родовой дворянской традиции. В русской литературе этот вид, как и жанр историко-приключенческого романа не был столь распространен.

Исторические романы и реальные свидетельства очевидцев исторических событий меняют акценты: для общества становится важным не очерк политической, экономической истории в позитивистском духе, а личностное, субъективное и эмоциональное восприятие истории через живого посредника. Кроме того, конкретные исторические потрясения требовали «излечить» негативные переживания общества, ущемляющие национальную самооценку. Роман Толстого «Война и мир» и «Потоп» (часть «Трилогии») Сенкевича созданы через 15 и 17 лет после указанных выше событий. Эта важнейшая функция исторического романа становится наиболее актуальной.

Необыкновенная популярность «Трилогии» Г. Сенкевича и романа «Война и мир» Л. Н. Толстого в Польше и России на протяжении полутора веков не только сделала их обязательными для чтения с детских лет, но и стала неизменным фактором формирования знаний о прошлом, о патриотизме и военной доблести польского и русского народа. Однако сразу же после выхода романов в свет и в России, и в Польше эти произведения вовсе не были оценены однозначно позитивно. Причем резкой критике они подверглись не только со стороны профессиональных историков (что вполне понятно), но и со стороны литераторов и (что касается «Войны и мира») участников войны 1812 г.<sup>5</sup> Однако уже менее чем через полвека оба эти произведения стали «классическими» и воспринимались как художественное воплощение реальных исторических событий<sup>6</sup>. Таким образом, можно констатировать, что романы Сенкевича и Толстого до сих пор конструируют историческую реальность и подпитывают национальные святыни русских и поляков.

Оба произведения создаются в период возникновения основополагающих концепций исторического развития и обоснования теорий причинно-следственной обусловленности этапов национальной истории в рамках истории европейской. В российской историографии в период написания Л. Толстым «Войны и мира» наиболее дискутируемыми были теория прогресса и идеи народничества в период после реформ. Сочетание социальной и этической проблематики в истории также было чрезвычайно характерным явлением в русской исторической науке. В польской историографии происходило соперничество двух явно выраженных направлений — так называемой варшавской и краковской школ историографии, по-разному определявших причины разделов — главного исторического события в истории польского государства и независимости ее народа и различно трактовавших соответственно, пути выхода из создавшегося в результате этого исторического тупика<sup>7</sup>.

Общим для двух авторов являлось написание своих исторических эпопей в период, когда происходил активный пересмотр доминировавших до этого исторических теорий и собственно описаний историй как всемирно-европейского, так и национального масштаба. Кризис исторической науки затронул идеи прогресса исторического развития и задел позитивистские методы исследования исторических событий (вытекающие из них и укорененные в сознании воззрения о доминирующей роли выдающихся личностей в истории). Особую роль в этом процессе играл основополагающий принцип научного развития — принцип историзма<sup>8</sup>. Ю. М. Лотман писал: «Во второй половине XIX века непосредственным импульсом к возникновению научных поисков... явился очевидный кризис политической истории позитивистского толка, переживавшей уже во вторую половину века стадию компиляторства и теоретическую нищету. Стремление избавиться историю от деяний правителей и жизнеописания великий людей породили интерес к жизни масс и анонимным процессам»<sup>9</sup>. В это же время претерпевает изменения и идея о сочетании осознанного и бессознательного в исторических процессах, о движущих силах исторического развития. С другой стороны, получает распространение изучение социального в истории, декларирующие необходимость изучения влияния народа, масс, крестьянства и отдельного человека на ход исторических событий. Имеются основания предполагать, что для славянской культуры этого периода (и для польской, и для русской) популяризация этих направлений, отклик на нее широкой читательской аудитории, подготовленной обширной публицистикой и литературой к восприятию подобных идей предопределило особое, эмоциональное и общественно-политическое значение этих романов.

Именно этот период в истории российской империи и польской общественно-политической мысли можно назвать чрезвычайно важным для выработки и формирования национальной идеи как в теоретическом и документальном виде, так и в художественной, публицистической форме. Поэтому произведения, посвященные не просто истории, а истории героической и патриотической, изначально воспринимались особенно остро.

Не вдаваясь в рассмотрение литературных достоинств, проблем жанра, стиля, языка, мы проанализируем только те составляющие авторских исторических концепций, которые выражены ими непосредственно. Для нас в данном контексте не очень важны традиции исторического романа, продолжаемые Толстым и Сенкевичем. Очевидно, что Г. Сенкевич развивал вальтерскоттовское направление<sup>10</sup>, в то время как Толстой, явившись новатором в этом жанре, продолжал пушкинскую линию реалистического историзма<sup>11</sup>. Для нас важнее не формальные или литературные особен-

ности текста, а его идейно-философское содержание. Конечно, в этом отношении «Война и мир» дает систематизированную самим Толстым «теорию» истории и его отношение к фактам, событиям и их интерпретации. Однако и роман «Потоп» предоставляет немало материалов для реконструкции идей автора, хотя для этого приходится прибегать к опосредованному анализу, а именно: к сравнению исторических источников, привлекаемых Сенкевичем, с его изложением (основным из которых, помимо мемуаров современников и участников событий, является «Новая Гигантомахия» А. Кордецкого), а также с его высказываниями об истории и историзме<sup>12</sup>.

Воплощением характера и историческим мифом народа может стать любой период его истории, но существует несколько точек на этой оси, которые наделяются особым символическим статусом, поскольку они рассматриваются как определяющие дальнейший ход событий, судьбы государства и нации. Нам представляется, что для славянской культуры отношение к войне в силу исторических причин занимает в этом процессе исключительное место, в особенности когда речь идет о войнах оборонительных. Они воспринимаются как проверка на прочность государственного фундамента, национального духа и нравственной силы народа.

Мы остановимся лишь на нескольких ключевых понятиях польской и русской историологии, выраженных в исторических романах, которые структурируют пространство национальной истории, и как следствие, задают координаты национальной идеи. Это: 1) параметры движения исторического процесса (в терминах прогресса, развития и стабильности); 2) границы природы и истории; 3) отношение к историческому факту (и к войне в частности) как к основной единице исторического процесса; 4) значение личности и масс в качестве субъекта и объекта истории.

#### 1) Параметры движения исторического процесса.

Исторический процесс для Л. Толстого — процесс без смысла, без цели, «роевая» форма выражения непосредственной любви. Поэтому собственно термин «прогресс» неприменим для характеристики толстовского понимания истории. Движение человечества во времени лишается эволюционной направленности, оно схоже с броуновским, а энергия, дающая импульс, складывается из совокупности индивидуальных «воль»: «Движение человечества вытекает из бесчисленного количества людских произволов»<sup>13</sup>. История выглядит как последовательная смена поколений; она подчиняется лишь Року, выполняя неизвестные человеку «его властные веления», при этом «фатализм в истории неизбежен»<sup>14</sup>. Национальная история, следуя логике рассуждения Толстого — это «биография» отдельного организма, которому уподобляется все национальное сооб-

щество, существующее согласно естественным (природным) законам. Будущее разных народов зависит от того, насколько их отдельные единицы — люди и классы — чувствуют и в действиях следуют природному, «роевому» инстинкту. История России для Толстого есть история ее народа, олицетворяющего естественное начало; национальный дух, таким образом, сближается с национальным инстинктом. Для Толстого национальное единство выражается в ощущении принадлежности части к единому целому. Отождествление естественного с национальным, не было, впрочем, открытием Толстого. Это отличало и философию Просвещения, и взгляды декабристов<sup>15</sup>.

Г. Сенкевич, рассматривая историческое развитие как прогресс, истоки его видит в нравственном совершенствовании человека: «прогресс, лежащий в основе человеческой природы, таит в себе непобедимые силы, долженствующие разрушить все преграды и водворить повсюду мир, уважение прав человека и тот порядок, при котором никто не будет лишен места на жизненном пиру»<sup>16</sup>. Вершиной эволюции видится независимое государство с устройством, «прогрессивность» которого основана на свободах и правоспособности отдельной человеческой личности, в которых легко узнаваемы черты идеального рыцаря-шляхтича XVII века. Развитие народа и нации по Сенкевичу возможно лишь при государственной организации национального сообщества, а также при условии исполнения каждым сословием своего социального долга. Сенкевич пытается объединить идею прогресса со средневековым идеалом шляхты-народа; жертвуя, таким образом, процессом изменения ради торжества стабильности и традиционализма.

## 2) Природа и история: проблема границы.

Л. Толстой в своем объяснении исторического движения разделяет известную точку зрения о подчиненности исторического, социального бытия и природы одним и тем же закономерностям. Граница между общностью людей и «чистой» природой для Толстого пролегает через сомнительные достижения цивилизации и завышенную самооценку разума человека. Но такую границу Толстой считает искусственной, и в этом явный отголосок идей Руссо, под влиянием которого писатель находился длительное время. Стремление к стиранию этой границы, к растворению культурного начала в природном по Толстому является единственным способом добиться стабильного и потому благополучного состояния общества. Как видим, и Толстой отдает предпочтение консерватизму и неизменности как главному его принципу. Будущее видится Толстому только тогда жизнеспособным, когда оно вернется к былому устройству. Истинно русское приравнивается к природному инстинкту единства,

и потому реализация национального начала видится в возврате к нему. Наделяя природное, отождествляя с ним и социальное, Л. Толстой таким образом негативно оценивает культуру, понимая под ней всякое искусственное, т. е. разумное объяснение действий, чувств, стремлений человека и общества.

Для Сенкевича природное и историческое изначально полярны, границей между ними является цивилизация (культура). Природное противопоставит историческому как варварское — культурному, как низкое — высокому и как чужое — своему. В сфере национально-исторического критерием принадлежности к «своей» культуре и цивилизации являются понимаемые в духе используемых автором источников XVII века идеи рыцарской верности и преданности долгу перед Отечеством, шляхтой и сюзереном. Отступление от жестко установленной системы правил не только трактуется как предательство, но воспринимается как утрата национальной принадлежности: предатель, отступник — не поляк. Природное начало отождествлено со стихией варварства, с миром до-культуры, до-цивилизации. Важнейшим критерием этого разделения является разумное, осмысленное поведение, а также умение руководить своими инстинктами; единственная сфера, где позволительно не размышлять — это религиозное чувство, однако и оно требует определенного рода осознанных навыков веры. Л. Толстой категорически не приемлет утверждения о возможности овладения историческими ситуациями, он отвергает саму возможность как бы то ни было оказать воздействие на события исторического значения.

Природное и культурно-историческое начала соотносятся с оппозицией свой/чужой. Для Л. Толстого эта граница — внешняя, она совпадает с геокультурной — между Европой и Россией. Антиевропеизм Толстого порожден, на наш взгляд, однако, не славянофильским неприятием Запада, (довольно распространенное заблуждение в толстоведении)<sup>17</sup>, — а его своеобразным руссоизмом с идеализацией природного, естественного мира. Так, размышляя еще до написания романа над работами Бокля, он утверждал, что русские не имеют никаких оснований «предполагать ни то, что мы, ...должны необходимо подлежать тому же закону движения цивилизаций, которой подлежат европейские народы, ни то, что движение вперед цивилизации есть благо. Для нас, русских, необходимо доказать прежде и то и другое»<sup>18</sup>. Но особый, не-европейский дух русского народа, определяющий и особый путь (и, если можно так выразиться, способ) его движения в истории, для Толстого связан именно с сохранением в России природного, а потому «верного» источника развития.

Это приводит к отождествлению чужого мира с Европой. Война, таким образом, происходит между цивилизацией и природой, между разумом и «произволом» (термин Толстого). Однако природа и «произвол» (т. е. отсутствие воли) оцениваются как позитивные составляющие этих оппозиций. При этом для Толстого агрессивные намерения Наполеона вполне последовательны, ибо они исходят из стремления изменить, т. е. упорядочить, (читай — окультурить) Россию. Правда, сами европейцы в представлениях Толстого неоднородны, отношение к каждому из народов Европы у него дифференцировано (участники похода Наполеона характеризуются в зависимости от степени «близости и удаленности» от естественного и потому истинного начала (например, на первом месте — испанцы, затем — французы). К представителям европейской культуры Толстой относит и русскую знать, не чувствующую и не понимающую собственного народа, а потому обреченную на поражение. Причины войны — в ложном убеждении человека в том, что он властен над своей судьбой, народами, миром. Причина наполеоновского нашествия, хотя это и не формулируется Толстым впрямую, находится вне России, она же являет собой осуществление планов одного человека — Наполеона.

Иначе выглядит оппозиция цивилизация/природа у Сенкевича. В «Потопе» вторжение шведских войск видится закономерным итогом внутреннего разлада в стране и вызвано очевидной внешней слабостью Польского государства. «Беспорядок», несоблюдение как этических, так и сословных норм и правил чести является источником политического и нравственного хаоса, и в конечном счете ведет к уничтожению государственной целостности, а значит, и к упадку национального духа. Вне государства народ не имеет истории, он теряет право на «обладание» ею. Поэтому залог победы народа в войне — преодоление внутреннего диссонанса, неравновесия, вызванного ослаблением силы воли и мужества, опирающихся на рациональное и религиозное поведение человека.

Представление о власти человека над своей судьбой, и, соответственно, народа над своей историей, формирует убежденность в возможности «овладения» своим национальным будущим, в отличие от бессознательного сохранения природного единства в любви у Толстого. Причина шведской интервенции для Сенкевича — разлад внутри гармоничного и разумного устройства народного (шляхетского) государства (в этом писатель также следует за источниками<sup>19</sup>). Отсюда важная для польской национальной идея мысль о личной ответственности каждого человека перед Богом, Отечеством, государством и историей, а также о реальности «со-творения» истории (как процесса и как будущего).

3) Отношение к историческому факту (войне) как к основной единице исторического процесса.

Для Толстого исторический факт сам по себе нейтрален, и он резко критикует историков в надуманности различного рода объяснений и интерпретаций: «...ничто не было исключительной причиной события, а событие должно было совершиться только потому, что должно было совершиться»<sup>20</sup>. Известное выражение русского писателя о том, что жизнь простых людей никак не связана с общественным и политическим процессом, призвано доказать отсутствие всякого взаимного воздействия жизни частной на общественную (социальную) и наоборот. Государство и социум, согласно Толстому, не имеет ничего общего с народной жизнью, а только мешают его благополучию, стремясь упорядочить стихию национального духа. Но и человек не способен оказывать воздействие ни на эту сферу жизни, ни на историю. Такой, по выражению Н. Кареева, «социальный индифферентизм»<sup>21</sup> лишает исторический факт статуса события, так как эту значимость ему может придать лишь индивидуальное восприятие. Война представляется наиболее бессмысленной формой общественного бытия, как неестественное, бесцельное и непонятное большинству убийство людьми друг друга. А потому она никак не может претендовать на значимое событие.

Исторического факта, согласно этой логике, как события для всех не существует; но он может наделяться подобным значением в судьбе каждого отдельного человека. Поэтому легенда, вымысел, рассказ очевидца ставится выше объективности события (в которую, Толстой, впрочем, не верит); отсюда акцент в эпопее Толстого на духе события, на его восприятии. Факт жизни выше факта истории, а потому образ, чувство затмевает реальность действий, деяний и поступков.

Для Г. Сенкевича обусловленность обратная: фактом — и в этом он снова доверяет источникам — становится каждое происшествие (это касается и личной биографии, и истории Польши), выбивающееся из повседневности, обыденности. Каждая историческая деталь века семнадцатого для польского писателя почти священна. Сенкевич реанимирует средневековое представление об истории как о черед «великих» событиях (главным образом государственного и военного характера), определяющихся участием в них великих людей и великих народов<sup>22</sup>. Событийность, значимость этих «происшествий» определяется критериями героизма, долга и жертвенности. Война в любом случае осмысливается как обязательный и наиболее благородный предлог для проявления патриотизма. С точки зрения национальной истории, война проверяет любовь к Отечеству. Хотя интервенция и война, как было сказано выше, для Сен-

кевича объясняются внутренними причинами, однако сама война оценивается как позитивное явление, так как понимается как очищение, как предоставляемая историей (Провидением, Богом) возможность преодолеть заблуждения и регресс государства и общества, чтобы вернуться к истинным ценностям и нормам жизни. Для героев Толстого война также становится событием, переворачивающим их жизнь, возвращающую их к истинному, глубинному (природному, правильному, согласно идее автора) строю жизни, но она не имеет статуса события исторического. Для Сенкевича рыцарский патриотизм главных героев способен реализоваться, раскрыться в полную силу только в борьбе за родину. Личная судьба без или вне свободы Отчизны не имеет значения. Герои польского писателя — люди общественные.

По этому идея жертвенности в «Потопе» является центральной в отношениях между Отечеством, собственным народом и личностью. Любовь к Родине как жест, как акт взаимодействия двух равноценных и равнозначных элементов национального тела (рыцаря и государства-Отечества), осознанного дарения-жертвы у Сенкевича противостоит любви как полному слиянию и растворению части в целом Толстого.

Характерным примером неприятия Толстым присущей полякам рыцарской жертвенности является эпизод о переправе через Вилию, когда Наполеон отдает приказ о поиске брода, но восторженные польские уланы в ту же минуту бросаются в реку на глазах императора и большая часть их сразу же тонет, но они «в ту минуту считали себя счастливыми»<sup>23</sup>. Писатель, иронически описывая это геройство, саркастически замечает «кого хочет погубить — лишает разума»<sup>24</sup>.

Для Толстого война — апофеоз искусственности и рационально-упорядоченно понимаемого (европейской по происхождению) взаимодействия людей, формализованное искусство убивать. Поскольку это противоречит главному постулату христианства, Толстой почти полностью «отменяет» и религиозное чувство как основу патриотизма. Иронизируя над стремлением европейскими способами покорить Россию, Толстой обосновывает идею о неизбежности победы стихийного над упорядоченным; нелогичного над рациональным; духовного начала над человеческим умом. Отсюда его интерпретация и ироническая оценка героизма. Истинные герои, по Толстому, не те, кто жертвуют своей жизнью согласно установленному людьми кодексу чести, «красивой смерти» и т. д. — как у Сенкевича, а те, кто несет свою ношу, выполняя «тяжелую солдатскую работу», близкую крестьянской страде, отдаваясь чувству единения. При этом никакого плана, никакой заданности, каждый подчиняется требованиям здравого смысла и собственным потребностям. Беспорядок как синоним

природного, инстинктивного начала жизни побеждает доводы человеческого рассудка. В. Шкловский в работе, посвященной роману «Война и мир» весьма уместно напомнил высказывание участника событий генерала Милорадовича: «Я люблю беспорядок, ибо один только беспорядок ведет к истинному порядку»<sup>25</sup>. Эти слова могут быть своеобразным концентрированным выражением идеи Толстого и, как замечает Шкловский, полностью могут быть отнесены и к форме романа-эпопеи<sup>26</sup>. Победа русских над французами осмысливается писателем как победа беспорядка над порядком.

Иначе видится отношение к врагу и к победе над ним в «Потопе». Оно строится на принципе уважения противника как равного. Сильные стороны и благородство шведов-протестантов всячески подчеркивается — перед нами типичная черта рыцарского этоса. Победа неизбежно оказывается на стороне тех, кто поддержан Богом. Разумеется, у Сенкевича эта поддержка безусловно и однозначно дается полякам. Ведение войны по правилам, храбрость и благородство завоевателей (дворян, в первую очередь) вызывает восхищение даже защитников Ченстоховы (это центральный эпизод романа). Предательство «своих» — польских магнатов — понимается не как удар в спину, а как вполне цивилизованная договоренность об оплате за услуги. Руководитель штурма обители генерал Миллер миролюбиво предлагает Ченстоховскому монастырю сдаться по статусу обычной крепости. И только задетое религиозное чувство, а также ощущение себя последним оплотом, сердцем Польского государства (ибо Варшава и Краков к этому времени уже захвачены) заставляет патриотов вспомнить о религиозном единстве: «как бы низко не упал наш народ, в каких бы ни погряз грехах, — ведь и в самом грехе есть граница, которую он не осмелится переступить. Он оставил своего государя, отрекся от Речи Посполитой, но Своей Матери, Покровительницы и Царицы не перестал чтить. Неприятель смеется над нами, презирает нас и спрашивает, что у нас осталось от старых добродетелей? А я отвечу: все пропали, но что-то еще осталось, ибо осталась вера и преклонение перед святой девой, на коем фундаменте остальное может быть воздвигнуто. И я вижу ясно: пусть хоть одно шведское ядро вырвет кирпич из этих священных стен, то и самые закоренелые отвернутся от шведов, из приятелей сделаются врагами и обратят свои мечи против них»<sup>27</sup>. В данном случае чрезвычайно важно использование Г. Сенкевичем главного исторического источника об осаде шведами Ченстоховы — «Новой Гигантомахии» аббата монастыря А. Кордецкого. Ведь именно (если не исключительно) ему принадлежит религиозно-мистическое обоснование чудесного спасения Ясногуурского монастыря от иноземного вторжения<sup>28</sup>. Характерно, одна-

ко, то, что автор рассказа об обороне монастыря хотя и красочно и убедительно, но не столь настойчиво, как Сенкевич, подчеркивает связь между религиозными и патриотическими чувствами защитников. Писатель, между тем, выдвигает религиозную составляющую на первый план. Идея национального единства на основе общности веры реализуется именно в той части романа, которая посвящена обороне Ченстоховы, которую оба автора — и века XVII, и века XIX, объявляют решающим и символическим актом шведско-польской войны («потопа»). Вероисповедание становится консолидирующей силой в момент, когда разделение всякого рода торжествует среди поляков. Национальный дух символизирует Ченстоховская святыня.

4) Народ (личность и масса) как субъект и объект истории.

Разница в понимании места и роли личности в русской и польской истории и выражении его национального духа между Г. Сенкевичем и Л. Толстым очевидна. И наиболее наглядное ее выражение связано с отношением к человеку и со значением великих людей (ярких индивидуальностей). Л. Н. Толстой гневно противился Карлейлевской идее о решающей роли великих личностей, весьма популярной и в европейской, и в русской историографии. В этом смысле он оказался новатором в российской традиции исторического романа: «Он с большим успехом, — писал едва ли не единственный историк, попытавшийся всерьез и аналитически оценить философию истории Л. Н. Толстого, — отказался от традиции старого исторического романа, грешившего против правды двойным образом: ...он или выводил на первом плане настоящие исторические фигуры на их героическом пьедестале, сочиняя о них всяческие небылицы, ...или же заставлял действительные события совершаться исключительно вследствие вмешательства в историю вымышленных героев... У графа Толстого исторический факт представляется без искажающих прикрас, а вымысел не возводится в степень исторического факта»<sup>29</sup>. Предшественники Сенкевича и сам писатель, однако, разделяли взгляды Карлейля, так как идея личного героизма и индивидуальной ответственности человека была очень популярна в польском этосе. В этом смысле можно констатировать своеобразную уважительную дистанцированность польской культуры в отношении к событиям истории. Пожалуй, можно даже предполагать некую зависимость и пишущего, и читающего от акта своеобразной сакрализации (и мифологизации) национальной истории и ее героев. Аналогичное отношение вызывала история великих людей и великих событий в дотолстовской литературе и истории<sup>30</sup>. Однако это расхождение между Толстым и Сенкевичем не сводится к простому противопоставлению роли коллективного и индивидуального. Из него рождается

еще одно принципиальное отличие толстовской и сенкевической идей о национальном поражении и победе. Первый утверждает, что победить русских нельзя, пока существует единство народа как целого, которое дано русскому с рождением. Но победить его нельзя еще и потому, что невозможно овладеть стихией и расчленив народ, который объединен самой природой, досознательной силой, а вовсе не национальной идеей. Любопытно, но исторические источники событий 1812 года вовсе не склонны изображать столь идеализированное народное единство. Однако совершенно прав В. Шкловский, утверждая, что именно «после написания “Войны и мира” мысль о народном единстве 1812 года стала общей»<sup>31</sup>.

Для автора «Потопа» и его читателей, напротив, только сохранение независимости государства является условием народного единства, исторического бытия и выражением религиозного чувства. Без них невозможно сохранение народа как единого целого. Хотя необходимо учитывать, что и само содержание термина «народ» у Г. Сенкевича во многом (но не во всем) совпадало с представлениями авторов XVII века, которые применяли его исключительно по отношению к польскому дворянству.

Человек для Толстого пассивное, а не активное начало как в социуме, так и в истории. Он — часть целого народного организма: «миром — все вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братской любовью»<sup>32</sup>. В «Потопе», напротив, единицей национальной истории на всем ее протяжении остается отдельный человек, несущий личную ответственность за судьбу и историю Польши. Патриотизм для Сенкевича — критерий ценности человека, глубины его чувств и долга перед родиной. Именно эта идея является для польского писателя объединяющей<sup>33</sup>. Вместе с тем в романе закрепляется идея о власти человека над историей, о возможности управления своей исторической судьбой, в отличие от идеализации Толстым бессознательного чувства и зависимости от Рока. Это важнейшее отличие в подходе к вопросу о власти истории и человека друг над другом, по мнению некоторых историков, порождено специфической православного и католического взгляда на историю как процесс. Так, А. М. Панченко, рассуждая о философии истории Толстого применительно к периоду Петровских реформ, косвенно подтверждает эту идею: «...при всех отличиях народной модели от модели православно-средневековой в них было много общего — и прежде всего исходное убеждение в том, что не человек владеет историей, а история владеет человеком, определяет и его судьбу, и его поведение»<sup>34</sup>.

Чрезвычайно важно и принципиально то обстоятельство, что Толстой практически не апеллирует к идее религиозного единства русских и не пытается наполнить религиозным чувством или устремлением русский

национальный дух (в отличие от некоторых современных ему историков и Сенкевича в отношении польской идеи). Думается, что русский писатель в этом ближе к истине, чем многие современные идеологи. Не православный принцип жертвенности во имя, а жертва как неосознанный, естественно-природный акт гибели части для жизни целого — вот в чем толстовское понимание духа веры. Это смещение религиозного начала на периферию национальной идеи; отсутствие в ней государственного патриотизма закрепились в русском национальном мифе советской эпохи, как и созданный Толстым миф о «дубине народной войны», о глубинном национальном единстве всех слоев общества, консолидированным в единый народ, о социальном и религиозном его индифферентизме. И именно в таком виде этот патриотический миф, распространяемый не только на события войны 1812 года, жив до сих пор.

Отдельной проблемой польской и русской историософии в романах Г. Сенкевича и Л. Толстого является понимание национального своеобразия своей истории, объяснение ее цели и духа. «Толстой в романе доказывает, что Россия побеждает превосходством духа или особенностями своей национальной организации»<sup>35</sup>, — констатирует исследователь «Войны и мира». Однако аналогичный вывод можно сделать и в отношении автора «Потопа», с той только разницей, что смысл слов «превосходство духа» для польского и русского писателей принципиально различался. Однако и тот, и другой сходятся в представлении об особой миссии и особом пути своих народов (причем при явном или скрытом, но в той или иной степени противопоставлении Европе).

Возникает вопрос, почему именно такая, а не иная интерпретация борьбы с интервенцией на фоне других многочисленных исторических произведений, менее чем через 20 лет после выхода романов стала восприниматься как единственно верная с точки зрения патриотического духа и национальной идеи? Вплоть до того, что специалисты-историки и по сей день, находя многочисленные фактические ошибки, неточности, обвиняя авторов в тенденциозности и сознательном извращении фактов, за редким исключением не оспаривают столь субъективные и односторонние идеи Толстого и Сенкевича о заданности национальной истории, о своеобразии национального характера, выраженного именно в эпоху освободительной войны. Думается, это связано с тем, что и Л. Толстой, и Г. Сенкевич, несмотря на то, что оба в значительной мере оказались ниспровергателями историко-национальных традиций, уловили и ретранслировали такие этноконфессиональные черты польского и русского отношения к истории, которые в скрытой, невербализированной форме были выработаны в результате многовекового осмысления прошлого государства и народа. С другой стороны, их субъективизм,

ошибки и заблуждения благодаря их таланту и необычайной своевременности для формирующейся национальной идеи стали восприниматься как реальность, начиная «потом и в уме читателей жить своей собственной жизнью»<sup>36</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Успенский Б. А. История и Семиотика. Восприятие времени как семиотическая проблема // Успенский Б. А. Избранные труды в 2-х тт. Т. 1. М., 1996. С. 26.

<sup>2</sup> Там же. С. 41.

<sup>3</sup> См.: Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века. М., 1997. С. 19-23; Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Кн. 2. 60-е годы. Л.—М., 1931. С. 227—229; Горский И. К. Польский исторический роман. М., 1963. С. 8-10; он же. Исторический роман Сенкевича. М., 1966. С. 62—67; Кареев Н. И. «Падение Польши» в исторической литературе. СПб., 1888.

<sup>4</sup> Горский И. К. Исторический роман Сенкевича. С. 12—15.

<sup>5</sup> Не останавливаясь специально на этом чрезвычайно важном аспекте проблемы, а именно: о смене исторической парадигмы в обществе благодаря романам Сенкевича и Толстого, отметим лишь, что, несмотря на бурную полемику вокруг них в польской и российской литературно-общественной жизни, впоследствии в широких кругах закрепился и стал восприниматься как адекватный и реалистический тот образ прошлого, который был представлен и воплощен в «Потопе» и «Войне и мире».

<sup>6</sup> В дальнейшем споры вокруг романа Сенкевича в польской критике то ослабевали, но вспыхивали с новой силой, однако все пики необыкновенной популярности романа так или иначе были связаны с критическими и сложными периодами в истории Польши (напр., в период гитлеровской оккупации и в 1970-е годы — под властью социалистического руководства в период выхода экранизаций романа. Существуют многочисленные свидетельства о том, что в широкой среде (народной, грамотной) романы Сенкевича знали почти наизусть, он входил в семейное чтение на протяжении довольно долгого времени. См. (Krzyżanowski J. O znaczeniu Trylogii // Trylogia H. Sienkiewicza. Materiały z sesji naukowej. Warszawa-Poznań, 1978. S. 8—9). О своеобразной «сакрализации» романов и значении его экранизаций в 1970-е годы см.: Trylogia H. Sienkiewicza. Materiały...

Несколько иначе оценивался роман Толстого по мере постепенного выхода каждого из томов, а также после второго его издания. Нельзя говорить о массовом успехе романа, хотя с ним были знакома не только образованная публика (см. Леонтьев К. О романах графа Л. Н. Толстого М., 1911. С. 139)... Участники событий не могли принять вольную трактовку писателем использованных источников, а также оценок Толстого. Историки отреагировали на роман не столь не-

гativamente, как следовало полагать. С романом Толстого случилось история, обратная судьбе Сенкевичской «Трилогии». Постепенно, с уходом поколения современников и очевидцев событий, со складыванием нового направления в русской историографической школы, а также вместе с формированием прижизненного обожествления великого писателя роман сделался в восприятии читателей не только эталоном исторического романного повествования, но и «правдой истории». Любопытно в этом отношении сравнить, например, трактовку и оценку деятельности и полководческой стратегии Кутузова в работах историков дореволюционного периода (в частности) и классика советской отечественной историографии наполеоновских войн и войны 1812 года Е. В. Тарле. Как ни парадоксально, но оценка Тарле максимально приближается к интерпретации Толстого. Что же касается популярности романа в «народе», то здесь произошло любопытное: если в польской науке 30–40 гг. XX в. неоднократно высказывалось пожелание, чтобы Сенкевича изучали в школе, то на практике это произошло с романом Толстого «Война и мир», что, учитывая специфику именно этого романа, привело к активному неприятию его в широких массах, хотя он и оставался чуть ли не единственным прозаическим произведением об Отечественной войне 1812 года, по которому можно было составить представление об истории, войне и патриотизме. Важно отметить и то, что даже со сменой государственного строя в 1917 году роман продолжал оставаться главным художественным произведением о войне 1812 года и об истории декабристов.

<sup>7</sup> Кареев Н. И. «Падение Польши» в исторической литературе. М., 1888.

<sup>8</sup> Распространение принципа историзма в науке и искусстве относят именно к XIX в. (Тартаковский А. Г. Русская мемуаристика и историческое сознание. М., 1997. С. 29; Горский И. К. Польский исторический роман. М., 1963. С. 8–10). Его влияние и на общественное сознание обусловлено тем, что он становится «ведущей идеей времени», выходя за рамки сугубо научного дискурса. Спорный (и малоизученный историками) вопрос о принципах историзма в романах Толстого и Сенкевича находится за рамками данной работы.

<sup>9</sup> Лотман Ю. М. Исторические закономерности и структура текста // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., 2000. С. 341.

<sup>10</sup> Бялокозович Б. Генрик Сенкевич и русская литература // Бялокозович Б. Родственность, преемственность, современность. М., 1998. С. 98–99.

<sup>11</sup> Лотман Ю. М. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры IX–XIX вв. // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. М., 2002. С. 413–416.

<sup>12</sup> Хотелось бы оговорить тот факт, что в данной статье приводится незначительное количество материалов собственно из текстов двух романов. Это обусловлено упомянутым различием в методах работы с ними, что приводит к некоторому перевесу толстовских размышлений об указанном предмете.

<sup>13</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20-ти тт. Т. 6. М., 1962. С. 301.

<sup>14</sup> Там же. С. 10.

<sup>15</sup> Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры (Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI—XIX вв.) // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 413—414.

<sup>16</sup> Сенкевич Г. Без догмата. Перевод дан по: Фемелиди А. Г. Сенкевич. СПб., 1912. С. 365—366.

<sup>17</sup> Один из немногих противников этого распространенного заблуждения является историк Я. С. Лурье: «толстовский «дух народа» не соответствует традиционным славянофильским представлениям. Скорее под ним следовало понимать то «интегрирование» «бесконечно малых элементов свободы», которое определяло, по мнению автора, законы истории» (Лурье Я. С. После Льва Толстого. СПб., 1993. С. 31), а также философ И. Берлин (Берлин И. Еж и лиса // Берлин И. История свободы. Россия. М., 2001. С. 228—230).

<sup>18</sup> Цит. по: Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Л.—М., 1928—1931. Кн. 2. 60-е годы. С. 220.

<sup>19</sup> Вообще, следование не только фактам источников, но и «их духу в освящении событий», особо присуще именно этому роману Трилогии и отмечено многими исследователями творчества Г. Сенкевича. (См. Горский И. К. Польский исторический роман. С. 115; Sandler S. Wokół Trylogii. Wrocław, 1952 и др.).

<sup>20</sup> Толстой Л. Н. Указ. соч. С. 9.

<sup>21</sup> Кареев Н. И. Историческая философия графа Л. Н. Толстого в «Войне и мире». СПб., 1888. С. 25.

<sup>22</sup> См.: Лескинен М. В. Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М., 2002.

<sup>23</sup> Толстой Л. Н. Указ. соч. С. 16.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Шкловский В. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1927. С. 237.

<sup>26</sup> Там же. С. 238.

<sup>27</sup> Сенкевич Г. Собр. соч. в 9-ти тт. Т. 3. С. 453.

<sup>28</sup> Лескинен М. В. Святые заступники обители: чудесная работа // Сакральное и светское в славянском мире. М., 2004. Подробнее о мифологизации А. Кордецким обороны Ченстоховы см.: Kersten A. Szwedzi pod Jasną Górą w 1655. Warszawa, 1975.

<sup>29</sup> Кареев Н. И. Историческая философия... С. 11.

<sup>30</sup> О некоторых примерах резкого неприятия романа и его причинах см.: *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой. С. 220—225; *Шкловский В.* Указ. соч. С. 39—43; *Экшутт С. А.* Страсти по «мыльному пузырю» // *Родина.* 2002. № 8. С. 122—129.

<sup>31</sup> *Шкловский В.* Указ. соч. С. 64. Еще раз необходимо подчеркнуть, что подобная идея стала восприниматься уже как бесспорный факт в советской исторической науке: сторонником ее был, в частности, крупнейший российский советский историк, специалист по истории Отечественной войны 1812 года, *Е. В. Тарле.*

<sup>32</sup> *Толстой Л. Н.* Указ. соч. С. 87.

<sup>33</sup> *Горский И. К.* Исторический роман Г. Сенкевича. М., 1966. С. 86.

<sup>34</sup> *Панченко А. М.* «Народная модель» истории в набросках Толстого о петровской эпохе // *Л. Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль.* М., 1979. С. 70.

<sup>35</sup> *Шкловский В.* Указ. соч. С. 75.

<sup>36</sup> *Тарле Е. В.* Лев Толстой и миссия генерала Балашова // *Тарле Е. В.* Сочинения в 12-ти тт. Т. 11. М., 1961. С. 752.

Н. М. Филатова

## Эпоха конституционного Королевства Польского в зеркале романтизма

Литература, как и вообще культура, по-своему трансформирует историю. Она производит свой собственный отбор исторических фактов, подвергая их художественному осмыслению и интерпретации, а порой наделяя «дополнительными значениями, вписывающими историческое событие в движение истории»<sup>1</sup>. Частью памяти культуры становятся литературные трактовки отдельных событий, образы исторических деятелей, а также целых эпох. Так, преобразуясь, история запечатлевается в памяти общества, становится частью исторического самосознания.

Данная статья посвящена образу целой, хотя и недолгой эпохи истории Польши, который прочно вошел в польское историческое сознание именно благодаря литературе. Это эпоха «маленького государства больших надежд», созданного в 1815 г. Венским конгрессом.

1815—1830 гг. в истории Польши были ознаменованы существованием в составе Российской империи небольшого польского государства, наделенного самой либеральной в Европе конституцией и всеми атрибутами государственности. В эти годы образованное по инициативе Александра I Королевство Польское (его создание было одновременно «воссозданием», ибо по условиям третьего раздела Польша исчезла с политической карты) имело свою армию, правительство, двухпалатный сейм. Все государственные должности в Королевстве Польском (в польской традиции его принято называть «Конгрессовым») могли занимать только поляки. Конституция, содержащая гарантии основных гражданских прав и свобод, была не только более передовой для своего времени, чем конституция Герцогства Варшавского, но и сохраняла традиции столь почитаемой поляками конституции 3 мая 1791 г.

Завершившаяся восстанием 1830 г., фактически перечеркнувшим возможности развития национальной государственной традиции под скипетром российского императора, эта эпоха по сей день продолжает ставить перед историками много вопросов. Было ли возможно существование польской автономии внутри самодержавной империи? Имело ли конституционное Королевство реальную опору в лице общественных сил, удовлетворенных его созданием? В какой степени общественно-по-

литическая и конституционная практика этого государства соответствовала практикам других европейских государств в это время и насколько был прав П. А. Вяземский, называя Королевство Польское «конституционными сенями в деспотических казармах»? На эти вопросы нельзя ответить однозначно, как нельзя только лишь отрицательно оценить опыт существования парламентской Польши с самодержавной Россией.

Свидетельства современников и исторические исследования являются двойственной картиной. С одной стороны, создание Королевства Польского под эгидой России воспринималось в 1815 г. как «воскрешение Польши». Возложивший на себя польскую корону Александр I на какое-то время сделался почти национальным героем. В первые годы после Венского конгресса польское общество увлеклось французской доктриной политического либерализма: оппозиция в сейме рьяно отстаивала букву конституции. Экономическое состояние края зримо улучшалось, укреплялась финансовая система. Развивались и национальные культурные институты, в частности созданный в 1816 г. Варшавский университет, Общество друзей наук. Годы конституционного Королевства Польского были отмечены плодотворными научными дискуссиями о сущности нации и национального духа, своеобразии польского характера.

С другой стороны, конституция оставалась либеральной лишь на бумаге. На деле ее действие постоянно ограничивалось императором, правительством и лицами, которые по воле царя контролировали ситуацию в Польше. Фактическим наместником стал главнокомандующий польской армией великий князь Константин Павлович. Он восстановил против себя поляков не только вмешательством в гражданское управление, но и несправедливостью и жестокостями по отношению к солдатам и офицерам. Он же внедрил в польскую жизнь тайный сыск и преследования за свободомыслие, поскольку мысль о независимости Польши и объединении всех польских земель никогда не покидала патриотов. В 1820-е гг. польское общество было взбудоражено процессом по делу Патриотического общества. Он во многом подготовил страну к заговору подхорунжих и восстанию 1830 г., после подавления которого Николай I лишил королевство автономии и конституции.

Как известно, патриотическое движение в Королевстве Польском и Ноябрьское восстание были во многом сопряжены с идеологией романтизма. Представители романтического поколения рассматривали сопротивление власти и борьбу за свободу и полную независимость Польши как нравственный долг еще до восстания (это отразила и литература, например, «Конрад Валленрод» А. Мицкевича, лирика С. Гошиньского в 1820-е гг.). Однако параллельно существовало и другое мировоззрение, свойствен-

ное поколению, стоявшему у истоков создания Королевства Польского в 1815 г. Это поколение видело в новом государстве залог благосостояния нации и активно трудилось ради его стабильности и процветания. По мнению лагеря консерваторов, выразителем которого был, в частности, К. Козьмян, тайные кружки молодежи, их патриотическая агитация и революционные лозунги, а также воспеваящая бунт романтическая литература — все это лишь напрасно будоражило общество, подрывало основы устоявшегося национального быта. Причины восстания К. Козьмян видел не в деятельности властей — разного рода репрессиях и преследованиях за свободомыслие, а в революционной агитации романтиков. Идеолог же романтизма М. Мохнацкий считал, что само создание Королевства Польского было сопряжено с обманом. В его истории он усматривал лишь историю нарушения правительством конституции 1815 г.

Утвердился в польском сознании именно взгляд Мохнацкого. Воззрения же Козьмяна, разделяемые многими и многими его современниками, со временем оказались отброшены. Образ эпохи 1815—1830 гг. в сознании последующих поколений складывается прежде всего под влиянием того, как он запечатлен в литературе, созданной во время Ноябрьского восстания и вскоре после него в эмиграции.

Восстание 1830—1831 гг. во многом повлияло на видение предшествующего ему периода истории. Несмотря на то, что ни одно из выдающихся произведений польского романтизма (исключая лирику) не было прямо посвящено этому событию, оно стало решающим жизненным и историческим опытом для всего поколения романтиков. Оно стало точкой отсчета и главным ориентиром эпохи. По словам Э. Грачик, «Мицкевичу, Словацкому, Красиньскому удалось — в мифическом плане — стать у истоков утраты независимости. Факт поражения восстания они преобразовали в миф начала... Именно им удалось интегрировать в миф повесть о ставшей предметом манипуляций Польше, которая умерла и наверняка воскреснет. Именно они наделили это событие огромным энергетическим полем события мифического. Тогда же они создали своеобразную польскую феноменологию боли и катастрофы»<sup>2</sup>.

Художественная литература отразила нескончаемые дискуссии об истоках, перспективах и причинах поражения восстания, которые велись в эмиграции. История Королевства Польского в них рассматривалась лишь сквозь призму этого события, как его фон и источник. Судьбы поколения, ставшего инициатором восстания, стали центральной проблемой польского романтизма. Поэты искали связь между восстанием и событиями предшествующих лет. Неслучайно драма Ю. Словацкого «Кордиан», действие которой происходит в 1829 г., была задумана как

первая часть трилогии. Подобным образом и Мицкевич намеревался продолжить III часть «Дзядов», видя в следствии по делу филломатов и филаретов пролог к дальнейшему противостоянию Польши с царской властью.

Благодаря «Дзядам» и «Кордиану» рассматриваемые в них эпизоды польской истории приобрели, по выражению М. Янион, значение «прелюдии» к Ноябрьскому восстанию, его префигурации<sup>3</sup>. Ведь события 1823—1824 гг. Мицкевич изобразил в свете тех уроков, которые дало восстание, а список арестованных филломатов, ставших персонажами поэмы, дополнил именами своих друзей — участников Ноябрьского восстания.

В ходе восстания достоянием гласности стали деятельность в Королевстве Польском тайной полиции и ее осведомителей, а также попытки конспиративных организаций противодействовать властям. Материалы на эту тему, ранее недоступные широкой общественности, активно публиковались в повстанческой прессе. Их сюжеты вдохновили поэтов. Например, на «Дзяды» оказала влияние вышедшая в 1831 г. брошюра И. Лелевеля «Новосильцев в Вильно». Ю. Словацкого и С. Гарчиньского заинтересовал один и тот же эпизод из недавнего прошлого: неудавшийся заговор во время коронации Николая I в Варшаве в 1829 г. Несмотря на то, что сведения о существовании реального заговора были крайне разноречивы<sup>4</sup>, оба поэта сделали этот сюжет центральным в своих произведениях — «Кордиане» и «Истории Вацлава». Таким образом, утвердился такой ретроспективный взгляд на историю конституционного Королевства Польского, в свете которого основное содержание этой истории сводилось к гнету деспотизма и борьбе с ним поляков.

Созданный романтиками миф восстания задал угол зрения на предшествующую эпоху, повлиял на ее образ. Но кроме этого на него наложили отпечаток законы романтической поэтики и иерархия ценностей, свойственная романтизму как типу культуры.

Свобода была главной темой романтизма. Она превратилась в ведущую философскую категорию, доминировала в искусстве. Свобода рассматривалась романтиками как неперемненное условие жизни духа и его высшая цель, для достижения которой необходимы постоянная борьба и сопротивление. При этом требования свободы духовной, личной сливались с требованиями свободы общественной — политической, национальной. История также стала рассматриваться сквозь призму категории свободы и степени ее реализации.

Рассматривая историю как развитие оппозиции свобода/неволя, романтики утвердили взгляд на историю конституционного Королевства Польского как на эпоху не-свободы. Уже в поэзии Ноябрьского восстания на первый план выходят мотивы гнета, репрессий, тайного доно-

сительства. В стихотворении Ф. Ковальского появляется образ «сосуше-го кровь врага», который «Bił, mordował nas bez granic, / Naszych dobr i krwi nie szczędził, / Szumiał, huczał, miał nas za nic»<sup>5</sup>. О запрете на патриотизм и традиции предков пишет К. Бродзиньский, сравнивая господство России с властью римских императоров (стихотворение «1830 год»): «A nas jak zapasników nieludzcy Rzymianie / Na milczące skazali walki i konanie. / Nam się rozstawać każą z cnych ojców kosciami, / Wdzięczność głosić i strzec się zabręknąć więzami»<sup>6</sup>. Неволя рассматривается как деструкция личности и нации. Так, Д. Магнушевский создает однозначно негативный образ эпохи:

Bez sił — bez życia — w silne ujęci okowy  
Gniliśmy w zapomnieniu; i olbrzym Północy  
Trzymał orła starego w zamrożonej nocy  
I ziębił nasze serca, i zaciemniał głowy.

Wisła, co wolnych kiedyś widziała mieszkańców,  
Leniwo włókła nurty wśród niepolskich plonów,  
Bo widziała w przemocy zamki Jagiellonów  
I tyrańskich żołdaków wśród niepolskich szańców

Orzeł, co się gdzieniegdzie sam jeszcze unosił,  
Musiał spocząć na piersiach dwugłownego ptaka;  
Polak bał się przywitać imieniem Polaka,  
Tylko wspomniawszy wolność, łzami lica rosił.

Piętnaście lat wiekowym ciężało kamieniem.  
Złotem pchani służalcy, co krew naszą ssali,  
W czynach i w modłach nawet naszych szpiegowali  
I zbrodnią było u nich karmić się wspomnieniem<sup>7</sup>.

Черный орел, который «в когтях держит оковы»<sup>8</sup> (Ю. Словацкий) и хочет заковать в них просвещенные народы<sup>9</sup> (Б. Кичиньский), — это устойчивый образ польской поэзии, связывающий Россию с приметами рабства. Эти приметы, которые Россия, согласно польским поэтам, стремилась распространить и на их отечество — тюрьмы, оковы, цепи, узы, кнут — становятся своего рода символами («Из развалин тюрьмы» обращается к Богу К. Бродзиньский, о «кровавой цепи», сковывающей поляков, говорит М. Гославский<sup>10</sup> и т. п.). Они соотносятся с культом узника и страданий — обратной стороной романтической идеи свободы<sup>11</sup>. Жизнь в неволе для романтика равноценна смерти, следовательно, эпоха Конгрессового Королевства — это «перерыв в истории»<sup>12</sup> (С. Гарчиньский).

Мицкевич, развивая в III части «Дзядов» тему неволи, предлагает трактовать современную ему историю Польши как историю мученичества. Ее содержание составляют гонения и репрессии, осуществляемые царскими чиновниками. Поведение Сенатора в драме показывает, что произвол царской власти безграничен — ее действия зависят от своекорыстных интересов и степени нравственного падения чиновников, а порой — всего лишь от их настроения. Постоянные нарушения закона могут превратить в жертву произвола почти каждого поляка, поскольку объектом гонений, как утверждают «Дзяды», является польская нация как таковая.

Неслучайно одна из сцен III части «Дзядов» разворачивается в превращенном в государственную тюрьму монастыре. Томящиеся там патриоты — это не сломленные духом жертвы царского произвола. Их физическим страданиям сопутствуют духовные: в Вильно ширятся массовые репрессии. Там измученных следствием узников кибитками отправляют в Сибирь. Особую роль играет молодость филوماتов и филаретов. Она специально подчеркивается в тексте (при этом Мицкевич слегка отступает от реальности), чтобы усилить тему «невинной жертвы». Это позволяет поэту развить мессианистские идеи, провести аналогию между страданиями Христа и невинных польских мучеников. Они являются искупительной жертвой, которую приносит Польша за грехи народов, становясь таким образом избавительницей всего мира от зла, воплощенного в царизме. В «Видении» ксендза Петра Польша предстает мученицей, идущей по крестному пути Христа. При этом во вступлении к III части «Дзядов» Мицкевич подчеркивает неразрывность истории виленских земель с историей Королевства Польского, сливая ее в единую картину: «Около 1822 года начала определяться, укрепляться и принимать четкое направление политика Александра I, политика удушения всякой свободы. В это-то время и начались повсюду в Польше притеснения народа польского, которые становились все более жестокими и кровавыми. ...Тогда вся страна, от Просны до самого Днепра и от Галиции до Балтийского моря, была изолирована и превращена в громадную тюрьму. Весь административный аппарат превращен был в одно гигантское орудие пытки для поляков, а в действие его приводили цесаревич Константин и сенатор Новосильцев»<sup>13</sup>.

Тема узилища интересует и С. Гарчиньского, описавшего в «Истории Вацлава» семь страшных лет, что провел в заключении участник конспиративного движения, так и не выдавший своих единомышленников. Страдания арестантов — это, по Гарчиньскому, часть страданий всей нации — они делают ее судьбу похожей на судьбу избранного народа:

...co dzien z słońca wschodem  
Okropności zwiększają — pełne są więzienia  
Ofiar, niewinnych ofiar jak syn Abrahama.  
Dzieci nam zabijają — z nimi ród za rodem.  
Ojców w kajdany kuja — giną pokolenia...  
Prawa nasze zgwałcone jako kiedyś ludu  
Wybranego od Boga — podłość nicią złota  
W tkanę ojczystej sukni podstępem się wdziera  
Wołam co dzień do Boga, ze niewinność gniołą,  
Ze lud jego — ze naród — ojczyzna — umiera<sup>14</sup>.

Тема страданий польского народа привлекала романтиков, она позволяла сакрализовать польскую историю, сопрягать с евангельскими сюжетами, представлять польский народ мучеником, а выпавшие на его долю испытания — искупительной жертвой. В 1833 г. в письме Ю. Немцевичу Мицкевич утверждал, что виленские сцены — это вступление в петербургские тюрьмы, каторжные работы и сибирскую ссылку<sup>15</sup>.

Символом неволи, увековеченным романтиками, стала Сибирь. Это место ссылки поляков оказалось навсегда вписанным в историю национального мученичества<sup>16</sup>. «Сибирь — это политический ад, он играет ту же роль, которую в поэзии средних веков играл ад, так хорошо описанный Данте», — отмечал А. Мицкевич<sup>17</sup>. Там происходит действие поэмы Ю. Словацкого «Ангелли», представляющей жизнь в Сибири как нечеловеческие муки и постепенное умирание — не только физическое, но и духовное, нравственное.

Тема неволи сливалась с темой борьбы. Обязательный конфликт романтического героя с обществом в польском контексте получил четкую национально-политическую направленность. Его стремление к внутренней свободе реализовывалось в общественном протесте и политическом сопротивлении. Именно в подполье, по мысли Мицкевича, была сосредоточена подлинная история Польши в эти годы: «Teraz Polska żyje, kwitnie w ziemi cieniach. Jej dzieje na Sybirze, w twierdzach i więzieniach»<sup>18</sup>. Конспиративная политическая деятельность в данном случае «как бы проецировалась на романтическую многозначность и недосказанность, обязательную тайну»<sup>19</sup>.

Ключевой проблемой романтизма становится этика борьбы. С ней связаны духовные искания героев А. Мицкевича, Ю. Словацкого, З. Красиньского. Необходимость и оправданность борьбы сомнений не вызывают — позиция патриота в условиях неволи должна быть однозначной. Проблема состоит лишь в методах сопротивления и их воздействии на личность. В антитезе «человек — власть» в фокусе внимания оказывается

не власть (она всегда враждебна герою и ее идентификация не затруднена), а человек — Бог романтизма, его главный герой. Романтики создали целую галерею образов борцов за родину и свободу, придав им черты современника-поляка (Густав-Конрад А. Мицкевича, Кордиан Ю. Словацкого, Вацлав С. Гарчиньского) или же условный, порой экзотический облик (Ламбро Ю. Словацкого, Иридион З. Красиньского).

Нравственные принципы борьбы с врагом занимали Мицкевича еще в 1820-е гг. В лице Конрада Валленрода он показал трагедию человека, который предпочел войне с открытым забралом «оружие рабов» — измену. Поэма оказала большое влияние на политические взгляды поколения, стоявшего у истоков Ноябрьского восстания. В образе литовца, обманом проникшего в Орден крестоносцев и изнутри подорвавшего его могущество, видели польского современника, стоящего перед выбором: надеть маску лояльности или открыто сопротивляться власти. Споры о валленродизме, означающем использование в борьбе за правое дело обман и двуличие, отражали воззрения на тактику поведения патриота в условиях подчинения Польши русскому царю.

С образом Конрада Валленрода генетически связан одноименный герой III части «Дзядов», готовый страдать за «миллионы ближних». Из романтического влюбленного он перевоплощается в богоборца и бунтаря, преисполненного сознанием своей силы и необычайной миссии. Метаморфоза происходит и с Кордианом Словацкого, приходящим к идее активного участия в освобождении родины. Оно должно проявиться в участии в заговоре и убийстве царя. Когда же большинство заговорщиков высказывается против этого деяния, Кордиан готов действовать самостоятельно, но внутренние борения мешают ему осуществить задуманное. Оправданность действий Кордиана не вызывает сомнений, проблема героя и воплощенного в его образе поколения борцов за свободу Польши состоит, по мнению Словацкого, лишь в отсутствии внутренней способности к действию.

К необходимости активного вмешательства в историю приходит и другой романтический герой, представляющий эпоху конституционного королевства — Вацлав С. Гарчиньского. Его становлению как патриота и конспиратора сопутствует противостояние философии Незнакомца, воплощающего одновременно дьявола и alter ego героя. Незнакомец, рассуждая на языке сторонников лояльной позиции, гасит энтузиазм заговорщиков, приводя рациональные аргументы против покушения на царя. Очевидно, что его доводы — ссылки на объективные причины упадка Польши, на современное положение в Европе — чужды романтическому сознанию.

В арсенал рассматриваемых средств борьбы входила и месть. Проблемы, связанные с разрушающим воздействием мести на человека рассматривали Словацкий в «Ламбро» и Красиньский в «Иридионе», названном С. Треугуттом «римской драмой о польском восстании»<sup>20</sup>.

В меньшей степени, чем тайная, занимала романтиков публичная жизнь польского общества в 1815—1830 гг. Она представлялась лишенной напряженного духовного содержания, ориентированной на фальшивые в понимании романтиков ценности. Следование общепринятым нормам (почитание закона, верность присяге, стремление к карьере и стабильности), консервативная политическая позиция, основанная на доводах рассудка, отметались, ибо не были сопряжены с поисками свободы — личной и национальной. Однозначно негативно оценивалось сотрудничество с российской властью, примирение и соглашение с ней. Отсюда сатирическое изображение высшего света, четкое деление польского общества на «правую» и «левую» сторону в «Дзядях» (сцены «Варшавский салон», «Господин сенатор»). Пассивная политическая позиция, конформизм, стремление к пустым светским увеселениям «левой стороны» в роковые для Польши времена призваны подчеркнуть нравственное превосходство противников деспотизма.

Из сцен «Истории Вацлава» С. Гарчиньского также можно заключить, что польское общество руководствуется ложными понятиями. Таковым, в частности, является понятие воинской чести, которая разрешает лишить товарища целого состояния, обыграв его в карты, но способствует политическим заблуждениям. Руководствующийся ей офицер осуждает участие польских легионов в наполеоновских войнах и убежден, что служить королю следует «до гробовой доски». Другим заблуждением поляков является, по Гарчиньскому, следование букве закона и конституции, которой хотят «учить детей прежде молитвы». По словам поэта, должно смениться целое поколение, прежде чем «иначе станут понимать достоинство и воинскую честь. / Эти всеобщие идолы превратятся в посмешища, / Отчизна, свобода и вера будут лозунгами битв: / Тогда слова бесчувственных законников станут сотрясением воздуха, / Имена Бентама и Бенжаменов будут забыты... / Их учение, их формулы рассыплются во прах в возмущенном мире»<sup>21</sup>.

Романтическая литература верно отразила атмосферу, характерную для 1820-х гг. Польское общество тех лет зримо делилось на носителей революционной идеологии, бунтарских идей, и сторонников конформизма. За этим делением стояла разница в поколениях, мировоззрении, социальном статусе. Литература заострила и вывела на первый план эти разногласия, рассматривая их с точки зрения уроков восстания и усмат-

ривая в «непатриотической» позиции общества причины его поражения. На поколенческие разногласия проецировались особенности романтической поэтики, согласно которой правда должна оказаться на стороне молодости, а герой — быть в конфликте с обществом.

Характерно совпадение сюжетов «Кордиана» и «Истории Вацлава». И в том, и в другом произведении герои сталкиваются с противником решительных действий, выдвигающим доводы рассудка против убийства царя. И Председатель («Кордиан») и Незнакомец («История Вацлава») выступают как сторонники законности и общепринятой нравственности. При всей многозначности произведений авторы все же склоняются к позиции героев-бунтарей. Во всяком случае, рационалист-Незнакомец определенно может рассматриваться как воплощение дьявола, рушащего благородные замыслы. Мицкевич, высоко ценивший поэму Гарчиньского (вероятно, прежде всего, за ее соответствие собственному мировоззрению) писал, что ее основная мысль состоит в том, что «философия, преклоняющаяся перед материализмом и земными силами — это символ, из которого сделали себе эмблему враги Польши»<sup>22</sup>.

Мировоззрение «соглашателей», т. е. тех, кого Конгрессовое Королевство устраивало как воплощение некоей стабильности, не давало покоя рвавшимся в бой романтикам. В знаменитом «Полонезе» Р. Суходольский приравнивает их к изменникам, возводя борьбу в нравственный императив: «Kto nie uczył w gnuśnym bycie / Naszych kajdan, praw zniewagi, / To jak zdrajcy wydrę życie / Na nie mszczonych kościach Pragi»<sup>23</sup>. С. Гарчиньский в 1830 г. напоминает о существовании двух ориентаций: «соглашателей» и «энтузиастов», чтобы этот конфликт однозначно решить: «I tak wszystkich ludzi zgody / Zapaleniec zwalczył młody»<sup>24</sup>.

Сотрудничество с Россией рассматривалось как отступничество, зло. Характерен в связи с этим выбор тем в двух произведениях З. Красиньского. В поэмах «Летняя ночь» и «Искушение», опубликованных в 1841 г. им показаны пагубные последствия такого отступничества. «Летняя ночь» предостерегает против заключения брачных союзов с семьями русской аристократии, а «Искушение» — против принятия покровительства самого царя<sup>25</sup>.

Любопытно отношение польской литературы к конституции 1815 г. и генетически связанным с ней идеями политического либерализма, игравшими важную роль в общественной жизни Королевства Польского. В формально-правовом отношении польское общество в 1830—1831 гг. так и не вышло за пределы требований реализации конституции 1815 г. После акта о детронизации, принятого повстанческим сеймом, Королевство Польское было провозглашено конституционной монархией

с сохранением норм конституции 1815 г. Ссылки на ее нарушения при великом князе Константине фигурировали в качестве наиболее часто упоминаемых причин революции, а цели восстания часто виделись (об этом свидетельствует и поэзия) в защите «священных прав и свобод», гарантированных Хартией.

Однако прав М. Мохнацкий, считавший, что если бы конституция 1815 г. и соблюдалась, восстание все равно было бы неизбежным: «Варшавский люд, расхватывая оружие в Арсенале, вспоминал не о конституции, которой не понимал, а о Польше, которую знал хорошо»<sup>26</sup>. Рассуждения романтика Мохнацкого совпадают с тем эмоциональным отношением к конституции, которое закрепилось в литературе после 1830 г. Бродзинский в стихотворении «1830 год» видит в даровании Польше конституции лишь внешний эффект, рассчитанный на европейское общественное мнение и сопряженный с обманом поляков несбыточными обещаниями. Конституция, считает он, это пестрое «брачное оперение», в котором Польша должна «завершить свою жизнь», ее положения «обязаны кнутом», соотечественники же «опоены колдовским напитком»<sup>27</sup>.

Я. Чиньскому, автору романа «Цесаревич Константин и Иоанна Грузинская, или Польские якобинцы» (1833), конституция Королевства Польского представляется «иностранный мешаниной», навязанной извне, «комедией для забавы слепых». Не будучи творением польского духа, она чужда полякам. Такой же профанацией кажется его героям и сейм, на деле подвластный диктатору Константину, который заседает в нем как «волк в овчарне»<sup>28</sup>.

Романтики увидели в конституции ненавистную им сухую теорию, которой Мицкевич противопоставлял «безошибочность народного инстинкта». Комментируя «Историю Вацлава» Гарчиньского, отразившую увлеченность польского общества идеями конституционализма, он писал о ее персонажах: «Эти люди заняты препарированием трупа, т. е. мертвой формулы»<sup>29</sup>. Словацкий видел в сейме и его палатах наследие конституционной Франции, противоречащее польскому духу и пагубно, по его мнению, повлиявшее на исход Ноябрьского восстания. В письме А. Чарторьскому он утверждал, что царь не задрожит ни при виде польских улан, ни при виде польской конституции, но отпрянет, почувствовав превосходство польской национальной идеи<sup>30</sup>. Все это, в какой-то степени дискредитировало опыты польского конституционализма и либерализма начала XIX в. Впрочем, традиции конституции 3 мая, рассматриваемой как воплощение национального духа, оставались для романтиков священными.

Знаковой для романтиков после Ноябрьского восстания стала фигура царя. Символичным было само это слово, воплощавшее в их глазах деспотизм и опасность его экспансии, грозившее лишить поляков идентичности, подменив собою понятие «отчизны» («Пусть слово родина в три звука «царь» сожмется, Пусть вера и любовь — всё в звуки те сольется»<sup>31</sup>). После формальной детронизации Николая I во время восстания и в дальнейшем — в эмигрантской литературе — царь изображался как личность, сосредоточившая в себе крайнюю враждебность по отношению к Польше, ее индивидуальный враг. При этом образы двух властителей, чьим правлением в Королевстве Польском были отмечены 1815—1830 гг., — Александра I и Николая I — порой сливались, как в «Отрывке III части» «Дзядов». Царь в «Отрывке» — это обобщенный образ, призванный воплотить особый тип человека, располагающего неограниченной властью.

Более пристальное внимание романтиков заслужил, несомненно, Николай I, чья политика, как польская, так и европейская, направленная на подавление революционных движений, давала возможность для развития образа деспота. Кроме «Отрывка III части» «Дзядов», он фигурирует в поэзии Ноябрьского восстания, в «Истории Вацлава», является центральной фигурой в «Кордиане» Словацкого. Его портрет угадывается в «Искушении» З. Красиньского, где поэт изображает властителя как политического Антихриста. В «Рассказе Пяста Дантышека герба Леливы о путешествии в ад» Ю. Словацкого Николай I, еще живой в то время человек, помещен в ад. Это, по признанию поэта, должно было свидетельствовать, что «царь, восседая на троне, является лишь мимолетным призраком, что он уже труп, что он и душа его в действительности мертвы и пребывают в аду»<sup>32</sup>.

Перечислим характерные мотивы, связанные с образом царя в польской романтической литературе. Это мотив подчинения царя дьявольским силам, тема царя-Ирода, мотив греховности императора и всей династии Романовых, мотив запятнанной кровью или узурпированной короны. Особо подчеркивают романтики сакрализацию самодержца в России, опасность экспансии деспотизма и роль Польши в защите Европы от него. Единоборство Польши с могущественным и зловещим деспотом призвано, в их глазах, возвеличить польскую нацию.

Фигура Александра I, в первые годы после Венского конгресса именованного поляками «воскресителем нации», не очень вписывалась в образ деспота. Вероятно поэтому Александр I, принявший деятельное участие в вершении судеб постнаполеоновской Польши, так и не стал героем ни одного значительного произведения романтической литературы.

(Исключение составляют «Польские якобинцы» Я. Чиньского, где Александр I появляется в эпизодической роли, да юношеское произведение З. Красиньского «Беседа Наполеона с Александром I на Елисейских Полях», написанное в 1826 г. В нем русский император представлен как идеальный властитель, защитник свободы и покровитель народов Польши и Греции. Однако эта вещь будущего «романтического пророка» не была предназначена для широкого круга читателей, имела характер литературного упражнения и резко выделялась на фоне произведений зрелого Красиньского, отмеченных враждебным отношением к России)<sup>33</sup>.

Не менее значимой для периода, о котором идет речь, была фигура великого князя Константина. Его образ также был отмечен зловещими чертами, знаменующими принадлежность к преступной династии тиранов. По меткому наблюдению Я. М. Рымкевича, бывший живым олицетворением деспотизма и питавший своеобразную слабость к Польше Константин как нельзя лучше подходил на роль отрицательного романтического героя<sup>34</sup>. Эту двойственность отразил Словацкий, изобразив великого князя в «Кордиане» как нечто среднее между человеком и животным, как создание, мучаемое противоположными страстями, русского и поляка одновременно. В «Рассказе Пяста Дантышека» Константин, так же как и его младший брат, помещен в преисподнюю, но, по словам героя, спустившегося туда польского шляхтича, заслуживает некоторого снисхождения: «Ведь к нам порой ты жалость проявлял, Кровавый Ирод!»<sup>35</sup> В романе же Чиньского Константин наделен однозначными чертами романтического злодея. Он воплощает зло и ненависть ко всему польскому.

Итак, литература польского романтизма создала однозначно негативный образ эпохи сосуществования конституционной Польши с Россией. Она пропустила историю через свой код и переложила на свой язык. Литература интерпретировала историю, наложив на нее выработанную романтизмом шкалу ценностей, среди которых ключевую роль играли свобода, борьба, молодость и сила национального духа. Это позволило романтикам не просто заострить конфликты эпохи, выведя на первый план конфликт поляков с самодержавной властью и противоречия внутри самого польского общества, но и наполнить их универсальным нравственным смыслом. На трактовку литературой опыта 1815—1830 гг. воздействовало и последующее вооруженное противостояние Польши и России, потребовавшее четкой идентификации врага. Глядя назад, на эпоху конституционного королевства, романтики искали в ней лишь истоки этого противостояния.

Упоминавшиеся выше произведения писались тогда, когда единство нации, сохранение ее неповторимого облика, выявляемого в противостоянии и противопоставлении, было первоочередной задачей культуры. Особенности видения поэтами-романтиками национальной истории являются поэтому вполне объяснимыми. Более того, «картина истории», созданная романтиками, имела самостоятельную ценность: она придавала польской истории нравственные измерения, вписывала ее в общественный прогресс, в борьбу добра и зла, Бога и дьявола. Понимание этого сегодня должно лишь помочь исследователю в различении исторических фактов и мифов, реальности и художественных образов.

### Примечания

<sup>1</sup> *Софронова Л. А.* История и культура // Культура и история. Славянский мир. М., 1997. С. 13.

<sup>2</sup> *Graczyk E.* Przeżyć dzień, napisać księgę? // Nasze pojedynki o romantyzm. Pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka. Warszawa, 1995. S. 36.

<sup>3</sup> *Janion M., Żmigrodzka M.* Romantyzm i historia. Gdańsk, 2001. (wyd. 2) S. 533.

<sup>4</sup> *Bizan M., Hertz P.* Głosy do «Kordiana» // *Słowacki J.* Kordian. Warszawa, 1972. S. 248—262.

<sup>5</sup> Бил, терзал нас, не зная меры,  
Не жалел нашей крови и владений,  
Шумел, гулял, нас ни во что не ставил.

(Если не указано иначе, построчный перевод стихов мой. — *Н. Ф.*) См. *Poezja powstania listopadowego*. Wrocław, 1971. S. 64.

<sup>6</sup> А нас как гладиаторов бесчеловечные римляне  
Обрекли на молчаливую борьбу и предсмертные муки.  
Нам велят расстаться с прахом благородных отцов,  
Возносить благодарность и не сметь звенеть цепями.

*Ibidem*. S. 18.

<sup>7</sup> Без сил, без жизни, заключенные в крепкие оковы,  
Мы гнили в забвении, и северный колосс  
Держал старого орла в ледяной ночи,  
Студил нам сердца и затуманивал головы.

Висла, что некогда видела свободных граждан,  
Медленно текла среди непольских владений.  
Она видела силой взятые замки Ягеллонов  
И солдат тирана среди чужих окопов.

Орел, который мог еще летать сам,  
Замер на груди двуглавой птицы.  
Поляк боялся назваться именем поляка  
Только воспоминание о вольности вызывало у него слезы.

Пятнадцать лет легли на нас вековой тяжестью.  
За золото купленные прислужники, что пили нашу кровь,  
Шпионили даже за нашими молитвами.  
Жить воспоминанием считалось у них преступлением.

Ibidem. S. 57—58.

<sup>8</sup> Ibidem. S. 4.

<sup>9</sup> Ibidem. S. 109.

<sup>10</sup> Ibidem. S. 12, 137.

<sup>11</sup> *Piwińska M. Więzień. Sztuka i życie praktyczne // Style zachowań romantycznych. Warszawa, 1986. S. 56.*

<sup>12</sup> *Poezja powstania listopadowego. S. 180.*

<sup>13</sup> *Мицкевич А. Собр. соч. Т. 3. М., 1952. С. 125.*

<sup>14</sup> ...каждый день с восходом солнца  
Ужасы множатся — тюрьмы полны  
Жертв, невинных как сын Авраама.  
Убивают детей — с ними род за родом уходит.  
Отцов куют в кандалы — поколения гибнут..  
Попраны наши законы — как некогда народа,  
Избранного Богом, - подлость золотой нитью  
Вплетается в ткань польского платья,  
Каждый день к Богу взываю я: невинность угнетают,  
Народ его — нация — отчизна — умирает.

*Garczyński S. Waclawa dzieje. Warszawa, 1973. S. 62.*

<sup>15</sup> *Mickiewicz A. Dzieła. T. 15. Warszawa, 1955. S. 61—62.*

<sup>16</sup> См. *Trojanowiczowa Z. Sybir romantyków. Kraków, 1992.*

<sup>17</sup> *Mickiewicz A. Dzieła. T. 10. S. 285.*

<sup>18</sup> В переводе В. Левика эта строка из «Дядюв» звучит так: «...в узилищах Сибири, / Где Польши летопись полней, чем в целом мире». *Мицкевич А. Собр. соч. Т. 3. С. 200.*

<sup>19</sup> *Софронова Л. А. Романтизм и общественная ситуация в Польше // Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII—XIX вв. М., 1990. С. 117.*

<sup>20</sup> *Treugutt S. Rzymski dramat o polskim powstaniu // Krasinski Z. Irydion. Warszawa, 1958.*

<sup>21</sup> *Garczyński S. Waclawa dzieje. S. 80.*

<sup>22</sup> Ibidem. S. 13.

<sup>23</sup> Того, кто в нашей праздной жизни / Не видит кандалы и оскорбление законов, / Я, как изменника, лишу жизни / На неотмщенных костях Праги. Poezja powstania listopadowego. S. 36.

<sup>24</sup> И так всех соглашателей победил молодой энтузиаст. Цит. по: *Stajewska Z.* Bracia po mieczu i po lutni. Powstanie listopadowe w twórczości poetów-żołnierzy // *Dziedzictwo powstania listopadowego w literaturze polskiej.* Warszawa, 1986. S. 190.

<sup>25</sup> *Krasiński Z.* Dzieła literackie. Warszawa, 1973. Т. 3. Об этих произведениях З. Краси́нского см. *Fiećko J.* Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu. Poznań, 2005. S. 236—247.

<sup>26</sup> *Mochnacki M.* Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831. Warszawa, 1984. Т. 1. S. 146.

<sup>27</sup> Poezja powstania listopadowego. S. 17.

<sup>28</sup> *Czyński J.* Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzińska, czyli Jakubini polscy. Warszawa, 1956. S. 118, 174.

<sup>29</sup> *Garczyński S.* Waclawa dzieje. S. 13.

<sup>30</sup> См. *Makowski S.* Śpiewak rewolucji // *Dziedzictwo powstania listopadowego...* S. 104.

<sup>31</sup> *Словацкий Ю.* Кордиан // *Избранные соч. в двух томах.* М., 1960. Т. 1. С. 672.

<sup>32</sup> *Словацкий Ю.* Избранные соч. в двух томах. М., 1960. Т. 1. С. 787.

<sup>33</sup> См. *Fiećko J.* Rosja Krasińskiego. S. 177—184.

<sup>34</sup> См. *Rymkiewicz J. M.* Wielki książę Konstanty // *Słownik literatury polskiej XIX wieku.* Wrocław, 2002. (Wyd. 3) S. 1011—1012.; *Rymkiewicz J. M.* Wielki książę. Z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego. Chotomów, 1991.

<sup>35</sup> *Словацкий Ю.* Избр. соч. в двух томах. М., 1960. Т. 1. С. 403.

**Культура сквозь призму  
ПОЭТИКИ**



**автор**



*Н. М. Куренная*

## **Поэзия Ш. Петефи сквозь призму идентичности**

Представляется бесспорным, что на национальную и социальную идентичность народа или отдельного человека более всего влияет культура, производящая идеи, определяющая их приоритеты и иерархию, духовные и материальные ценности. Можно также утверждать, что стремление к идентификации есть постоянное свойство человеческой природы, склонность человека к отождествлению, сходству с кем или чем-либо. Развитие самых разнообразных моделей идентификации можно проследить как по вертикали, в различные исторические эпохи, так и по горизонтали — в многообразных областях человеческой деятельности.

Процесс национальной идентификации особенно бурно протекает в переходные эпохи, в кризисные времена, как это происходило, например, в XIX в. в эпоху национального возрождения в славянских и неславянских странах, когда народы этих государств пытались создать собственный, хотя и условный «автопортрет», решить задачу национального самопознания и самоосознания.

Естественно, что каждый народ хочет понять себя в первую очередь через сравнение с другими, своими и иными, поэтому, на наш взгляд, сравнение — один из главных механизмов идентификации, который вне всякого сомнения пронизывает все области культуры.

В художественной литературе существуют разнообразные типы идентификации. Например, представляют значительный интерес взаимоотношения и взаимовлияния автора и лирического героя, автора и образа автора, степень их возможной или невозможной тождественности. Одним из способов самоидентификации автора является жанр автобиографии.

Представляется интересным взглянуть на поэзию классика венгерской литературы Шандора Петефи и его автобиографию через призму самоидентификации поэта, привлекая для более полной картины его дневниковые записи и письма.

Общеизвестно, что в литературоведении к категориям «автор», «лирический герой», «образ автора» сохраняется устойчивое внимание. Об этой проблеме писали Ю. Н. Тынянов и М. М. Бахтин, В. В. Виноградов,

Д. С. Лихачев и многие другие, в том числе и современные литературоведы. Образ автора понимался В. В. Виноградовым как главная и многозначная стилевая характеристика отдельно взятого произведения. Этот образ, по его мнению, представляет собой центр художественно-речевого мира, который выражает эстетическое отношение к содержанию собственного текста. Принципиально другая концепция автора принадлежала Бахтину, который полагал, что автор в тексте «должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его». Сходного мнения придерживался и М. Пришвин, который в одной из дневниковых записей делился своими впечатлениями о только что написанном им рассказе: «...я не выдумал, а так есть, и я только хозяйствую; я хозяин. Я радостно узнаю себя в других»<sup>1</sup>. Рассуждая о двух ипостасях поэта — о таланте и личности, Пришвин их разделяет: «талант у настоящего поэта во всяком случае не является документом его человеческого достоинства, а скорее наоборот — тем не менее драгоценна поэзия! И читая поэтическое творение, мы отпускаем грехи человеку, прославляем его, как будто поэт и как человек самый хороший»<sup>2</sup>.

В эпоху постструктурализма сформировался другой, кардинально отличный взгляд на позиции автора в тексте и на его образ. Например, по мнению Р. Барта, текст — это по существу территория исключительно языковых интересов. В словесно-художественном творчестве, считает Барт, теряются всякие следы авторской субъективности, «исчезает... телесная тождественность пишущего», «голос отрывается от своего источника», «для автора наступает смерть»<sup>3</sup>.

Проявления авторского присутствия в художественных произведениях можно условно разделить на внутритекстовые и внетекстовые. Формы присутствия автора в тексте, как правило, зависят от родовой и жанровой принадлежности произведения. Наиболее часто в поэзии автор существует внутри текста и выступает как повествователь, ведущий рассказчик или персонаж. Автор во внутритекстовом воплощении есть по существу художественный образ самого пишущего. В то же время очевидно, что понятия «автор» и «образ автора» следует дифференцировать.

Есть и другая форма присутствия автора — внетекстовая. Она чаще всего встречается в прозе. В ней автор выступает в роли организатора текста, выразителя эмоционально-смысловой целостности, единства художественного произведения. Здесь он некий создатель другой, искусственной, художественной реальности, которой сам не принадлежит. «Порождение текста как новой идеологической и эстетической субстанции, отличной от мира реальных вещей, — считает Н. Малычева, — продуцирует новые смыслы, которые могут не осознаваться самим художником в момент творческого акта. Их выразителем в ткани художественного

произведения становится образ автора. В этом смысле «автор» и «образ автора» не являются эквивалентными<sup>4</sup>. В то же время художественный текст, по мнению А. Н. Безрукова, скомпонованный, созданный и организованный писателем, все-таки хранит индивидуальные черты самого автора<sup>5</sup>.

Почти все выше процитированные работы касаются, как правило, роли и значения автора в прозаических произведениях. Однако не менее интересным представляется анализ поэзии, где автор играет иную по сравнению с прозаиком роль — абсолютно главную и ведущую. В этом видится одно из родовых отличий поэзии от прозы. Совершенно очевидно, что без голоса автора просто не может быть поэзии. Поэт в отличие от прозаика намеренно и постоянно саморазоблачается. Если бы, по Р. Барту, «для автора наступила смерть», закономерно она наступила бы и для поэзии вообще. Если в прозе автор зачастую прячется за вымышленных им персонажей, вводит в ткань повествования «псевдоавтора», изобретает разнообразные художественные приемы для отражения собственных размышлений и рассуждений, то в поэзии автор — главный творец и главный персонаж, мыслящий и фантазирующий от собственного лица, почти всегда проговаривающийся и исповедующийся перед читателем.

Это соображение подтверждает и анализ поэтического наследия Ш. Петефи, которое охватывает совсем небольшой отрезок времени — всего семь лет с 1842 по 1849 гг. Однако в новейшей истории Венгрии эти годы были целой эпохой, насыщенной важными политическими, общественными и культурными событиями, определившими дальнейший ход развития страны.

Поэзия Петефи стала своеобразным рубежом двух литературных и шире — историко-культурных периодов и даже эпох: к этому времени в основном завершился расцвет венгерского романтизма и начал утверждаться как основное художественное направление реализм. Революция, а затем и национально-освободительное движение 1848—1849 гг., смена культурных эпох не только самым непосредственным образом отразились в его творчестве, но и сама поэзия Петефи стала мощным импульсом к появлению и распространению новых тем, форм, главенствующих жанров в венгерской художественной культуре.

Мы не будем касаться содержательно-смысловой сути творчества Ш. Петефи. Речь пойдет о различных периодах его творчества с точки зрения сложного процесса тождества-идентификации поэта и его лирического героя, их совпадения и несовпадения на разных этапах творчества.

В первые годы (1842—1846) литературной деятельности Петефи его поэзия, по существу, была чистым, нередко наивным голосом парня из Алфельдской степи. В ранних стихах поэта нет зазора, дистанции между

автором и лирическим героем, они тождественны и неразрывны. Можно сказать, что поэт пока проходил стадию начальной личностной идентификации, когда еще нет потребности ни в социальной, ни в национальной самоидентификации. Мотивы, связанные с ней, проникнут в его поэзию несколько позже, по мере взросления Петефи и ощущения им надвигающихся перемен — во время его скитаний по стране в бродячей актерской труппе. В ранних стихотворениях Петефи-поэт равнозначен своему лирическому герою (автор и образ автора тождественны), он — девятнадцатилетний юноша, хороший друг и горячий возлюбленный, любитель погулять и выпить, с иронией переживающий свое бедное, почти нищенское существование, далекий от глубоких философских размышлений.

Пью — и прочь летят заботы,  
И прелестна жизнь моя.  
Пью — и прочь летят заботы  
И над роком тешусь я.  
И, богов своих не множа,  
Божество я чту одно,  
Удивительного что же,  
Если этот бог — вино!  
Я ловлю во время пьянств  
Песню на струну мою.  
Девичье непостоянство  
Забываю, если пью.

(«Пьющий»)

О новом периоде своей жизни поэт заявляет в стихотворении «Перемена». Из открытого миру юноши, готового любить и прийти на помощь каждому, после многочисленных предательств и разочарований его сердце изверилось, устало и научилось притворяться. Наступила зрелость, а вместе с ней мудрость...

И вру спокойно всем просящим,  
Что нету сердца у меня.  
Я был послушной мягкой глиной —  
Любой меня рукой проткнет,  
Стал мрамором, — стреляй, и пуля  
Отскочит и тебя убьет.  
Любил красавиц светлокудрых,  
И день, и белое вино,  
Теперь люблю я ночь, смуглянок,

И пью лишь красное одно. (Ср. у Есенина: «Да, мне нравилась девушка в белом, а теперь я люблю в голубом»).

После нескольких лет неприкаянности, неудач в личной жизни, испытаний на актерском поприще, на военной службе в качестве репортера Петефи наполняет свою лирику новыми темами. Теперь он уже не беззаботный юноша с неопределенным будущим, жаждущий приключений; в его творчестве прорастает отождествление поэта с народом: он боится его бедами, с болью и состраданием переживает трагические ситуации современной венгерской истории.

Если в ранних стихотворениях поэт говорил только от первого лица, то по прошествии времени Петефи все глубже ощущает свою связь с народом, отождествляет себя с ним, что выражается в частотности употребления местоимения «мы». По существу происходит процесс своеобразного смещения родовой, семейной идентичности в сторону социальной, когда личность вырывается из традиционной среды. В стихотворениях этого периода ощущается некоторая дистанция между автором и образом автора. Мотивы личной жизни отходят на периферию творчества, поэт превращается в гражданина, в венгра.

Был я всюду, видел много,  
Но одно познал в печали:  
Что страна теряет силы,  
Что стоим мы у могилы,  
Что мадьяры измельчали.  
Мы — как низменные черви  
Посреди дорожной пыли!

(«Я домой вернулся...»)

Лирика поэта в последующие годы наполняется новыми темами, становится глубже и философичнее. Активное участие Петефи в подготовке революции 1848 г. сказывается в его творчестве — гражданских и патриотических мотивов возникает все больше, меняется интонация его поэзии: от жизнерадостно-кипучей до трагически-пессимистичной.

Петефи — автор и его alter ego — ощущает себя не только частью венгерской нации, ее гражданином, но и одним из создателей и организаторов новой венгерской культуры, глубоко осознающих свое предназначение. Программным для венгерской литературы того времени стало его стихотворение 1847 г. «Поэтам XIX века»:

Не для пустой забавы пой  
В угоду суетному миру!  
Готовься к подвигу, поэт,  
Когда берешь святую лиру.  
И если хочешь воспевать  
Свою лишь радость и страданья,  
Не оскверняй заветных струн, —  
Нужны ль тогда твои созданья?  
Иди же, если ты поэт,  
С народом сквозь огонь и воду!

(«Поэтам XIX века»)

Естественно, что ускоренному процессу гражданского созревания Петефи способствовало его активное участие в революционных событиях 1848—1849 гг. И не удивительно, что на первый план в творчестве поэта окончательно выходит патриотическая тема, далеко отодвинувшая все иные мотивы, принадлежность к венгерской нации, верность и служение ей. Одним из наиболее значительных произведений Петефи в эти годы стало стихотворение «Венгерец я!» — яркий поэтический пример национального отождествления и ощущения принадлежности «тому единственному уголку земли, который зовется Венгрией».

Венгерец я! На свете нет страны,  
Что с Венгрией возлюбленной сравнится...  
Но я не изменю стране родной,  
Хотя бы мир взамен мне обещали!  
Всю душу — ей! Все силы ей одной,  
Сто тысяч раз любимой в дни печали.

Это стихотворение — своеобразное доказательство того самого эмоционального слияния с объектом, которое способствует идентификации и наполняет ее конкретным содержанием. Показательно и то, что для Петефи социальная и национальная идентификация в этот исторический период равнозначны, равновелики.

Автобиографий в современном смысле слова Петефи не оставил. Но можно восстановить процесс осознания поэтом единственного и единого человеческого и творческого «я», анализируя его переписку и дневники, которые отчасти можно считать автобиографией любого человека, пишущего для себя. Автобиография составляется из разрозненных заметок и замечаний в дневниковых записях, в посланиях друзьям и близким.

В переписке Петефи более всего удивляет постоянный, почти навязчивый мотив определения собственной национальной принадлежности, который особенно рельефно выступил в последние годы его жизни. Нередко наблюдается почти полное текстологическое совпадение многих его стихотворений и дневниковых записей. (К примеру, вышеупомянутое стихотворение «Венгерец я»). Отчасти это можно объяснить активной общественной и революционной деятельностью Петефи (он был выдвинут кандидатом в депутаты, а затем выбран депутатом Национального собрания) и сверхзадачей поэта — содействовать скорейшему обретению Венгрией национальной независимости.

Знаменательно, что в переписке поэта с многочисленными соратниками, друзьями, коллегами и в поэзии предреволюционных и революционных лет очевидна абсолютная идентичность его взглядов и мнений относительно задачи верного служения собственному народу, что еще раз демонстрирует слияние автора и его образа в поэзии Петефи. В то же время в ней отсутствует выспренный, экзальтированный патриотизм. В Предисловии к собранию своих сочинений он без ложной скромности, но и без надменности говорит о собственном жизненном кредо: «Я смело заявляю перед судом своей совести, что не знаю ни одного человека, который бы чувствовал и мыслил честнее меня, я всегда писал и пишу так, как чувствовал и думал»<sup>6</sup>. Поэт сознательно борется даже с малейшим соблазном «впасть» в ложную идентификацию своего творчества и себя самого как автора. Это свойственно многим литераторам, без оснований явно или тайно считающими себя пророками. Петефи же всегда по праву сознавал собственное исключительное место в национальной литературе.

Из переписки довольно ясно вырисовывается психологический портрет Петефи, главным в котором было раннее понимание своего таланта и предчувствие необычности судьбы, о чем свидетельствуют хотя бы такое признание 18-летнего поэта (1843 г.): «...ведь уже давно решено, что я не буду заурядным человеком, либо Цезарь, либо ничто»<sup>7</sup>. Незадолго до гибели в ответе другому выдающемуся представителю венгерской литературы М. Верешмарти он без обиняков пишет: «...что касается скромности, то я считаю ее никудышным товаром, и мне никогда не казалось достойным делом запастись им, поскольку это выдумка иезуитов (...). Я предпочитаю и впредь оставаться жертвой своих отважно и беспощадно высказанных убеждений. Я хочу жить в ладу с самим собой, а не со всем миром!»<sup>8</sup> И, надо сказать, Петефи смог прожить свою короткую жизнь в соответствии с этим желанием. Раздваиваться ему не пришлось. Он был удивительно целен и в поэзии и в жизни. Вопреки желаниям

родителей, с ранней юности он мечтал о поэтическом и актерском поприще. «...Мой отец всегда охотнее видел бы, как я режу мясо, нежели кромсаю ямбы и хорей» (1842 г.). Так до своей трагической гибели в 26 лет он и кромсал ямбы и хорей, воспевая Венгрию и ее народ.

Случай, когда личностная идентификация автора совпадает с национальной, когда поиски идентичности автора в творчестве ведутся в том же направлении, довольно редок. Различные варианты идентификации Ш. Петефи — поэта и человека совпали и дополнили друг друга, что показывает анализ его поэтического и эпистолярного наследия. В фигуре Петефи по существу персонифицировались стремления венгерского народа к самостоятельности и национальной независимости. Его поэзия стала вербальным выражением многовековых мечтаний венгров о свободе.

### Примечания

<sup>1</sup> Пришвин М. Записки о творчестве. Контекст. 1974. М., 1975. С. 334.

<sup>2</sup> Там же. С. 344.

<sup>3</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

<sup>4</sup> Мальцева Н. В. Категории «автор» и «образ автора» в художественном тексте // Язык как система и деятельность. Ростов-на-Дону, 2005. С. 23.

<sup>5</sup> Безруков А. Н. Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века. Вып. 2. М., 2003. С. 131.

<sup>6</sup> Петефи Ш. Собр. соч. в 4-х тт. М., 1952. Т. 4. С. 129.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же. С. 172—173.

А. В. Деньщикова

## **Образы повествователя в сочинении И. Кеплера «Сон, или Лунная астрономия»**

Сочинение «Сон, или Лунная астрономия» Кеплер начал писать еще в студенческие годы (в 1593 г.) для популяризации коперниканской астрономии, доказывая, что наблюдатель на Луне так же не замечает ее движения, как и земному наблюдателю кажется неподвижной его планета. Через несколько лет Кеплер ознакомился с книгой Плутарха «Беседа о лице, видимом на диске Луны», которая вызвала у него большой интерес. Позже он перевел ее с греческого на латинский язык. Летом 1609 года, еще до того, как Галилей направил на Луну свой телескоп, Кеплер написал на основе своего юношеского сочинения рассказ «Сон» о путешествии человека на Луну — одно из первых произведений того жанра, который мы называем научной фантастикой. В 1621 году он снова возвращается к этому рассказу и в течение многих лет дополняет его комментариями, которые в несколько раз превысят сочинение по объему (рассказ в первом издании занимает 28 страниц текста, а комментарии 66). На основании этого можно заключить, что «Сон» является важнейшим произведением Кеплера. В нем концентрируются не только его научные идеи, но и особенности оригинального стиля ученого, вобравшего в себя все характернейшие черты культуры маньеризма. Это прежде всего индивидуализм, переходящий в психологизм, игровой элемент как основа построения художественного произведения, ирония.

Стиль всех сочинений Кеплера отличается личностным характером, искренностью и эмоциональностью, с которой автор описывает каждый шаг своих научных рассуждений — как успешных, так и ошибочных. Можно сказать, что делая записи о своих открытиях, Кеплер пишет и сам о себе. Наиболее ярко это проявилось в произведении «Сон, или Лунная астрономия», основа написания которого носит исключительно научный характер. Однако начинается оно довольно необычным образом:

«В 1608 году между императором Рудольфом и братом его эрцгерцогом Матвеем вспыхнула жестокая ссора. Наблюдая за тем, как вели себя противные стороны, многие невольно вспоминали различные случаи из истории Богемии. Побуждаемый всеобщим интересом, я с головой погрузился в чтение богемских легенд. Среди прочих встретилась мне исто-

рия о деве Либуше, известной своим искусством в магии. Однажды ночью, закончив наблюдения звезд и Луны, я отправился спать и заснул глубоким сном. Во сне мне привиделось, будто читаю я книгу, принесенную с ярмарки»<sup>1</sup>.

Последующий текст произведения представляет собой рассказ Кеплера о том, что он прочел в приснившейся ему книге. Следует подчеркнуть здесь двойной характер условности — пересказывается текст книги, который читается во сне. При этом повествование ведется от первого лица, но уже не от имени Кеплера, а от имени главного героя этой приснившейся книги, в жизненных ситуациях которого, однако, легко угадываются события из биографии Кеплера:

«Зовут меня Дуракот. Родина моя Исландия... Моя мать Фиолксильда недавно скончалась, и теперь я, как того и хотел, волен писать обо всем, что пожелаю. При жизни моя мать тщательно следила за тем, чтобы я не вел никаких записей. “Много злых людей на свете, — говаривала она, — питающих отвращение к наукам, клеветующих на то, что не способен постичь их тупой разум, и измышляющих законы, которые наносят вред всему роду человеческому. Немало людей, осужденных по этим законам, нашли свою гибель в пропастях Геклы”... Когда я был совсем маленьким, мать... часто брала меня с собой на пологие склоны Геклы... собирая с соблюдением множества ритуалов некоторые травы, мать затем сушила их дома... и носила на продажу капитанам судов в расположенную неподалеку от нашего дома гавань» (С. 71).

Попытаемся проанализировать это интригующее вступление. Начнем с имен главных героев. Как говорит Кеплер в примечании (написанном, как и все остальные примечания, уже от его собственного имени), слово «Дуракот» было подсказано ему воспоминанием об аналогично звучащих именах, встречающихся в истории Шотландии.

Происхождение имени Фиолксильда объясняется так: на стене квартиры, в которой жил Кеплер, висела старинная карта Европы. На ней рядом с островом Исландия значилось слово «Фиолкс». «Что бы оно ни означало, — пишет Кеплер, — его странное звучание понравилось мне, и я присоединил к нему “Хильда” — известное слово, означающее на древнегерманском языке “Женщина”\_ (С. 91). Таким образом, «странное звучание» имен, вероятно, должно таить в себе какой-то смысл, понятный только посвященным (здесь нельзя не вспомнить алхимическую игру символов).

Почему же родиной Дуракота является именно Исландия? Кеплер дает этому пространное объяснение, выделяя среди прочих две следующие причины, которые, на наш взгляд, наиболее существенны. Первая из них

так же таинственна, как и имена героев. В Праге продавалась небольшая книга Лукиана о путешествии на Луну, переплетенная вместе с историей св. Брендана и повествованием о чистилище св. Патрика в глубине Земли под Геклой, исландским вулканом. «Поскольку Плутарх, следуя учению языческой теологии, расположил чистилище душ на Луне, я решил, — говорит Кеплер, — что Исландия — наиболее подходящее место для того, кто жаждет отправиться в путешествие на Луну» (С. 91).

Вторая причина — чисто научного свойства: географическое положение Исландии очень удобно для занятий астрономией. Таким образом, в слове «Исландия» отображается принцип построения всего произведения — нерасчлененность научной и фантастико-аллегорической его частей, проявляющаяся, как мы увидим, и в образе автора.

Вернемся к главным героям. Фиолксильда, мать Дуракота — не просто вымышленный персонаж. Прежде всего, следует указать на его автобиографичность — мать Кеплера в 1617—1621 гг. была осуждена за колдовство, известно также, что она умела лечить травами и оказала влияние на интересы сына, показав ему, в частности, знаменитую комету 1577 года.

Кроме того, Фиолксильда — это аллегория эмпирической практики, которую «надлежит считать матерью, давшей жизнь науке», как говорит Кеплер в примечании 4 (С. 91). В примечании же 10 он называет матерью Науки Невежество (С. 94). Из этого следует, что эмпирическая практика отождествляется с Невежеством. Можно предположить, что Кеплер имел в виду следующее. Невежество является матерью Науки, так как Невежество побуждает к приобретению знаний. Но на начальном этапе развития науки знания приобретаются путем эмпирической практики, они основываются на «бесхитроном опыте», а не на суждениях разума. Так, именно эмпирическая практика или «бесхитроный опыт» мешали людям XVI века воспринять гелиоцентрическую систему, поскольку они верили только тому, что видели своими глазами. Дуракот сообщает, что его мать никогда не открывала ему имени его отца. В примечании Кеплер поясняет: «Здесь я позволил себе пошутить над варварскими нравами необразованного люда. Впрочем, если... считать Невежество — матерью, а Разум — отцом науки, то ясно, что мать либо вообще не знает отца, либо скрывает его» (С. 94) (маленький Кеплер почти не видел своего отца, бывшего наемным солдатом). По всей вероятности, эта аллегория означает необходимость подчинения практики Разуму (или теории). Здесь невольно вспоминается Тихо Браге, в обсерватории которого Кеплер начинал свои астрономические исследования в Праге. Как известно, Браге был известным астрономом-практиком, отвергавшим при этом гелиоцентрическую систему и занимавшимся исключительно научным наблюдением.

Браге возникает и непосредственно как персонаж рассказа Дуракота, причем со своим реальным именем, и в реальном географическом пространстве. Дуракот повествует о том, как он, еще будучи ребенком, оказался на острове Вен, где в действительности (до переезда в Прагу) располагалась обсерватория Тихо Браге, оборудованная совершеннейшими по тем временам инструментами. При этом автор точен даже в описании количества учеников, помогавших известному астроному! Дуракот (также как и сам Кеплер) стал одним из его учеников и помощников и, общившись к «божественнейшей из наук», через несколько лет вернулся к своей матери.

На этом заканчивается вводная часть «Сна», и повествование далее продолжается также от первого лица, но уже от имени следующего, основного персонажа — духа Астрономии, который был вызван Дуракотом и его матерью с помощью определенных магических ритуалов. «Под словом “дух”, или “даэмон”, я подразумеваю науку о небесных телах, оно происходит от греческого слова “дайен”, что означает “знать”» (С. 102), — объясняет Кеплер в примечании. Таким образом Дух Астрономии выступает как аллегорическая фигура, объединяющая в единое целое точную науку и тайнознание. Как учит Дуракота Фиолксильда, у умных людей «на службе... состоят мудрейшие духи», среди которых «имеются девять главных» (С. 74), олицетворяющих, как сообщается уже в примечании от имени самого Кеплера, метафизику, медицину, этику, астрономию, астрологию, оптику, музыку, геометрию и арифметику (С. 98).

Интересно отметить, что в следующем примечании ученый намечает проблему научного прогресса, ставшую в наше время одной из центральных: опасность знаний при их неумелом или неэтичном использовании. «Медицина не только лечит, но и учит изготавливать яды, ...метафизика абсурдно преувеличивает свои цели и своими чрезмерными и хитроумными тонкостями возмущает спокойствие общепринятых учений; этика рекомендует великодушные, а оно не каждому идет на пользу, астрология поддерживает суеверия, оптика доставляет иллюзии, музыка способствует кипению страстей, геометрия — несправедливому правлению, арифметика — жадности», — пишет он (С. 98). Исходя из этого, Кеплер называет астрономию «деликатнейшим и безобиднейшим из духов». Чтобы его вызвать, «необходимо начертать двадцать один знак» (С. 75). Вот как это объясняется в примечании: «Пытаясь найти причину, побудившую меня избрать именно это число, я смог установить лишь, что столько букв, или знаков, содержат слова “Astronomia Copernicana” (лат. — коперниканская астрономия)» (С. 98). Здесь, как мы видим зашифрована основная цель написания сочинения Кеплера, о которой мы говорили в начале. «Алле-

гория с вызовом духа заимствована из трактата дель Рио и магии, но не лишена и некоторого философского смысла. Выражение “его вызвали” эквивалентно выражению “его назвали по имени”» (С. 99), — поясняет ученый. Из этого примечания следует, что именем Духа Астрономии является «*Astronomia Copernicana*»!

Дух Астрономии рассказывает Фиолксильде и Дуракоту о Луне, называемой Леванией, так как по-древнееврейски Луна называется «Левана». Кеплер говорит в примечании, что «мог бы назвать страну Селенитида, но древнееврейские слова, менее привычные для слуха, вызывают большее благоговение и особенно приветствуются в оккультных ремеслах» (С. 99).

Отличие «Сна» Кеплера от множества произведений о путешествиях на Луну заключается в первую очередь в том, что Кеплер (в образе духа Астрономии) подробно описывает сам путь от Земли до Луны и связанные с ним трудности. И здесь снова соединяются в единое целое две противоположности. С одной стороны, это удивительно точные научные предсказания, ставшие основой современной космонавтики. Так, Кеплер учитывает перегрузки человеческого организма при «старте» — космическому путешественнику нужно особым образом расположиться. Он предусматривает проблему преодоления сил тяготения, проблемы питания в условиях длительного пребывания за пределами Земли, дыхания в безвоздушном пространстве, опасности космического холода, не забыта и необходимость торможения для осуществления «мягкой посадки». В рамках данной статьи нет возможности перечислить все научные открытия и предсказания, содержащиеся в «Сне», их анализ является темой отдельного исследования, поэтому ограничимся лишь утверждением о том, что большинство из них имеют неоценимое значение для науки.

Однако, с другой стороны, эти научные предсказания сливаются со «свободным полетом фантазии» (по собственному выражению Кеплера). Например, демоны должны подгонять тела людей усилием воли и затем лететь перед ними, «чтобы сильный удар о Луну не причинил им вреда». Таким образом, наука и паранаука снова соединяются в единое целое в образе Духа Астрономии.

Но и научная часть «Сна» является научной больше по содержанию, а не по форме. Наиболее интересно в этом смысле образное описание Земли такой, как она выглядит с Луны. Кеплер называет Землю Вольвой — от лат. *volvo* — вращать, так как Земной шар представляется обитателям Луны непрерывно вращающимся вокруг своей оси. «Если рассматривать ее верхнюю, северную часть, то Вольва... представляется состоящей из двух половин. Одна из них более темная и покрыта пятнами, почти слившимися в одно большое пятно... С восточной стороны оно напоминает

профиль отсеченной человеческой головы, наклонившейся, чтобы поцеловать девушку в длинном платье, которая, протянув назад руку, манит к себе бегущую кошку» (С. 85), — пишет он. Этот созданный ученым образ мог бы стать, пожалуй, одним из ярчайших примеров маньеристической живописи.

Ведя совершенно серьезные и строго научные рассуждения, Кеплер (уже от своего собственного имени) неожиданно сопровождает их шуточными объяснениями, о чем сам и сообщает в примечаниях: «Разумеется, сказанное — не более, чем шутка. Устремясь вперед и сосредоточив основное внимание на физических рассуждениях, я успевал рассыпать по сторонам во всех направлениях сатирические стрелы, целясь в ничего не подозревавших зрителей» (С. 101). При этом почти всегда оказывается верно утверждение, что в «каждой шутке есть доля правды». Так, приводя справедливые сведения о том, какие люди пригодны для путешествия на Луну, Дух Астрономии сообщает, что оно «чрезвычайно трудно и опасно для их жизни. Мы не допускаем в свою компанию людей вялых, тучных или болезненных. ...Особое предпочтение мы отдаем сухощавым старухам, с детских лет разъезжающим по ночам верхом на козле, двузубых вилах или сидя на ветхом плаще и привыкшим на земле преодолевать огромные расстояния» (С. 98). В примечании мы находим разгадку этих странных слов: «В действительности я намеревался лишь пошутить и провести шуточное рассуждение. Если верно, как считает большинство судов при рассмотрении дел по обвинению в колдовстве, будто ведьмы летают по воздуху, то почему бы какому-нибудь телу не начать двигаться так сильно, что оно покинет землю и перенесется на Луну?» (С.104).

Кеплер (опять же от своего имени) вводит в текст произведения эпиграммы, сочиненные им по разным случаям. Так, к рассуждению Духа Астрономии о том, какие люди пригодны для путешествия на Луну (эту проблему можно считать научной), Кеплер дает примечание, содержащее эпиграмму, в которой он отзывается о телосложении своего учителя Мёстлина:

Чем меньше плоти вес несет скелет изящный,  
Тем легче до небес хозяин воспарит. (С. 104).

Таким образом, весь текст приобретает юмористическую окраску, что является выражением важнейших категорий культуры маньеризма — иронии и игры. Эти категории лежат в основе самой композиции сочинения — автор описывает содержание приснившейся ему книги от лица ее главного героя, пребывавшего в медитативном состоянии общения с Духом Астрономии.

Увлекаясь научными рассуждениями и фантастическими описаниями, Кеплер не забывает и о композиционной завершенности произведения. Используя литературный прием обрамления, он возвращает читателя на Землю. «Едва я досмотрел свой сон до этого места, как поднялся ветер, забарабанил дождь, унося не только мой сон, но и конец книги, купленной во Франкфурте. Так, покинув среди повествования духа-рассказчика и его слушателей, Дуракота-сына и мать Фиолксильду, с головами, закутанными в одежды, я пришел в себя и обнаружил, что голова моя накрыта подушкой, а тело — одеялом» (С. 89).

Таким образом, в сочинении выделяются три образа повествователя — это сам Кеплер, Дуракот и Дух Астрономии. При этом автор явно идентифицирует себя с остальными двумя образами, мы можем это утверждать не только на основании того, что повествование во всех трех случаях ведется от первого лица: как мы видели, рассказ Дуракота наделяется автобиографическими чертами, а Дух Астрономии излагает мысли самого Кеплера. Исходя из этого, можно предположить, что Дуракот является олицетворением внешней, телесной жизни автора, а Дух Астрономии идентифицируется как ее внутреннее содержание. Если представить эту триаду как единое целое, получится, что Дуракот идентифицируется как тело, Дух Астрономии соответственно как дух, а сам автор как связующая их душа. Таким образом, происходит идентификация дающего знание и это знание получающего, в чем, вероятно, нашла отражение идея единства мира и соответствия макро- и микрокосма.

Но на этом цепочка идентификаций не заканчивается: автор идентифицирует себя еще и как читателя! Ведь он читает то, что написано в книге, и это составляет основу сюжета (если этот термин в данном случае применим) всего произведения.

Интересно заметить, что саму литературную форму своего «Сна» Кеплер позаимствовал из сочинения Цицерона «Сон Сципиона», о чем открыто и сообщает читателю в примечании 2: «На ...немецком языке слово “Исландия” означает Ледяная Земля. На этом далеком острове я разыскал местечко, где можно было улечься спать и видеть сны в подражание философам, подвизающимся в избранном мною жанре литературы. Так, Цицерон перенесся в Африку, когда он совсем собрался спать» (С. 90). В сочинении Цицерона рассказывается о сне, приснившемся в I в. до н. э. государственному деятелю Римской республики Сципиону Младшему — во сне ему явился Сципион Старший вместе с отцом Эмилием Паулем, которые показали ему красоту Вселенной и бренность земной славы. Хотя содержание сочинений Цицерона и Кеплера совершенно разное, интересно сравнить сходство вводных и заключительных слов. Сравним

цитировавшееся выше вступление Кеплера с первыми словами «Сна Сципиона»: «Когда мы легли спать, я заснул более крепким сном, чем обычно, потому что устал с дороги и долго не спал. И тогда... мне явился Сципион Старший, в образе, в котором я его знал, ...и сказал: “Будь внимателен..., Сципион, и то, что я тебе скажу, запомни”». Заканчивается «Сон Сципиона» также с уходом главного повествователя, или духа: «Ушел, и я проснулся»<sup>2</sup>. Можно предположить, что обращение к известному античному произведению служило Кеплеру прикрытием небезопасных в то время оккультных идей. Однако, представляется, что здесь проявилась более глубинная связь с античным наследием, что еще больше расширяет границы самоидентификации автора.

При всем этом, мы совершенно ясно можем проследить остраненное отношение Кеплера к своим героям, которых он идентифицирует как собственное «я». Это проявляется в огромном количестве примечаний, написанных всегда от лица автора, тоном своего повествования дающего понять читателю, что все сказанное — не более, чем игра смыслов и образов, часто носящая шуточный характер, хотя и содержащая глубокий смысл, выраженный в огромном количестве нарочито запутанных аллегорий, что роднит сочинение с формой алхимического трактата. Примечания изобилуют также строго научными рассуждениями и выводами, нередко основанными не только на научных методах, но и на паранаучных идеях. На основании этого образы повествователя можно идентифицировать и по такому признаку — ученый, художник, алхимик.

### Примечания

<sup>1</sup> Кеплер И. О шестиугольных снежинках. М., 1983. С. 71. Далее страницы указываются в тексте.

<sup>2</sup> Цит. по: Kepler J. Sen neboli Měsíční astronomie. Praha, 2004. S. 113.

О. Ю. Тарасов

## Сакрализация иконописца в русской традиции

То, что отношение к иконописцу на Руси было особым по сравнению с византийской (и тем более — западной) традицией, уже замечено. «Благоговение перед иконой, — пишет С. С. Аверинцев, — унаследовано Русью от Византии; но Русь сильно возвысила иконописца. Приписывая иконе святость, Византия не ожидала от иконописца святости. Во всей византийской агиографии нет таких личных образов иконописцев, как легендарный Алипий Печерский и вполне осязаемый для нашей истории искусства Андрей Рублев. Последний сопоставим разве что со своим итальянским современником фра Джованни да Фьезоле, которого мы привыкли называть Беато Анджелико. Но и здесь есть принципиальная разница. Чистота души фра Джованни, каким его изображает Джорджо Вазари, — индивидуально-биографический момент, характеристика художника, но не художества. Напротив, праведность Андрея Рублева, как ее понимает русская традиция, зафиксированная, например, у Иосифа Волоцкого, совершенно неотделима от сверхличной святости иконописания как такового»<sup>1</sup>.

Вопрос о сакрализации иконописца связан с особенностями религиозного опыта и системой ценностных ориентации как в сфере официальной идеологии, так и в сфере неофициальной религиозности, которая после Большого Московского собора (1666—1667) была представлена культурой староверов и разветвленной системой толков и сект. Соотношение линий сакрализации иконописца и святости иконного ремесла в этих сферах представляет собой практически неисследованную специальную и сложную проблему. В данном случае нам хотелось бы только наметить ее общие контуры.

### Блеск и количество

Сакрализация иконописца в сфере официальной церковности наиболее отчетливо обнаруживается в период оформления идеологии русского государственного мессианизма. Идея об особой харизме Московского царства питает целый комплекс представлений о Руси как Небесном Иерусалиме — «Большой Иконе», пространство которой насквозь про-

низано святостью. В этом народившемся комплексе традиционное соотношение сакрального и мирского решалось по преимуществу в пользу сакрального: земля должна была имитировать небо. Вместе с тем отличный от Византии статус иконописца и иконного дела завязывается на трех основных уровнях. Во-первых, в условиях Московского царства восприятие византийской модели требует особую степень усилий в реализации идеального задания. Выделяется идея наследования роли Византии исключительно по благодати, что обуславливает интенсификацию процесса накопления святости, явленности божественных сил и т. д. Во-вторых, победа иосифлянского направления означала сакрализацию сферы профанного преимущественно не через борьбу за эту сферу, а через утверждение знаков неба на земле, «видимое» проявление благодати. Иосифлянство XVI в. с его тягой к блеску и роскоши церковного культа находит свои аналогии в западноевропейском позднем средневековье, то есть в том, что Й. Хейзинга назвал «жаждой блеска и красочности в духовной жизни»<sup>2</sup>. В-третьих, принятие на себя особой миссии защиты иконы в связи с пленением православного Востока мусульманством и с икоборческой Реформацией на Западе.

Соединение и взаимодополнение этих уровней приводит к утверждению в сознании несколько отличной от других традиций роли образа и иконописца в религиозной жизни. Икона, с одной стороны, становится сосредоточением усилий духовного видения, «умозрением в красках», и это ведет к развитию представления об особом значении эстетического в образе. Своих вершин это представление достигнет в «строгановских письмах», где эстетика религиозных переживаний соотносилась по преимуществу с блеском, горением. С другой стороны, официальный мессианизм возлагает на икону и иконописца задачу превратить землю в небо, сакрализовать поистине необозримое пространство Святой Руси. Отсюда появляется потребность в большом количестве икон и иконописцев.

Этот «вызов» и «ответ» прослеживается на диахроническом материале. В аспекте государственного мессианизма разработка «вызова» активно ведется с эпохи макарьевских соборов (XVI в.) до петровской переориентации ценностей, и наиболее отчетливо возрождается в царствование Николая II, с возникновением под его личным покровительством Комитета попечительства о русской иконописи (1901). На первом же заседании комитета его председатель граф С. Д. Шереметев подчеркивал «особую силу» этого покровительства при Алексее Михайловиче, обрыв традиции государственного покровительства иконописанию с воцарением Петра и «возрождение» при современном ему императоре<sup>3</sup>.

Уже в Домострое мы находим своего рода идеальное задание сакрализировать микромир человека — его дом — иконами, которые предписывалось ставить во всех внутренних помещениях: «Каждый христианин должен в доме своем, *во всех* (курсив мой. — *О. Т.*) комнатах, развесить по старшинству святыя образа...»<sup>4</sup>

Не менее обязательным предписывалось скреплять святынями и пространство внешнее. Об этом говорил текст Кормчей «О иконах иже над вратами поставляеми» — часть системы предписаний в отношении иконы, а также контролируемости этой системы со стороны духовного начальства. Христианский образ должен был заменить языческий на самых видных местах: «Над вратами домов у православных христиан воображаемых зверей и змиев и никаких неверных храбрых мужей поставляти не подобает, ставили убо над вратами у своих домов православные христиане святыя иконы и честныя кресты...»<sup>5</sup> Мир должен был наполняться знаками святости, инобытием.

В материалах Стоглава икона и иконописец не только включены в систему официального попечительства, но здесь уже дана идеальная модель иконописца. В своем вопросе собору (глава 5, вопрос 3) царь подчеркнул, что об иконах «великое попечение достоин имети». И отвечая на вопрос царя, собор составил, без преувеличения, самую поэтичную и возвышенную по языку главу. В самом начале 43 главы икона выделена и поставлена на первое место в системе культа: «Да во царствующем же граде Москве и по всем градом по царскому совету митрополиту и архиепископом и епископом бречи о многоразличных церковных чинех, паче же о святых иконах и о живописцех и о прочих чинех церковных по священным правилом...» (курсив мой — *О. Т.*). Среди прочих смертных иконописец выделялся: он должен был почитаться «паче простых человек». Далее Стоглав рисует идеальную норму, которой должен был следовать мастер: «Подобает быти живописцу смирену, кротку, благоговейну, непразднословцу, несмехотворцу, несварливу, независтливу, непьяницы, неграбежнику, неубийцы» и т. д.<sup>6</sup>

Эффективность восприятия разработанной системы подтверждается практически бесчисленными свидетельствами. Они говорят о том, что иконы на Руси действительно ставились кругом, везде: начиная от подвалов домов до степных дорог и лесных чащ, в которых путник мог неожиданно увидеть «спрятанную» икону в дупле дерева; от официальных государственных учреждений, публичных домов, тюремных камер, военных казарм и каторжных барачков до ворот церквей и монастырей, а также домашних молелен, особое распространение которых в конце XVI — первой половине XVII в. доказывало «размываемость» границы сакрального

и мирского. В самом бедном крестьянском доме еще в XIX и даже в XX веке можно было найти не одну и не две, а непременно несколько икон, тот «длинный ряд икон и медных складней», который заметил в одном из них герой «Бесов» Достоевского Степан Верховенский<sup>7</sup>.

Ценность представляют наблюдения тех, кто мог сравнить картины русской набожности с восточнохристианской традицией. Вот некоторые из удивлений Павла Алеппского: «У всякого в доме имеется *бесчисленное множество* икон, украшенных золотом, серебром и драгоценными камнями и не только внутри домов, но и за всеми дверями, даже за воротами домов; и это бывает не у одних бояр, но и у крестьян в селах, ибо *любовь и вера их к иконам весьма велика* (курсив мой — О. Т.)»<sup>8</sup>. В другом месте он замечает: «В каждой келье есть иконостас с образами и не только внутри, но и снаружи над дверью, даже над дверью лестницы, ибо таков обычай, у московитов, что они вешают иконы на всех дверях своих домов, подвалов, кухонь и лавок»<sup>9</sup>.

Особая распространенность моленных икон в России среди множества других доказательств подтверждается появлением в первой половине XVII в. пядничного ряда в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля<sup>10</sup>.

Святость иконного ремесла проводится в сознание на широком фоне сакрализации мира. «Воображение» иконописца все чаще называется святым<sup>11</sup>. Наиболее полно эта идея развивается в «Сказании о святых иконописцах», которое с XVII в. все чаще стали включать в иконописные подлинники и антииконоборческие сборники. Одна из главных мыслей автора заключается в том, что чудотворная икона должна быть написана непременно святой рукой и что большинство икон, написанных русскими святыми, являются чудотворными. Это «обретение» российской земли чудотворных икон проводится последовательно. Так, «преподобный отец Григорий Печерский иконописец киевский, много святых икон написал чудотворных, яже зде в российской земли обретаются»<sup>12</sup>. В другом месте о святом московском митрополите Афанасии говорится, что он «многие святые иконы писаше чудотворные». То же самое относится и к святому Федору чудотворцу, архиепископу ростовскому, племяннику святого Сергия Радонежского. Будучи архимандритом Симонова монастыря в Москве, он написал икону преподобного Сергия «чюдную» (правда, здесь ее чудотворность может только подразумеваться) и т. д.<sup>13</sup> В «Сказании» включается рассказ и Печерского патерика о помощи ангелов иконописцу-чудотворцу Алимпию, который «многая чюдны иконы писал и ангели Господни помогаху и писаху образы яко ученицы его быша и спрашивахуся аще угодно ли тако напиешася им»<sup>14</sup>. Вместе с тем ико-

нописец, который писал только чудотворные иконы, — это Андрей Рублев: «Преподобный отец Андрей Радонежский иконописец прозванием Рублев, многая святых иконы написа все чудотворных...»<sup>15</sup>

Обращает на себя внимание мотив призвания, избранности иконописцев, нисхождения на них благодати. Автору «Сказания» важно подчеркнуть то, что святой Мефодий писал иконы еще до начала своей проповеди с братом в славянских землях. И именно потому, что он был иконописец, его проповедь на Руси имела успех: «Прииде и в русскую землю написа... образ второго пришествия Христова в лицах и воздаяние праведным Царствие Божие и райския селения. А грешным разныя муки... И егда изыскивайте правыя веры до неля же некрещен бе стый великий князь Владимир киевский. И показали ему стый Мефодий и Кирилл философ написанный образ Христов и тем увери во Христа. И вси кристишася словяне и русь и Болгары»<sup>16</sup>.

То, что писание икон — удел избранных, доказывается и тем, что иконы писали святые цари — довод для русского сознания в контексте сакрализации монарха весьма существенный: «Святой благоверный царь Мануил Палеолог гречин писаше многая иконы святых своею рукою тщанием и в любви. Еже ко Христу: Потом написал Спасов образ на престоле сядяща и со евангелием и благословляющею десницею, зовомы Спас златая риза...»<sup>17</sup>

Святость иконного дела подтверждается и тем, что оно выстрадано святыми иконописцами — мучениками за веру. Писание образов — это подвиг, святость которого утверждена в страшные времена иконоборчества<sup>18</sup>.

В более поздних официальных церковных текстах (в частности, XIX века) рецепция мотива сакрализации иконописца происходит по крайней мере в двух аспектах. С одной стороны, развивается положение о том, что чудотворные иконы могут быть написаны только святой рукой. Говоря о явлениях чудотворных икон, которые могут произойти «в пустынных местах, в густых дебрях, в пепеле пожарном и пр.», Дм. Соснин утверждает, что эти иконы написаны «большой частью неизвестной, но без сомнения чистой и святой рукой»<sup>19</sup>. С другой стороны, развивается положение о превосходстве иконописания над другими видами искусств в силу своего священного характера. С этой точки зрения интересны «Мнения архимандрита Юрьевского монастыря Фотия об иконах и надзоре за иконописцами», впервые опубликованные на страницах «Изографа» в 1882 году. Иконописание для Фотия — известного церковного деятеля конца царствования Александра I и времени Николая I (он умер в 1838 г.). — «есть дело священное, духовное, и искусство премудрое, превосходящее

все прочие искусства и художества»<sup>20</sup>. Вслед за Иосифом Волоцким, который сближал иконописание с «умным деланием», Фотий определяет его как «безмолвное и священное витийство». Для обоснования этого тезиса Фотий привлекает писания отцов церкви, постановления Стоглава и Грамоту трех патриархов. Причем, если у Симеона Метафраста он находит лишь то, что рука иконописца должна быть мудрой, то в Грамоте он может прочитать, что «рука благоговейного и честного иконописца должна быть вещь священная, и зело честная». Поэтому, по Фотию, «писатель святых икон есть служитель церкви, делатель святынь и живой изобразитель всяких священных лиц и вещей». В разделе «О способах к приобретению искусства писать святых иконы» в рассуждениях архимандрита появляется возможность неортодоксального отождествления иконы и таинства, поскольку для него предмет и цель как литургии, так и иконописания оказываются «между собой сродныя»: «Божественная служба и иконописание между собою сродныя по предмету и цели, составляют дело священное, церковное и духовное»<sup>21</sup>.

#### **Иконописный подлинник**

Существенная трансформация в восприятии текстов, сакрализирующих иконописца, произошла в создании неофициальной религиозной культуры с ее консерватизмом и застывшим пониманием традиции, строгим дуализмом, нелюбовью к разного рода амбивалентностям и жадной установкой окончательную всеохватывающую истину. Причем, эта трансформация тем сильнее, чем отчетливее убеждение в том, что мир оказывается безблагодатным, лишенным святости, а следовательно, — какой-либо ценности. Так, у беспоповцев имитация монашеского поведения в миру обуславливала и идеал иконописца: известно, что у федосеевцев и филипповцев особо почитались иконописцы-девственники<sup>22</sup>. При этом иконописец должен исповедовать «правую» «старую» веру, в ином случае — его икона оказывается бесполезной в деле спасения и даже вредной. По «Посланию Андрея Дионисиевича к некоей пустынице» правоверность иконописца и его монашество в миру — важнейшее условие принятия от него икон. Испытание веры иконописца — первое условие благодати его образов, поскольку иконописец не «старой веры» отождествляется с еретиком — «латынником», «люторцем», «арменом» и «маховетовцем». Мастер, который не исповедует правой веры, не может писать образы по двум причинам: во-первых, он не знает «по существу», как их писать, поскольку он «благоверием не просвещен»; и во-вторых, его труд не освящен Духом Святым. Его совесть и его дух «потемнены» и «помрачены»<sup>23</sup>.

В этом случае, с одной стороны, старые тексты продолжали «проектировать» человека в соответствии с заложенными в них логиками государственного мессианизма, но с другой — в общем контексте дуальности русского сознания и ослабленности в нем промежуточной аксиологической сферы, — они не только не преодолевались, но получали дополнительную плотность и вес, опускаясь на самое дно сознания.

Особый интерес представляют собой иконописные подлинники, в которые включались выписки о святости иконного труда. Подлинник — книга, которую мастер смотрел и читал ежедневно и в которую входили не только профессиональные советы. Поэтому подлинник — незаменимый источник по реконструкции системы представлений иконописца и об иконописце. В иконописных подлинниках мы встречаем записи тех или иных молитв или отрывки из Евангелия, встречаются и бытовые заметки мастеров: о купле и продаже скота и зерна, о заказах на иконы и т. д. В подлиннике сводной редакции, изданном С. Т. Большаковым, содержится довольно полная подборка тех выписок, которые в разных вариантах включались староверами как в иконописные подлинники, так и многочисленные богословско-догматические сборники XVIII — начала XX вв. По рукописным страницам огромного числа памятников мелькают одни и те же главы из Кормчей, Стоглава, Симеона Фессалоникийского, «Сказания о святых иконописцах» и т. п.<sup>24</sup> Часто в богословско-догматических старообрядческих сборниках иконному делу и иконописцам посвящали специальные главы. Так, глава 85 в «Книге о вере из 100 глав» из собрания Дружинина представляет собой типичный пример организации текста: сначала дается сжатое изложение сути того или иного раздела, а потом в сознание вводится в обведенной рамке ссылка на источник; например, «ИС КНИГИ СЕМЕОНА ФЕССАЛОНИКИЙСКОГО ОТ ГЛАВЫ 2-й “О ЛАТЫНЕХ”». Заканчиваются такие разделы, как правило, словами, подтверждающими верность святоотеческому преданию: «Святые иконы кроме предания... и отцы сие не приемлют»<sup>25</sup>. Сознание таким образом заикливаются на определенном наборе текстов. Такой характер интеллектуальной деятельности, нацеленной на хранение и копирование, был созвучен мысли о мире как «царстве Антихриста».

По подлиннику Большакова можно проследить, что модель иконописца строилась в отдельных чертах по модели монаха или святого: иконописец должен был являть собой живой пример для подражания Христу. В отстоявшейся системе норм развивались такие категории, как «чистота моральная», обусловленность святости иконописца преемственной святостью создания образа, взаимозависимость между святостью иконы

и моделью героического поведения, свобода и другие. Исходная мысль (иконное ремесло — божественная служба и святое дело) бралась из «Сказания о святых иконописцах» и из отцов церкви строго аскетического направления.

Святое «делательство» иконописца, его «истовое» воображение и «изрядное жительство» обуславливали его особое почитание, и об этом говорилось в главе «Паки о иконописцах»: «Достойных же иконописцев и сподольшихся такового святого делательства истоваго воображения, и изряднаго жительства, таковых подобает честно почитати и посаждает их на седалищах и на вечерях близ святителей с честными людьми, якоже и прочих причетников». Здесь же вспоминалась и 3 глава Стоглавого собора, по которой иконописцы должны были почитаться «паче простых человек»<sup>26</sup>.

В системе запретов выделялись: «неблаголепное житие», отсутствие дарования, греховность заниматься каким-либо иным трудом, кроме писания икон, «правая вера» и, наконец, деньги, богатство. Первые два положения развивались со ссылкой на Кормчую: «Аще же кто и зело имать быти хитр святых икон воображению, а живет не благолепно, таковым писати не повелевати. Ипаки аще кто и духовное иметь житие, а боголепно вообразити святых иконы не может, таковым писати святых икон не повелевати же, но питатися им иным рукоделием...». Если иконописец начнет писать «мирские вещи» — это будет рассматриваться как грех перед Богом и глумление в силу сакральности самого иконного действия: «Аще убо кто на таковое святое дело, еже есть иконное воображение всяко сподобится искусен быти, тогда не подобает ему кроме святых икон вообразити ничтоже начертovati, рекши вообразити, еже есть на глумление человеком, ни зверска образа, ни змиева, ниже ино что, кроме где либо воприлучившихся деяниях, якоже есть удобно и подобно»<sup>27</sup>.

#### **От святого до «богомаза»**

Случаи несоблюдения иконописцами церковного и монастырского устава, пьянство и драки, суеверие и непочтительное отношение к святым, — все это сопутствовало иконному делу вплоть до XX века. Эта линия поведения отнюдь не занижает роли и мастерства тех, кто занимался иконным делом с религиозным воодушевлением и вел благочестивую жизнь. Но проблема в том, что столкновение идеальной «нормы» с повседневностью порождало, с одной стороны, гиперсакрализацию и строгость в отношении к профанной сфере (вплоть до особого почитания иконописцев-девственников), с другой, — амбивалентность, ту двойственность, которая заключалась в слове «богомаз» — так, по Далю, назы-

вали во Владимирской области иконников Палеха, Мстеры и Холуя. Отсюда это слово стало в России Нового времени нарицательным, обозначающим плохого иконописца, а следовательно и неблагочестивого христианина.

И. С. Некрасов, одним из первых обративший внимание на бытовое поведение иконописцев, отметил факты, которые никак не согласуются с идеальной моделью: иконописцы бывали в бегах, «строили иконное дело без прилежания, писали иконы без всякого рассуждения как холодяне, пили и бражничали, ленились при исполнении своего дела как поденщики, к которым нужны были приставники»<sup>28</sup>. Даже среди монахов некоторые вели жизнь далекую от представлений о религиозном подвиге мастера. Так, в Хутынском монастыре среди иконописцев был казначей, который жил «не трезво». Что же тогда говорить об иконописцах-мирянах? В житии Саввы Крынецкого есть рассказ об одном псковском иконописце, который называется «хитрым» в своем деле, а также «благоразумным бьяше, божественная писания добре ведый». Но он же прибегал к волхвам и от них «цельбы и помощи чаял, а не от христианских угодников» Некрасов замечает, что «жизнь и профессия явно двоились» в лице этого иконника.

Не всегда также смирение и покорность являлись отличительной чертой древнерусского иконописца. В житии Варлаама Хутынского рассказывается, что один иконописец, по имени Иван, «однажды мучимый бесом», ударил в ланиту архимандрита и «хотел бить его»<sup>29</sup> и т. д.

В более позднее время мнение внешних наблюдателей находило подтверждение в свидетельствах самих иконописцев. Нет оснований не доверять мстерскому иконописцу А. О. Модорову, который в письме в адрес Комитета попечительства о русской иконописи так описывал обычную в то время систему обучения не только в сельских, но и столичных мастерских. «Нравственность обучающегося в мастерской мальчика обречена окончательному разложению, — писал он, — ему приходится на каждом шагу слышать непозволительную ругань, которая в принципе мастеров напутствовать ученика, неприличные рассказы или даже пить вино в угоду разгулявшемуся мастеру, руководителю, который старается как учитель, и вместе с тем педагог, внушить все эти прелести вверенному ему ученику. Вот тот быт и закулисная жизнь иконописцев и их учеников; обстановка очень мрачная. Все это я пишу на основании фактов, прошедших пред моими глазами, в бытность мою учеником, а потом уже мастером в московских мастерских, и фактов не единичных, насколько я изучал их во всех мастерских; примеры обучения сводились к одному печальному знаменателю»<sup>30</sup>.

Архимандрит Фотий замечает «неисправности» в поведении современных ему иконописцев, отрицательные черты быта иконописных мастерских, которые содержат иконописцы-хозяева: «У сих мастеров всегда бывает число рабочих иконописцев из простой черни, и жития многие из них невоздержанного и зазорного, так что при благочестивом занятии иконописания один соблазн иногда усматривается от таковых иконописцев»<sup>31</sup>.

Благочестивое поведение иконописца как христианина неотделимо от того, что он пишет и как он пишет. Если иконописец в глазах верующего делает «сущее безобразие», речи ни о какой «чистоте моральной» быть не может. Таких иконописцев набожный архимандрит называет просто «люди», в его православном сознании эти «люди» воспринимаются как «итальянцы». Деятельность таких «людей» наносит вред не только иконному делу, но и самому почитанию образа. К ним Фотий относит и художников Академии художеств, в деятельности которой он не видит «благой цели и пользы для святой церкви». Он отмечает, что, так как эти живописцы не имеют у себя иконописных подлинников, то «подражают формам и рисункам итальянским и другим иностранным картинам», пишут святыне образа с людей мирских «и часто безобразно и даже срамно», такие иконы вместо благочестия «представляют нечестие, и вместо святыни зазор совести». «Пишут же образа люди такие, кои ни молитвы, ни поста не содержат, — люди разных исповеданий, и которые в другое время пишут соблазнительные и прочие мирские вещи», к тому же свои эти произведения «с суетумрием самую дорогою ценою продают».

Следовательно, художники Академии художеств звание мастера-иконописца носить не могут. Не могут считаться благочестивыми христианами и иконописцами в понимании Фотия и другие художники и ремесленники, деятельность и усердие которых приносит только вред. Как и в отдаленной древности, отыскиваются люди, как «прасол у прасола» перекупающие и «таскающие» иконы (если вспомнить Иосифа Владимировича), более того — эти иконы сделаны, по словам Фотия, — «на бронзе, меди, чугуне и прочих низких веществах, а другие из алебаstra и других составов, и оными наравне с человеческими ваяниями и рукоделаниями в лавках и везде торгуют, в соблазн и посмеяние христианского благочестия, чем наиболее занимаются иностранные выходцы, итальянцы и прочие». И не менее «соблазнительны» для благочестивых людей сакральные изображения на бытовых предметах, а также иконы фолешные. «Есть род людей, — продолжает архимандрит, — которые священные изображения Христа Спасителя, Пресвятой Девы Богородицы и Св. Апостолов и угодников изображают на табакерках, тарелках, чашках и подобных вещах

и сосудах». Подобного же рода «люди» «на коврах и прочих тканях изображают знамение креста и священных вещей, кадилниц и прочее; а другие на святые иконы нашивают из материи ризы, лица же и руки рисуют красками, а ватюю подкладывают, и выработывают из фольги и прочих вещей, совершенно как куклы, то есть сущее безобразие для благочестивых людей».

Главную причину упадка иконописания Фотий видит в том, что некогда иконописание перешло из рук священнослужителей и святых в руки мирян, которые стали «святые иконы с суетумудрием писать, и даже вовсе несходно с благочестием христианским». В этом кроется, по его мнению, и одна из причин потери вероисповедного значения иконы; замена ее картиной «охлаждает» веру и благочестие.

В каком же состоянии находится теперь иконописание монашествующих и священнослужителей? «Оное духовное искусство почти совсем уничтожилось», — пишет он, хотя иконное дело и сохраняется в некоторых обителях и мастера из монашествующих еще и донныне пишут святые иконы согласно древним подлинникам и преданиям. Причины этому частично заключаются в том, что высшее духовенство не включило преподавание иконописи в духовных училищах, в связи с чем «мастера в духовном ведомстве мало по малу истребились»<sup>32</sup>.

Все перечисленные черты поведения — лишь отдельные следствия столкновения идеальной модели иконописца с реальной жизнью. В целом же есть основания полагать, что сакрализация иконописца в русской традиции неотделима от внутреннего своеобразия русской культуры с ее тягой к гипертракрализации профанной сферы.

### Примечания

<sup>1</sup> *Аверинцев С. С.* Крещение Руси и путь русской культуры // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991. С. 58.

<sup>2</sup> *Хейзинга Й.* Осень средневековья. М., 1988. С. 196.

<sup>3</sup> Известия высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб., 1902. Вып. 1. С. 12.

<sup>4</sup> ПЛДР. Середина XVI века. М., 1985. С. 77.

<sup>5</sup> Подлинник иконописный. Издание С. Т. Большакова. Под редакцией А. И. Успенского. М., 1903. С. 22.

<sup>6</sup> Стоглав // Законодательство периода образования Русского централизованного государства. М., 1985. Т. 2. С. 314.

- <sup>7</sup> *Достоевский Ф. М.* Сочинения. Л., 1974. Т. 10. С. 492.
- <sup>8</sup> Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. М., 1897. Вып. 2. С. 31—32.
- <sup>9</sup> Там же. С. 150.
- <sup>10</sup> *Щенникова Л. А.* Станковая живопись // *Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990. С. 48.
- <sup>11</sup> ОР НБ МГУ им. А. М. Горького. Ветковско-Стародубское собрание. № 293. Сборник антиеретический С. Ф. Моховикова. 1715—1716. Москва. Л. 9.
- <sup>12</sup> Там же. Л. 16.
- <sup>13</sup> Там же. Л. 15 об.
- <sup>14</sup> Там же. Л. 16.
- <sup>15</sup> Там же. Л. 16 об.—17.
- <sup>16</sup> Там же. Л. 13.
- <sup>17</sup> Там же. Л. 13—13 об.
- <sup>18</sup> Там же. Л. 14—14 об.
- <sup>19</sup> *Соснин Д.* О святых чудотворных иконах в церкви христианской. СПб., 1833. С. 4.
- <sup>20</sup> «Изограф». СПб, 1882. Т. 1. Вып. 5—6. С. 15.
- <sup>21</sup> Там же. С. 19.
- <sup>22</sup> Там же. С. 26.
- <sup>23</sup> Отдел Рукописей Российской государственной библиотеки (далее— ОР РГБ). Ф. 17, Собрание Барсова. Д. 343. Л. 43—43 об.
- <sup>24</sup> См., в частности, ОР РГБ. Ф. 17. Д. 187. Л. 24—28 об.; Д. 216, Л. 162—163.
- <sup>25</sup> ОР БАН. Собр. Дружинина. Д. 347. Л. 171 об.—173.
- <sup>26</sup> Подлинник иконописный... С. 22. См. также: ОР РГБ. Ф. 17. Д. 216. Л. 166.
- <sup>27</sup> ОР РГБ. Ф. 17. Д. 216. Л. 164—165.
- <sup>28</sup> *Некрасов И. С.* Несколько данных из житий святых для характеристики древнерусского иконописца // *Древности. Археологический вестник.* 1867. Ноябрь—декабрь. С. 275—276.
- <sup>29</sup> Там же. С. 227.
- <sup>30</sup> Известия Комитета попечительства о русской иконописи. СПб., 1902. Вып. 1. С. 97.
- <sup>31</sup> «Изограф». СПб., 1882. Т. 1, вып. 5—6. С. 17—18.
- <sup>32</sup> Там же.

**жанры и жанровые приметы**



Ю. И. Ритчик

## **Зарождение научной фантастики в русской романтической повести**

Анализ конкретного литературного материала необходимо — вследствие существующей терминологической разногласности — предварить нашей трактовкой понятия «утопия» («утопическое повествование»), иерархии категорий фантастического и утопического, фантастики вообще как формы отражения и познания мира.

Предпочтительно — по нашему мнению — оставаться в рамках традиционного понимания термина «утопический роман» (повесть, рассказ), т. е. утопии в узком смысле слова, как специфического, достаточно четкого по жанровым признакам и содержательному наполнению явления литературного творчества с ясным генезисом и внятно фиксируемой историко-художественной эволюцией. Утопический жанр следует рассматривать как часть литературной фантастики, для которой характерен прогностический подход к проблемам социально-общественного устройства и которая тем самым принципиально разнится от широкого спектра жанров так называемой научной, или же научно-технической, фантастики. Однако же и утопия предполагает глубокое знакомство с научными достижениями своей эпохи, и трактовка общественно-социальных проблем, особенно в XX веке, все очевиднее находится в прямой связи с развитием новейших технологий. Но главным остаются мировоззренческие, общефилософские задачи.

Утопия отличается от научной фантастики, во-первых, несомненным дидактизмом, явной нравоучительностью, мессианской ноткой; во-вторых, идеологизированностью, в третьих, рационалистическим схематизмом при всеохватности вплоть до вселенских масштабов. Научной же фантастике свойственны развлекательность, остросюжетность, авантюризм, цветастость фантазирования, эмоциональность.

Короче, утопическое повествование — это жанр, несомненно, литературный и по происхождению, и по своей исторической эволюции.

Любопытно отметить в связи с этим, что в авторитетном «Словаре театра» Патриса Пави нет статьи об утопии, а о фантастическом начале сказано следующее: «...фантастическое несвойственно театру... именно потому, что театр исходит из видимой ирреальности и, следовательно,

ему нелегко противопоставить естественное и сверхъестественное, он не породил в отличие от рассказа или кинематографа великой драматической фантастической литературы»<sup>1</sup>.

Отмечая сознательный схематизм, свойственный утопическому повествованию, стремящемуся к глобальной картине мира и общества, нельзя однако же не отметить исключительной важности конкретной детали, которая играет огромную роль в раскрытии, понимании глубинной сущности всей конструкции, ансамбля, абриса «Блаженной страны», или «Нигдезии». Именно благодаря детали мы можем давать историческую оценку попадания или же непопадания в «яблочко предвидения». И благодаря детали же мы можем наблюдать почти фантазмагорическое пере рождение в новых исторических условиях утопии в антиутопию. «Что же касается одежды, то за исключением того, что внешность ее различается у лиц того или иного пола, равно как у одиноких и состоящих в замужестве, покроем ее остается одинаковым, неизменным и постоянным на все время...»<sup>2</sup> Трудно поверить, особенно, вне контекста, что это не предупреждение Замятина, а «приглашение» в страну социального равенства Мора! Одна эта подробность могла бы ужаснуть, но не ужаснула adeptов нового мира на протяжении нескольких столетий...

Следует подчеркнуть, что ретроспективное использование термина, появившегося на свет в 1516 году, вполне корректно по отношению к произведениям, явно типологически родственным утопическому жанру, хотя и созданным зачастую за много веков до рождения жанра и его имени. «Государство» Платона, естественно, приходит здесь на ум в самую первую очередь. Впрочем, любопытно отметить, что в статье «Платон» В. С. Соловьев говорит о «Государстве» как о сочинении, но избегает определения «утопия», тогда как его современник и соавтор по «Энциклопедическому словарю» Брокгауза и Ефрона А. К. Дживелегов в статье «Утопия» платоновский трактат именно к этому жанру и относит<sup>3</sup>.

О статье Дживелегова стоит сказать подробнее, ибо ряд положений, в ней высказанных, не утратил своего значения и по сей день. Общее определение, даваемое Дживелеговым утопии, звучит следующим образом: «Утопии являются постоянным литературным видом, находящимся на границе между чистой литературой и социально-политической философией. В утопии мы видим сочетание самых разнообразных элементов: идеализации реальных отношений, пылкой фантазии, прогрессивных стремлений и др. Утопии будут создаваться до тех пор, пока существующие отношения не будут удовлетворять людей и пока последние будут, по тем или иным причинам, предпочитать свободную игру фантазии прямой критике действительности»<sup>4</sup>.

Ссылаясь на работу весьма известного в конце XIX века швейцарского ученого Людвиг Штейна «Die soziale Frage im Lichte der Philosophie» (1897), которая уже спустя два года была издана в Москве («Социальный вопрос с философской точки зрения. Лекции об общественной философии и ее история»), Дживелегов подчеркивает — и демонстрирует на ряде хронологически построенных примеров, начиная с «Утопии» Мора, явившейся «за год до начала Лютеровой агитации» — закономерную причинную связь появления утопий с назреванием переворота в общественных условиях.

Понятием утопии Дживелегов оперирует, как мы уже упомянули выше, и ретроспективно, подчеркивая, что утопия — одна из древнейших литературных форм. «Творением, надолго приковавшим к себе внимание всех интересующихся социально-политическими конструкциями и послужившим образцом для большинства утопий, была “Республика” Платона», — такое мнение автора «Энциклопедического словаря» несомненно свидетельствует о том, что он балансирует между расширительным пониманием утопии в сторону философской науки или, точнее, мысли, и заявленным в начале статьи утверждением, что утопия — это постоянный литературный вид, литературная форма, склоняясь все-таки чаще к последнему, что выражается в частом подчеркивании «романного» облика утопического жанра («написанная на манеру романа» — об «Истории севарамбов» Д. Вераса, «вышедший в преддверии столетия роман» — о Приключениях Телемака, Фенелона<sup>5</sup> и другие примеры).

Для Дживелегова, надо признать, не существует еще точной грани между несомненными утопическими созданиями и приключенческим жанром, жанром фантастики, в том числе научной. Поэтому не случайно завершается статья «Утопия» явно неточным утверждением: «В последнее время утопия, как вид литературы, культивируется особенно усердно. Очень много утопии в романах для юношества Купера, Жюль Верна, Лори, Стивенсона. Для молодой, пылкой фантазии утопия — клад, но и для зрелого человека она имеет хорошие стороны: она отрывает его от житейской прозы, от непрерывной борьбы за существование и переносит его в другой мир, где нет бедности и эгоизма, где беспредельно царит справедливость»<sup>6</sup>.

Огрехи нечеткого толкования и применения термина-понятия «утопия» и производных от него заметны в последнее время все чаще, по мере усиления «модности» этого слова. Там, где можно и должно сказать «фантазия», «вымысел», «мечта», «воображение», «заблуждение» и проч., говорят — «утопия»; специфику художественного метода, стиля, даже индивидуального мироощущения и его эволюции у того или иного ав-

тора пытаются описать, используя к месту и — по большей части — не к месту термины «утопия», «антиутопия», «утопическое»<sup>7</sup>.

Фактический материал для разработки заявленной в заглавии темы дают некоторые произведения О. И. Сенковского и В. Ф. Одоевского.

«Фантастические путешествия Барона Брамбеуса», напечатанные в 1835 г. в петербургской типографии вдовы Плюшар с сыном, принадлежат перу журналиста, писателя, эссеиста и ученого Осипа Ивановича Сенковского, особенно популярного и влиятельного в 30—40-е гг. Его аполитичность, нежелание участвовать в так называемой общественной борьбе предопределили негативное к нему отношение ангажированной критики в лице Белинского и Чернышевского, которое в последующие эпохи было перенято их продолжателями. Но даже родитель Веры Павловны сквозь зубы признает, что «русский язык г. Сенковского был с самых первых его статей легок и чист»<sup>8</sup>, что Сенковский «гордо уклонялся от всякой полемики, не принимая вызов на перебранку... это доказательство собственного достоинства и силы...»<sup>9</sup> Что же касается заслуг Сенковского в просвещении, приобщении русской публики к регулярному чтению и, значит, активизации литературного процесса, то его подвижническая работа на протяжении почти двух десятилетий редактором самого массового «журнала словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод» — «Библиотеки для чтения», тираж которой доходил до астрономической по тем временам цифры в 5 тысяч экземпляров, говорит сама за себя.

В книге 1835 года три повести — «Поэтическое путешествие по белу свету», «Ученое путешествие на Медвежий остров» и «Сентиментальное путешествие на гору Этно». Остановимся на второй из них, дающей наиболее веские свидетельства для избранной нами темы.

Прежде всего, однако, обратим внимание на предисловие, открывающее книгу Сенковского, с весьма красноречивым названием «Осенняя скука». По существу, это пятидесятистраничное философско-публицистическое эссе, фельетон в том его обличье, в каком он существовал в первой половине XIX в. Сенковский откликается здесь на актуальные проблемы общественной жизни, «тощей нашей» отечественной словесности, демонстрируя свою рефлексию, приправленную изрядной долей самолюбования.

Именно это умонастроение и влечет автора к фантастическим, т. е. вымышленным путешествиям: «Зевая рожденным буйным воображением на природу и искусство, съедая с аппетитом жареных щенков и парадоксов, закусывая шаро и бананами, запивая мадерою, перевезенною восемь раз через экватор, какой не пивал и сам барон Гумбольдт, Прусский

камергер и всемирный ученый, варя щи, вместо дров, на мумиях министров и любовниц великого Фараона, я путешествовал фантастически, иначе путешествовать я не умею, — бродил кругом света, по свету и под светом; старался видеть все, и наблюдал все, что видел; делал открытия, стряпал замечания, изучал людей, изучал мужчин и женщин, и был уверен, что путешествую для образования своего ума и сердца»<sup>10</sup>. Но фантазии автора имеют в своем основании крепкие сваи как личных впечатлений, полученных им, в частности, во время предпринятого им после назначения в 1819 году в российскую миссию в Константинополе двухгодичного путешествия по Сирии, Египту, Эфиопии и другим странам Востока, так и познаний, приобретенных им в течение многолетних усердных штудий в различных науках.

Весьма насмешливо относясь, по крайней мере, внешне, к своим литературным созданиям, Сенковский заключает «Осеннюю скуку» словами: «Но путешествие совершено, глупость сделана, — это конечно обрадует вас чрезвычайно, — и, для всеобщей нашей потехи, я готов уделить вам три отрывка моей глупости. Я говорю — отрывка, потому что сами вы умные люди, и знаете, что мы живем в отрывочном веке. Прошло время, когда человек жил восемьдесят лет сплошь одной жизнью, и думал одной длинной мыслию сплошь восемнадцать томов. Теперь наши жизнь, ум и сердце, составлены из мелких, пестрых, бессвязных отрывков, и оно гораздо лучше, разнообразнее, приятнее для глаз, — и даже дешевле. Мы думаем отрывками, чувствуем отрывками, существуем в отрывках и рассыплемся в отрывки. Поэтому и я не могу выпускать моего жизнеописания иначе, как в этом виде: в наше время даже и глупости выдаются свету, на его потребности, только отрывками, хотя иногда довольно значительными. Надо шествовать с веком!»<sup>11</sup>

В «Ученом путешествии на Медвежий остров» речь идет о поездке героя повести вкуче с немецким ученым Шпурцманом, командированным Геттингенским университетом, вверх по Лене, в ее устье, где по слухам на скале, именуемой Медвежьим островом, расположена некая Писаная Комната. В ней-то и предполагают обнаружить таинственные письма и археологические артефакты два поклонника теории Кувье и метода прочтения египетских иероглифов Шампольона.

Внутри этого сюжета заключен второй, уже абсолютно фантастический, рассказывающий о жизни и гибели «предпотопной» страны, существовавшей на этой территории многие века, если не тысячелетия назад. Сведения об этом содержат иероглифы, покрывающие все четыре стены Писаной Комнаты. В рассказе Шабахубосаара, последнего жителя чудесной страны, даются описания огненной борьбы стихий, потопа

и столкновения со «слетевшими с неба горами», выгорания атмосферы, составленной из газов, неизвестных ныне и позволявших предпотопным людям жить по несколько сот лет.

Оба ученых мужа, тщательно скопировав письма Писаной Комнаты, не сомневаются, что открыли древнюю цивилизацию, что «нынешняя Барабинская Степь, в которой живут Буряты и Тунгузы, есть только остаток славной, богатой, просвещенной предпотопной Империи, называвшейся Барабиею, где люди ездили на мамонтах и мастодонтах, кушали котлеты из апоплотерионов, сосиски из антракотерионов, жаркое из лофиодонтов, с солеными бананами вместо огурцов, и жили по пяти сот лет и более»<sup>12</sup>.

Велико было разочарование «открывателей» незнакомой цивилизации, когда оберпробирмейстер 7 класса Иван Антонович Страбинских, доставивший их на Медвежий остров и забравший оттуда по пути из устья Лены, сразу же признает в иероглифах всего-навсего кристаллы сталагмита, называемого в минералогии «глифическим», или «живописным».

Научная результативность экспедиции становится вполне понятной, когда герой объясняет немецкому коллеге, успевшему тоже сделать немало сенсационных археологических находок, подтверждаемых сведениями, оставленными последним жителем предпотопной страны на стенах Писаной Комнаты, принципы перевода иероглифов, которых он придерживался: «Я переводил их по Шампольону: всякий иероглиф есть или буква, или метафорическая фигура, или буква и фигура, или ни фигура, ни буква, а простое украшение почерка, ежели смысл не выходит по буквам, то...»<sup>13</sup>

Тема «ученого фантазирования» возникает в творчестве Владимира Федоровича Одоевского уже в его ранних «Пестрых сказках» (СПб., 1833), где главный герой Иреней Модестович Гомозейко — ученый-чужак, рассказчик «фантастических» философских сказок, знаток всевозможных «живых, мертвых и полумертвых» языков, освоивший все науки, преподающиеся и не преподающиеся в европейских университетах.

Но самые существенные элементы научной фантастики, связанные, в основном, с полемической реакцией на отдельные принципы и постулаты современных Одоевскому научных построений в тех или иных областях знания, обнаруживаются в «Русских ночах», произведении, создававшемся на протяжении всех 30-х и первой половины 40-х годов и вышедшем отдельной книгой в 1844 году в качестве первого тома 3-х томного собрания сочинений писателя.

Так, смысл новеллы «Последнее самоубийство» (жанровая особенность романа «Русские ночи» в том, что он составлен из относительно самостоятельных новелл и отрывков, причем фрагментарность композиции

находится в полном согласии с романтической поэтикой) разъясняется Фаустом, одним из четырех главных героев и рассказчиков, ведущих свои диалоги, абсолютно прозрачно в смысле научного импульса, воспринятого автором: «Это сочинение есть не иное что, как развитие одной главы из Мальгуса, но развитие откровенное, не прикрытое хитростями диалектики, которые Мальгус употреблял как предохранительное орудие против человечества, им оскорбленного»<sup>14</sup>.

В новелле «Город без имени» Одоевский полемизирует с Иеремией Бентамом, английским философом, родоначальником утилитаризма, основной труд которого «Деонтология, или наука о морали» (1834) был хорошо знаком князю Одоевскому. Впрочем, сказать «полемизирует» — сказать недостаточно точно, ибо Одоевский сгущает, утрирует воззрения, высказанные обоими учеными в их концепциях; картины рисуемого им фантастического мира приобретают у него апокалиптический характер, но не по причине сомнения автора в невозможности такого сценария развития, а скорее наоборот — из-за неуверенности в абсолютной их невероятности.

Интересны для рассмотрения нашей темы сохранившиеся фрагменты незавершенного В. Ф. Одоевским научно-фантастического, скорее, даже утопического романа «4338 год», где люди сорок пятого века освоили Луну, управляют электрическими аэростатами, выращивают растения, пользуясь искусственным солнцем и т. д.

Зарождение основ научно-фантастического жанра в русской литературе сопровождалось полемикой в литературной критике, свидетельствовавшей об органичности появления нового жанра в отечественной словесности. Причем парадоксальным образом резкими выпадами обменивались именно отцы-основатели, что, конечно, объяснялось в первую очередь принадлежностью к тому или иному литературному лагерю. Так, «Библиотека для чтения» в рецензии на «Сочинения кн. Одоевского» писала: «Названия наук, неизвестных нашим сатирикам (прибавим: и критикам) служат для них обильным источником для шуток, словно для школьников, досадающих на ученость своего строгого учителя; лучшие умы нашего и прошедшего времени: Шамполион, Шеллинг, Гегель, Гаммер, особенно Гаммер, снискавшие признательность всего просвещенного мира, обращены в предметы лакейских насмешек, “лакейских” говорим, ибо цинизм их таков, что может быть порожден лишь грубым, неблагодарным невежеством»<sup>15</sup>.

Автор «фантастических повестей» «поспешил» (насмешничает Одоевский, зная, что в продажу его «Сочинения» поступили в августе 1844 года, а цензурное разрешение на № 9 тома 66 «Библиотеки для чтения», где помещена рецензия, датировано 31 августа) отказать автору «Русских

ночей» в праве на трезвую ироничность в отношении новейших научных теорий!

Зарождение русской научной фантастики, несомненно, следует относить к 30—40-м годам XIX столетия и связывать в первую очередь с именами О. И. Сенковского и В. Ф. Одоевского, частично с ранними произведениями (20-е гг.) Погорельского (А. А. Перовского), Н. И. Греча и некоторых других менее известных литераторов.

### Примечания

<sup>1</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 404—405.

<sup>2</sup> Цит. по: Утопический роман XVII—XVIII вв. М., 1971. С. 83.

<sup>3</sup> Энциклопедический словарь. Том XXXV. Издатели Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (С.-Петербург). СПб., 1902. С. 76—77.

<sup>4</sup> Там же. С. 77.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> См., например: *Куклин И.* Одушевленное сочувствие в мире утопии: пророческий, апостольский и церковный периоды мечты. (Рец. на книгу Н. Геллера «Андрей Платонов в поисках счастья») // Независимая газета. Ex libris. 11 ноября 1999 г. С. 4.

<sup>8</sup> *Чернышевский Н.* Очерки Гоголевского периода русской литературы. Изд. 2. СПб., 1893. С. 54.

<sup>9</sup> Там же. С. 59.

<sup>10</sup> *Сенковский О. И.* Фантастические путешествия Барона Брамбеуса. СПб., 1835. С. XL.

<sup>11</sup> Там же. С. XLII—XLIII.

<sup>12</sup> Там же. С. 254.

<sup>13</sup> Там же. С. 261.

<sup>14</sup> *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., Наука, 1975. С. 53—54.

<sup>15</sup> *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. С. 233.

Л. Н. Титова

## Чешские «беседы» (О литературном жанре и городской культуре)

Прага 30—40-х годов XIX столетия. До чего же красив этот город, уже тогда один из крупных европейских центров общественно-культурной жизни, славящийся своим Карловым университетом, подготовка к 500-летию которого уже началась (хотя событие это должно состояться лишь в 1848 г.), своими площадями (уже преобразившейся, принявшей почти современный вид Староместской и более милой сердцам коренных пражан Малостранской), мостами («Насколько большее впечатление на путешественника производит Карлов мост, да разве можно даже сравнивать его со столь откровенно пустым, хотя и огромным мостом регенсбургским!» — патетически восклицает патриот-будитель Й. В. Седлачек<sup>1</sup>), новыми дворцами, украсившими набережные Влтавы и окрестности Градчан, город, озаряемый светом газовых фонарей, освещавших дорогу пражанам, спешащим в Сословный театр, способный принять до 5000 зрителей. Безусловно, Прага — один из красивейших городов Европы. И это не «патриотическое» воодушевление современного богемиста, знающего и любящего Прагу наших дней. Дадим слово Ф. И. Тютчеву, которому можно верить безусловно. Впервые посетив Прагу весной 1841 г., он писал своему другу Вацлаву Ганке: «Волшебный город эта Прага! — Я, москвич, должен сознаться, что ничего не видывал краше ее... Ни один город не оставил во мне такой живой памяти. Ни один город не смотрит на посетителя такими чудными, человечески-понятливыми глазами (...) В ней столько жизни настоящей и столько пророческого... В самом деле, нельзя, посетив Прагу, нельзя не чувствовать на каждом шагу, что на этих горах, под полупрозрачною пеленою великого былого, неотразимо и неизбежно зреет еще большая будущность!»<sup>2</sup>

Чем же жила в эти годы Прага — город, носивший громкий титул столицы Чешских земель, о самостоятельности которого — политической, административной, культурной, — однако, говорить еще не приходится.

Согласно реформе Иосифа II пражские районы Мала Страна, Старе Место, Нове Место и Градчаны в 1784 г. объединены в единый городской комплекс с одним магистратом, во главе которого стояли бургомистр с двумя заместителями — «императорско-королевскими» чиновниками. Магистрат, имевший три «сената» (политический, юридический и поли-

цейский), нес ответственность за управление городом. Однако если при Иосифе II магистрат избирался сорока мещанами, так называемыми репрезентантами, то при Франце I исчезает и эта видимость городского самоуправления. С 1808 г. в течение целых 40 лет советники магистрата назначаются из Вены. На долю чешского мещанства остается лишь участие в так называемых сборах — вооруженных отрядах, на которых возлагалось поддержание порядка во время парадов в дни государственных праздников.

Трудно говорить и об активной общественной национальной жизни Праги на этом этапе чешского возрождения<sup>3</sup>. Сословный театр, несколько любительских сцен и концертных залов собирали немногочисленную публику. Правда, мемуаристы вспоминают о пражских салонах, где встречались семьи, принадлежащие к одному общественному слою, хотя, как правило, открытые дома в Праге составляли исключение.

Популярным развлечением пражских городских «верхов» были балы-маскарады («редуты»), которые обычно приурочивались к масленице. Согласно «Привилегии», дарованной в 1751 г. Марией Терезией тогдашнему бургомистру Старого Места Праги Яну Вацлаву Фридриху из Фриденберка, на эти великолепные собрания пражской аристократии допускались лишь особы рыцарского звания, королевские советники и высшие офицерские чины. Только они и могли так дорого (2 злотых 40 крейцеров) платить за билет на «редуту». Значительные послабления были сделаны при Иосифе II. Состав участников праздников был расширен. Балы-маскарады было разрешено устраивать в домах зажиточных горожан. Снижена цена билета (правда, в годы наполеоновских войн принято было от каждого участника «редуты» взимать по одному золотому в пользу вдов и членов семей, кормильцы которых пали на поле брани). В 1831 г. «привилегия», по-прежнему контролирующая порядок проведения «редут», была передана дирекции пражского Сословного театра. История сохранила подробные сведения о грандиозном бале-маскараде, состоявшемся в здании театра 29 февраля 1848 г., незадолго до бурных революционных событий, потрясших Прагу<sup>4</sup>.

Иные, хотя, пожалуй, и более разнообразные, развлечения предоставляла Прага в 30-40-е годы так называемой широкой публике. Особенно в зимние, предрождественские, недели сменяли друг друга бродячие комедианты, фокусники и борцы, дававшие представления на улицах города. В Сословном театре выступали то гимнасты братья Цандлеры из Лондона, то венгерские певцы и танцоры. Для своих «оптических представлений» театр арендовал и венец Дёбнер, чудесным образом превращавший на затемненной сцене солнечный пейзаж в ночной, а цветущие яблони

в заснеженные зимние деревья. Недалеко от Цепного моста, на набережной Влтавы, пражане дивились экзотическим животным — о зверинце Праушнера писали газеты. На Стршелецком острове поражали воображение своим искусством римские акробаты. Даже владельцы крупных пражских трактиров считали своим долгом приглашать для увеселения посетителей то лилипутов, то гиганта-венгра Яноша Толди.

Еще одна характерная черта быта чешского города этих лет — и в то же время своего рода обязательный ритуал «патриотической жизни» пражан — посещение мест, связанных с памятными событиями национальной истории, таких, как Шарка, Гвезда и др. Во время этих «пикников» пели, читали стихи, импровизировали<sup>5</sup>. Упоминание о них нередко можно встретить в мемуарной литературе, корреспонденции деятелей чешской культуры, журнальных заметках. Не обошли их вниманием отечественные беллетристы и художники (Й. К. Тыл, К. Г. Маха, К. Сабина, Фр. Я. Рубеш, Й. Манес, Фр. Кс. Прохазка).

Говоря об общественно-культурной атмосфере Праги 30-40-х годов, нельзя не остановиться на новых по сравнению с предшествующим периодом «формах» ее организационной структуры. Речь идет прежде всего о зарождающихся в этот период культурно-просветительских кружках и обществах, «читательских клубах» и библиотеках (студенческих, ремесленных и др.), «академиях», балах и «беседах». Такие клубы и различного рода объединения, возглавляемые молодой чешской интеллигенцией (типа «Варки» — «патриотической дружины», созданной Фр. Диттрихом), составляли основу пражской общественной жизни. В конце 30-х годов в одной Праге их насчитывалось свыше 60. Свою основную задачу они видели в развитии родного языка, распространении чешской литературы, сплочении национального общества. Члены подобных кружков собирали деньги, на которые приобретали чешские книги. Таким образом создавались довольно богатые библиотеки (например, смиховская библиотека Фр. Шебека). Позже, в годы баховской реакции, почти все они были конфискованы.

Участникам одного из кружков, возглавляемых Фр. Л. Ригером, Й. Пихлем и Фр. Шумавским, провозгласившими себя «единым культурным славянским обществом», принадлежит заслуга в организации первого чешского бала — «вещи, неслыханной до того времени и в пражской общественной жизни совершившей истинный переворот, тем более что завершилась она полным успехом, несмотря на все препятствия, чинимые властями, да и насмешки»<sup>6</sup>. Этот бал, положивший начало прославленному чешским балам 40-х годов, состоялся 5 февраля 1840 г. в зале Каетанского театра. «Проложить путь родному языку к общественной

жизни»<sup>7</sup> — такую задачу ставили перед ними современники. Й. Пихл позже вспоминал: «Шли разговоры, что, дескать, каждый, прежде чем войти в зал, должен выдержать экзамен по чешской грамматике Я. Неedly»<sup>8</sup>.

Зал Каетанского театра был украшен картинами чешских художников К. Свободы, Кв. Манеса и др. Музыкальная программа составлена из народных мелодий. «Чешская речь, искренняя, естественная, слышалась в зале... приятно было видеть, как сами танцующие без напоминаний останавливают тех, кто по забывчивости начинал говорить по-немецки...»<sup>9</sup>

В полночь на память о первом чешском бале присутствующим раздавали стихотворение Й. К. Тыла «Скоро наступит весна и в чешском крае». В последующие годы во время балов распространялись «Помненки» («Незабудки») — сборнички рассказов и стихотворений чешских авторов. В сборник 1843 г. вошли стихи поэтесс Властимиры Ружичковой, Анны Главсовой, Вилемины Вольфовой и др.

С каждым годом чешские балы получают все большее распространение. По свидетельству Й. Кочи, в 1811 г. в них приняло участие в одной лишь Праге около 2500 человек<sup>10</sup>. Примеру столицы вскоре последовали и другие города Чешских земель: Кутна Гора, Домажлице, Турнов, Пльзень, Часлав, Индржихув Градец. В 1843 и 1844 гг. в Словакии проводятся так называемые словацкие балы. Несколько «славянских балов» было организовано в Вене.

К середине 40-х годов чешские балы постепенно уступают место «беседам» («патриотические академии»), из которых позже рождаются объединения «Ческе беседы», принимающие активное участие в национальном движении.

Первые «беседы» состоялись весной 1841 г. в Сватовацлавском зале. «Это были, собственно, танцевальные вечера, перемежавшиеся в перерывах декламацией, пением и музыкальным исполнением»<sup>11</sup>. В последующие годы «беседы» нередко проходят на Жофинском острове.

«Вчелу», «Кветы» он читает,  
барышень он приглашает  
на прогулки, чешский бал,  
Жофин и Вацлавский зал

— вот идеал «патриота» в представлении Тыла.

Чешское общество нуждается в программе для своих балов и «бесед». Этой цели служат «декламованки» — стихотворения, сыгравшие заметную роль не только в популяризации родного языка в общественной жизни страны, но и в развитии отечественной литературы, публицистики и театра на вершинном этапе национального возрождения.

Благодаря специфике «декламованки» как поэтического жанра, положению, занимаемому ею в чешской художественной культуре, она концентрирует многие признаки этой культуры и испытывает явную зависимость от культурной ситуации. Так жанр реагирует непосредственно не только на литературный контекст, но и на общекультурный.

Становление чешской литературы в первой половине XIX в. характеризуется стремлением к многообразию стихотворных жанров. За довольно небольшой отрезок времени возникает ряд как новых форм, определяемых нормативной поэтикой (ода, басня, эпиграмма), так и специфически чешских. Что касается «декламованок», неправомерно было бы утверждать, что они определяли лицо чешской поэзии, хотя этот жанр был присущ — разумеется, в разной степени — творчеству большинства поэтов национального возрождения, начиная от представителей «школы Пухмайера» вплоть до поколения Тыла и Сабины.

Относясь к жанрам, вызванным к жизни актуальными потребностями, «декламованки» пережили период стремительного взлета — с середины 30-х до конца 40-х годов, но так же быстро и устарели, оказавшись на периферии чешской литературы<sup>12</sup>.

«Декламованки» представляли собой преимущественно лирические либо лироэпические стихотворения. Их авторы обращались к широким слоям населения. Для многих участников «бесед», балов и «академий» эти стихотворения нередко означали первое знакомство с отечественной поэзией, и их создатели вынуждены были с этим считаться. Все это обусловило живую, непосредственную связь между автором, исполнителем и слушателем.

«Декламованки» писались, как правило, от первого лица, так что во время их исполнения декламатор нередко воспринимался как автор. Поэты намеренно отступали на задний план, стараясь подчеркнуть роль исполнителя, вызвать у слушателя впечатление, что на его глазах рождается импровизация, что декламатор реагирует на поведение публики и комментирует его. Обычно «декламованки» строились так, что исполнитель имел возможность вставить в стихотворение что-либо и от себя.

Все это в значительной степени обусловило художественные особенности «декламованок». Их авторы широко пользуются простыми и привычными сравнениями, общепринятыми эпитетами, разговорно-бытовыми интонациями. Речевая единица в «декламованках» уже не закреплена за стиховой единицей, как это было принято в классической поэзии. Стихотворения часто прерываются репликами, благодаря чему создается эффект живой разговорной речи. В «декламованках» (особенно Фр. Я. Рубеши) много разговорных оборотов. В целом нельзя сказать, что эти сти-

хотворения блещут внешними эффектами и изысканностью формы, хотя их отличает большое ритмическое разнообразие и выразительность — ведь ритм должен привлечь внимание слушателя, способствовать восприятию впервые услышанного текста, причем текста стихотворного.

Еще одна деталь, касающаяся языковой стороны «декламованок». В них часто встречаются слова и целые пассажи, заимствованные из чужих языков, в первую очередь немецкого. В текстах этих стихотворений нередко встретить и искаженные слова чужого языка — либо для характеристики лиц, незнакомых с их правильным звучанием («палаграф», «дилектор»), либо для сатирического высмеивания тех социальных слоев, которые намеренно уснащали свою речь немецкими, французскими и латинскими фразами. Стремление сбечь родной язык, сопротивление модному «европеизму», искусственно создаваемым формам онемеченного быта — все это диктовало авторам «декламованок» протест против «чужевластия мод». Искажение чешского языка — один из главных способов характеристики «действующих лиц» стихотворений Фр. Я. Рубеша, Й. К. Тыла, Яна из Гвезды и других авторов.

Лирический герой «декламованки» — человек, который идет в ногу со временем, как правило сталкивающийся с целым рядом проблем, выдвигаемых новыми формами общественной, культурной жизни, по отношению к которой ему следует занять определенную позицию. Может герой «декламованки» происходить из сельской местности, провинции; тогда его реакции на мир усиливались; контраст между его непосредственностью и городской «испорченностью» становился основным в композиции стихотворения. Обычно сюжет такой «декламованки» представлял собой первую встречу «селянина» с каким-либо новым, незнакомым ему явлением городской жизни. Тот, естественно, попадал в неловкое положение, не знал, как себя вести, так как плохо ориентировался в непривычной среде (наиболее популярное стихотворение подобного рода — «Крестьянин в бильярдном зале» Яна из Гвезды). Критика форм городской культуры, заложенная в «декламованке», выражала победу «здорового сельского разума» над городскими панами, подчеркивала патриархально-отсталый характер деревенского «простака», возмущение «развращающей» цивилизацией, «греховным» образом жизни современного города.

Конкретность этой критики в наши дни не ощущается так остро, как ощущалась она современниками Рубеша и Тыла. Между тем в свое время она носила злободневный характер, касаясь актуальных явлений чешской действительности. Отдельные эпизоды общественной жизни, вопросы воспитания, взаимоотношения чешскоязычного и немецкоязычного населения города, те изменения, которые претерпевала Прага в эти

годы массовой миграции сельского населения, — вот проблемы того «замкнутого мира» патриотического общества, о котором свидетельствует Я. Малы<sup>13</sup>.

«Декламованки» оставили нам свидетельство о той эпохе, в которой они создавались. В них отразилась жизнь Праги, тогдашний ее дух и нравы. Применительно к этим стихотворениям нельзя говорить о широте и верности художественных обобщений, богатстве социального и психологического содержания; однако несомненен широкий круг затрагиваемых ими идей и явлений, живость, точность стихотворного языка, стройность сюжетного развития, а это отнюдь не мало для жанра, долгое время не воспринимавшегося «всерьез».

К «декламованкам» можно отнести слова Ф. Водички — прекрасного знатока чешской культуры XIX столетия. «Было бы ошибкой, — писал он, — оставлять без внимания, не подвергать анализу ту литературу, которая хотя и не ставит перед собой цель вести народ к важным общественным преобразованиям, но которая — в художественном отношении нередко весьма успешно — способна осветить положение человека в данной общественной ситуации, постичь те идеологические представления, которые формируют его общественное сознание, определяя специфику его чисто человеческих черт и отношений, показывая его радости и огорчения»<sup>14</sup>.

«Декламованки» — это и стихотворения «на случай» (например, о таких «вредных» привычках, как курение, нюханье табака, пристрастие к пиву, кофе, карточной игре, либо упреки в адрес молодежи за ее слишком «смелые» нравы, неумение вести себя в обществе, манеру одеваться и пр.), но это и стихотворения, объективный смысл которых шире повода, вызвавшего их к жизни. Так, на рубеже 30—40-х годов в «декламованках» превалирует тема патриотизма. Вопросы национальной жизни — центральная или хотя бы периферийная тема стихотворений Фр. Я. Рубеша, Й. К. Тыла, Фр. Доухи, Я. Мелихара и других авторов. То, что подобные темы затрагиваются именно в этом жанре поэзии, вполне логично — ведь «декламованки» были вызваны к жизни стремлением привлечь к национальному делу широкие слои населения, способствовать сплочению общества.

Другое дело, что понимание проблемы и ее раскрытие соответствуют взглядам авторов «декламованок» и ограничиваются преимущественно внешними признаками патриотизма. Быть патриотом — значит говорить по-чешски, воспевать красоту своей земли, прошлое народа. Именно поэтому стихотворение Фр. Я. Рубеша «Я — чех!», представляющее собой, по образному выражению З. Неедлого, «чешский мир в миниатюре»<sup>15</sup>, воспринималось современниками как программное произведение.

Сведения о первых «декламованках» относятся еще к началу XIX в. Они читались на школьных «академиях», входивших в обязательную программу обучения, о чем можно судить по воспоминаниям Й. Гавелки<sup>16</sup>. Выбор стихотворений для чтения был довольно беден: альманахи Пухмайера, «Rozmaitosci» Я. Гибла и «Novoročenku» Клищперы и Хмелы. Несколько позже появляется сборник С. К. Махачека «Krasořečník», включавший также стихотворные переложения сказок и повестей, способных привлечь внимание не очень требовательного и подготовленного слушателя.

С середины 20-х годов «декламованки» получают все большее распространение в Праге и чешской провинции. Одним из первых откликов на это характерное для чешской общественно-культурной жизни явление была заметка Й. Кр. Хмеленского «О так называемой музыкальной академии»<sup>17</sup>, где исполнялись стихотворения В. Кл. Клищперы.

Не следует забывать, что и в эти годы Прага остается двуязычным городом, общественная жизнь которого испытывает сильнейшее воздействие со стороны немецкой культуры. Это непосредственно отражается и на судьбе чешской «декламованки», которая должна была выдержать нелегкую конкуренцию с немецким репертуаром пражских «бесед». Нередко одно и то же стихотворение имело два языковых варианта — чешский и немецкий. «Как-то раз, — вспоминает пражский литератор А. Вртякко, публиковавший свои заметки на страницах журнала «Кветы» под псевдонимом Бенатский, — кажется, это было в 1837 году, меня пригласили посетить «академию» в одном из домов, расположенных на мало-странском берегу Влтавы, и прочитать там «декламованку» на немецком языке. Я воспользовался предложением, чтобы исполнить то же стихотворение и по-чешски... Чувство патриотизма одержало победу над чуждой нам культурой. Чешский перевод понравился гораздо более немецкого оригинала. На следующей «академии» я уже декламировал стихотворения из только что вышедшего сборника Рубеша. Его «декламованки» пользовались огромным успехом. Барышни наперебой просили стихи, чтобы переписать их, чему помешал пан издатель, который стал раздавать сборничек всем желающим. Поистине незабываемые минуты...»<sup>18</sup>

«Декламованки» вобрали в себя весь опыт, накопленный отечественной поэзией начала столетия. Истоки их можно проследить в творчестве незаслуженно забытых пражских литераторов Фр. Б. Веверки (1793—1830), часто публиковавшего свои «куплеты» на страницах журнала «Гиллос», и М. С. Патрчки (1787—1838), известного в свое время сборниками «Миханице» («Смесь»).

Однако подлинным творцом чешской «декламованки» стал В. Кл. Клищпера. Деятельный будитель, талантливый драматург и поэт, он видел в ней средство усиления национального самосознания, распространения чешского языка среди широких слоев населения. Об этом ясно говорит «всту-

пительное слово» его издателя Яна Гостивита Поспишила, предпосланное «декламованке» Клицперы «Печальная судьба». «Это стихотворение, — пишет Поспишил, — было сочинено автором в 1826 г. с той же целью, что и все другие стихотворения пана Клицперы, а именно для чтения их вслух в таком обществе и в таких местах, где недругов чешского языка, в коих тогда не было недостатка, и тех, кто плохо знает родной язык, этими благозвучными напевами можно побудить к восприятию чешской поэзии, отучить их считать ее ненужной и непонятной»<sup>19</sup>. Иными словами, «декламованки» Клицперы явились своего рода «защитами» чешского языка и литературы, продолжившими традицию «защит» эпохи Просвещения<sup>20</sup>.

Именно такой характер носят наиболее популярные «декламованки» Клицперы — «Стихотворение без названия», «Шесть и двадцать», «Женское сердце». Присущее Клицпере тонкое чувство языка, проникающее в самую природу «театрального», звучащего со сцены слова, подсказало ему речевые формы, основанные на богатстве живых разговорных интонаций. Особенно явно сказалось это в «декламованке» «Обезьянка мельника». Успех ее обеспечивался тем, что стихотворение давало декламатору возможность использовать весь арсенал актерского мастерства. Талант Клицперы-драматурга проявился здесь с полной силой.

Наиболее значительным и талантливым автором произведений этого жанра чешской поэзии был Франтишек Яромир Рубеш (1814—1853). «Истинно национальным поэтом» называет его К. Сабина в рецензии на сборник Рубеша «Стихотворения и песни» (1840)<sup>21</sup>, а в написанной несколько позже статье развивает свою мысль: «Его стихотворения стали самыми доступными и близкими чешскому обществу, которое искренно полюбило его... В 40-е годы не было другого чешского поэта, чьи произведения читались бы с таким усердием и декламировались на общественных собраниях столь же часто. Не было ни одного вечера, праздника, торжества, устраиваемого патриотическими чешскими кругами, на котором не прозвучало хотя бы одного стихотворения Рубеша. Его популярность была сродни популярности Крылова, басни которого знала вся Россия»<sup>22</sup>.

Известность Фр. Я. Рубеша объясняется несколькими причинами. Прежде всего, «декламованки» в течение довольно длительного времени были основным жанром его поэтического творчества (чего нельзя сказать ни об одном другом чешском поэте этого времени), и он достиг в нем несомненных успехов. Уже само обилие этих стихотворений позволило Рубешу создать широкую картину чешской действительности. Читателя и слушателя привлекали идеализация в его поэзии старых времен — без «суеты и заблуждений» («Через сто лет»), сентиментальное прославление сельской жизни с ее многовековыми традициями («Vesničanka»).

Популярности Фр. Я. Рубеша способствовала и его проза, тематически тесно связанная с «декламованками». В отличие от последних повести и рассказы Рубеша давали возможность создать развернутые характеры, отразить жизнь современного чешского города. Кроме того, они были лишены дидактизма и назидательности, являвшихся непременным условием «декламованок». Проза и поэзия Рубеша всегда окрашены легким юмором, что нередко ставилось в упрек популярному автору «декламованок». В его произведениях, с точки зрения критиков, было недостаточно остроты, сатиры, «ловкости». «Рубеш не умеет подать недостатки, которые видит в жизни современного чешского общества, так, чтобы они сами себя высмеяли, выставили в невыгодном свете»<sup>23</sup>.

Первым открыто заявил о необходимости сделать жанр «декламованки» более актуальным, соответствующим потребностям современности К. Гавличек-Боровский: «Доколе пиво будет едва ли не единственной темой и спасением рубешовских шуток!»<sup>24</sup> Не мог удержаться от критики в адрес Рубеша и актер Ян Кашка — один из активных членов тыловской «дружины». «Жаль, очень жаль, — писал он, — что ты так редко вкладываешь бич в руки своему Палечеку»<sup>25</sup>. Выделявая веселые коленца, он мог бы раздавать удары направо и налево, а веселый смех только помог бы перенести их более стойко»<sup>26</sup>.

Выше уже упоминалось о связи «декламованок» с другими областями чешской художественной культуры, прежде всего с прозой. Такие специфические черты «декламованок», как особенности их тематики, языка, подчеркнута информативная функция, позволяют говорить о близости этого поэтического жанра к прозе и в то же время о влиянии прозы на «декламованки». Особенно явно это можно проследить на примере двух областей художественного творчества самого Рубеша — его стихотворений и юморесок.

Фр. Свейковский обратил внимание на близость поэтических произведений и прозы эпохи гуситского движения<sup>27</sup>. Автор даже ввел термин «прозаизация» стихотворного текста для обозначения этого явления. Тогда, однако, «прозаизация» имела иную функцию по сравнению с XIX в. Например, латинский трактат перелажался на стихи, чтобы сделать его доступным широким слоям, которые смогли бы его легче запомнить. То есть тексты, несущие важную общественную информацию и предназначенные для массовой агитации, распространялись путем устного исполнения, чтения, декламации. Характер стиха при этом, естественно, был иной по сравнению с письменной литературой, как правило нерифмованный. Примечательно, что целым рядом черт он напоминал «декламованку» 30—40-х годов XIX в.

Нелишне напомнить и о том, что в репертуар «бесед» входило так называемое *besední čtení* — проза, тематически тесно связанная с «декламованками». Авторы этих небольших прозаических произведений, носящих также дидактический характер и предназначенных для народа, выбирали для их сюжетов такие факты, реалии современной общественной жизни, которые легко могли стать предметом шутки, иронии. Об этом круге чтения, рассчитанном на самые широкие слои населения, можно судить по двум книгам: «*Sbírka besedních čtení*» Фр. Гайниша была издана в 1818 г., в начале 30-х годов вышел сборник Й. Габриэла «*Jiřinky*».

«Декламованка» сыграла немаловажную роль и в становлении чешского сценического искусства, прежде всего в развитии любительского театра этого времени. Если в Праге и других крупных городах Чешских земель «декламованки» читались как номера программы на «беседах» и других собраниях чешской общественности, то в провинции их, кроме того, часто декламировали во время антрактов на любительских спектаклях (например, «декламованка» В. Кл. Клицперы «Стихотворение без названия» прозвучала впервые на любительской сцене Градце Кралове).

Важно подчеркнуть связь между «декламованкой» и драмой, в первую очередь народной. И здесь и там присутствует фигура комментатора, цель которого — завязать контакт со зрителями. Сначала он приветствует их, затем комментирует действие спектакля и, наконец, прощается со зрителями<sup>28</sup>. Эту роль комментатора, высказывания которого обычно были окрашены юмором, публика воспринимала как обязательную составную часть спектакля. Иногда роль комментатора заменялась читаемым прологом или эпилогом. Эти выступления, составляемые для определенных спектаклей («Эпилог к театральному представлению любительского театра на Малой Стране» Рубеша, «Путь чешских художников» для Общества Прокопа Тыла и др.), нередко имели в своей основе стихотворение, тематически не связанное с пьесой. Чаще всего это были «декламованки». Таким образом, старая традиционная форма народного театра — пролог — в 30—40-е годы получила новое содержание — «декламованку».

При этом важно помнить, что эти стихотворения не только читались. Исполнители стремились, насколько позволял текст, еще и «играть». Доказательством, в частности, служит то обстоятельство, что со второй половины XIX в., когда «традиционный» тип «декламованки» начинает сходить со сцены, у некоторых авторов она переходит в драматическое выступление или же комбинируется с ним. Следовательно, «декламованку» можно рассматривать как своеобразный драматический монолог, поэтический жанр, оставивший след и в истории чешской театральной культуры.

С середины XIX в. «декламованки» уступают место: в музыке — так называемым массовым песням, в публицистике — фельетону, в поэзии — эпиграммам. Это обусловлено изменениями в области восприятия культуры (от пассивной роли слушателя к активному индивидуальному чтению), что вело за собой как преобразования в отдельных ее сферах, так и переориентацию художественного сообщения.

На примере «декламованок» прослеживается динамика развития чешской поэзии, переход от «камерного» характера творчества представителей «школы Пухмайера» к произведениям, рассчитанным на слушателей, принадлежавших к самым различным социальным слоям общества. В «декламованках», как и в «картинках из жизни», характерных для прозы и драматургии рассматриваемого периода, наметились темы, которые впоследствии были подхвачены и развиты реалистической литературой. Анализ этих стихотворений помогает решить вопрос о специфике художественной жизни Чехии эпохи национального возрождения, характерных чертах отечественной поэзии, драматургии и театра, а также проясняет роль традиции как органичной части культуры<sup>29</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> ССМ. 1827.5.9.

<sup>2</sup> Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 382.

<sup>3</sup> По мнению автора последней работы о культуре чешского национального возрождения Вл. Мацуры, в Чешских землях в 30-е годы XIX в. вообще не существовало общественной национальной жизни: «замену ей создавала патриотическая общественная жизнь», являвшаяся «каким-то искусственным микромиром» последней (*Hrčič V. Znamení zrodu*. Praha, 1948. S. 139).

<sup>4</sup> Bass E. Čtení o roce osmačtyřicátém. Praha, 1948. S. 21—29.

<sup>5</sup> Так, в июле 1842 г. к замку Точник пришло несколько тысяч пражан. Фр. Диттрих читал присутствующим свое стихотворение «Точник», положенное на музыку Я. Лаблером. Текст и ноты были напечатаны на отдельных листовках, подобно «ярмарочным песням».

<sup>6</sup> Bass E. Op. cit. S. 228.

<sup>7</sup> Filipek V. J. K. Tyl, jeho snážení a působení. Praha, 1859. S. 65.

<sup>8</sup> České besedy. 1842. S. 176.

<sup>9</sup> Filipek V. Op. cit. S. 65.

<sup>10</sup> Kočí J. České národní obrození. Praha, 1978. S. 402.

<sup>11</sup> Otruba M., Kačer M. Tvůrčí cesta J. K. Tyla. Praha, 1961. S. 133.

<sup>12</sup> «Декламованки» удерживаются в репертуаре «бесед» вплоть до 70-х годов XIX в. Однако следует признать, что уровень стихотворений Г. Пршегофа, Фр. К. Драгоневского, В. В. Трнобранского и других авторов этого времени не-

сомненно уступает произведениям Рубеша, Тыла и их современников. «Декламованки» 60—70-х годов — своего рода анахронизм как с точки зрения общественных потребностей, так и с точки зрения развития отечественной литературы.

<sup>13</sup> «Тогдашние патриоты, — пишет Малы, — жили в каком-то замкнутом мире, из которого были исключены все другие слои чешского общества. Этим объясняется, что достаточно было произнести одно лишь слово касательно патриотических дел, как ранее незнакомые люди тотчас признавали друг в друге сторонников и чувствовали такое взаимное доверие, какого трудно было ожидать при первой встрече... В эти годы в Чехии и Моравии патриоты воистину составляли свою особую ложу...» (*Malý J. Vzpomínky a úvahy starého vlastence. Praha, 1872. S. 59—60.*)

<sup>14</sup> *Vodička F. Cesty a cíle obrozenecké literatury. Praha, 1958. S. 10—11.*

<sup>15</sup> *Nejedlý Z. Bedřich Smetana. Praha, 1951. Sv. 4. S. 97.*

<sup>16</sup> *Havelka J. Vzpomínky/ Přípr. J. Čermák // Sborník Národního musea v Praze. Praha, 1958. Řada C, sv. 3, č. 1. S. 95.*

<sup>17</sup> *Čechoslav. 1824. S. 239—240.*

<sup>18</sup> *Květy. 1844. S. 135.*

<sup>19</sup> *Klicpera V. Kl. Deklamovanky. Hradec Králové, 1841. S. 52.*

<sup>20</sup> См.: *Тумова Л. Н. Чешская культура // Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы в эпоху Просвещения. М., 1988. С. 93.*

<sup>21</sup> *Sabina K. Vlastmil. 1840 // Sabina K. O literatuře. Praha, 1960. S. 11—15.*

<sup>22</sup> *Sabina K. Sebrané spisy. Praha, 1912. Sv. 3. S. 344.*

<sup>23</sup> *Rubeš Fr. J. Vybrané spisy. Praha, 1912. Sv. 2. S. 55.*

<sup>24</sup> *Havlíček K. O literatuře. Praha, 1955. S. 184.*

<sup>25</sup> Имеется в виду журнал «Палечек» (1841—1847), на страницах которого публиковались юморески Фр. Я. Рубеша.

<sup>26</sup> *Zbraslavský-Kaška J. Z Prahy k Šumavě a nazpět // Květy. 1845. S. 235.*

<sup>27</sup> *Svejkovský F. Veršované skladby doby husitské. Praha, 1965. S. 155.*

<sup>28</sup> *Bogatyrev P. Lidové divadlo české a slovenské. Praha, 1940. S. 55—57.*

<sup>29</sup> Традиции «декламованок» четко прослеживаются в чешской театральной культуре межвоенного периода, в первую очередь в творчестве Э. Фр. Буриана, И. Восковца и Я. Вериха, а также в послевоенном чешском театре. Так называемые малые сцены, получившие широкое распространение в Чехословакии на рубеже 50—60-х годов нашего столетия («АВС», «Семафор», «Рококо» и др.), взяли на вооружение старую испытанную традицию — обращение со сцены к зрителям с куплетами на актуальные темы общественной жизни, прямо переключившимися со стихотворениями Рубеша, Тыла и других «предмартовских» авторов.

Г. Д. Гачев

## Пермская утопия и Юртин Пастернака

### I

Я только что из Перми, куда приглашен был почитать лекции фондом культуры «Юртин», — и с пылу—с жару хочу рассказать вам про Пермскую утопию. Подобно тому, как, по слову Сковороды:

Всякому городу — нрав и права,

так и — своя утопия. Да и всякому существу (человеку, «я»...) — надземный, внеместный миф о себе, что возвышает и ведет — тягою забрасываемого вперед и вверх проекта, как дыхание. Как Пермская идея!.. И над каждой местностью, голосом, парит «ВНЕ—местность» = у—ТОП—ия, как духовно—эмоциональное облако, энтелехия, «целевая причина» сего образования в бытии.

Вот почти пустынная местность в Предуралье. Указом Екатерины Второй повелено учредить здесь центр губернии: «Здесь будет город заложен!» — прямо в жанре пращура ее. А всего-то тут — река Кама да овраг речки Ягошихи, где несколько домиков деревни. Но приезжают губернатор и градостроители — и расчерчивают план прямоугольных улиц, а речку, что впадает в Ягошиху у кладбища, нарекают «Стикс». Уже образованные в греческой мифологии, просвещенные начальники — именно: начало закладывают! И вот уже элементы мифа: предвечный мужик Стикс впадает в бабу Ягу — Ягошиху. А над ними — новый Петербург! Пошел диалог исторический. И вот уже Вигель (современник Пушкина) так выразительно о Перми заметил: «Это было пустое место, которому велели быть губернским городом: и оно послушалось, только медленно»<sup>1</sup>.

Дальше — больше. Английский геолог, президент Лондонского геологического и географического общества баронет сэр Родерик Импей Мурчисон, странствуя с молотком по Чусовой и Каме, обнаружил древнейшие тут отложения, окаменения папоротников и моллюсков под дном предполагаемо бывшего здесь моря — и назвал целую геологическую эпоху в истории Земли «Пермским периодом», что вошел как общепризнанный термин уже в миф-утопию человечества о себе. И вот — древней-

ший культурный слой Пермской утопии. В ней ведут раскопки и сооружают постройки — современные культурологи из фонда «Юрятия», что меня пригласил.

«Культура продолжает тектоническую работу земных стихий»<sup>2</sup> — вот прекрасное определение культуре, что дал ей пермский литературовед и культуролог Абашев Владимир Васильевич. И оно как раз в Уральском, так сказать, Логосе выдержано. Как там, в горах Урала, добывают породы, где все элементы таблицы Менделеева содержатся, так и в язык места тут «слой за слоем нарастают отложения смысла». «Ощущение, что прямо здесь, под ногами, таится праисторическая глубь и тьма, где роятся тени каких-то чудовищных звероящеров, вошло в самосознание и современную риторику города: от поэтических метафор: «в истории лиры есть пермский период» и культурологических построений до расхожей газетной фразеологии»<sup>3</sup>.

Когда я собирался в отъезд, Светлана (жена) предположила: — Тебя, наверное, повезут в город Юрятин, что Пастернак в «Докторе Живаго» списал—воспел: он же там поблизости!

Но оказалось, что и везти—то никуда не надо: Пастернак так обозначил в романе саму Пермь, где обитал полтора года в Первую мировую войну в 1915—1916 гг. И вот в диапазоне между Пермским эоном Земли и Юрятиным, как городом—персонажем русской литературы, — в сем силовом магнитном поле наращивается и историей, и ее самосознанием: и в фольклоре пермяков, и у интеллигентов — тело Пермского надземия, у-топосе. И сей миф-утопия — не просто сократова работа «познай самого себя», т. Есть, что ты ЕСТЬ, как ДАН себе, но и активное строительство самого себя, нарастает город над городом, при коем тело—туловище слагается душевно—духовное, его ткани, мышцы, органы...

Во-первых, раскопки из имени. Пермь — она и «ПЕРВЬ». «По исконному смыслу слова Пермь, — пишет В. В. Адашев, — это вообще-то край, предел, почти ГИПЕРборья. Peta таа у древних вепсов было — «дальняя земля». Край ойкумены. Есть магия имени: исторически молодой город до сих пор живет в силовом поле своего древнего (известного с XII века) и загадочного прозвища, заимствуя и усваивая его историю»<sup>4</sup>.

Далее сага-утопия слагается из того, кто из именитых что сказал и про что. «Карамзин, рассказывая о начальной истории Руси, ссылаясь на скандинавские саги: у викингов на Перми—Биармии человеческий мир вообще кончался. Дальше — потусторонний «Йотунгейм, отчизна ужасов природы и злого чародейства». Пермь — на границе... Брошенное мимоходом замечание Чехова, что его героини живут «в провинциальном городе, вроде Перми», укоренилось в мифологии города, приобретает

непреложность факта. Дом трех сестер был некогда городской достопримечательностью, краеведы отыскивали прототипов чеховских героинь, и сегодня в воздухе витает мысль о памятнике трем сестрам. ...Настроение и символика чеховской пьесы попали в резонанс с самочувствием Перми. Пьеса как бы наложилась на город, и тоскующие тени чеховских героинь извечно поселились на камских берегах, где совсем недавно прозаик Алексей Варламов разглядел в весенних сумерках «призрак трех сестер, заламывающих руки над высоким камским обрывом».

Еще и Мамина-Сибиряка слово про Пермь — как «Измышление административной фантазии». Так что нечто призрачное, «фантомное» и пермяк Абашев чувствует в своем городе.

Но снова — к земным слагаемым Пермской утопии. «Для самочувствия города близость рубежа Европы и Азии, Запада и Востока немаловажна. Об этом любят вспоминать»<sup>5</sup>: Недалеко там географический знак раздела — шутка ли: центр Севера Евразии! И одна славистка из Америки вычислила точку, где сходятся 59-я широта и 59-й меридиан — и в горах, в лесу нашла место и поставила знак. Поэт Юрий Беликов об этом мне рассказывал.

Еще уральские горнодобытчики—заводчики в пространстве Прикамья и Приуралья: Строгановы, Демидовы, Дягилевы — фамилии как-кие, династии! — питают Пермский миф, а и места знаменитые в истории России: Усолье, Соликамск, Чердынь, Кунгур (слышите тут стук славянства и татарвы?). И Ермак Тимофеевич — из Чусовой, Колумб Сибири. Пароходчик богатейший Мешков считал, что это Волга впадает в Каму (не наоборот), ибо в месте их встречи, действительно, Кама мощнее, полноводнее.

В начале XX века — такой расцвет Перми, ее вклад в богатство России к 1913 году, так набухла в ней материя, что стала плодоносить уже в Духе: из богатства купцов, горнозаводчиков, виноторговцев и строителей Дягилевых фонтанировали в Париж Русские сезоны Сергея Павловича Дягилева! Ведь именно на капиталы его предков смог он объединить высшие силы русского искусства (Стравинский, Нежинский, Карсавина, Павлова, Фокин, Бенуа...) и поковать Европу. Так хтоника Пермского периода через калий, соль, водку и вина воспарила в утопос искусства, в кисейность балета, в плодородие многодетных семей — в андрогинного, не оставившего потомков Сергея Дягилева. В нем, через него спрессовавшийся тысячелетиями в породы матери-земли Эрос выпорхнул в ангельски-обоженную прозрачную плоть балерин в «па де дё»... В великолепной гимназии, построенной Дягилевыми в начале века, вам покажут любопытнейший музей, где видно как труженики материи,

«вещества существования» (выражение Андрея Платонова), поколения купцов и заводчиков Дягилевых становятся пьедесталом для «Мира искусства», его роскошных произведений и утонченных художников.

Ну и, наконец, пастернаковский миф. Читал я лекции в той городской библиотеке, где занимался Юрий Живаго и там снова встретил Лару. Вам покажут и «дом с фигурами», где Лара могла жить, где детство Люверс... И под пастернаковский слой Пермской утопии международные фонды: Сорос и Форд — дают денежки на развитие региональной культуры.

Но главное — самородный энтузиазм. В окрестности Чусового раскинулась музей-деревня, собранная из разных мест Леонардом Постниковым. Вот человек — воистину САМОРОДОК Бытия! Не спросясь ни у кого, этот чемпион по горнолыжному спорту (а тут ошеломительные склоны и трассы мирового класса, прорытые речкой Архиповкой) создал сперва школу спортивную, а потом — сей культурный очаг. Положив 40 лет труда, он реконструировал русскую деревню: избы с утварью, печами, баню по-черному, кузницу, построил церковь Св. Георгия, кладбище, где уже молодые жертвы Чеченской войны. И дом—музей литературный, где жили и Валентин Распутин, и Виктор Астафьев...

Побывав в Пермском космо—психо—логосе, я всем существом ощутил: как это важно для дыхания жизни, развития именно места — наличие местного «безместия» = у—топия! Она питает душу, энергетику, гордость — и дает остойчивость: как кораблю осадка, так месту — толща культурного слоя, вещественного и духовного. Не должно быть место пусто, но — освящено. И своя утопия (в частности) — ему наполнение. В силу чего и не сдуют обитателей его ветры *ubi bene — ibi patria* = «где хорошо — там и родина», но где родина — там хорошо. И такими энергетическими вертикальными очагами может быть удержана равнина России от рассеяния — как гвоздями прибитая.

## II

То, что Пермь = Юрятин, побудило меня перечитать «Доктора Живаго» — и, о, Боже мой! Какой пласт утопии открылся мне в этом романе! Это, конечно, — робинзонада кучки людей, пытающихся жить истинными ценностями и по существу среди исторического шторма и кораблекрушения и восставшего экипажа обезумевших матросов, соблазненных мороком мнимых ценностей. И в качестве острова, куда их прибывает, выступает глубинка России, даже сердце Евразии (Евграф Живаго, с киргизскими глазами, сводный брат доктора, внезапно появляющийся благодетель-спаситель чудесный, — из этой оперы), — Пермь = Юрятин. А имя городу — однокоренно Юрию. Так что путь в Юрятин = путь к се-

бе, в «топос» своего истинного «я», в жизнь по себе и маркам не чужим, что вокруг в изобилии предлагаются и сбивают с панталыку профанных людей.

И туда надо — ехать. Бегство благочестивой семьи Лота-Громеко из Содома и Гоморры проклятых столиц вершится «В дороге» (седьмая часть первой книги романа) — в путешествии долгом, протяжном, где промедитируется каждый шаг и переезд, в отличие от современных быстрых переносов через расстояния на авто и авиа, которые суть путь без шестивия: покрытие пространства без вникания в места.

Игнорируя состав пространства: ведь оно — из мест. Так что транспорт — это отрицание мест, локусов, топосов — тоже, значит, «у-топос». Да, современный человек, обитая в жанре стремительных перемещений на бешеных скоростях, живет в климате и космосе постоянной утопии, не приходя в себя, для чего надо остановиться и задуматься — обернуться назад на жизнь и в себя, к чему призывают всегда мудрецы и религии...

И вот как торжественно вводится сей оазис-остров-город спасения: «К этому времени туман совершенно рассеялся. Следы его оставались только в левой стороне неба, вдаль на востоке. Но вот и они шевельнулись, двинулись и разошлись, как полы театрального занавеса.

Там, в верстах трех от Развилья, на горе, более высокой, чем предместье, выступил большой город, окружной или губернский. Солнце придавало его краскам желтоватость, расстояние упрощало его линии. Он ярусами лепился на возвышенности, как гора Афон или скит пустынножителей на дешевой лубочной картинке, дом на доме и улица над улицей, с большим собором посередине на макушке»<sup>6</sup>.

«Театральный занавес», «ярусы», «лубочная картинка» — это рамка: город вводится как произведение искусства, невсамделишность, декорация. И вдруг «макушка», как на живой кроне дерева иль на голове, нечто природно-естественное и слово простонародное, — и город как живое существо, организм выступает. И это — в сущности мировоззрение и поэтики Пастернака: тождество жизни и искусства: и жизнь сотворять как художественное произведение твоей души, воли и ума, а и всякое естественное явление природы прозревать — как произведение-творение Гения Бытия (Жизни, Бога...).

Также и тождество помещения и пространства — характернейшая черта поэтики Пастернака: «туман» = «занавес». Не счесть такого — ну, к примеру, рядом: «Лес обдавал сыростью и весь был завален прошлогодним листом, как неубранная комната, в которой рвали на клочки квитанции, письма и повестки за много лет жизни и не успели подмести» (240). Эти сравнения — совершенно мировоззренческие уравнения. Они гласят

о священстве быта — как Бытия, об их взаимопросвеченности прямой и взаимоосмысливаемости. Бытие — свой дом, оно так домашне, фамиллярно.

Кто иглы заслезил  
И хлынул через жерди  
На ноты, к этажерке  
Сквозь шлюзы жалюзи.

(«Давай ронять слова»)

Или — в стихотворении «Весна»:

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,  
Где даль пугается, где дом упасть боится,  
Где воздух синь, как узелок с бельем  
У выписавшегося из больницы.

Где, в каком месте-топосе возможны таковые встречи-сближения-братания-отождествления столь вроде отдаленных явлений из совершенно разных опер и сфер бытия? А — в воображении поэта, кто узелком вяжет все со всем — и тем реализует действительный принцип и правду мира: в нем ведь на самом деле Все во Всем проникает и связано: и в огороде бузина, и дядька в Киеве. Как и Маяковский это выразил:

Это было  
С бойцами  
или страной,  
или  
в сердце  
было  
в моем

(«Хорошо!»)

Вот Утопос Поэзии: в этом пространстве происходят таковые братания, взаимопроникновения, объятия, по(н)ятия.

Но продолжим вникать в явление города приплывшим к его берегу после кораблекрушения. Это ведь обычный прием введения утопии: путешественника встречает остров в океане и на нем город. Так — в «Утопии» Томаса Мора. А явление города в лучах солнца — «Город солнца» Томазо Кампанеллы напоминает.

«Афон» и «скит пустынножителей» — идею отшельничества и спасения навешивают: куда и зачем едут и что тут будет... А что «Робинзонада» — не мой образ, но и ими, самими персонажами так самоосмысляется с ни-

ми происходящее, — вон: «Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родною матерью производя себя вновь и вновь на свет!»

В романе идет мировоззренческая и поведенческая редукция Бытия от многих сложности и искусственности — к простоте и естественности:

Нельзя не впасть, как в ересь,  
В неслыханную простоту.

А «ересь» — тоже отклонение от нормы, «утопия»...

И вот ярус-уровни этого погружения в толщу Бытия, в сердце его субстанции, к простой сути. Горд Юрятин — еще социум, полис, город-государство. Потом — село Вырикино: семья на земле. Далее — Двое: Он и Она = Адам и Ева. И, наконец, — «Стихотворения Юрия Живаго», в коих уже выражено чистое «Я» Юрия. Абсолют и Истина. (Как и в Христе. Кому здесь уподобление: «Аз есмь истина и Жизнь»). Траектория: от Ю — к Я, как и в слове-имени «Юр-Рятин». Прямо мистика созвучий — и, конечно, не случайная в слухе поэта.

Итак, сперва — Юрятин как первый и общий уровень нашей утопии. «Связь с Москвою, тянувшаяся всю дорогу, в это утро порвалась, кончилась. Начиная отсюда открывался другой территориальный пояс, иной мир провинции, тяготевший к другому, своему, центру притяжения.

Здесь люди знали друг друга ближе, чем столичные...

Эти люди были поголовно между собою знакомы, переговаривались издали, здоровались, поравнявшись друг с другом. Они немного иначе одевались и разговаривали, чем в столицах, ели не одно и то же, имели другие привычки.

Занимательно было узнать, чем они жили, какими нравственными и материальными запасами питались, как боролись с трудностями, как обходили законы.

Ответ не замедлил явиться в самой живой форме» (253).

То есть настраиваемся на описание образа жизни в сем городе-государстве, его обычаев и нравов, как и что едят... — как это во всех и социологических утопиях. И первое — отсутствие отчуждения: община телесно знакомых, умаление-исчезновение официальности, казенности. Устное слово и разговор вместо закона-декрета и циркуляра.

И тут же, как воплощение стиля здешней жизни, протискивается простодушно к ним знакомиться забавный человечек — Самдевятов. Уже

имя свежее: дышит русской самостию, как «самосад» и «самогон». Ну и плодovitостию: Девятый ведь — богатство деторождения тут!

«Самдевятов, — размышлял Юрий Андреевич тем временем, — Я думал, что-то старорусское, былинное, окладистая борода, поддевка, ремешок наборный. А тут общество любителей художеств какое-то, кудри с проседью, усы, эспаньолка» (255).

Но этот свод начал и концов — как раз в сущности Пермского мифа, что мы выше очертили: Пермский период в геологии — и Дягилев, балет, «Мир искусства». И жена, Антонина, поясняет его состав: «Это — Анфим Ефимович, Юрочка, — всевед — всезнайка. Про тебя слыхал, про твоего отца, дедушку моего знает, всех, всех» (255).

Знаток родного края — много таких в глубинке, как тот Леонард Постников, воссоздатель русской деревни в Чусовом, о ком выше рассказывалось. И тоже нездешние, «утопические» сочетания имен с фамилиями: Анфим Ефимович — и Самдевятов, Леонгард — и Постников!

А и местный интеллигентский миф о чеховских трех сестрах, что будто отсюда, — в романе не обойден: «И Самдевятов рассказал: Тут у нас были четыре сестры Тунцевы, на одну больше, чем у Чехова, — за ними ухаживали все юрятинские учащиеся, — Агриппина, Евдокия, Глафира и Серафима (прямо скажем: имена не в чеховском нейтральном, а в пастернаковском замысловатом вкусе! — Г. Г.) Севериновы. Перефразируя их отчество, девиц прозвали северянками» (260).

А когда уже едут из Юрятина в село Варыкино, «старичок, начальник станции» трогательно хлопочет им помочь:

«— Человека кликну, раздобудем подводку Донат! Донат! ...Словно бы утром Вахх тут маячил. Спроси, может, не уехал?..

При имени Вахх приезжие изумленно переглянулись. (Вообще, это стилистическая черта всех и социологических утопий: странник-рассказчик постоянно ритуально изумляется — Г. Г.). Они еще помнили рассказы покойной Анны Ивановны о сказочном кузнеце, выковавшем себе неразрушающиеся внутренности (= недра Земли! — Г. Г.) из железа, и прочие местные рассказы и небылицы» (265).

А это — уже Уральский эпос, что у Бажова кстати, был на столе у Пастернака во время написания юрятинских глав: о мастерах-умельцах. И снова тождество: как Жизни и Искусства, так и тектоники и кишок: сковал железные внутренности...

Ну а имя «Вахх» — как «Стикс», чем понаименовали начальники-основатели Перми речушку: тоже вроде бы ни к селу, ни к городу, а вот глядь — прилепилось и вошло в местный миф!

Следующий пласт-слой-шихт в шахту Бытия в благоприятствующем и созвучном этому делу космосе Перми-Урала — отшельничество из города Юрятина в село Варыкино, как с горы Афона уже в пустынь и скит. Разговор с Самдевятовым:

«— Известна вам цель нашего путешествия, наши намерения?

Приблизительно. Догадываюсь. Имею представление. Извечная тяга человека к земле. Мечта пропитаться своими руками.

И что же? Вы, кажется, не одобряете? Что вы скажете?

Мечта наивная, идиллическая. Но отчего же. Помогите вам Бог.

Но не верю. Утопично. Кустарщина» (259).

И вот основывается семейная коммуна, фаланстер на земле — натуральное хозяйство, освоение заброшенной земли, целины на почву. И какая робинзоновская вкуснота в описании всех работ! Как перевоземледельцы! Все в блеске Первого дня Творенья: и вскапывание огорода, и засолка огурцов, и квашенье капусты, и щепка для разжигания печки...

И вот плоды вольного любовного труда на себя семьей-общинной: «Нам посчастливилось. Осень выдалась сухая и теплая. Картошку успели выкопать до дождей и наступления холодов. За вычетом задолженной и возвращенной Микулициным, ее у нас до двадцати мешков, и вся она в главном закроме погреба, покрытая сверху, поверх пола, сеном и старыми рваными одеялами. Туда же в подполье спустили две бочки огурцов, которые засолила Тоня, и столько же бочек наквашенной ею капусты. Свежая развешана по столбам крепления, вилок с вилок, связанная попарно. (Тут не просто перечень, а каждая операция — умение — как умное дело, как в «Трудах и днях» Гесиода. Земледельческого эпоса дыхание и стиль. Как еще и в жанре «Времен года». — Г. Д.). В сухой песок зарыты запасы моркови. Здесь же достаточное количество собранной редьки, а наверху в доме множество гороху и бобов. Навезенных дров в сарае хватит до весны» (277).

Раблезианское изобилие снели, когда в городе главная пища — пшеничный суп с селедочными головами. Прудоновский идеал фермера...

«Теперь, зимними вечерами, отдыхаем. Собираемся благодаря Анфиму, снабжающему нас керосином, вокруг лампы. Женщины шьют или вяжут, я или Александр Александрович читаем вслух. Топится печка... Без конца перечитываем «Войну и мир», «Евгения Онегина»... (277—278).

Семейная идиллия! Оазис абсолютной жизни. Утопия интеллигентско-крестьянина: «попашешь — попишешь». «Сколько мыслей проходит через сознание, сколько нового передумашь, пока руки заняты мускульной, телесной, черной или плотничьей работой; пока ставишь себе разумные, физически разрешимые задачи, вознаграждающие за исполнение радостью и удачей; пока шесть часов кряду тешешь что-нибудь топором

или копаешь землю под открытым небом, обжигающим тебя своим благодатным дыханием» (275). Самому Пастернаку, огороднику в Переделкине, знакомо это самочувствие себя — целостным, гармоническим человеком, а не частичным индивидом, рабом разделения труда, узким специалистом, кем стали люди в цивилизации Нового времени. И вот разруха ее, произведенная Революцией, восстановила первобытность — как ценность. Ситуация начала времен. Не мельгешением мелких занятий и разговоров занят человек, но главными устоями бытия, он сам их творит, умеет, укрупнен — как «культурный герой», основатель первоначал:

«Какое счастье (повторю цитату. — Г. Г.) работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родной матерью производя себя вновь и вновь на свет» (275). Человек такой реализует собой главные субстанции бытия: он и как Бог-Творец-Отец-Дух, и как Мать(я) Земля. Само-творец и самородок (даже не просто self-made-man = «самосделанный», «самостоятельный мужчина» — мечта русских женщин...).

Но вихрь Истории и Общества сметает эту деревенскую утопию и выносит героя в иную топику — в плен к «лесным братьям», где полтора года удерживается; семья же возвращается в Москву. И теперь погружаемся в еще более глубокий пласт пастернаковской утопии, где остались только Он и Она: Юрий и Лара — как Адам и Ева. Начинается утопия абсолютной Любви.

Вот как Лара исповедует Юрию смысл их любви: «Мне ли, слабой женщине, объяснять тебе, такому умному, что делается сейчас с жизнью вообще, с человеческой жизнью в России, и почему рушатся семьи, в том числе твоя и моя? Ах, как будто дело в людях, в сходстве или несходстве характеров, в любви и нелюбви. Все производное, налаженное, все относящееся в обиходу, человеческому гнезду и порядку, все это пошло прахом вместе с переворотом всего общества и его переустройством. Все бытовое опрокинуто и разрушено. Осталась одна небытовая, неприложимая сила голой, до нитки обобранной душевности, для которой ничего не изменилось, потому что она во все времена зябла, дрожала и тянулась к ближайшей рядом, такой же обнаженной и одинокой. (Вот: выкинуты из быта — в Бытие! И даже в ПЕРВО-бытие! — Г. Г.). Мы с тобой как два первых человека Адам и Ева, которым нечем было прикрыться в начале мира, и мы теперь так же раздеты и бездомны в конце его. И мы с тобой последнее воспоминание обо всем том неисчислимо великом, что натворено на свете за многие тысячи лет между ними и нами, и в память этих исчезнувших чудес мы дышим, и любим, и плачем, и держимся друг за друга и друг к другу льнем» (397).

Так много и прекрасно сказано, что и не знаешь, с чего начать разбор. Тут предпоследняя редукция существования произведена — до двоих: они и первые и последние, Альфа и Омега. Бытие свелось, свернулось, ввернулось — в них как завязь и память, и в себе они ощущают, носят сгусток ВсеБытия, вечность, за всех.. Подобно тому, как в Адаме и Еве дремало все человечество в потенции, то теперь оно сведено, коллапсировано в них, в их любовь — как Абсолют. И точно: Аб-солют ведь «солжус», соло — единственное и одинокое.

И гениальной интуицией художника такая фундаментальная философия о Бытии вложена в уста Лары = Евы! Ведь и в первичном мифе о грехопадении — в ком пробужден первый интеллектуальный интерес к познанию (добра и зла)? Сперва в Еве проснулся Логос Человека — страсть к исследованию, и она передала весть о такой возможности Адаму вместе с яблоком. Адам, правда, тоже работал в Уме — давал имена существам. Но то — статика ума, познание ж — динамика... Последующее патриархатное человечество узурпировало привилегию разумения Мужскому началу, тогда как у корня сего дела — Женское как Ева и как София...

И тут выхожу к концепции Мужского и Женского у Пастернака. В черновом наброске к роману, озаглавленном «Четвертый тиф», сказано: «Он стал впадать в сладкую дрему, продолжая рассуждать и в полубреду (дрема, сон — виды алиби от рационализма и удобные приемы для введения мечты и утопии. — Г. Г.). Так все устроено. Так надо. Вот образцовый вид брака. Молодая вдова, пышная, вся из мягкости и доброты, груда прелестей, сдобное тесто жизни. А ему нет семнадцати, худощавый горячий мальчик, весь из сухожилия и мускулов, струна, тетива, наставить стрелу, оттянуть далеко-далеко назад и опустить, как из лука, далеко, далеко, через простреленную вдову и дальше, дальше вперед ради вековой сладости, ради вековой прелести, жизни. Как делают весною в булочной жаворонкам глаза и клювы из воткнутых кусочков жареного миндаля и изюма (627).

Женское начало — это «сдобное тесто» (также у Сартра «тесто» — образ Материи, бытия), обволакивает отовсюду, как и Лара полными белыми лебедиными руками-крылами его окутывает и погружает в себя. Неоднократно этот образ при их Объятиях. Он же ощущает себя вечным мальчиком, пружиной-стрелой духа и творчества. В нем этот полюс сосредоточен, в ней же духа и творчества нет как отдельных, но в слитии с Женским, Материнским и Психейным («голая душевность»). И знаменательно, что она — вдова и вечно молодая: всех в себя вобрала и схоронила. Как и у Лары последняя функция — вобрать его умершего в свое лоно, что свершается в конце романа = сладчайшая смерть! И на протяжении действия романа, как сон = частичная смерть, так и каждая их

любовная встреча и соитие — репетиция всеконечного истаивания в Бесконечном и Вечно Женственном. Лара — как богини Олимпа: вечно молоды, влекущи и чисты, хотя многих любили и впитали в себя.

Но так и в жизни Пастернака: все женщины — для и вокруг него: не самости и не творцы. Не женился же на Марии Юдиной, в ком равномощная гениальность. А то ведь и так случается: встречался, влюблялся, женился — как на Ларе, а прорезалась в ней Мария Юдина, чемпион творчества и сама тетива и колчан со стрелами там, где мякоть лона мнил себе иметь. И тут уж — сам служи, а не тебе!..

А то ему — жена, Зинаида Нейгаузова, должна расшибаться готовить: любил принимать гостей, кормить их, читки устраивать и разглагольствовать об умном.. А метафизика Вечно Женского как «сдобного теста» в том видении идеального брака в реальную физику булочек и «жаворонков» перешла — недаром к такому образу привел. Типичная для него модуляция: из Бытия в быт — и наоборот.

Но это не просто оригинальная манера творческой индивидуальности. Тут — глубже. Пастернак — синтез русского и иудейского. И эта вкусовая чувствительность — как священная диетика «Второзакония». Вкушать Бытие напрямую — есть Бога и пестовать в себе обоженную плоть, пронести ее через века и тысячелетия — избранному народу. А в России еврейство, которое «Психо-Логос минус Космос» (по моей схеме: то есть, в отличие от прочих национальных миров смогло существовать без своей Природы — страны, земли, и «Тора = их территория»...), привилось к такому Сверх-Космосу, каковой являет собой Белая Русь, бесконечный простор. Естественна страстная влюбленность таких творцов, как Левитан, Пастернак... — в русскую природу.

Так и вижу, как Пастернак в испуганной экстатической страстности человека и поэт жадно впивается своими полными губами в белоснежную телесность России, исходя восторгом перед ее «пространством» — любимое и заклинательное в его поэзии слово. «Горячий мальчик», с закусом иных кровей, как и Пушкин, — в такую необходимую им остуду! «Здоровью моему полезен русский холод».

И кульминация романа — это зима в Варыкине, вынесенность двоих в эту изоляцию на утопию абсолютной Любви — среди русского снега. «Беспредельная, вихрям открытая равнина. И мы одни как перст. Нас за ночь снегом занесет, к утру не откапаемся». Это говорит Лара — и продолжает: «Дар любви как всякий другой дар. Он может быть и велик, но без благословения он не проявится. А нас точно научили целоваться на небе и потом детьми послали жить в одно время, чтобы друг на друге проверить эту способность. Какой-то венец совместности, ни сторон, ни степеней, ни высокого, ни низкого, равноценность всего существа (Стоп!

Обращаю внимание на слово «со-в-мест-ность». И вот только что — прочтено отрицание всех координат, всякой локализации, место потонуло в пространстве, которое уже по понятию своему — «без-местие» = «у-топия» — Г. Г.), все доставляет радость, все стало душой. Но в этой дикой, ежеминутно подстерегающей нежности есть что-то по-детски неукротимое, недозволенное. Это своевольная, разрушительная стихия, враждебная покою в доме... Мой долг бояться и не доверять ей («О, чувства уснувших не буди. / Под ними хаос шевелится!» — как про это у Тютчева. — Г. Г.).

Она обвила ему шею руками и, борясь со слезами, заканчивала: — Понимаешь, мы в разном положении. Окрыленность дана тебе, чтобы на крыльях улетать за облака, а мне, женщине, чтобы прижиматься к земле и крыльями прикрывать птенца от опасности» (428—429).

Вот соитие двоих, забыв о времени, в вечности, физическое и метафизическое воссоединение Неба с Землей, делаемая ими практически на прямую «ре-лигия», буквальный смысл чего: *re-ligio* = вос-соединение. И когда потом Стрельников несмело вопрошает Юрия: «Вы были с нею близки?» — тот: «Как вы можете спрашивать такие вещи? Кем бы я был, если бы я не был близок с землей, куда я был закинут рождением или небом, которому молилась моя мать. Кем был бы я, если бы устоял против этой всеми голосами и всем счастьем существования певшей тяги...» (634). Это — из черновых набросков. И там же — про Юрягин: «Ее город. Казалось, что в лице Лары изменял жене со всем городским, со всею бедной, бедственной русской жизнью, заблудившейся в лесных дебрях, как в какой-то страшной сказке (= небывальщине — тоже «у-топии»). Вся Россия поэту таковою невероятностью божественной — и истинностью видится! — Г. Г.) (625).

Но какая четкая дихотомия в распределении ролей меж Мужским и Женским в миропонимании Пастернака! Сравним с этим русское смешение, где баба = мужик, а мужик = тюфяк и баба, и так всезасавывающ средний род в языке. А в семитских языках все сплошь формы четко распределены на мужские и женские. И постоянно акцентируя домовитость и Лары, и Тони. И тут тоже — как генетическая память: местообитанием еврейства в течение тысячелетий было — помещение, дом, а не земля, пространство; город, а не природа, а и в городе — гетто, а в России в черте оседлости — «местечко». Так что пастернаков Эрос к Пространству — это бунт против местечковости, тоже «у-топос» по отношению к прежнему стилю жизни. И в то же время постоянно осуществляемый в поэтике Пастернака привод пространства в помещение, отождествление их элементов, бытийственное прочтение быта как космоса — о, это тоже иудейско в нем. И учение Христа еще чем привлекло его? Наставник Юрия Николай Николаевич Веденяпин так думал: «Это тот дух евангелия, во имя кото-

рого Христос говорил притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. Это мысль, что общение между смертными бессмертно, и что жизнь символична, потому что она значительна» (575 — тоже из черновых записей).

Вот — первопонятие — Жизнь, а не там Бытие, или Дух, Идея, Абсолют. А если Бог — то он «Живой», и человеку:

Быть живым, живым — и только!  
До конца!

И если и принимается идея Истории, то она сводится к Жизни: «Человек живет не в природе (вот заявление из «Минус-космоса!» — Г. Г.), а в истории, и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. Для этого открывают математическую бесконечность и электромагнитные волны, для этого пишут симфонии» (14). Но история как государство, общество, гражданственность, политика — это чуждо. Ну да: не имели евреи этого поприща и опыта за две тысячи лет в диаспоре. А напрямую, без этих посредников: наладив обоженную жизнь и телесность в помещении дома-семьи, общались с Богом, Бытием через Тору. И человек тут не просто Адам, но Адам Кадмон — Всечеловек каббалы. Из «я» — в Сефирот. И в поэтике Пастернака — фамильярность с странством, временем:

Какое, милые, тысячелетье на дворе?

Мир же государств и обществ и политик — там фальшь и ложь и мнимое существование. И как таковое трактует и Революцию, и язык декретов, и все, ради чего современники бились в умопомрачении, какие цели преследовали и за что страдали в наваждении. А Истина — это Жизнь, Творчество, космос Культуры — и страсти Христа, его одинокому пути самоуподобление Юрия Живаго. И чтобы Мария Магдалина власами отирала его ноги — как Лара обволокла его болящего и утолила его печали.

И свод всего — в «Я». Тут последний уровень утопии в романе. Итог высказан во внутреннем монологе Юрия Живаго. Присутствуя при разговоре своих друзей, Гордона и Дудорова, он в сущности отсутствовал и думал: «Ему насквозь были ясны пружины их пафоса, шаткость их участия, механизм их рассуждений. Однако не мог же он сказать им: «Дорогие друзья, о, как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов! Единственно живое и яркое в вас это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали» (474). Соприсутствовали и соучаствовали в его страдном пути уникальном.

Итак, мы рассмотрели уровни утопии пастернаковской в романе «Доктор Живаго». Но — парадокс! Вокруг — целый спектр утопистов: идеологов, проектантов, передельщиков Жизни: социалисты, анархисты, коммунисты, либералы... И не на живот, а на смерть полемики словом и оружием («подемось», по-гречески, — «сражение», «война»). А Пастернак — против: за то, что есть! «Перedelка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и выдавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее. Для них существование — это комок грубого, не облагороженного их прикосновением материала, нуждающегося в их обработке. А материалом, веществом (= объектом, предметом. — Г. Г.) жизнь никогда не бывает. Она сама, если хотите знать, непрерывно себя обновляющее, вечно себя перерабатывающее начало, она сама вечно себя переделывает и претворяет, она сама куда выше наших с вами тупоумных творений» (384).

Так что в романе — утопия Бытия (Жизни) посреди утопий Истории и Социума. Вечное посреди Временного. Мироощущение Пастернака-Живаго — это пребывание, бытийствование во Абсолюте, в центре-сердце Бытия, у Бытия за пазухой в обволокнутом Вечно Женственном. Как «любимый сын» — не «Родины», а Жизни. Так и каждый призван таким себя чувствовать: это «одаренность» (тоже любимая категория в оценке Пастернаком человека), талант, от Бога благодар. И твой ответ — благодарение восхищением — всем! Не суди! Люби!

И такое мироощущение в Пастернаке тоже сопряжено с Ветхим Заветом: как раз по нему все сотворено «добра зело» и навечно — и нечего переделывать, и нет дела Истории и Времени, чем заняты и мучаются исторические, временные, а не избранные народы и страны и общества. И хотя устами Веденяпина говорится, что мы живем в истории посреди трудов по преодолению смерти (напоминаю), но это — рационалистическая формула, а мироощущение художника, эстетическое гласит: все — в порядке, все путем, все ЕСТЬ и прекрасно, и твое дело — любить, постигать и выражать.

Как основной тон, тоника всей музыке романа задается в самом его начале «чувство высшей и краеугольной беззаботности»: «Все движения на свете в отдельности были рассчитанно-трезвы (то принцип Социума и Рассудка — плодить отдельности, частичности: «разделяй — и таким образом — властвуй» над душами и свободой! — Г. Г.), а в общей сложности безотчетно пьяны общим потоком жизни, который объединял их. Люди трудились и хлопотали, приводимые в движение механизмом собственных забот. (Напоминает философию истории в «Войне и мире». Но у Толстого интеграл человеческих воль серьезен, а тут — слушайте, что дальше! — Г. Г.). Но механизмы не действовали бы, если бы главным

регулятором не было чувство высшей и краеугольной беззаботности. Эту беззаботность придавало ощущение связности человеческих существований, уверенность в их переходе одного в другое, чувство счастья по поводу того, что все происходящее совершается не только на земле, в которую закапывают мертвых, а еще в чем-то другом, в том, что одни называют царством Божиим, а другие историей, а третьи еще чем-нибудь» (16—17).

Так что в романе — как в теории относительности: относительно утопий передельщиков-революционеров установка на Истину; Жизнь и Бытие выглядит — как утопия. А из Бытия и вечности Творения как раз так называемая «действительность» революции и исторических переделок выглядит мнимостью, утопизмом.

### **Примечания**

<sup>1</sup> Цит. по: *Абашев В.* Пермская нота // Пермский прессцентр. 1999. №3. С. 59.

<sup>2</sup> Там же. С. 58.

<sup>3</sup> Там же. С. 59—60.

<sup>4</sup> Там же. С. 59.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> *Пастернак Б.* Собрание сочинений: в 5-ти тт. Т. 3. М., 1990. При ссылках на это издание страницы обозначаются прямо в тексте.

*Н. В. Злыднева*

## **Проблема названия произведений абстрактной живописи**

Название картины призвано служить вербальным комментарием к тому, что представлено на полотне, а также идентифицировать произведение в ряду прочих. Однако все ли представленное на полотне может быть выражено в краткой табличке? И какова роль слова в названии применительно к художественной формации, ориентированной на изображение, такой, как исторический авангард? Такие вопросы неизбежно встают, когда размышляешь о произведениях внефигуративного искусства. Иными словами — зачем абстрактной картине название, ведь она самодостаточна? Для ответа на этот вопрос необходимо вкратце осветить общую проблематику, связанную с названием живописного произведения. Приамбула необходима еще и потому, что именно название произведений абстрактной живописи представляет собой квинтэссенцию функциональной типологии названия в целом.

Как убедительно показано Л. А. Софроновой, «названия любого вида соотносятся с семантической структурой произведения, выделяя главное в ней и задавая ей дополнительные параметры. Иногда названия нацелены только на семантику и внешне никак не соотносятся с текстом, они не вытягиваются из него, не намекают на сюжет или героя, а придаются как бы извне. Такое называние произведения может сравниться с тем, как человек наделяется именем»<sup>1</sup>. В качестве своего рода имени заглавие выступает как знак-индекс произведения — будь то литературное произведение, кинофильм или театральная постановка. В своем узком прагматическом назначении заглавие призвано отразить тему, главный мотив произведения.

То же самое можно отнести и к названию живописного или скульптурного произведения. Название картины — это знак-индекс и одновременно дублирующее сообщение. Дублирование происходит в ином коде по отношению к изображению — в вербальном. Роль названия в данном случае близка роли либретто оперы или балета.

Однако рассматривая название картины в широком ряду названий художественных произведений разного вида и жанра, мы приходим к выводу, что оно аккумулирует в себе и тему, и рему, то есть, является репре-

зентантом не только плана содержания, но и плана выражения, отражает и предвосхищает поэтическую программу произведения. Говоря о поэтике заглавия, которая составляет суб-уровень поэтики того, что оно призвано идентифицировать, Н. А. Фатеева справедливо отмечала, что оно «содержит в себе программу литературного произведения и ключ к его пониманию»<sup>2</sup>. Аналогично дело обстоит и с изобразительным искусством. Названия картины и представленной на ней композиции — это не только и не столько то, что изображено, сколько как тот или иной мотив представлен, то есть интерес представляет сама художественная материя. Ведь даже квадратный сантиметр полотна Рембрандта выступает мощным идентификатором в большей мере, нежели пространное описание мифологического или библейского сюжета одной из его картин.

Тезис о том, что название произведения является манифестом в скрытом виде, применительно к изобразительному материалу обнаруживает важную специфику. А именно, соотношение картина-название содержит в себе интермедialную связь со всеми ее противоречиями: выраженная вербальными знаками (= словами) и как правило вынесенная за пределы полотна, то есть за пределы визуально-текстового пространства, название образует особую зону сверхтекста, которое устанавливает с изображением интерактивное семантическое натяжение, своего рода складку смысла. Референция значения при этом меняется в соответствии с референциальной структурой стиля и культуры, внутри которой произведение существует или воспринимается. Различие между названиями картины и литературного произведения состоит в том, что между картиной и ее названием в восприятии зрителя не устанавливается интермедialной связи — взаимодействия двух искусств, — поскольку в отличие от изображения, словесный ряд в данном случае не несет в себе художественной функции. Исключение составляют произведения авангарда и постмодернизма, о которых речь пойдет ниже.

Название — будь то картина или литературное произведение — это свернутый комментарий, поэтому оно попадает в зону обсуждаемой уже несколько тысячелетий широкой научной темы о соотношении текста и комментария. Возникнув в древние времена как проблема герменевтики, касающаяся преимущественно письменных текстов, она — в соответствии с порожденным второй половиной XX века расширенным пониманием текста как связанной целостности знаков — вышла за пределы собственно вербального пространства, ориентируясь на всю множественность кодов. В их числе и визуальный код, живопись как текст, то есть совокупность значений, понимание которых требует опоры на язык культуры в целом. Название как вербальный элемент визуального текста

можно рассматривать в той пограничной зоне, которая испокон веков существовала между знаками непрерывного и дискретного типа или — иными словами — между изображением и словесно выраженным его представлением и/или суждением о нем.

Однако в качестве имени картины или скульптуры название — это довольно позднее явление и, судя по происходящему на наших глазах, явление преходящее. В истории европейского искусства генезис названия следует, очевидно, искать в первых веках христианства, когда возникли тайные криптограммы катакомбных служителей новой веры. Древнейшая христианская символика — крест, рыба — это и изображение, и его символ одновременно, и тайный шифр — за этими знаками стоит и актуальная социальная реальность, и сакральное предание. В храмовых росписях, иконостасе и отдельных ликах святых изображение выступает как комментарий к священному писанию, оно вторично по отношению к сакральному слову, то есть, по существу выполняет функцию названия/описания. В европейской живописи нового времени название наоборот — вторично по отношению к изображенному, то есть соотношение текст/комментарий переворачивается на 180 градусов. Это связано с десакрализацией искусства: теперь зритель смотрит на изображение как в окно мира, в противоположность иконе как изображения, трансцендентная сущность которого зрит обращенного к нему верующего.

Таким образом, в истории искусства название связано с изменением роли искусства и всей картины мира в европейском сознании. Согласно С. Даниэлю, название возникает тогда, когда произведение становится экспонатом<sup>3</sup>. Добавим от себя — музейным экспонатом, а стало быть, становится товаром. Необходимо иметь в виду, между тем, что товарную ценность определяет, как правило, не название, а имя мастера. Название выполняет роль номера артикула товара, имя автора — бренд. В упомянутой выше книге С. Даниэль справедливо указывает, что то и другое могут сливаться, выступая в нарицательном значении: например, Явление Иванова (имеется в виду картина «Явление Мессии» Александра Иванова). Вторичное по отношению к имени мастера, название, таким образом, является идентификатором в квадрате, то есть, удвоением имени, тавтологией. В условиях музейной экспозиции произведение неизбежно приобретает еще и дополнительное название в виде краткого описания, каталожного имени и номера. Характер и механизм этой тавтологии имеет непосредственное отношение к поэтике произведения, картине как тексту.

В ситуации постмодернизма, в нашей компьютеризированной цивилизации, основанной на превалировании картинки (рекламы, логотипа, сетевой заставки, телеокна), название постепенно утрачивает свою роль

идентификатора, и в этом смысле отмирает. Еще Р. Бартом было отмечено, что отмирает и автор, а тем самым — добавим от себя — имя, в том числе и имя произведения. Пример — произведения видео-арта, био-арта, мэйл-арта и сетевого искусства, свободные от необходимости иметь имя (оно замещено именем сайта). В то же время, текстуальность изображения, его информативная нагруженность, как бы вбирают название в себя, имплицитно его. Дискретное по своей природе пространство цифрового изображения отсылает непрерывно-изобразительное к традиции, языку, письменному слову, а тем самым и подписи под произведением изобразительного искусства.

Между этими двумя полярными ситуациями пролегает буферная зона, почти уравнивающая в отношении функции называния изображение и слово. Имеется в виду барочная эмблематика, в которой визуальновербальный синтез образует взаимообращенное двуединство означиваний<sup>4</sup>. В русском искусстве низовое барокко породило лубок — картинки с параллельным текстом шуточного или нравоучительного содержания, в котором баланс комментария равномерно распределился между изображением и словом. Однако только в новое время, когда возник феномен авторства, пространственный и зачастую художественный по своей роли вербальный комментарий сократился до лаконичного названия, предназначенного для выражения сути изображенного.

Отвлекаясь от барочной эмблематики, вспомним, что в своей спрямленно-идентифицирующей роли надпись существовала и раньше. Так, в классической живописи (с Ренессанса и далее) название устанавливает отношение тождества к сюжетно-жанровой составляющей изображения: «Даная» Рембрандта, «Портрет мужчины» Веласкеса, «Девушка, читающая письмо» Вермеера Дельфского и т. п. При этом дифференциальной составляющей чаще выступает имя персонажа произведения, а не название, то есть иконографический сюжет: так, название «Св. Себастьян» единично по отношению к множеству авторов, обращавшихся к сюжету. Функция различения теперь смещается в сторону автора произведения. То же самое и с обозначением по принципу жанра — пейзаж, портрет и пр. Областью референции здесь является иконография — библейский сюжет или жанровая принадлежность. Название тавтологично по отношению к изображению. В его избыточности заключено признание принадлежности реципиента данной сакральной книжной культуры по умолчанию: реципиент-носитель христианской традиции никогда не спутает Св. Себастьяна с Евангелистом Лукой — название ему не обязательно<sup>5</sup>. Однако в барокко идентификация иная. Барочная надпись-название обладает высокой риторичностью: она сквозит не только в панегирическом

стиле текста, но и акцентированности тождества «изображение-слово», при котором зрительная и вербальная составляющие словно фугируются, взаимно повышая семиотический статус. Идентифицирующая тавтология в барочном портрете является частью его риторики.

Очевидно, эти словесно-текстовые компоненты эмблематической композиции парадного портрета эпохи барокко стали прообразом названия картины в последующие времена, перейдя к другим жанрам — романтическому пейзажу, а также реалистически-бытовой картине. В русской жанровой живописи 19 века проявляется главенствующая роль литературы в отечественной культуре. Название вступает с изображением в отношения драматического действия: оно не только отображает нарративный характер поэтики, но и усиливает его, создавая дополнительные сюжетные ходы/смыслы. Так, картина П. А. Федотова «Анкор, еще анкор» или полотно И. Е. Репина «Не ждали» содержат программу, в соответствии с которой семантическое поле изображения задано словом как имплицитно — в силу иллюстративной повествовательности своей поэтики, так и эксплицитно — расширяясь посредством микро-сюжета названия. Название здесь не тавтологично, оно выступает как параллельная зона, по отношению к которой изображение уже едва ли не вторично. Идентифицирующая функция распределяется между изображением и названием (словом) почти равномерно. Аналогично функционирует и название в программных произведениях соцреализма 30-х годов, воспроизводящего принципы передвижничества: картинах «Письмо с фронта» А. Лактионова (1947, ГТГ) и «Опять двойка» Ф. Решетникова (1952, ГТГ).

Особая проблема в связи с названием станковой живописи в конце XIX — начале XX века — это проблема взаимодействия живописи с фотографией, а также немым кино. Тождественность изображение-представление заключено в самой онтологии фотографического снимка. На ранних, дохудожественных этапах своего становления фотографическое изображение делает название — подпись к снимку — практически избыточным. Что же касается кинотитров — лаконичных пояснений к сюжету и вводящих прямую речь персонажей — они существуют по отношению к кадрам почти на равных основаниях. Движущиеся картинки с перемежающимися их текстовыми заставками существуют в таком неразрывном единстве, что заставляют вспомнить о барочном синтетизме. Динамизацией отношения изображение-слово в части названия живопись нового, XX столетия, несомненно, обязана кинематографу.

В авангарде, базирующемся на поэтическом принципе автореферентности, название произведения занимает радикальные позиции — оно то вызываясь выходит на первый план, то отступает на крайнюю перифе-

рию. Известно, что манифесты и вербальные автокомментарии играли в живописи русского авангарда огромную роль. Известна также иконичность авангарда, а также то, что изобразительное искусство оказывало революционизирующее воздействие на искусство слова.

Подобная двунаправленность изображения и слова в русском искусстве, во многом определившая его специфику в начале 20-го века, создала особый тандем, отразившийся в идентифицирующей функции названия весьма парадоксально. Живопись К. Малевича периода алогизма выдвигает название как манифест эпатажа: название его картины 1914 года «Англичанин в Москве» (ГРМ), «Гвардеец» (Стеделик музей, Амстердам), «Авиатор» (там же) выдвигают программу дезидентификации отношения изображение-слово. Еще более яркий пример — эпатаж в названии скульптуры К. Бранкузи «Принцесса Х» (1915—1916 версия в бронзе — Государственный Музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж), являющей взору потрясенного зрителя изображение мужского полового органа. Собственно, в этом потрясении и вся суть, вся разборка с традицией, все остранение зрительного ядра. Цель — обострить изобразительное сообщение, эпатировать зрителя, ввести форму в новый, игровой художественный контекст.

В русском авангарде игровой модус названия во всей силе проявился уже в самоназваниях художественных группировок — «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». А. Флакер отмечает принцип алеаторики в этих самоназваниях<sup>6</sup>. Этот игровой фон диктовал форму художественного поведения, сказавшегося прежде всего в названиях произведений. Так, по мнению исследователя, «Малевич не случайно выбрал ориентиром именно картину с заглавием, соответствующим названию группы “Бубновый валет”, и выставил своего “Мозольного оператора” в “мужицком” окружении Гончаровой и “солдатском” контексте ларионовской живописи»<sup>7</sup>. Вспоминая отмечавшуюся М. Волошиным на первой выставке Ослиного хвоста в марте 1912 года литературность названий картин, А. Флакер указывает, что тот «...своим перечислением напомнил о пренебрежении к сложившимся стилям в насмешливом заглавии целого ряда работ Гончаровой — “О художественных возможностях по поводу павлина” (павлины: китайский, футуристический, кубистский, византийский, в стиле русской вышивки), “Павлин под ярким солнцем” (египетский), х. м., Третьяковская галерея, М. Заглавия картин в этом перечислении свидетельствуют о тяготении художников “Ослиного хвоста” к внесалонным формам “стиля подносной живописи”, “непосредственному восприятию”, к форме “фотографического этюда”, “газетного объявления”, “семейных портретов»<sup>8</sup>.

Подобного рода игровая дезидентификация названия и ориентация на литературное слово, рожденная авангардом и несомненно коренящаяся в поэтике барокко<sup>9</sup>, взял на вооружение европейский авангард, а также искусство более позднего времени. Название «Англичанин в Москве» привносит алогизм в восприятие зрителем, однако полотно построено по законам раннего русского кубофутуризма, оно самодостаточно, и в этом плане изображение автономно настолько, что названием можно вообще пренебречь.

Иное дело — метафизическая живопись, дада и сюрреализм. Драматический конфликт между названием и изображением приобрели здесь особо острый характер, став острием смысла. Не столько алогизм, сколько игра значений, фигуры речи заняли здесь первенствующее место. Примером может служить картина Р. Магритта «Джоконда» (1960, собр. А. Йоласа, Нью-Йорк). Джоконда второй половины 20 века — это фетиш обывательского культурного стереотипа. В сюрреализме название обогащается гестуальной функцией, его идентифицирующая роль замещается поэтической. У Магритта слово Джоконда в сшибке с изображением, не имеющего ничего общего с леонардовским персонажем и портретностью вообще, несет в себе основную семантическую нагрузку. Без этого абсурдистского сопряжения нет произведения, нет смысла. Начертанные на полотне слова Пикабиа «Voilà la femme» (1915, Paris, collection de Robert Lebel), являясь частью изображения, представляют одновременно и название, оспаривающее изображенное — отвлеченную композицию, напоминающую инженерное сооружение: в этом оспаривании — суть. Название произведения М. Дюшан «Фонтан» (1917 Музей искусств, Филадельфия), представляющего собой выставленный на выставке писсуар, первично по отношению к объекту в силу ключевой идеи мастера, а также пафоса всего авангарда 20-го века, согласно которым акт названия является основной движущей силой художественного смыслопорождения.

Демиургическая роль художника в авангарде проявилась в феномене названия во всей силе. В этом отношении особый интерес представляет опыт В. Татлина. Назвав свое произведение «Летатлин», художник соединил в единый сплав имя автора (Татлин) и функцию созданного им сооружения, предназначенного для полета (летать). В неологизме названия сплелись внахлест имя и предикат, субъект и объект, «я» творца и «не-мое» крылатое тело. В этом Икаре русского авангарда идея летательного аппарата-вещи в утопическом единстве с зоо-антропоморфной плотью, одушевленной присутствием мастера, обрела вербализацию в названии, которое своим поэтическим словом высветило целый комплекс устремлений эпохи.

Особая проблема — название произведений абстрактной (внефигуративной) живописи. С поздним ренессансом и барокко абстрактную, особенно западную внефигуративную, близкую к сюрреализму живопись сближает то, что названия зачастую располагаются в зоне изображения. Этим способом именования своих картин активно пользовался Ж. Миро. Так, например, решена его картина «Улыбка моей блондинки» (1924, Париж, собрание Симон Коллинэ) или полотно «Улитка, женщина, цветок и звезда» (1934, Пальма да Майорка, собрание Жюнкосы де Миро). Заметим а рггрос: интересно, что первая абстрактная картина в западном искусстве получила свое название именно по ассоциативно-игровому принципу, то есть аналогично тому, что, спустя десятилетия стало одной из опережающих черт сюрреализма — имеем в виду полотно А. Альфонса «Девушка под снегом» (1883), представляющее собой чистую бумагу, прикрепленную к картонному планшету<sup>10</sup>.

В русской живописи примером названия, включенного в состав абстрактного изображения может служить картина И. Пуни «Бани» (1915, Цюрих, частное собрание). Здесь слово в составе изображения и как вынесенное за пределы полотна название обыгрывает искусство вывески, вошедшее в арсенал обновленных средств авангардной поэтики. Слово-вывеска в данном произведении в условиях отсутствия миметической индексации бани как бытовой и зрительной реалии, является главным объектом художественного осмысления. И этим данное полотно родственно раннему Ларионову периоду примитивизма. Название как вербальный компонент изображения, входящий с ним в особо напряженные отношения, обязано повышению своего статуса в авангарде расширением семиотического поля — в него попала и уличная вывеска. Искусство вывески, повлиявшее на поэтику многих мастеров, вовлекшее примитив Нико Пиросмани в круг профессионалов, насытило вербальностью и само изображение<sup>11</sup>. Последнее стало занимать подчиненную роль, отдавая магистральный путь слову. Вывеска, в свою очередь, в качестве изображения-названия прочно утвердилась в русской литературе 10—20-х годов<sup>12</sup>.

Впрочем, когда русская живопись покинула пределы мимезиса, вопрос об игре с названием еще не шел — важно было определиться в принципе. Ведь название абстрактной картине, вроде бы, ни к чему. Абстрактное изображение — это самоценная вещь, отсюда и специфическая роль названия. Возникшее в историческом авангарде 10-х годов тождество вещь = слово и вещь = изображение содержательно исследованно в трудах О. Ханзена-Лёве<sup>13</sup>. Вещь-изображение представляет саму себя. Принцип автореферентности доведен здесь до высшего предела. Проблема названия стоит применительно к абстрактной живописи особенно остро в силу отсутствия предметности изображения, то есть, в силу редуциро-

ванности области прямой референции. Ведь мы не окликаем наши стулья или стол, ложку или лампу по имени, даже если мы не только пользуемся, но и любим ими, глядя на них. Имя вещи-артефакту может быть дано лишь с целью его различения в ряду ему подобных, причем, по какому-либо внешнему признаку: белая лампа, мягкий стул и т. п. Гораздо более сложно, однако, формируется название картин. Эстонская исследовательница В. Сарапик обратила внимание на то, что в названиях произведений авангарда часто используется предикация по цвету, где последний выступает в функции абстрагированной от изображения репрезентативной роли: например, синий всадник (Кандинский), желтый Христос (Гоген), красные и желтые лошади (Марк)<sup>14</sup>.

Рассматривая корпус названий абстрактной живописи русского искусства 10—20-х годов как единый текст, можно выделить четыре основные типологические группы названий относительно изображения. Назовем их, отвлекаясь от авторов. Это 1) традиционные обозначения жанра (натюрморт, портрет), 2) предметно-ассоциативные именованья — «Шкаф с посудой», «Озонатор», «Абсент», в том числе отвлеченные понятия и невизуальные явления («Формула петроградского пролетариата», «Симфония», «Музыка», «Космос»), 3) описания художественной задачи произведения («Цветодинамическое напряжение», «Растворение плоскости», «Движение цвета в пространстве», «Расширенное пространство»), сюда включаем и неологизмы, определяющие живопись как новый, не имеющий прецедентов в истории объект («Проун», «Супрематизм», «Контррельеф», «Архитектон»), наконец, 4) именованья с нулевой семантикой: «Композиция», «Беспредметная композиция», «Без названия», которые часто содержат цифровые обозначения.

Две последние группы представляют наибольший интерес с точки зрения проблемы соотношения слова и изображения. Эти абстрактные названия возникают на двух полюсах диаметрально противоположных по своей природе направлений абстрактного искусства — направлений, представленных именами В. Кандинского и К. Малевича. В их генезисе заложен совершенно различный механизм формопорождения. Так, для Кандинского названия чрезвычайно важны: «Импрессии», «Импровизации» и «Композиции» — это, как отмечал Д. В. Сарабьянов, три стадии удаления мастера от предметного мира<sup>15</sup>. Абстрактные названия предшествовали у мастера возникновению абстрактных изображений. Так, «Импровизации» и «Композиции» возникли раньше «Импрессий», хотя с точки зрения генезиса формы логично было бы предположить обратное. В соответствии с неполной оторванностью «Импровизаций» от предметного мира название снабжается подзаголовком с уточнением предметной

семантики («Импровизация с собакой», «Морской бой», «Граурный марш», «Африканская») и номером (поздние «Импровизации» не нумеровались). «Композиции» также имеют названия, хотя и более лапидарные, в соответствии с зашифрованным (если не в поэтике, то в генезисе) мотивом: «Овраг», «Скалы», «Битва».

В период создания Кандинским его главных абстрактных произведений возникают автокомментарии, впервые опубликованные в альбоме журнала «Штурм» — короткие тексты, в которых обосновывается замысел композиции, исходя из внетекстовых реалий, темы. В основе лежат ассоциации и зрительные впечатления или история творческого поиска. Так, согласно свидетельству автора, «Композиция № 6» (1913. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) инспирирована мотивом ветхозаветного потопа и самим словом потоп, а полотно «Композиция № 4» (1911. Художественное собрание Северного Рейна-Вестфалии, Дюссельдорф) — русской тройкой, а также увиденной художником в реальной жизни сценой скачущих казаков во времена событий 1905 года в Москве; иное — в случае с «Картиной с белой каймой» (1913. Музей Гугенхайма, Нью-Йорк). Мастер писал: «поскольку белая кайма дала решение, я назвал картину в ее честь»<sup>16</sup>. И хотя сам художник указывает, что «не было бы ничего более неверного, нежели наклеивать на картину ярлык первоначального сюжета»<sup>17</sup>, все же в подзаголовках и автокомментариях сквозит глубинная окликнутость традицией. В названиях картин Кандинского — не только история создания конкретных полотен и подталкивание зрителя к формированию определенной ассоциации, но и художественная программа. Так, идея синтетизма искусств, отсылающего живописное произведение к музыкальной форме, проявилась в его «Симфониях». Характерно и использование названий предикативности — имен признаков, например «Беспредельное» (1916), «Сумеречное» (1917), отсылающих к предметности состояния в противоположность обычной для станковой живописи предметности объекта зримого мира (пусть и виртуального в случае абстрактного искусства).

Душевную вибрацию и внутреннюю форму, на выявление которой направлены усилия мастера, уместно было бы назвать в соответствии с поэтикой символизма — в духе ассоциативной символики. Между тем, абстрактные композиции 10-х годов названы по принципу апофатического именования (то есть, маркированного уклонения от именования вообще): родовое название «Композиция» относит произведение к целому классу артефактов, а цифровая спецификация устраняет вербальную семантику вовсе. В названии такого рода стирается мостик между сходством и репрезентативной связью.

Между тем, эта репрезентативная связь возвращается в 20-е годы в геометрической абстракции Кандинского. По свидетельству А. Накова, «Кандинский в это время обретает непреодолимую потребность в “повествовательности”, <...о чем. — Н. З.> “свидетельствуют и названия произведений художника, в которых просвечивает ностальгия по “психологизму”, этому первостепенному движителю выразительности у Кандинского “героической” эпохи 1910—1914 гг.»<sup>18</sup>: «Маленькая мечта в красном» (1925), «Черное сопровождение» (1924). Названия в качестве программы занимают доминирующую позицию по отношению к изображению, которое иллюстрирует идею тождества миров: «Малый мир 3» и «Малый мир 5» (1922). Слова названия при этом обогащаются функцией жеста (той самой гестуальной функцией, о которой мы упоминали выше, говоря о сюрреализме), выступая в роли перста указующего. Так, названия «Два овала» (1919) или «Две зеленые точки» (1935) являются индексами, указателями главного мотива, чья доминирующая позиция в рамках визуального целого была бы без этого обозначения совсем не очевидной, ведь зеленые точки композиционно вовсе не доминируют на полотне<sup>19</sup>. Тем самым название режиссирует иерархию элементов в сложносочиненном (по определению Сарабьянова<sup>20</sup>) целом этих композиций.

Иной природы названия-манифесты К. Малевича, репрезентационная стратегия которых направлена на выявление творческой задачи, то есть это вербальные манифесты в свернутом виде. Здесь тоже окликнутость традицией — но в ином смысле. Манифесты-названия Малевича отсылают к обширному корпусу вербальных текстов — статей, манифестов, устных выступлений художника, которые, в свою очередь, активизируют общий вербальный фон авангарда с его заумью и цифровой метафизикой. Отсюда — множество неологизмов в названиях («Супремус», «Контррельеф», «Живописная архитектоника» и др.). Неологизм сам по себе подчеркивает значимость творческой задачи, открывает ее зрителю, призывает его стать свидетелем художественного поиска. Отсюда и мини-манифесты с употреблением имен существительных с (от)глагольной предикацией: «Растворение плоскости» А. Родченко, «Движение цвета в пространстве» М. Матюшина, «Цветоформальное построение красного» А. Тышлера. Характерно, что в названии акцентирован процесс, временная протяженность бытования цвета и формы. Подпись под картинкой словно берет на себя роль вербализатора происходящего на наших глазах безмолвного действия.

Существенно, между тем, что в целом абстрактные названия в значительной степени сглаживают различия между типами абстракции, разными поэтическими системами внутри единой формации авангарда, на ко-

торых базируются те или иные внефигуративные композиции. Названия основаны или на принципе условного именованья с предельной нейтрализацией отношения изображение-название и характерным введением цифры вместо слова («Композиция №...» у Кандинского и «Супремус №...» у Малевича, «Беспредметное» у О. Розановой, «Пространственная конструкция №...» у В. Медуницкого), или на принципе протокольного, нейтрально-объективистского описания изображения («Круги на черном» Кандинского, «Восемь треугольников, четыре квадрата» у Малевича). Крайнее проявление этой объективации — уход от названия вовсе, при этом этот уход парадоксальным образом фиксируется в самом названии: у И. Клуна много картин «Без названия».

Нейтральные абстрактные названия реализуют каталожный принцип — благодаря своим названиям такого рода картины-вещи обретают статус единиц складского хранения или товарного ярлыка. Не случайно Клуна писал, что «выставка есть базар, а произведение искусства ни больше, не меньше, как товар, продукт»<sup>21</sup>. Из перспективы постмодернизма каталог выглядит как принцип поэтики, устраняющий референтность, то есть отнесенность к обозначаемому предмету. Мир как каталог, глобальная утрата референтности на фоне возведенной в степень автореферентности произведения позволяют рассматривать акт называния в абстрактной живописи как шаг к симулякру — зоне пустого знака, этому выпелу постмодернистской философии.

Казалось бы названия с нулевой семантикой или мини-манифесты, содержащиеся в неологизмах, как нельзя более соответствуют принципу внефигуративного изображения с его так называемой «нулевой степенью письма» по Р. Барту. Между тем, в этом соответствии коренится глубокий парадокс. Он проявляется в названиях, которые содержат в себе указание на предметность: «Пробегающий пейзаж» И. Клуна, «Формула петроградского пролетариата» П. Филонова, «Шкаф с посудой» и «Полет в аэроплане» О. Розановой. Этот тип называния как способа идентификации изображения обнаруживает внутреннее родство авангарда с романтизмом и сецессией и основан на противоречивом соединении принципа параллелизма миров с одновременным акцентированием дезидентифицирующей функции названия. Если отвлеченные слова в названиях картин Кандинского находятся в тесной связи с поэтикой литературного символизма, и это — связь тождества, то идентификация в предметных названиях работает по иному принципу. Она не столько активизирует ассоциативный ряд, сколько выявляет себя как заведомо ложное утверждение, как квази-идентификация: то есть, по названию — например, произведения С. Дымшиц-Толстой «Компас» (до 1919 года, Самарский художест-

венный музей) — трудно понять, о каком именно полотне идет речь, потому что заявленная в названии предметность противоречит полной беспредметности композиции или ее слабо выраженной мотивной ассоциативности.

В связи с проблемой квази-идентификации и логического парадокса, заключенного в названии произведений абстрактной живописи, интересен случай «Черного квадрата» Малевича. Название картины (имею в виду беспредметности композиции или ее слабо выраженной мотивной ассоциативности). В связи с проблемой квази-идентификации и логического парадокса, заключенного в названии произведений абстрактной живописи, интересен случай «Черного квадрата» Малевича. Название картины (имею в виду первоначальную версию «Квадрата» 1915 года) первоначально было другим: автор назвал его «Черным прямоугольником...» и именно так полотно числится в карточке хранения<sup>22</sup>, однако для нас важно, что оно закрепилось в традиции именно как «Черный квадрат». Название представляет собой классический пример ложного именованного, потому что представленное на полотне не отвечает геометрическим требованиям термина квадрат. Изображенное на полотне — это предмет неправильной формы с непараллельными сторонами и чернота его условна. Именованное отсылает к идее о предмете, но одновременно претендует на тавтологичность — идентичность представленного и названного.

В дальнейшем творчестве мастера идентифицирующей функцией наделяется само изображение черного квадрата, чья иконка возникает как подпись художника на ряде полотен 20-х годов. Тем самым название и имя сливаются воедино. Интересно и другое. В связи с этим названием знаменитой картины Малевича, устанавливающим принцип неидентичного подобия, вспоминается знаменитая работа М. Фуко «Это не трубка», посвященная одноименным произведениям Р. Магритта. Как и в случае принципа каталога, мы в наши дни воспринимаем полотно Малевича в сочетании с его названием сквозь призму опыта новой культурной реальности более позднего времени, которая оказывает воздействие на восприятие предшествующих этапов в истории искусств.

Другой пример затрудненной идентификации в паре название-изображение является собой произведение С. Лучишкина «Координаты соотношения живописных масс (Аномаль)» (1924, ГТГ). Первая часть названия — серийная: она становится понятна в ряду других произведений мастера, например, картины «Координаты живописной плоскости» (1924, ГТГ), написанной в тот же год и в той же технике (фанера, масло), остро-графичной, сведенной к геометрической разметке плоскости. Между тем, в первом случае слово координаты совершенно не вяжется с представленной на картине формой — продолговатым, вытянутым вдоль продольной оси красным овалом на черном фоне. Вторая часть названия — «Аномаль» (французское *anormal* — аномальный, необычный, дефектный) — еще более ставит зрителя в тупик: отмеченное негативной семан-

тикой, слово составляет часть оппозиции, отсылающей к своей теневой (но позитивной) паре: чему-то нормированному и правильному. Лежит ли скрытый в противопоставлении план в области геометрики (овал versus круг), цвета или еще чего-либо, остается непонятным. Такая намеренная размытость семантики внесена именно названием, и потому имеет целенаправленную задачу — остранить видимое, задать изображению дополнительные смысловые планы, вовлечь реципиента в сотворческую игру воображения. Игра эта, между тем, далека от дадаистского лудизма или алогизма Малевича. Она призвана интенсифицировать восприятие формы именно в том виде, в каком она репрезентирована. То есть, речь идет о примате репрезентации, которая приобретает более отчетливые черты именно на фоне усложненного названия. Трудно отвлечься от опыта концептуальной практики 70—80-х годов, глядя на это произведение.

Таким образом, название произведения абстрактной живописи не только является комментарием поэтики того или иного мастера, не только обладает собственной поэтикой, но и изменяет свое значение относительно изображения во времени. Вербализация абстрактного изображения указывает на ту или иную противоречивую связь авангарда с традицией. Названия произведений абстрактной живописи следует рассматривать в широкой перспективе идентификационной стратегии авангарда, а также пост-авангардного опыта, актуального и по наши дни. Кроме того, они могут служить моделью именованной картины или скульптуры в целом, как один из полюсов вербализации художественного изображения — того же семантического возможностей, которые каждый по отдельности реализовывались в разные художественные эпохи и у разных мастеров.

### Примечания

<sup>1</sup> *Софронова Л. А.* Названия и эпитафии как индикаторы смыслового поля изображения. // Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. М., 2004, 144—158; поэтике заглавий посвящена также книга С. Кржижановского 1931 года: *Кржижановский С.* Поэтика заглавий. // Он же. «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. Записки мандельштамовского общества. Т. 6.

<sup>2</sup> *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. М., 2000. С. 138.

<sup>3</sup> *Даниэль С. М.* Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002.

<sup>4</sup> О барочной эмблематике в свете проблемы изображение/слово см.: *Григорьева Е.* Эмблема: структура и прагматика. Тарту, 2000.

<sup>5</sup> Проблемы средневековой иконографии в связи с названием сюжета здесь не рассматриваются — речь идет о станковой живописи.

<sup>6</sup> *Флакер А.* Ослиный хвост // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 241—247.

<sup>7</sup> *Флакер А.* Указ.соч. С. 245.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> *Смирнов И. П.* Барочные корни авангарда // Авангард в барокко — барокко в авангарде. Тезисы и материалы конференции. М., 1993.

<sup>10</sup> См.: *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993.

<sup>11</sup> Русская живописная вывеска и художники авангарда. Авт.-сост. Повелихина А. Л., Ковтун Е. Л., 1991.

<sup>12</sup> *Flaker A.* Književne vedute. Zagreb, 1999. Pismoslike u književnosti. S. 229—245.

<sup>13</sup> *Ханзен-Леве О.* Русский формализм. М., 2001. Глава «Беспредметность» и «овеществление» в разделе III. Формализм и изобразительное искусство авангарда 10-х годов. С. 67—72.

<sup>14</sup> *Sarapik V.* The problem of titles in painting // Sign Systems Studies. Tartu, 1999. Vol. 27. P. 148—167.

<sup>15</sup> *Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б.* Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время. М., 1994.

<sup>16</sup> *Кандинский В. В.* Картина с белой каймой (1913) // *Он же.* Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1. С. 312.

<sup>17</sup> *Он же.* Композиция 6 (1913) // Указ. соч. С. 309.

<sup>18</sup> *Наков А.* Беспредметный мир. М., 1997. С. 25.

<sup>19</sup> Об этой картине в связи с названием см.: *Butor M.* Les mots dans la peinture. Paris, 1969. P. 16.

<sup>20</sup> *Сарабьянов Д. В.* Указ.соч.

<sup>21</sup> *Клюн И. В.* Мой путь в искусстве. М., 1999. С. 266.

<sup>22</sup> Выражаю глубокую благодарность И. Вакар, которая обратила мое внимание на первоначальное авторское название произведения.

**КОДЫ, МОТИВЫ, ЦИТАТЫ**



Г. П. Мельников

## Телесность в чешском барокко

Телесный код в культуре чешского барокко соответствует общеевропейскому пониманию телесности в эпоху барокко. Так как это понимание с веками утратилось и сейчас доступно не всем, даже специалистам-исследователям, поскольку утрачена сущностная интерпретация феномена барочности, вытесненная трактовками, далекими от аутентичности, будет не лишним вначале остановиться на общебарочной трактовке телесности. Здесь невозможно пройти мимо трудов выдающегося чешского исследователя культуры барокко Зденека Калисты (1900—1982), вскрывшего, как представляется, глубинную сущность барокко как феномена культуры<sup>1</sup>. Как считает исследователь, барокко, синтезируя готику и Ренессанс, не отвергает «этот мир» и его тварность, как это делала спиритуализированная готика, и не превозносит его как самодовлеющую ценность, как это было в эстетике и искусстве Ренессанса. Барокко в принципе теоцентрично. В нем духовное, ирреальное достигается только и исключительно посредством тварного, вещного, плотского, но внутренне преображенного. Так решается проблема дихотомии духа и плоти, духовного и телесного — центральная для культуры христианского мира в целом. Путь к Богу как к всеединству, Абсолюту лежит через движение разнообразнейших форм тварного мира. Только через плоть возможно духовное абстрагирование<sup>2</sup>. Отсюда проистекает, как мне представляется, гипертрофированная эмоциональность, чувственность барокко, подчеркивание телесного компонента, который в основе своей уже внутренне преображен, насыщен божественным светом как путеводным ориентиром, трансформирующим телесность не только внутренне, но и внешне.

3. Калиста говорит о «двойной преломляемости» в барокко: это «стремление за видимым миром, доступным чувствам, постигнуть другой мир, иную жизнь, иное пространство, иную атмосферу. Это проявляется не только в картинах и вообще в художественных произведениях, с наслаждением показывающих человека на границе мира здешнего и мира сверхъестественного, главным образом в момент смерти, но и во всем формальном построении. Художник барокко с радостью выхватывает своего героя или сцену, при помощи необъяснимого кьяроскуро избавляет их от какой-ли-

бо связи с реальностью окружающего мира, но и там, где он оставляет их в контексте реальной жизни, они наделяются такими жестами и красками, что мы напрасно искали бы их подобия в жизни вокруг нас. Его дикий натурализм не стремится ни к чему иному, как только стремительно и глубоко увлечь вас в необыкновенное зрелище, открывающееся перед вами, настоятельно открыть вам окно в иной мир, нежели ваше обычное окружение... Это какой-то сон, заколдованный в смыслы познаваемой реальности». Сущностным стремлением барокко является «стремление познать Бога через этот свет»<sup>3</sup>.

Наиболее полно и адекватно эти свойства барокко, отмеченные З. Калистой, проявились в барочной культуре Центральной Европы, в которой Чешскому королевству принадлежит видное место.

Тема преобразования плоти характерна и для католического, и для протестантского барокко, что лишней раз подчеркивает справедливость широко распространенного тезиса о едином культурном пространстве барокко. Отношение к плотскому началу, не насыщенному изнутри иными, высшими смыслами, остается, как и в Средние века, по-христиански традиционно негативным. В этом смысле чрезвычайно показательным отношением к плоти у Я. А. Коменского. Оно сформулировано великим философом, педагогом, писателем в раннем, но принципиально важном сочинении «Лабиринт света и рай сердца» (1623). Коменский в традициях средневековых и протестантских «моралий» бичует самодовлеющую телесность: такие ее традиционные грехи, как лень, обжорство, похоть, пьянство, безделье. Этому посвящена гл. XXV «Нравы людей, пребывающих в светской роскоши». Здесь у Коменского «свет воплощенного Бога» не «избавляет от греховности» (выражения З. Калисты) плотское начало, наоборот, бездуховная плоть и плотские утехы представлены как крайне омерзительное зрелище.

Люди, которых одевают слуги, которые имеют все, чего пожелают, описаны почти карикатурно. «Эти лентяи с глазами навывкат, с одутловатой головой, отекающим животом, чувствительными членами» уподобляются стоячей и гниющей воде, распространяющей зловоние<sup>4</sup>. Карикатурность усиливается в описании обжор и пьяниц. Напомним, что эти два греха — обжорство и пьянство — наиболее распространенные во всей западнохристианской моралистике начиная с бл. Августина. В чешской культуре предшествующего периода они были актуализированы в сатирическом тексте, сопровождаемом семнадцатью гравюрами, под названием «Масленица», сочинение Вавржинца Леандра Рвачовского, изданном в 1580 г. знаменитым пражским книгопечатником Иржи Мелантрихом<sup>5</sup>. Коменский несомненно был знаком с этой книгой, влияние которой

можно заметить в некоторых деталях его описания: «Я увидел, как некоторые пичкают себя и наливаются до того, что уж и брюха не хватает для них; они должны были распоясываться; некоторые дошли до того, что все это извергалось у них обратно и верхом, и низом. Другие, чавкая, выбирали только сласти, выказывали желание иметь такие длинные шеи, как у журавлей, чтобы дольше можно было чувствовать вкус. Некоторые хвастались, что в продолжении десяти и двадцати лет они не видели ни восхода, ни заката солнца, потому что, когда оно заходило, они ни разу не были трезвы, когда восходило — не успевали еще вытрезветь». К игравшей музыке «каждый присоединял свой голос: ...один выл, другой ревел, третий квакал, четвертый лаял, пятый свистел, шестой чирикал, седьмой рыдал и т. д. со странными при этом жестами»<sup>6</sup>. Таким образом перед нами встает объемное изофоническое изображение проявлений греха во всей его конкретности. По силе обличения «плотскости» аналог этому месту у Коменского в изобразительном искусстве, кроме указанных гравюр на дереве в книге Рвачовского, вспоминается лишь один — «Вакх» испанца Х. Рибера (полотно и офорт), рождающий то же чувство омерзения от лицемерия плотских излишеств. Так католическое (Рибера) и протестантское, «общееисправительное» (Коменский) восприятие «радостей плоти» совпадают, что лишний раз подтверждает тезис о едином культурном поле барокко.

Грех похоти у Коменского описан более сдержанно: он указывает как на ее последствие лишь на сифилис, проявляющийся в виде чесотки на теле. «Мерзкий неизлечимый недуг» приводит к тому, что «не у одного из них высыпала гадость и наружу, так что и друг для друга они были противны, несносны и вообще отвратительны»<sup>7</sup>.

Очень характерна топография помещения, где люди «предаются наслаждениям»: «Это была последняя палата из палат для сибаритов, откуда нельзя было идти ни вперед, ни назад, исключая какой-то дыры там в глубине, в которую попадали те, которые еще ниже падали в своем невоздержании; в эту тьму за светом они попадали заживо»<sup>8</sup>. Очевидно, это адская бездна, вход в которую весьма напоминает дыру в нужнике. Так, попаданием заживо в ад, т. е. двойным усилением адских мучений, Коменский наказывает грешников, предающихся чрезмерным радостям плоти.

В противовес греховности плоти и связанных с нею людских пороков Коменский превозносит «кротость тела», проявляемую во всех отношениях. Именно ею характеризуются «истинные христиане», т. е. члены Общины чешских братьев — родной церкви Коменского. Их описанию в «Лабиринте» посвящены гл. XLI—LI. Литературное «я» автора — Путник уже вошел в иное состояние и пространство — в «рай сердца», где

получает следующее наставление от самого Иисуса Христа: «Будь послушен мне, упорствуй и противься миру и телу; ...душой служи мне одному, телом — кому можешь или должен; ... в свете будь телом, во мне — сердцем» (гл. LIII «Путешественник принят в домочадцы Божьи»)⁹. Тело и душа вновь противопоставлены как противоположные категории. Даже очищенное от грехов тело принадлежит этому свету, но в то же время без тела нет человеческого существования, поэтому оно должно «служить», быть опорой духу и чистым сосудом души.

Изобразительное искусство Чехии XVII—XVIII вв. более разнообразно, полиаспектно подходит к дихотомии тело-душа, насыщая саму телесность, плотность, повышенной семантической и духовностью. Сначала искусство Чехии знакомится с гипертелесностью живописи Рубенса: его «Святой Августин» помещается как главный алтарный образ в пражском костеле св. Фомы на Малой Стране — в одном из наиболее элитарных пражских храмов, другие картины великого и очень модного тогда фламандца и художников его школы украшают дворцы чешской знати<sup>10</sup>. Чехия узнает и принимает новый канон телесности, образно названный французским культурологом Ф. Комаром «торжеством жира»<sup>11</sup>. Исследователь отмечает, что «барокко прячет конструкции тела под грудой мяса. «Антично-ренессансный» идеал исчезает под гипнотической, завораживающей силой подобия форм. ...«Обдуманному» телу барокко противопоставляет тело-сюрприз, тело-открытие, подчеркивая грубый, а зачастую и эфемерный характер своего открытия»<sup>12</sup>. На барочное искусство в Чехии первой половины XVIII в. оказал влияние, прежде всего на скульптуру, не только Рубенс, но прежде всего Бернини, так как почти все немецко-австрийские и местные ваятели, работавшие в Чешских землях в этот период, в той или иной мере прошли через римскую, берниниевскую школу барочного ваяния<sup>13</sup>. Творческий принцип Бернини — создать театральную иллюзию чуда, происходящего в реальности<sup>14</sup>, был активно воспринят и развит в барочной пластике земель Чешского королевства, прежде всего в творчестве М. Брауна, Ф. М. Брокофа, М. В. Екеля.

Чешское изобразительное искусство эпохи барокко трактует телесное как путь в трансцендентное через гипертелесность. В произведениях искусства, особенно в скульптуре, господствуют сверхдинамизм и деформация, создающие впечатление преувеличенной динамики тел, ощущение трепета живой плоти и ее какой-то «толстости». Возникает определенный парадокс: для трансцензуса телесности нужна не ее негация, не аскеза, не бесплотность, как это было в готике, а наоборот — гипертрофия телесного, самой человеческой плоти, которая посредством вихревого движения тела (фигуры) в мыслимом (виртуальном) едином небесно-земном про-

странстве пре-творяется. Иными словами, «тело» насыщается «духом», не утрачивая своей телесной субстанции. Происходит то, что называется сакрализацией обыденного, тривиального, повседневного — в данном случае человеческого тела, теряющего в новом контексте все смыслы, связанные с его греховностью. Эту черту для чешского барокко отмечает крупнейший современный чешский историк, исследователь культуры XVII—XVIII вв. Йозеф Петрань<sup>15</sup>; в отечественной науке концепция сакрализации обыденного (вместо традиционной секуляризации сознания) на примере живописи XVII в. убедительно доказывается в многочисленных работах И. Л. Бусевой-Давыдовой<sup>16</sup>.

Сакральная сфера приобретает все признаки телесности. Особенно ярко и наглядно это демонстрируют многочисленные «небеса» — верхние части скульптурных алтарей, представляющие собой облачка на лучах света небесного, на которых сидят веселящиеся и играющие ангелочки-путти и сам Саваоф. Сюда же следует отнести и фигуры ангелов, поддерживающих органную трибуну и буквально связывающих находящихся в храме людей (сферу земную) с архитектурно-пространственным объемом храма (сферой небесной, точнее с топосом неба. Такое впечатление создается в интерьере паломнического костела Благовещения На Свatem Копечке под Оломоуцем (автор проекта декора итальянец Б. Фонтана, нач. XVIII в.)<sup>17</sup>. Попутно обратим внимание на патроцинию костела — она связана с одним из существенных актов боговоплощения, являясь символом единения божественного духа и человеческой плоти. К этому же типу скульптур относятся т. наз. ангельские оркестры — изображения нескольких ангелочков-путти, сидящих на трубах органа и вокруг него и играющих на музыкальных инструментах (например, в костеле св. Морица в Оломоуце), создающих фоноизотопос «священной музыки» как единства божественных звуков и телесности человеческого слуха как органа чувств, облагораживающегося путем внимания небесным, т. е. нечувственным, звучаниям. «Небесная», «божественная», «ангельская» плоть уподобляется трансформированной динамикой плоти человеческой, что позволяет создать некое «плотское единство» мира тварного и трансцендентного, одинаково насытив их теоцентричным динамизмом чувственно ощущаемой субстанции. Возникающее единство наиболее адекватно воплощает (в самом прямом смысле этого слова, ибо мы имеем дело с материей скульптуры) главную христианскую идею боговоплощения — акта, посредством которого Всевышний снял в Новом Завете благодаря миссии Христа неразрешимое в Ветхом Завете противоречие между духом и телом. Полнота новозаветного боговоплощения, принятие Богом человеческого облика означали реабилитацию телесности, которая как бы

дорастала до уровня духовности благодаря своему очищению, непорочности. К этой христианской парадигме барокко добавило динамизм как некое горнило очищения. Вместе с тем мир небесный, приобретая конкретную, осязаемую, а не идеально-нормативную, как в искусстве Ренессанса, телесность становился гораздо ближе, понятнее, роднее для верующего человека. В этом следует видеть христианский демократизм барокко, его принципиальную антиэлитарность. Характерно, что этот демократизм неразрывно связан со сферой телесного.

В чешской барочной живописи, в особенности у П. Брандла, мощно звучит тема смерти и мученичества. Живописец достиг феноменального мастерства в передаче теплой и трепетной человеческой плоти, которую он «подвергает» истязаниям и смерти. Интересно наблюдение З. Калисты над единством плотского и смертного в живописи П. Брандла: на алтарном образе костела в Бенатках нежные, как цветок прекрасные пальцы святой прикасаются к человеческому черепу, создавая концепт жизни-смерти в христианском понимании этого термина<sup>18</sup>. Плоть бrenна, она несет в себе зародыш смерти, человек при жизни уже как бы полутруп. Это положение иллюстрируют довольно распространенные изображения мужской фигуры, разделенной пополам: одна часть живая, другая — уже скелет. Одновременно деревянные гробы украшаются веселой, жизнерадостной цветочной росписью с христианской символикой, говорящей о «жизни вечной»: в барокко смерть, даже ужасная, «сладостна», желанна<sup>19</sup>.

По этой же причине в сущности радостно и празднично изображаются мучения святых (например, цикл картин П. Брандла для Бржевновского монастыря в Праге). Натурализм в показе их ран, отчлененных голов, рук, ног и т. д. не производит отталкивающего впечатления, ибо мучение плоти, тела интерпретируется как праздник души, переходящей из земной юдоли в царствие небесное. Поэтому на картинах часто изображается следующий по времени за мученической смертью святого эпизод — взятие его души в Рай. Такой трансцензус оказывается возможен только благодаря смерти, исчезновению плоти, хотя сама душа человека изображается как его тело со всеми его признаками. В живописи динамизм сцены достигается скорее бурным движением складок одежды и драпировок, чем завихрениями «толстой плоти», как в скульптуре. Brenность плоти акцентируется ее аристократизацией, как в «Поклонении королей» П. Брандла. Плотско-духовный трансцензус всего человечества, как массы, лучше всего представлен в настенных росписях и плафонах В. В. Райнера. Его фигуры часто бывают слишком коренасты, приземисты, их жесты нечетки и неуверенны, иногда же, в лучших работах, они подчеркнуто сенсуальны, по-природному материальны<sup>20</sup>. Последнее качество

присуще и живописи другого мастера многофигурных композиций, активно работавшего в Моравии и Чехии, — Ф. К. Палко<sup>21</sup>, иллюзионизм которого как-то по-особенному осязаем благодаря чрезмерной выпуклости фигур.

Плотское в искусстве барокко обладает особой гротескностью, сопоставимой с гротеском литературным, как, например, в вышеприведенном фрагменте «Лабиринта света и рая сердца» Я. А. Коменского. Основа гротеска барочного типа — несоответствие категории тварности, включающей в себя и человеческое тело, и Абсолюта с его бесплотностью. В результате их взаимодействия, сопоставления возникает чувство дисгармонии видимого, разрешающееся в гармонии невидимого, божественного. Путь от первого ко второму составляет напряжение, внутреннюю динамику, что является сущностью барочного концепта движения. Гротескность, выражаемая через гипертрофию плоти, жестов, движений, т. е. языка тела, есть знак анализируемого несоответствия. Барочная гротескность плоти, однако, противоположна своей предшественнице — готической гротескности: там все плотское начало рассматривалось как «уродство», ибо оно было антитезой духовного, здесь же подчеркивалась красота тела, часто перераставшая в «красивость до безобразия». Почему так произошло? Здесь видятся две причины — историческо-эстетическая и теологическая. Первая сводится к тому, что барокко вобрало в себя опыт Ренессанса с его реабилитацией плоти, но, однако, восприняло не классический тип человеческого тела, ярко выраженный в искусстве Высокого Возрождения, а его деформацию маньеризмом, из которого непосредственно и возникло барокко. Маньеристический тип красоты с его изломанностью, геометричностью, даже рафинированной противоестественностью в парадоксальном сочетании с повышенной эротичностью<sup>22</sup> стоял у истоков красоты барочной. Вторая причина заключается в новой теологии, также возникшей в эпоху Возрождения и гуманистической по характеру. Она утверждала, что «тело» при всей его греховности и несовершенстве, идущих от человеческой «натуры», все же «дело рук творца», оно создано «по образу и подобию Божию». Барокко к этой ренессансной идеологии добавляет первородный грех, исказивший гармоничный образ человека и обрекший плоть на смертность. Поэтому тело в барокко одновременно красиво и брэнно, оно «сосуд для греха» и в то же время «вместилище души», рвущейся из своей плотской оболочки.

Последнее необычайно наглядно представлено в жанре «священного театра», где фигуры исполняют мифический ритуал, некий священный танец, имеющий целью через экстаз слиться с чисто духовным пространством, т. е. дематериализоваться. Яркий пример этому мы находим в твор-

честве крупнейшего скульптора Центральной Европы первой половины XVIII в. М. Брауна. Это многочисленные алтарные композиции, но прежде всего «театр скульптуры на открытом воздухе» — пластическо-пространственные композиции в Лысой-над-Лабой (пустыня св. Вацлава в лесу) и в Куксе (Вифлеем), выполненные по заказу и по идеям графа Ф. А. Шпорка<sup>23</sup>. Особенно примечателен Кукс, где расположенные в лесу скульптуры полностью сливаются с природой, образуя некое искусственно-природно-духовно-сакральное единство. «Плоть» скульптур, выполненных из песчаника, материала мягкого и недолговечного, как плоть человеческая, оплывающего, стареющего и рассыпающегося в прах, буквально превращается с течением времени в неорганическую субстанцию, в ничто<sup>24</sup>. Самоотрицание плоти в барокко доведено здесь М. Брауном до своего апогея, причем скульптуры, изображающие священных персонажей, даны больше человеческого роста, это гиганты, вырастающие из земли или из скал и когда-то с неизбежностью в них возвращающиеся. Поэтому их «плотское состояние» является переходным, временным, эпизодом между вечностью до и вечностью после.

Двойственная трактовка категории телесности в чешском барокко стала возможной благодаря тому, что возникший синтез изобразительного искусства и архитектуры (пространственного решения) являл собой «священный театр», в котором фигуры изображали не только отдельного, конкретного священного персонажа, но прежде всего выражали абстрактные понятия, были в прямом смысле слова воплощением чувств, состояний, переживаний, идей, присущих барочной скульптуре как целому<sup>25</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Подробнее см.: Мельников Г. П. Чешский ученый З.Калиста и проблемы барокко. (К 100-летию со дня рождения) // Славянский альманах 1999. М., 2000. С. 299—312.

<sup>2</sup> Там же. С. 308.

<sup>3</sup> Kalista Z. Tvář baroka. Praha, 1992. S. 13.

<sup>4</sup> Коменский Я. А. Сочинения. М., 1997. С. 80.

<sup>5</sup> Pešek J. Jiří Melantrich z Aventýna. Praha, 1991. S. 37, ill. S. 33.

<sup>6</sup> Коменский Я. А. Там же. С. 80.

<sup>7</sup> Там же. С. 82.

<sup>8</sup> Там же. С. 82.

<sup>9</sup> Там же. С. 126.

<sup>10</sup> La peinture flamande au 17<sup>e</sup> siècle à la Galerie Nationale de Prague. Prague, 1963.

<sup>11</sup> Комар Ф. Искусство и человек. М., 2002. С. 46.

- <sup>12</sup> Там же. С 47, 49.
- <sup>13</sup> *Hladík T.* Sochařství baroka v Čechách // *Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století.* Ed. V. Vlnas. Praha, 2001. S. 132—175.
- <sup>14</sup> *Буссалы М.* Бернини. М., 2000. С. 37.
- <sup>15</sup> *Petráň J.* Kultura a společnost v Čechách doby baroka // *Sláva barokní Čechie.* S. 73.
- <sup>16</sup> См., например, *Бусева-Давыдова И. Л.* Пространственные построения в работах Симона Ушакова // *Русская художественная культура XVII века.* М., 1991.
- <sup>17</sup> *Krsek J., Kudělka Z., Stehlik M., Válka J.* Umění baroka na Moravě a ve Slezsku. Praha, 1996. S. 352; *Smejkal B., Hyhlik V.* Svatý Kopeček. Poutní chrám Navštívení Panny Marie. (Církevní památky. Sv. 14). Velehrad-Olomouc, 1994. S. 9.
- <sup>18</sup> *Kalista Z.* Op. cit. S. 19.
- <sup>19</sup> «Dneska mně, zejtra tobě». Katalog výstavy funerálních předmětů. Kolín, 2003.
- <sup>20</sup> *Preiss P.* Václav Vavřinec Reiner. Skici-kresby-grafika. Výstava k třístému výročí umělcova narození. Praha, 1991. S. 13.
- <sup>21</sup> *Preiss P.* František Karel Palko. Praha, 1999.
- <sup>22</sup> См.: Любковые позиции эпохи Возрождения. Сост. *О. Я. Невверов.* СПб., 2002.
- <sup>23</sup> *Poche E. Matyáš Bernard Braun.* Sochař českého baroka a jeho dílna. Praha, 1986. S. 71—105, 152—162; *Kořan J.* Braunové. Praha, 1999. S. 47—79.
- <sup>24</sup> Время и климат очень помогли процессу старения скульптур, которые сейчас утратили многие свои части и находятся в режиме научной консервации.
- <sup>25</sup> *Blažiček O.* Umění baroka v Čechách. Praha, 1971. S. 7.

*Е. Е. Левкиевская*

## **Проблема «чужой речи» и способы цитирования в фильмах А. Тарковского**

И снова скальд чужую песню сложит  
И как свою ее произнесет.

О. Мандельштам

Заявленная в заглавии настоящей статьи тема на первый взгляд носит чисто искусствоведческий характер и кажется безумно далекой от проблем этнолингвистики и славянской традиционной культуры, в области которых многие годы лежали интересы Никиты Ильича Толстого. Однако проблема «чужой» и «своей» речи вовсе не безинтересна для этнолингвистики, поскольку традиционная культура — это во многом культура, основанная на цитировании уже имеющихся текстов и порождения новых по уже существующим в традиции моделям. Для исполнителя песни, обряда или магического действия воспроизводимый текст почти всегда — «чужая речь», а сам он не создает, а только цитирует уже созданное до него. Это касается как вербальных форм народной культуры, так и акциональных ее сторон. Поэтому тема, на первый взгляд, далекая от народной традиции и посвященная такому «элитарному» тексту, каким является кинематограф Андрея Тарковского, в самом широком смысле «работает» и на этнолингвистику, поскольку направлена на раскрытие универсальных механизмов воспроизведения чужой речи и создания на ее основе своей собственной.

К проблемам чужой речи и цитирования в вербальных текстах обращались многие исследователи (см., хотя бы, Волошинов 1929, 143—154; Человеческий фактор 1992, 52—78), поскольку и языковые и культурологические аспекты этой темы представляют немалый интерес. Каковы вообще функции чужой речи в авторском тексте? Как сопрягаются смысловая позиция автора, осуществляющего цитирование, и смысловая позиция того, кого цитируют, и как на пересечении этих позиций рождается новый смысл? Каковы механизмы вкрапления чужого текста во вновь создаваемый и каковы формы «ассимиляции» цитаты в новом для нее текстовом окружении? Это только часть вопросов, которые встают перед исследователем, занимающимся проблемами чужой речи.

Обращение к невербальным формам цитирования (в частности, цитирования живописи в кинематографе) позволяет увидеть эти проблемы в новом ракурсе. И живопись и кинематограф связаны с пространственными формами как способом создания того или иного текста (в семиотическом смысле этого слова). И тот и другой вид искусства обладает своими специфическими способами изображения пространства. Цитирование других видов искусства в кинематографе (вербального текста, например, стихов, а также музыки) не требует приспособления к природе кинематографического пространства. Цитирование живописи в кино связано с необходимостью приспособлять друг к другу разную художественную природу этих искусств. Это различие касается, прежде всего, точки зрения, с которой ведется повествование. Б. А. Успенский в своей монографии «Семиотика искусства» говорит о точке зрения как о центральной проблеме композиции произведения искусства, в том числе в плане пространственно-временной характеристики (Успенский 1995, 80).

В наиболее общем виде разница между живописью и фильмом заключается в том, что картина содержит только одну, зафиксированную точку зрения художника; т. е. живописное полотно, говоря языком лингвистики, представляет собой текст, состоящий только из одного высказывания с раз и навсегда фиксированной иллюкуцией, которую художник, один раз выразив, не может больше изменить. Художник имеет право на выражение только одной точки зрения, а значит на выражение только одной иллюкутивной цели, если рассматривать картину как высказывание. Режиссер на основе одной и той же локуции имеет возможность строить высказывания с различными иллюкутивными целями, поскольку он может менять точку зрения. Кинематограф обладает возможностью менять не только пространственный ракурс изображения, но и личность повествователя, с точки зрения которого оценивается изображаемое камерой — это может быть точка зрения самого режиссера, отстраненно наблюдающего за происходящим, и точка зрения одного, нескольких или даже всех героев картины. При этом на протяжении одной сцены фильма точки зрения могут меняться, перетекать одна в другую, тем самым меняя иллюкутивные цели высказывания (вспомним, что именно на этом приеме построен фильм Бунуэля «Скромное обаяние буржуазии»).

Сам Тарковский неоднократно подчеркивал разную и почти, по его мнению, несовместимую природу кино и художественного полотна (Мир и фильмы 1991, 374) и все-таки прямо или косвенно включал в свои работы картины Брейгеля, Рембранта, Леонардо да Винчи, иконы Рублева, фотографии и многое другое. При этом бросается в глаза особое внимание Андрея Тарковского к Питеру Брейгелю Старшему. Тарковский

цитирует его картины, по крайней мере, в трех своих фильмах. «Охотников на снегу» — в «Солярисе» и в «Зеркале». Сюжетное решение картины «Несение креста» (венский музей Истории искусств) лежит в основе эпизода «Распятия Христа» в «Андрее Рублеве». В нашей статье речь пойдет, в основном, о цитатах из «Охотников на снегу» в пространственном мире «Соляриса».

В основе этого фильма с его фантастическим футурологическим сюжетом освоения человечеством новых космических пространств лежит очень архаичный и хорошо известный в традиционной культуре мотив — контакта человека с иным, потусторонним миром, и не суть важно, что это контакт с мыслящей планетой-Океаном, а не с привычными для народной мифологии русалкой, лешим или водяным. Этот контакт реализуется с помощью сквозного для фильма и также очень архаичного мотива столкновения своего и чужого пространства: с одной стороны — обжитой родной дом главного героя фильма Криса Кельвина или — в более общем плане — Земля как обжитой дома всего человечества, с другой стороны — чужое иномирное космическое пространство — Океан, с которым люди пытаются вступить в контакт. Контакт с иным миром всегда представлял для человека опасность, поэтому для народной культуры, направленной на то, чтобы ввести такой контакт в безопасные рамки, всегда так важна проблема границы между своим и чужим пространством. Основой своего мира всегда был дом — его стены отграничивали свое пространство от чужого. Окно и дверь как наиболее уязвимое пограничье между человеческим и иномирным, особо маркированы в традиционной культуре. Окно служит не только преградой для потустороннего мира, но и в определенные периоды — проводником, медиатором, местом, где происходит контакт между мирами — если в доме кто-либо умирает, в окне вывешивают полотенце не только в знак траура, но и для того, чтобы создать душе умершего дорогу на тот свет, через окно приходят в дом в поминальные дни души умерших предков, проникает нечистая сила и болезни, под окном на святках гадают девушки, пытаясь узнать свою долю.

Тарковский использует эту весьма архаичную в славянской культуре семантику окна для решения главной проблемы фильма — контакта между человеком и иномирным существом. Камера акцентирует внимание на окнах и дверях отцовского дома главного героя, которые всегда, даже в дождь, широко распахнуты в мир — этим стирается граница между домом и миром, границы дома, а значит и границы «своего» пространства расширяются до пределов всей Земли. Мы собственно почти ничего не знаем о внутреннем устройстве этого дома, камера все время скользит по

его границе — стенам и окнам — важен не сам дом, а его гармоничное соединение с миром — с водоемом, деревьями, травой, поляной, лошадей, собакой — камера неторопливо и любовно рассматривает водоросли в глубине водоема, красный лист, медленно плывущий по поверхности воды, туман, поднимающийся над водой, деревья, лошадь на поляне перед домом. Дом — естественная часть этого любимого, обжитого и изученного до последней травинки мира, поэтому он открыт в этот мир всеми своими окнами и дверями. «Этот дом похож на дом моего деда» — эти слова отца Криса Кельвина прямо ассоциируются с идеей дома как жилища рода, укорененного на этой земле. Дисгармония только раз врывается в описание земного пространства — это знаменитый вид автомагистрали в ночном Токио — пространства, искореженного технократией. Но эта сцена буквально перечеркивается возвращением к начальному кадру фильма — река, легкий туман, дым от костра.

Распахнутые настежь окна земного дома и закрытые наглухо иллюминаторы космической станции, а также помещение библиотеки, в котором вообще нет окон — эта деталь подчеркнута не только в фильме Тарковского, но и в романе Станислава Лема, послужившего основой для фильма. Границы между пространством отцовского дома и окружающим его миром не существует, в космосе граница между «своим» и «чужим» миром обозначена предельно четко. Станция — своеобразный суррогат дома — кусочек «своего», земного, «безопасного» пространства, ограждающая ее обитателей от чужого и неизведанного космоса. Ее сердцевина — библиотека, находящаяся во внутреннем, а значит в наиболее защищенном от внешнего мира помещении станции, резко контрастирует с остальным, расположенным по периферии станционным пространством. Библиотека представляет собой квинтэссенцию земной культуры, она заполнена знаками человеческой цивилизации — книги со старинными гравюрами — в частности, «Дон Кихот» Сервантеса, которого цитирует Кельвин, репродукция Венеры Милосской, мексиканская маска буйвола, свечи в тяжелых канделябрах, картины на стенах, в том числе четыре картины Брейгеля: три из цикла «Времена года» («Охотники на снегу», «Возвращение стад», «Пасмурный день») и «Вавилонская башня». В библиотеке, как уже говорилось, нет окон, — в тех местах, где обычно находятся окна, расположены картины Брейгеля, выполняющие семиотическую функцию окон. Метафора «картина (или икона) — окно в другой мир» достаточно стара и стала уже общим местом, но в фильме Тарковского она реализуется буквально, работая на главную идею фильма — осуществления контакта между земным и неземным миром. Ученые, живущие на станции, ищут контакта с иным существом, но тщательно отграничивают

себя от него стенами станции, а когда Океан сам вступает с ними в контакт, посылая на станцию т. н. «гостей» — материализованные образы памяти о близких людях, это приводит в ужас героев картины, которые всеми способами пытаются избавиться от долгожданного контакта. Этот контакт пугает астронавтов, потому что он неожиданно для них возникает на «их» территории — стены станции оказались недостаточно крепкой границей для неожиданного вторжения иномирных существ в пространство, являющееся пусть автономной, но частью Земли.

Картина Брейгеля становится тем медиатором, через который осуществляется контакт между человеком и Солярисом. Этот контакт мыслится Тарковским как объединение двух первоначально полярных друг другу пространств — земного и иномирного путем очеловечивания иного мира, постижения Солярисом земной культуры.

Картина «Охотники на снегу» — самая известная работа Питера Брейгеля Старшего из цикла «Времена года» (1565 г.). Охотники в обычных нидерландских костюмах возвращаются домой по высокому склону холма, проходя мимо чьего-то дома, перед которым хозяева разводят костер, вязанки хвороста разбросаны рядом. На переднем плане — куст шиповника, выбивающийся из-под снега. Перед охотниками — внизу — спускающийся по холму ряд деревьев — черных на белом снегу, и в низине — замерзший пруд, на котором катаются люди, по дороге ползет телега, через рыжий кирпичный мост старуха тащит вязанку хвороста. Обычная бытовая картинка. Но дальше — на заднем плане — пейзаж совершенно космический — там, где кончаются человеческие дома, поднимаются белоснежные, неприступные вершины гор — ландшафт столь же невозможный для Нидерландов (находящихся, как известно, ниже уровня моря), сколь обычный для Альп, влияние которых на творчество Брейгеля отмечается всеми искусствоведами. Картина строится на полярности пространства — бытовая приземленность привычного человеческого размеренного образа жизни, горизонтально растекающейся по низине и пологим мягким холмам — на переднем плане картины, и уходящие в небо граненые вертикали безжизненных гор на заднем плане. Соединение в рамках одной картины абсолюта земного быта и абсолюта космического бытия не только не несет в себе дисгармонии, но рассматривается художником как единое пространственное и философское целое. Что же связывает эти полюса? — Точка зрения, столь характерная для большинства картин Брейгеля. Взгляд художника зафиксирован где-то на уровне летящей птицы, между землей и небом, он равно приближен и к земному низу человеческой жизни и к недоступному небу — отсюда возможен только взгляд Бога (ср. ту же фиксацию точки зрения художника в «Вави-

лонской башне», в «Пасмурном дне», в «Возвращении стад», «Детских играх», в «Битве между Карнавалом и Постом» и других картинах Брейгеля). Взгляд художника объединяет эти два полярные начала, расширяя рамки земного до границ видимого на картине пространства и придавая статус космичности и вечности бытовым делам самых обычных людей.

В «Солярисе» «Охотники на снегу» цитируются многократно, при этом каждый раз цитата выполняет иную функцию, т. к. в разных ситуациях использования брейгелевской «чужой речи» в фильме Тарковского меняется дистанция между авторским и чужим текстом: от линейного стиля передачи чужой речи, когда эта дистанция максимально велика и отчетливо обозначена (Волошинов 1929, 153) до почти полной ассимиляции брейгелевских цитат в ткани фильма и почти абсолютного стирания границ между своим и чужим текстом. Пространственные цитаты из Брейгеля, как и вербальная чужая речь, оформляется разными способами — как реминисценция (в любительском фильме, который Кельвин показывает Харри), как прямая цитата, затем как косвенная речь, и, наконец, как монтаж одного из элементов картины с другим, не связанным с картиной пространством.

Изменение способа цитирования картины прямо связано с личностью того, с чьей точки зрения это цитирование осуществляется. А таких точек зрения — пять: Тарковского, отца Криса, самого Криса, Харри и Соляриса.

Первый раз «Охотники» появляются в фильме как деталь монтажа, как иконический знак, отсылающий нас к прототексту — к картине. Костер на поляне перед отцовским домом является несомненной цитатой из картины Брейгеля — там костер разложен перед домом, мимо которого проходят охотники. Этот костер в самом начале фильма увиден глазами Криса, прощающегося с отцовским домом перед отправлением на космическую станцию. Костер — аллюзия домашнего очага и символ своего, земного мира. Монтажный способ включения чужого текста в свой предполагает полное слияние цитируемого текста с тем, куда включается цитата. В вербальном тексте при таком виде цитирования чужой речи последняя поглощается новым текстом, «органически приживается на новом месте, которое для него становится своим» (Человеческий фактор 1991, 65). Костер перед домом, как и ряд других особо значимых для режиссера элементов, входит в число повторяющихся мотивов — излюбленный прием Тарковского (вспомним, хотя бы знаменитый мотив дождя).

Следующий раз цитата из «Охотников» появляется как композиционная и цветовая реминисценция — в черно-белом любительском фильме о детстве Криса, который тот смотрит вместе с Харри. Однако в данном случае сам любительский фильм является цитатой по отношению к тек-

ту «Соляриса», а прослеживаемая в нем реминисценция из Брейгеля выступает как цитата в цитате. Композиция «Охотников» отчетливо видна в черно-белом фильме — дом перед которым разожжен костер, вязанка хвороста на снегу, холм, ряд черных деревьев, спускающихся к замерзшему водоему, черно-рыже-белые краски, как и у Брейгеля. Здесь наиболее интересна двойная точка зрения. Сначала сцена дана с точки зрения ребенка — объектив камеры направлен снизу вверх — на склон холма, стоящего там отца, костер на снегу, вязанку хвороста — детали «Охотников на снегу». Но затем направление взгляда меняется — камера фиксируется между небом и землей над головой ребенка и примерно совпадает со взглядом отца, стоящего выше на холме и наблюдающего за своим сыном. Точка зрения отца в этой сцене примерно совпадает с точкой зрения художника в картине. Это единственная точка зрения, при которой достигается гармония между двумя пространствами. Этот фрагмент фильма соответствует тому типу цитирования, в котором, согласно Волошинову, «авторский контекст стремится к разложению компактности и замкнутости чужой речи, к ее рассасыванию, стиранию границ между своим и чужим словом» (Волошинов 1929, 143).

Попутно заметим, что похожая композиционная реминисценция из «Охотников» существует и в «Зеркале», в сцене, непосредственно следующей за эпизодом с неразорвавшейся гранатой на уроке военной подготовки. Мальчик с птицей на шапке, стоит на склоне заснеженного холма, по которому спускается ряд черных деревьев. А птица явно слетела к нему на шапку с дерева, мимо которого проходят охотники в картине Брейгеля. Однако между цитатами в «Солярисе» и «Зеркале» есть одно принципиальное различие. В «Солярисе» движение идет от статической точки зрения к динамической, полотно превращается в элемент кинематографа. Кинематографический текст «Соляриса» активно ассимилирует картину, растворяет ее в себе. В «Зеркале» мы наблюдаем обратное движение, оно перетекает из кинематографического, подвижного, динамического образа, созданного режиссером, и застывает, превращаясь в картину Брейгеля, где вместо охотников — мальчик с черной птицей на шапке. Этот обратный вектор движения вполне понятен, ведь мы имеем дело с прошлым, в которое, как в зеркало, вглядывается герой, а в зеркале все перевернуто, в том числе и направление движения.

Наиболее значимая и наиболее сложная система цитирования представлена в сцене в библиотеке — сначала во время разговора Криса и Снаута, а затем во время невесомости. В этой сцене, являющейся кульминацией фильма, сменяются различные формы цитат, незаметно перетекая друг в друга в зависимости от смены точек зрения — режисера, Криса, Харри, глазами которой смотрит Океан. Начинается сцена как

прямая цитата «Охотников», дословное воспроизведение чужого высказывания, она не ассимилируется авторским контекстом, а вводится в конструкцию как неразложимое и неизменное целое. Второй раз в фильме «Охотники» как прямая цитата будут даны в сцене болезни Криса — во время бреда он видит картину Брейгеля, вставленную в экран в гостиной своего дома. Такие прямые цитаты пронизывают весь фильм и даются с точки зрения режиссера: портрет матери Криса в земном доме героя, фотография Харри, рублевская Троица, прикрепленная к экрану в каюте Криса — знак принадлежности героя к определенной культурной традиции, фотография армянского замка, домотканый коврик, ковер с восточными мотивами в каюте Гибаряна.

Для режиссера «Охотники на снегу» в библиотеке наряду с другими тремя картинами Брейгеля включены в систему знаков, символизирующих культуру Земли (репродукция Венеры, бюст Сократа, книга Сервантеса, горящие свечи). Напомним, что картины Брейгеля расположены так, как должны быть расположены отсутствующие в библиотеке окна и явно замещают их. Прямой цитатой картина остается на протяжении всего разговора между Крисом, Харри, Снаутом и Сарториусом, время от времени мелькая на заднем плане в объективе камеры, следующей за движением героев.

Но вот Снаут уходит, Крис идет провожать подвыпившего Сарториуса, а Харри остается одна наедине с картиной. С этого момента прямая цитата превращается в косвенную. Косвенное цитирование отличается от прямого, как известно, организацией субъективно-объективного и модального планов, которые определяются точкой зрения говорящего, а не того, кому принадлежит первичное высказывание. Косвенное цитирование «Охотников» происходит во время невесомости, когда картина меняет свою художественную природу и из элемента живописи превращается в элемент кинематографа за счет того, что застывшая точка зрения становится подвижной. Это происходит в ситуации, когда «точка зрения повествователя последовательно скользит от одного персонажа к другому, от одной детали к другой — и уже самому читателю представляется возможность смонтировать эти отдельные описания в общую картину» (Успенский 1995, 83). При этом движение точки зрения Успенский сравнивает с движением объектива камеры в киноповествовании. В этот момент изменяется иллюзия высказывания, поскольку меняется точка зрения. Камера отражает точку зрения режиссера — когда она отстранена от героя, но она отражает точку зрения самого героя, когда перед этим крупным планом даются его глаза, в данном случае это глаза Харри, сидящей на столе библиотеки и рассматривающей картину.

Анализируя тот способ передачи чужой речи, который связан с наиболее полным ее растворением в авторском тексте (а именно на этом и построены реминисценция и различные способы передачи косвенной речи), В. Н. Волошинов выделяет два его подтипа. Первый заключается в том, что «активность в ослаблении границ (между своим и чужим текстом. — *Е. Л.*) может исходить из авторского контекста, пронизывая чужую речь своими интонациями» (Волошинов 1929, 143). Во втором случае эта активность «может исходить [...] от чужой речи — речевая доминанта переносится в чужую речь. Авторский контекст утрачивает свою нормально большую объективность сравнительно с чужой речью, он начинает себя осознавать в качестве столь же субъективной “чужой речи”» (Волошинов 1929, 143). Восприятие «Охотников» с точки зрения Харри представляет собой сложную трансформацию от первого типа, о котором говорит Волошинов, ко второму. Эта сложность усиливается еще и тем, что Харри «оперирует» одновременно двумя цитатами — картиной Брейгеля и своими воспоминаниями о любительском черно-белом фильме, который, как мы уже постарались показать, является реминисценцией «Охотников».

Воспроизведение «Охотников» с точки зрения Харри в первые минуты ее внимания к работе Брейгеля картина, безусловно, является абсолютно не ассимилированной прямой цитатой. Для Харри, как иноземного существа, это первое постижение «чужой речи», при чем для нее эта «речь» действительно чужая в буквальном смысле слова, поскольку это «речь» земной культуры. А для Тарковского данная сцена — косвенная цитата, т. к. она не увидена им самим, а дана глазами Харри. В описанной ситуации картина может быть уподоблена высказыванию, которое одновременно входит в два пересекающихся контекста, в две речи — речь автора и речь героя, при этом рефлексии героя, т. е. Харри, по поводу «чужой речи» накладываются на рефлексии самого Тарковского по поводу всей сцены в целом. Но такая «диспозиция» недолговечна: по мере того, как Харри «вживается» в картину, ассимилируя ее в своем сознании, прямая цитата плавно трансформируется в косвенную — рефлексии Харри по поводу рассматриваемого полотна доминируют над точкой зрения самого Брейгеля.

В результате этой трансформации полотно Брейгеля начинает существовать по законам кинематографа: слышится лай собак, звон колоколов, крик птиц — картина оживает. Но в этот момент происходит переключение из пространственного ряда картины Брейгеля в пространственный ряд любительского фильма о детстве Криса, и об этом переключении необходимо поговорить подробнее, поскольку оно, собственно, и является кульминацией «Соляриса».

И для зрителя, и для самого Тарковского безусловно, что картина Брейгеля является первоисточником, «чужой речью» по отношению к черно-белому любительскому фильму, а он, в свою очередь, — лишь цитата, реминисценция из «Охотников». Однако для Харри вся эта ситуация перевернута — для нее прототекстом является именно любительский фильм, показанный Крисом в один из первых дней ее пребывания на станции, а «Охотники» — цитатой-реминисценцией к этому фильму. Вглядываясь в картину Брейгеля в библиотеке, она внезапно узнает в ней знакомый праобраз — белый от снега холм, спускающийся к водоему ряд черных деревьев, вязанка хвороста, рыжий костер на снегу и рядом с ним — маленький мальчик. В этот момент и происходит переключение из пространства брейгелевского полотна в пространство любительского фильма для того, чтобы снова вернуться к пространству «Охотников» и переосознать его как прототекст по отношению к любительскому фильму. Доселе вывернутая наизнанку точка зрения иномирного существа переворачивается, чтобы принять нормальный, человеческий ракурс. Такое переворачивание вызывает прямые ассоциации с центральной темой славянской мифологии — оборотничеством, непосредственно связанным с переворачиванием, правда физическим. Согласно народным представлениям, для того, чтобы попасть в человеческий мир из иномирного, вывернутого наизнанку пространства, нужно перевернуться. Так, волколак — человек, обращенный колдуном в волка, может снова стать человеком, перекувырнувшись через пень, нож и др. предметы, а также перепрыгнув через порог или окно — магическую границу между «тем» и «этим» миром.

В «Солярисе» «переворачивание» сознания Харри, во время которого «цитата» и «первотекст» перераспределяются по правильным местам, также маркировано, оно происходит во время вполне реального поворачивания-переворачивания. Станция делает поворот, и наступает время невесомости, подчеркнутое музыкой Баха, звучащей на протяжении всего эпизода. Вместе с разворачивающейся станцией плывут, поворачиваясь в невесомости, Крис и Харри. Одновременно «Охотники» становятся окном в человеческий мир, медиатором между человеческим и иномирным, тем хронотопом, где происходит очеловечивание Харри — это подчеркнуто следующим эпизодом — чисто человеческим поступком Харри — попыткой самоубийства.

Череду бесконечных цитирований картины Брейгеля в фильме Тарковского завершает цитирование «Охотников» самим Океаном, для которого это и есть форма контакта. Черный охотничий рожок и охотничья сумка на белой стене дома, смоделированного Океаном — отзвуки картины Брейгеля и одновременно повторение мыслей Кельвина, который

представляет себе эти вещи на стене своего дома. Это — монтажный способ цитирования, слияние цитаты и текста, в который она включена, возвращает нас к началу фильма — отцовскому дому и горящему перед ним костру.

Наконец, в фильме Тарковского имплицитно существует и собственно вербальное цитирование «Охотников». Тема возвращения домой, на Землю как одна из центральных в «Солярисе», решается в финале фильма подчеркнутым цитированием картины Рембранта «Возвращение блудного сына». Однако картина Брейгеля имеет и второе название — «Возвращение охотников». Астронавт Снаут говорит: «Мы вовсе не хотим завоевывать космос, мы хотим расширить землю до размеров космоса». Собственно в финале это и осуществляется — Крис возвращается в свой земной дом, в дом, построенный на поверхности Океана. И в этом доме, как символ состоявшегося контакта, на белой стене висит охотничий рожок и охотничья сумка из картины Брейгеля. «Свое», домашнее пространство раздвинулось до пределов Соляриса. И медиатором между космосом и человеком, окном, через которое иномирное существо увидело и поняло человеческий мир, послужила картина Питера Брейгеля Старшего.

### Л и т е р а т у р а

- Волошинов 1929 — *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1929.  
Мир и фильмы 1991 — Мир и фильмы Андрея Тарковского. М., 1991.  
Успенский 1995 — *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995.  
Человеческий фактор — Человеческий фактор в языке: коммуникация, модальность, дейксис. М., 1992.

Т. И. Чепелевская

## Творчество В. Пелевина в аспекте постмодернизма

Попытка рассмотрения творчества отдельного писателя в аспекте постмодернизма наталкивается на целый ряд подводных камней, и главным, как считают исследователи, «применительно к современной русской литературе не только термин, понятие, но и само явление постмодерна не отличается концептуальной точностью и целостностью и не может быть охарактеризовано единым набором атрибутивных признаков»<sup>1</sup>. В одних работах акцент ставится на отличии постмодернизма от модерна, в других — рассматривается его соотношение с традициями классической литературы. По-разному определяется и список относимых к постмодернизму авторов. Вместе с тем хотя бы схематичное выделение константных параметров, признаков, смыслообразующих установок присутствует во многих работах<sup>2</sup>.

На первом месте — тезис о всеобщей исчерпанности прежних культурных потенциалов (все существенное уже давно сказано). Если говорить о соотношении модернизма и постмодернизма, то это активное стремление к диалогичности, антиавторитарность, провозглашение «смерти автора», акцентированный плюрализм в понимании творческого самоутверждения и эстетического восприятия, размывание граней между массовой и элитарной культурой, на которую преимущественно равнялся модернизм.

Что касается художественных приоритетов, то в постмодернизме с ними ведется интертекстуальная игра. Хотя интертекстуальность, как показал Бахтин, естественно в иных терминах, — это сущность литературы вообще, в постмодернизме она приобретает сознательную, вдобавок «выпяченную» форму. Обозначенное многими исследователями тяготение постмодернизма к игре выявляет его стремление вобрать в себя самые разные приемы и средства, соединяя их зачастую произвольно, как бы откровенно «понарошку». В этом выражается его подчеркнутая поливариантность. Художественные произведения можно строить с исключительной свободой, ориентируясь на воображаемый гипертекст, который читается с любого абзаца и фразы. Само же игровое начало неизбежно ведет к намеренному пародированию, порой доходящему до гротеска.

Однако, как утверждает С. Корнев, ни злоупотребление цитатами с опорой на фиксированный ряд сюжетов и тем, ни пародия, стёб, сатира, гротеск, известные литературе с глубокой древности, не определяют сущность постмодернизма. По убеждению исследователя, «сущность постмодернизма определяет, скорее не стёб, а состояние на грани стёба. Когда не ясно, говорят ли это всерьез, или это издевательство, пародия, или даже пародия на пародию. Это игра на грани стёба... и эта игра... в настоящем постмодернизме происходит не только на уровне художественной формы, но и на уровне философии»<sup>3</sup>.

Иными словами, постмодернизм можно представить как некий процесс, некую территорию тотальной игры (в отличие от модернистских произведений, где игра идет внутри текста, здесь границы расширяются), в которой автор, текст и читатель занимают своего рода равноправное положение. Автор не диктует и не может диктовать все те смыслы, которые порождает текст, а читатель заранее настраивается вычленив из текста гораздо больше, чем в него вместил автор. В этом смысле постмодернизм — это не ситуация творчества, это, скорее, ситуация восприятия, в которой текст выглядит как бесконечная вязь смыслов и ассоциаций, не все из которых были запрограммированы автором. Текст оказывается богаче и шире по сравнению с тем, что хотел сказать автор. Такое соотношение автора и текста всегда присутствует в литературе, в том числе в модернизме, но в постмодернизме это соотношение осознается и декларируется. Отсюда отстраненность автора, «ослабление авторского начала», предполагающее подчинение власти текста, власти культурной традиции, сложившихся образов. Как правило, он (автор) оказывается скрыт в герое-рассказчике, их голоса оказываются слитыми и практически неразличимыми.

Что касается героев произведений постмодернизма, то здесь в качестве определяющей черты выделяется аномальность, стертость личностного начала, подчеркивается периферийность героя по отношению к семантическому центру текста. Ключевым понятием постмодернизма является, как считают исследователи, понятие симулякра, который занимает в постмодернистской эстетике «место, принадлежащее в классических эстетических системах художественному образу»<sup>4</sup>. Так, Д. Пригов, ссылаясь на Жиля Делёза, определяет его как «копию некоего ирреального оригинала»<sup>5</sup>, связанную прежде всего с видеоизображением и компьютерными образами. Более полную дефиницию дает Н. Маньковская: «образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, поверхностный, гиперреалистический объект, за которым не стоит

какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, артефакт, основанный лишь на собственной реальности»<sup>6</sup>.

Отсюда понятен и образ реальности, создаваемый художниками постмодернизма: она алогична и хаотична. В ней может быть уравнено высокое и низкое, истинное и ложное, совершенное и безобразное, реальное и фантастическое.

Наряду с констатацией достаточной условности вычленения основных черт и особенностей постмодернизма, исследователи признают, что трудно найти такое постмодернистское произведение, в котором бы присутствовали все признаки, по которым опознается данное направление. Подлинно крупные художественные явления, принадлежащие любой творческой системе, почти всегда шире ее, объемнее. И, наконец, чуть ли не большинство определений, признаков постмодернизма, может быть отнесено к произведениям, принадлежащим реализму, романтизму, модернизму.

Как отмечает О. Богданова, если сходство или родство представителей этой литературы исчерпывается образом героя, автора, образом реальности, то «...пути и способы воплощения художниками-постмодернистами вычлененной «образной» системы уникально-разнообразны и неповторимо-субъективны. Диапазон художественно-поэтических средств и приемов... огромен, их комбинаторность едва ли не беспредельна»<sup>7</sup>. Справедливость этого положения в определенной степени подтверждает творчество Виктора Пелевина (род. 1962 г.).

Этапами его творческого пути стало обращение к поэзии в ранний период творческого самоопределения, позже обращение к малому жанру — рассказам, которые Пелевин начал писать с середины 1980-х гг. С 1990-х гг. начинается период создания повестей и романов, которые принесли писателю, по мнению критики, славу, «самого популярного в России и на Западе прозаика нового поколения»<sup>8</sup>.

Определяя место Пелевина в современном литературном процессе, критика относит его к самым разным направлениям: и к «fantasy», к сатире, к «интеллектуальной попсе», к «другой» прозе, к «концептуалистам», к представителям «постсоветского сюрреализма», к «эдаковому киберпанковому стилю», к постструктурализму, к постмодернизму. Однако, как, на наш взгляд, справедливо отмечает О. Богданова, «ни к одному из них Пелевин по существу (и всецело) не принадлежит»<sup>9</sup>. Хотя определенное схождение с постмодернизмом, особенно «во внешней форме», представляется достаточно очевидным, здесь есть и существенные отличия.

Делая упор на ярко выраженную интертекстуальность произведений Пелевина, большинство критиков относит этого писателя к постмодернистам. Например, В. Курицын среди черт постмодернистской поэтики у Пелевина выделяет следующие: «Выход в масскульт и в виртуальную реальность»; «сюжеты просты до примитивности»; «незамысловатость и неизобретательность фабулы»; «профанная злободневность», удачно совмещенная с «компьютерно-восточными философскими заходами»; «отсутствие различий “придуманного” мира и “настоящего”, т. е. “миры-симулякры»; «момент “двойного присутствия” и не-единства... личности»; «“деконструкция” советского мифа» и т. д.<sup>10</sup>

С другой стороны, связь Пелевина с литературой постмодернизма обозначена в другой работе как «чудовищная мутация»: «Появился монстр, который парадоксальным образом сочетает в себе все формальные признаки постмодернистской продукции, на сто процентов использует свойственный ей разрушительный потенциал, но в котором ничего не осталось от ее расслабляющей скептической философии»<sup>11</sup>.

Если постмодернисты, вооруженные тотальным неприятием социума и всего человеческого жизнеустройства в его современных формах, движутся по пути деконструкции внешнего мира, то Пелевин постоянно и настойчиво создает, возводит свой мир. По меткому утверждению А. Гениса: «Пелевин не ломает, а строит. Пользуясь теми же обломками советского мифа, что и Сорокин, он возводит из них и фабульные, и концептуальные конструкции. Сорокин воссоздает сны «совка» — его кошмары. Проза Пелевина — это вещие сны, сны ясновидца. Если у Сорокина сны непонятны, то у Пелевина — непоняты»<sup>12</sup>.

Успех его повестей и романов, несомненно, восходит к началу творческого самоопределения писателя и связан с жанром рассказа. И внимательное прочтение его первых прозаических сочинений дает возможность не только проследить формирование писательского мировоззрения, но и выявить зарождение будущих сквозных тем, проблемных узлов, символических образов или групп образов.

При практически полном отсутствии в первых рассказах писателя социальной проблематики, т. е. выдвижения на передний план критики современного социума (проблем экологии, НТР или «кукурузы») и явному уходу автора от показа героев и характеров в их детерминированности социальной средой, в отдельных произведениях оценочные признаки этой среды все же присутствуют. Активно работая со словом, автор опосредованно, через короткие, но меткие и емкие характеристики, ассоциативно привязывает читателя к определенному времени и пространству.

Другой важной особенностью ранних рассказов Пелевина, отмеченной критикой, является «во многом забытая современной литературой способность задаваться «вечными вопросами». При этом характерное для писателя, в отличие от порой циничного равнодушия постмодернистов, философское принятие неизбежности и объективности существующей действительности «делает его вопросы “вечнее вечных”: из плана нравственного они поднимаются на уровень бытийный и, как правило, однозначных ответов (а иногда и просто ответов) уже иметь не могут»<sup>13</sup>. Более того, плавно перетекая в последующие произведения, повести и романы, эти вопросы разворачиваются, получают новое осмысление, требующее постоянной работы памяти и мысли читателя.

Эта работа помогает проследить и еще одну важную черту творчества писателя. Множественность выстроенных Пелевиным миров, которая заключена подчас на неразличении настоящей и придуманной виртуальной реальности, определяет особое положение его героев, которые часто живут сразу в двух мирах или оказываются на границе, стыке разных миров, в зоне повышенного напряжения, в которой может происходить все что угодно. Здесь возникают условия для смежного сосуществования, не стираются, а, напротив, утрируются черты разных культур: своей и чужой (иной). Граница, порождая различия, а порой и антагонизм, может, вместе с тем, служить не только разъединению, но и объединению в них разных качеств. Так, советские служащие из рассказа «Принц Госплана» одновременно живут в той или иной компьютерной видеоигре. Люмпен из рассказа «День бульдозериста» оказывается американским шпионом, советский студент из рассказа «Проблема верволка в Средней полосе» — волком. В разных ипостасях одновременно существуют и герои романа «Чапаев и Пустота»: Петр Пустота выступает как комиссар дивизии Чапаева, как душевнобольной из палаты № 7 и как поэт-декадент. Трудно выделить преобладание тех или иных черт: насекомого или человека — и в героях романа «Жизнь насекомых». Здесь уже читатель, помимо автора, в каждом отдельном эпизоде решает сам для себя, кем их считать. «Если читатель Пелевина сосредоточился на описании мыслей и чувств, он попадает в бытовой роман из современной жизни, если же читатель удерживает в сознании физический облик героев, то он оказывается в гуще обещанной заглавием «жизни насекомых»<sup>14</sup>.

Здесь снова на первый план выходит провокативная роль пограничной зоны, границы, поскольку у каждого из героев писателя есть возможность выбора, перехода в иное состояние, иной мир, путь к освобождению. А значит важным становится проблема самоидентификации героя или героев, помогающая и позволяющая им сделать этот выбор.

С другой стороны, актуализируется характерная для постмодернизма ситуация восприятия, в которой главная роль отводится читателю («гламурному», «внимательному», читателю-интеллектуалу). И на каждом уровне читательского вживания в текст и осмысления авторских игровых подсказок происходит постижение (в той или иной степени) идеи, заложенной в произведении.

В случае с Пелевиным можно смело говорить о дидактическом характере его прозы. Всякий раз, подталкивая своего героя в нужном ему направлении, писатель заставляет и читателя примеривать к себе возможности этих векторов движения, задумываться о возможности выбора, т. е. о неминувости идентификации. «Считают, что он пишет сатиру, скорее это басни», — предполагает критик<sup>15</sup>. А мы бы уточнили — скорее это своеобразные притчи, завернутые в легко узнаваемые одежды посмодернистской поэтики.

Достаточно убедительным подтверждением этой мысли, на наш взгляд, может служить и роман «Священная книга оборотня»<sup>16</sup>. Он появился в конце 2004 г., спустя немногим более года после предыдущего произведения писателя «ДПП (NN)»<sup>17</sup>, и сразу же вызвал традиционно активный интерес критики. Вместе с тем он возбудил и особое недоверие и настороженность. И даже признание-пояснение автора в интервью газете «Известия» в ноябре 2004 г.: «Я... писал роман про любовь...»<sup>18</sup> — не вызвало особого доверия и немногих удовлетворило.

За короткий период после выхода в свет романа успели появиться даже отчеты-анализы высказываний по поводу этого произведения, лейтмотивом которых, помимо выразительных названий («Скучная скука» — у А. Немзера; «Вяленький цветочек» — у М. Золотоносова и др.) становится фраза «Пелевина отпели»<sup>19</sup>. Единственный, пожалуй, положительный отзыв на роман принадлежит А. Вознесенскому: «Пелевин написал действительно хороший роман. Важный. Классический (не в строгом смысле слова)... Книга языка. И о языке. В данном случае — о русском языке... Поскольку действительно хороший роман многогранен, обсуждать его можно до бесконечности и с разных точек зрения — литературоведческой, философской, потребительской и какой угодно еще»<sup>20</sup>.

Не ставя перед собой цели провести полный анализ этого произведения, вместе с тем наметим наиболее важные элементы, значимые для композиционной и семантической структуры романа Пелевина.

Композиционная структура произведения достаточно проста и не вызывает ощущения повествовательного хаоса (в отличие, например, от романа «Чапаев и Пустота»). Можно с уверенностью сказать, что автор придает особое значение форме произведения. Здесь все органично, на-

чая с названия, предисловия и эпиграфов, вплоть до последних строк. При этом построение самого текста, без разделения на главы или характерных для дневника-исповеди указаний на хронологические этапы, создает ощущение кольцевой композиции.

Сюжетно-фабульный уровень здесь дополняется философско-символическим. Все детали текста, выполняя определенную роль на уровне развития сюжета, работают и на главную идею произведения.

Уже само название романа задает вектор исследования. Оно, как и первые страницы, предупреждает о некоей игре, мистификации, которую задумал и осуществил автор, следуя поэтике постмодернизма. (Хотя отказ и даже отторжение от этого художественного метода в самом тексте романа обозначен дважды<sup>21</sup>.) В названии дано не только спрессованное до уровня знаков-символов содержание романа, но и намечена установка на последующее их развитие. Так, помещенное на обложку книги словосочетание «Священная книга», взятое из сакрального языка, сразу намечает существование нескольких сакральных же значений.

С одной стороны, для западного культурного ареала такой Священной книгой может считаться только Библия. С другой — это словосочетание отсылает нас к Востоку, вернее, к дальневосточному культурному ареалу, в котором оно традиционно определяет круг классических китайских текстов. Кажется, изначально заявленная оппозиция сакральное/светское уже заранее настраивает читателя на особое восприятие этого семантического сигнала.

Однако автор не останавливается на этом — он вводит в название понятие оборотничества, т. е. понятие совершенно из другого, мифологического, пласта культуры (и снова непонятно, какого происхождения: восточного или западного), тем самым достигая совмещения несовместимого: потенциально религиозное сакральное оказывается рядом с мифологическим, а оппозиция Восток — Запад обретает потенциальную возможность попадания в смысловое поле как того, так и другого пласта произведения в качестве общей (опоясывающей) или внутренней рамы (для каждого из них).

Помимо названия обращает на себя внимание развернутое Предисловие («Комментарий эксперта»), а также два эпиграфа. Учитывая то, что подобные элементы присутствуют практически во всех крупных произведениях Пелевина, можно с уверенностью констатировать: писатель придает им особую значимость и мимо них не следует проходить читателю.

Действительно, эти «partes minores» (малые формы) художественного произведения, как писал А. В. Михайлов, «входят в структуру и являются неотъемлемой частью целого»<sup>22</sup>. Огромную роль этих элементов, выне-

сенных за пределы основного корпуса текста, но являющихся важными индикаторами смыслового поля произведения, раскрывает в одной из своих работ Л. А. Софронова. Она отмечает, что «автор дает читателю возможность взглянуть на текст еще до погружения в него... выстраивает путеводитель, намечающий способы восприятия текста, задающий в значительной мере его художественные параметры, а не только способствующий раскрытию его строения»<sup>23</sup>. В тех случаях, когда наименование произведения берется из сакрального языка, оно оказывается в напряженных отношениях со светским текстом. И, поскольку «смысловая энергия сакрального названия чрезвычайно велика», оно «подпитывает произведение, выступает как его кульминационная точка, как особый семантический сигнал»<sup>24</sup>, заранее предполагающий тип прочтения. Те же качества исследователь выделяет в эпитафиях, особенно в тех, в которых сакральное и светское соединены без опоры на название. «В них всегда просвечивает стремление автора создать особый регистр звучания произведения, выделить его ведущую тему»<sup>25</sup>.

Первый эпитафия романа Пелевина представляющий собой строчку из неизвестного источника: «В чистом безветрии звездных пространств / Много у Господа светлых убранств» (С. 6) — вновь отсылает нас к теме сакрального, ибо связь с духовной поэзией очевидна. Как очевидна и отнесенность к одной из характерных черт поэтики Пелевина — тяготению к выстраиванию множественности миров и особому положению его героев, которые оказываются сразу в двух мирах или на границе, стыке разных миров, в зоне наиболее активного действия.

Второй эпитафия заимствован писателем у В. Набокова:

«Кто твой герой, Долорес Гейз?  
Супермен в голубой пелерине?  
О, дальний мираж, о, пальмовый пляж!  
О, Кармен в роскошной машине!

Гумберт Гумберт» (с. 6)

Эта прямая цитата из «Лолиты» — не только яркий пример характерной для постмодернистской поэтики игры в интертекстуальность. С одной стороны (если вспомнить заявленную автором уже в названии романа оппозицию Запад — Восток), она сразу уводит нас с Востока на Запад, вернее, в пространство русской литературы американского образца. Вместе с тем, этот эпитафия погружает читателя в профанный мир, тем самым усиливая смыслы оппозиции сакральное/светское. Но и здесь присутствует некая недосказанность: что и кого высвечивает эта цитата — самого

автора романа «Лолита», его героя или героиню, кого следует искать читателю? Автор продолжает игру, требуя от читателей напряженного внимания.

Несколько особняком стоит предисловие к роману под названием «Комментарий эксперта». Здесь обнаруживается мотив тайны, мистификации, связанной с появлением самого текста: «Текстовый файл, озаглавленный “А Хули”, якобы находился на хард-диске портативного компьютера обнаруженного при “драматических обстоятельствах” в одном из московских парков» (с. 3). Содержащиеся в предисловии выдержки из составленного по поводу обнаружения диска милицейского протокола, и сам комментарий эксперта (вернее, экспертов, имена которых приводятся в конце) призваны продемонстрировать мистический характер событий, сопровождающих его появление: «странные явления природы в Битцевском парке Южного административного округа города Москвы», «голубоватое свечение, шаровые молнии и множество пятицветных радуг» (с. 4), рядом с трамплином для прыжков на велосипеде пятно выжженной травы в форме правильной пятиконечной звезды (символ лисы) и т. д.

За описанием аномального явления следует характеристика самого текста, призванная, видимо, нивелировать любое проявление интереса к нему: «Этот текст не заслуживает, конечно, серьезного литературоведческого или критического анализа. Тем не менее отметим, что в нем просматривается настолько густая сеть заимствований, подражаний, перепевов и аллюзий (не говоря уже о дурном языке и редкостном инфантилизме автора), что вопроса о его аутентичности или подлинности перед серьезным специалистом по литературе не стоит, и интересен он исключительно как симптом глубокого духовного упадка, переживаемого нашим обществом» (с. 5).

Здесь форма явно намеренно снижена: вместо традиционного предисловия с традиционным же для классической литературы обращением к читателю представлено нечто среднее между выжимкой из рецензии (заимствованной из журнального раздела «Библиография») и милицейским протоколом. Вместо обращения к читателям самого автора перед нами обращение к тем же читателям недалеких экспертов, тщетно пытающихся разобраться с таинственной лисьей рукописью<sup>26</sup>.

Происходит не просто пародирование традиционной формы предисловия/вступления, а намеренное снижение приема пародирования (милицейский протокол). Перед нами не просто мистификация с аллюзией на классические образцы (ср. «Рукопись, найденная в Сарагосе» Я. Потоцкого и др.) — перед нами пример откровенной игры с формой. Преди-

словие как бы сбивает читателя с прямого пути — пути спокойного размеренного чтения, характерного для классической литературы, авторы которой обычно настаивают на идентичности того, о чем они писали. Здесь внимание к тексту активизируется: мы насторожены: ведь его смысл можно прочитывать по-разному, поскольку заявленная изначально игра предполагает постоянное включение неожиданных поворотов, соединения разных пластов материала, (и снова) объединения несоединимого.

Кроме того, представив здесь откровенно пародийную фигуру критика-интерпретатора, автор тем самым как бы отказывается от посредника между собой и читателем, предлагая последнему самому включиться в процесс постижения заложенных в романе идей и смыслов. Иными словами, налицо ситуация восприятия, приглашение погрузиться в атмосферу игры, которую затеял автор, спрятавшись на время за спину своей героини.

Само повествование носит характер исповеди, дневника главной героини, внутри не имеющего разделения на главы. Нет здесь традиционных для дневников хронологических указателей дня или года.

В отличие, например, от «Мастера и Маргариты» Булгакова, где исторический и современный планы разведены<sup>27</sup>, у Пелевина путешествие героини по близкой и далекой истории, городам и континентам — все оказывается в одном потоке.

Однако автор уже в начале романа (вспомним «partes minores» — название, эпиграфы и предисловие) предлагает нам три ключа для более глубокого проникновения в художественный замысел. (Примечательно, что слово «ключ» не раз обыгрывается в тексте, становясь определенной вехой развития сюжета.)

Итак, перед нами заданная игра с формой, игра, дарящая необыкновенное чувство свободы включения неожиданных сюжетных ходов и перемещений (как во времени, так и в пространстве). Вместе с тем очевидным оказывается и включение оппозиции Запад — Восток, противопоставление двух миров, двух пространственных и ментальных координат, сопоставительное восприятие которых всегда присутствует в мироощущении жителя России. Самой России, думается, предназначается здесь роль своеобразного промежуточного, пограничного пространства, той диффузной зоны, в которой происходит скрещивание признаков двух достаточно четко обозначенных миров. При этом выдвинутая для рассмотрения оппозиция (Запад — Восток) «работает» внутри другой, связанной с противопоставлением религиозно-сакрального/мифологического и светского/мирского.

И, наконец, в романе выделяется тема оборотничества, включающая огромный мифологический пласт культуры Востока и Запада. Поскольку «мотив оборотничества соотносим с архаической концепцией “взаимоборачиваемости” всех сторон и проявлений действительности»<sup>28</sup>, а значит, определяет существование этого и того (обратного, потустороннего) мира, то это позволяет автору не только развернуть идею сосуществования разных миров, как разных вселенных, но и продолжить традиционную для него тему возможности/невозможности перехода, т. е. пересечения пространственных и временных рубежей, существующих между этими мирами. Вместе с тем рассмотрение оборотничества как некоей метафоры «сокрытия подлинной сути под ложной формой»<sup>29</sup> помогает Пелевину ввести тему сверхоборотня, которая оказывается важной для идейного содержания романа.

Таким образом, автор уже в начале произведения с помощью своеобразных ключей, подсказок намечает пути возможного следования читательской мысли к главной идее произведения. При этом, следуя предложенному постмодернизмом отказу от авторского доминирования («смерть автора»), предлагает самому читателю выбрать этот путь, найти свой ключ и свою подсказку.

В качестве главенствующей для нашего исследования мы избрали мифологическую тему романа, тесно связанную с мотивом оборотничества. В роли оборотня могут выступать животные, растения, отдельные предметы, духи, принимающие облик человека. Так, в китайской мифологии оборотнем (дзин) становятся животные-долгожители (лиса, змея, крыса, тигр и др.); в восточнославянской — леший, домовый, черт, принимающий облик родственника или знакомого, в славянском фольклоре — это змей, принимающий облик человека.

Своими главными героями Пелевин избирает наиболее характерные для разных национальных традиций (отражающих также оппозицию Запад — Восток) образы оборотня. В европейском фольклоре — это вервольф, человек-оборотень, т. е. человек, превращающийся в волка; в китайском — лиса-оборотень, лиса, превращающаяся в человека (чаще всего в женщину)<sup>30</sup>. Иными словами, писатель выделяет гипермужской и гиперженский мифологические персонажи.

Главная героиня романа Пелевина, от лица которой ведется повествование, лиса-оборотень древнекитайского (мифологического) происхождения. У нее — древнее имя А Хули (по-китайски «хули» — это лиса, а «А» — уменьшительный суффикс, поставленный в начало, — ее имя можно перевести как «лисичка»). Оправдываясь за столь сниженное толкование

имени в реальности, героиня оправдывается и в другом: «меня так звали еще тогда, когда слов «а хули» вообще не было в русском языке, и самого русского языка тоже» (с. 8). У нее есть и современный псевдоним (в заграничном, фальшивом, конечно, паспорте) Алиса Ли, который может восприниматься и как распространенная корейская фамилия, и — «как бы намек: “Алиса ли?”» (с. 18) Так подпитывается и развивается мотив двойничества (сокрытие реального лица под другим именем) и оборотничества (сокрытия истинной сути под ложной формой).

Алиса профессионально имперсонировывает девочку пограничного возраста с невинными глазами (от 14 до 17 лет), которая говорит односложно и просто, в основном о материальном и видимом (с. 63). И здесь не просто аллюзия на «Лолиту» Набокова («Лолиту в наше время читали даже лолиты», — утверждает героиня, с. 1), а прямое цитирование. Оно, кстати, сразу объясняет появление одного из эпиграфов романа и заставляет читателя поверить в ожидаемость героя.

Героиня Пелевина живет в Москве, зарабатывает проституцией — так повелось у лис многие тысячи лет назад, поскольку они питаются высвобождаемой сексуальностью клиентов (этакий вампиризм, неотделимый от сексуально-эротических устремлений оборотней). Так по-современному выглядит ее двойственность, ибо в последние две тысячи лет она хранит девственность, работая проституткой. Из ее переписки (по Интернету) с сестрами (такими же лисами, но живущими в разных уголках мира: в Таиланде и в Лондоне — вот еще один вариант темы Восток—Запад) читатель узнает, что героиня занимается также самоусовершенствованием и страдает от одиночества и своей девственности.

По мере развития сюжета мы узнаем и другое. Волшебные лисы, древний род оборотней, относятся к существам, которые живут на стыке разных миров: мира демонов, мира людей и мира животных и, не относясь ни к одному из них, свободно перемещаются в этой пограничной зоне. В реальном мире Алиса попадает в цепь ситуаций полукриминального характера, которые выводят ее на спецслужбы, и в результате она знакомится с генералом-лейтенантом ФСБ Александром. Он оказывается волком-оборотнем, а для постоянного читателя Пелевина, уже знакомым героем его раннего рассказа «Проблема верволка в Средней полосе»<sup>31</sup>. Их узнавание друг друга и идентификация обыгрывается в романе на самых разных уровнях.

С одной стороны, учитывая пост Александра, определенно дана отсылка к хорошо известному газетному клише «оборотни в погонах». Оно обыгрывается в разных деталях: книга (детектив) с таким названием ле-

жит на прикроватном столике в комнате Александра. В одном из эпизодов романа автор представляет нам образы милиционеров-спинтриев из ближайшего отделения милиции, которые открыто пользуются своей властью в личных целях. Есть в романе и попытка развернуть поле действия этого клише. Так, в рассуждениях о либерализме, оно накладывается на другие пласты и сферы жизни: в беседе с лордом Крикетом о характере современной власти, Александр говорит о тех «омерзительных оборотнях, которые прячутся за либеральной вывеской» (с. 203).

Самоидентификация героя у Пелевина также неоднозначна. При первых встречах он пытается навязать героине свою идентичность с волшебным персонажем из русской сказки «Аленький цветочек» (заколдованным злой волшебницей принцем), старательно проводя параллель встречи героев с этим известным сказочным сюжетом. Акцентированию внимания к идее сказки, согласно которой любовь превращает чудовище в принца, служат и намеренно выделенные детали. Александр во время первого свидания дарит Алисе цветок; она же, описывая стадии его превращения из человека в волка, также использует соответствующую символику (сначала она видит вместо прекрасного принца бутон, затем жуткий лохматый цветок, монстра, нечто среднее между человеком и волком и, наконец, волка (с. 127).

Постижению образа героя помогает картина его жилища — здесь автор вводит скрытую цитату (сниженную аллюзию) на знаменитую сцену из «Евгения Онегина». Алиса, оставшись на время одна, решает не изучить (как у Пушкина), а «обыскать помещение» (с. 133). И вот результаты: рядом с обрезаем сигар в виде серебряной статуэтки Моники Левински (образец американского китча) изображения Фенрира, «самого жуткого зверя нордического бестиария» (с. 134) и другие материалы, относящиеся к северному мифу. Но Пелевин опять играет с читателем: его героиня в сомнении. То ли герой полностью отождествляет себя с этим наводящим ужас существом, то ли для него это «просто недостижимый эстетический идеал, что-то вроде фотографии Шварцнеггера, висящий на стене у начинающего культуриста» (с. 134).

Взаимное влечение героев развивается вопреки всему. Они (по замыслу автора) представляют разные миры и культуры: она — лиса, превращающаяся в девушку, он — человек, оборачивающийся в волка; Александр не принимает в исполнении Алисы старинную китайскую песню, а она с трудом воспринимает самурайские драмы, вестерны и японские мультики про роботов, которые обожает ее герой. У них разные взгляды и привычки: «наши вкусы не то что различались, они относились к раз-

ным вселенным», — признается Алиса (с. 266). Однако несмотря на эти кросс-культурные барьеры их love-story (которая в общем-то не состоит-ся) развивается стремительно.

В контексте философии романа ее можно назвать метафорой слияния мужского и женского космических начал (Инь и Ян). Это становится очевидным благодаря образу этого слияния — «волк и лиса со сплетенными хвостами, сидящие перед телевизором» (с. 266). С одной стороны, эта цитата из массовой культуры — картинка-вкладыш в турецкой жвачке. Но она самым неожиданным образом коррелирует то ли с древней эмблемой Кундалини (две змеи с перекрещенными хвостами, обвивающие центральный стержень), то ли, что ближе восточной теме романа, — с символическим изображением, которое сохранилось на могильных рельефах первых веков нашей эры в некоторых провинциях Китая эпохи Хань. На них — изображение супружеской близости прародительницы Нюй-ва (она представлялась в виде получеловека-полузмеи или дракона) и Фу-си, культурного героя, первопредка племен (по преданию, он научил людей охоте, рыболовству, приготовлению пищи)<sup>32</sup>. Они изображались с туловищами человека и переплетенными хвостами змеи или дракона, которые равны по смыслу и функциям в китайской мифологии. Здесь у Пелевина явно сниженное пародирование образца. Неожиданный поворот — игра смыслов продолжается.

Постепенно любовь преобразует героев. Для Александра это чувство оборачивается трагедией — под воздействием гипнотической силы, связанной с поцелуем Алисы (мотив из «Сказки о мертвой царевне» о воскрешающей силе поцелуя принца — только наоборот), он превращается уже не в волка, а в черную собаку<sup>33</sup>. Здесь писатель вновь включает в действие мотив двойничества, называя это существо псом Гармом (двойником Фенрира) или уже знакомым по «Generation “П”» псом с пятью лапами, отмеченным непечатным именем из шести букв. В последнем случае его национальная принадлежность четко выражена: «Он спит среди снегов, а когда на Русь слетаются супостаты, просыпается и всем им наступает...» (с. 322). Это сравнение высвечивает и соотнесенность пелевинского героя с персонажем М. Булгакова из «Собачьего сердца».

Так мифологические оборотни, двойники создают цепь ложных идентификаций, вступающих в реальность, где также происходит превращение. Каждое из них есть смена идентичности. Весь роман пронизан идеей неустойчивости, которая усиливается тем, что идентификации эти имеют легко узнаваемые корни мифов народов мира. Писатель намеренно скре-

щивает эти мифы. Мы не только обращаемся к знакомому образу волка в европейской и русской мифологии, но и вынуждены вникнуть в семантическую составляющую мифологического образа лисы в китайской культуре<sup>34</sup>.

Автор продолжает игру, скрещивая эти два образа разных национальных мифов. Два героя Пелевина, изначально относящиеся к разряду чужих, диаметрально противоположных, оказываются в ситуации взаимного притяжения. Они в разных формах познают любовь, доказывая тем самым, что можно любить и чужого, что оборачивается трагедией и для чужого, и для них самих.

Такая переплетенность, запутанность миров у Пелевина оказывается под влиянием более значимой силы — они все объединены высшим началом. И как бы иронически автор не обыгрывал все эти хитросплетения фигурок своих персонажей, постепенно появляющихся в разных ипостасях: проституток, возлюбленных, лис — в какой-то момент все пронизывает тот свет, который может быть только светом любви.

Цинизм и хитрость Алисы постепенно сменяются не свойственными ей чувствами сопереживания, стремления помочь любимому разобраться в себе. Она даже начинает идентифицировать себя с женщиной, когда, словно забыв, кто она на самом деле, цитирует классика: «Прав был Чехов: женская душа по своей природе — пустой сосуд, который заполняют печали и радости любимого» (с. 322).

Кроме того, любовь не только преображает героиню, она начинает обретать самое себя. В конце концов благодаря любви героиня Пелевина находит ключ к пониманию древнего учения, дающего осознание того, что есть истина. Идея самопознания, познания своей внутренней сути захватывает ее в финале романа. Совершая головокружительный прыжок на велосипеде с трамплина Битцевского парка, она, желая уже иной мир (его пустоту) наполнить своей любовью и свободой, заявляет: «Я выйду в самый центр пустого утреннего поля, соберу в сердце всю свою любовь, разгонюсь и взлечу на горку. И, как только колеса велосипеда оторвутся от земли, я громко прокричу свое имя, и перестану создавать этот мир... потом этот мир исчезнет. И тогда, наконец, я узнаю, кто я на самом деле» (с. 381).

Так в финале романа вырастает тема самоидентификации, уже не связанная с оборотничеством. Одновременно становится очевидным, что за хитросплетением разнородных мифологем таится тема любви, освобождающей от земных пут, объединяющей человека с человеком, даже если

он прячется под маской лисы или волка и кажется абсолютно чужим. Любовь срывает всяческие маски. Более того — любовь все преодолевает. Христианскую заповедь «возлюби ближнего своего как себя самого» Пелевин переводит в формулу умения жить в согласии с другими и с самим собой.

### Примечания

<sup>1</sup> *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60—90-е годы XX века — начало XXI века). Санкт-Петербург, 2004. С. 31.

<sup>2</sup> Анализу существующих работ по этой проблематике посвящена вводная глава монографии О. В. Богдановой: *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы... С. 3—34.

<sup>3</sup> *Корнев С.* Столкновение пустот: может ли постмодерн быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина // Новое литературное обозрение. 1997. № 28. С. 247.

<sup>4</sup> *Громов Е.* Постмодернизм. Заметки на полях экспертной анкеты // В поисках постмодернизма. Книга мастерской киноведов Евгения Сергеевича Громова. ВГИК. М., 2000. С. 199.

<sup>5</sup> *Пригов Д.* Новый тип художника в постмодернистской культуре // CLOSE UP. Историко-теоретический семинар во ВГИКЕ. М., 1999. С. 254.

<sup>6</sup> *Маньковская Н. М.* Симулякр // КорнеВиЩе ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1999. С. 199.

<sup>7</sup> *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы... С. 33.

<sup>8</sup> *Генис А.* Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М., 1999. С. 82.

<sup>9</sup> *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы... С. 301.

<sup>10</sup> *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. М., 2001. С. 174—175.

<sup>11</sup> *Корнев С.* Столкновение пустот... С. 244.

<sup>12</sup> *Генис А.* Виктор Пелевин: границы и метаморфозы // Знамя. 1995. № 12. С. 210.

<sup>13</sup> *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы... С. 304.

<sup>14</sup> *Генис А.* Виктор Пелевин: границы и метаморфозы... С. 213.

<sup>15</sup> Там же. С. 212.

<sup>16</sup> Пелевин В. Священная книга оборотня. М., 2004. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

<sup>17</sup> Пелевин В. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда: Избранные произведения. М., 2003.

<sup>18</sup> Пелевин В. «...Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами»: Интервью Н. Кочетковой // Известия. М. 16 ноября. 2004. № 213. С. 15.

<sup>19</sup> В журнале «Континет» (№ 123 за 2005 г.) Борис Кузьминский дал анализ не только печатным, но и интернетовским публикациям по поводу «Священной книги оборотня». Указывая на ругательные рецензии (6 авторов), сам Кузьминский называет роман «самым качественным произведением (по композиции и стилю)», а потому даже предлагает считать его «дебютным» (с. 497).

<sup>20</sup> Вознесенский А. Дело оборотней в обложках. Двусмысленность как метафора России в романе Виктора Пелевина // Ex Libris. Независимая газета. 18 ноября. 2004. № 44. С. 1.

<sup>21</sup> Повторенное дважды в тексте романа обещание забить современный дискурс осиновым колом в породившую его кокаиново-амфетаминовую задницу (с. 123, 192) — по мысли автора, явно призвано поставить точку в спорах о постмодернистской генеалогии его прозы. См.: Каспэ И. Низкий обман или высокая реальность // Новое литературное обозрение. 2005. № 71 (1). С. 383.

<sup>22</sup> Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 77.

<sup>23</sup> Софронова Л. А. Названия и эпитафии как индикаторы смыслового поля произведения // Оппозиция сакральное / светское в славянской культуре. М., 2004. С. 144.

<sup>24</sup> Там же. С. 146.

<sup>25</sup> Там же. С. 157.

<sup>26</sup> Примечательно, что постоянные интерпретаторы текстов Пелевина сразу признали адресность данного пародийного пассажа — своеобразный ответ автора своим наиболее яростным критикам: «Все, что я хотел сказать журналистам, я сказал... в этой книге». См. Пелевин В. «...Несколько раз мне мерещилось, будто я стучу по клавишам лисьими лапами...» (с. 1).

<sup>27</sup> Выбор этого литературного образца не случаен: он принадлежит как самому Пелевину, так и его исследователям. В частности, О. Богданова предлагает уравновешенное сравнение композиционного построения «Мастера и Маргариты» и романа Пелевина «Чапаев и Пустота». См.: Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы... С. 351.

<sup>28</sup> Неклюдов С. Ю. Оборотничество // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах. М., 1992. С. 235.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Об этом свидетельствуют тексты коротких прозаических произведений известного китайского поэта и писателя Юань Мэя, новеллиста XVIII в.: *Юань Мэй*. Новые (записи) Ци Се (Синь Ци Се), или О чем не говорил Конфуций (Цзы бу юй). М., 1977.

<sup>31</sup> *Пелевин В.* Хрустальный мир. М., 2002. С. 37–76.

<sup>32</sup> См. Мифы народов мира. Т. 1. С. 653.

<sup>33</sup> В этом случае, думается, выбор цвета у Пелевина не случаен. Как пишет А. В. Гура, характеризуя образ «черной собаки» в славянской народной традиции, цвет (черный или белый) «выполняет маркирующую функцию, выделяя особо отмеченные персонажи среди множества себе подобных... Этот цвет также подчеркивает их магические или демонические свойства». С другой стороны, выделяя в один ряд некоторых домашних животных, чей окрас также маркирован, ученый добавляет: «...черная собака, черный кот и черный петух, живущие мирно между собой, оберегают дом от всякой нечистой силы...». См.: *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 47, 91.

<sup>34</sup> Так, в рассказах Юань Мэя лиса-оборотень предстает в большинстве своем в образе красавицы, притягивающей к себе мужчин; она занимается самосовершенствованием и умеет творить чудеса. Часто подчеркивается ее бессмертие, а также стремление заразить очарованных ею людей (чаще всего студентов) любовью к учебе, дабы они обрели бессмертие. Вместе с тем, бесовская природа лис прорывается то в насмешках над злыми людьми, то в причинении им разного рода вреда. См.: *Юань Мэй*. Новые (записи) Ци Се (Синь Ци Се)... С. 202, 203, 209, 229 и др.

Н. В. Злыднева

## **Ветхость: между концом и началом**

В мотиве *ветхости* наиболее емко артикулированы *концы и начала* поэтики Андрея Платонова. *Ветхость* в топике писателя занимает одну из центральных позиций. Словесные формы, в которые облечен данный мотив, являются характерным образчиком языка писателя. Особенности поэтики Платонова выступают здесь наиболее звучно. Мотив *ветхости* в его сочетании с другими мотивами проясняет картину мира писателя, заданную прикосновением к тончайшим слоям человеческого существования. Сквозь призму этого мотива раскрываются важнейшие свойства поэтики мастера.

В фокусе настоящего исследования — проблема взаимной соотнесенности мотивов и стоящих за этой конфигурацией смыслов. Известно, что языку А. Платонова свойственен разрыв между основным словарным значением ключевого слова, на который опирается отдельный концепт и/или мотив, и семантики мотива в составе мотивного комплекса, который можно условно назвать идиотопикой. Отдельный мотив может служить интегрирующим ядром, связывающим и обнажающим глубинные смыслы сопричастных мотивов. Ярким примером такого рода зазора, выполняющего прежде всего функцию поэтическую, служит *ветхость*. Реализуя основное словарное значение лексемы *старый* и отсылая тем самым к оппозиции *старый/новый*, *ветхость* и его производные в сжатой форме разворачивают множественность манифестаций мотивной пары *концы-начала*, образуя базовый слой соответствующего концепта. Проблеме соотнесенности *ветхости* с мотивами *концов* и *начал* и посвящена данная работа. Материалом исследования послужили тексты романов Чевенгур (Ч) и Счастливая Москва (СМ), повестей Ювенильное море (ЮМ), Котлован (К) и Джан (Д), рассказов Река Потудань (РП), Мусорный ветер (МВ), а также некоторых других произведений Платонова конца 20х — середины 30-х годов.

Мотивы *концов* и *начал* в их взаимной сцепленности в прозе Платонова необычайно значимы: они относятся к ведущим темам в его творчестве — мотивам циклического круговорота жизни, памяти об отцовско-материнском комплексе как наиболее фундаментальном уровне челове-

ческого бытия (ср. параллелизм тематических комплексов воскрешения отцов и возвращения в материнское лоно), а также темы истончения существования как пограничья *концов* и *начал*, где последние представлены в их динамическом (про-пост-космологическом) модусе, как состояние-процесс: *почти-конец*, *еще-не-начало*. *Ветхость* эксплицирует и выявляет глубинные смыслы этих превращений.

Семантический спектр мотива *ветхость* у Платонова очень широк. Слово *ветхий* прежде всего реализует основное словарное значение *старый*, причем, оно относится как к пространству, так и ко времени. Применительно к предметам, то есть к местам, образующим пространство, *ветхость* выступает как синоним слов *старый*, *дряхлый* и/или образует параллелизм в соединении со словами *старый*, *старость* с пределах одной синтагмы [*Кондаев любил старые плетни, ущелья умерших пней, всякую ветхость, хилость и покорную, еле живую теплоту*. Ч-41 *Все находилось в прежнем виде, только приобрело ветхость отживающего мира; уличные деревья рассыхались от старости и стояли давно без листьев, но кто-то существовал еще, притаившись за двойными рамами в маленьких домах, живя прочней дерева*. К-474; *прибывшие люди стояли вокруг покойной и смотрели в ее лицо, уже снедаемое ветхими силами смерти, старое, как у Федератовны*. ЮМ-564; <...> *его вывели во двор и поставили к огаде, сложенной из старого десятивершкового кирпича; Божев успел рассмотреть эти ветхие кирпичи, которые до сих пор еще лежат в древних русских крепостях* <...> ЮМ-570; *...к одиннадцати часам утра этот день уже постарел от действия собственной излишней энергии — от жара, от пылящей ветхости почвы...* МВ-375]. Различаются именная и предикативная формы лексемы *ветхость*. Именная форма доминирует и часто образует генитивное подчинение [*ветхость ткани, ветхость парка, ветхость города, ветхость мира, ветхость тел, ветхость бедности, ветхость почвы*]. В именной форме *ветхость* иногда выступает как субъект действия (актант) [*Вблизи была старая деревня; всеобщая ветхость бедности покрывала ее и старческие, терпеливые плетни, и придорожные склонившиеся в тишине деревья имели одинаковый вид грусти*. К-492 *Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов*. Ч-18 *Эта истершаяся терпеливая ветхость некогда касалась батрачкой, кровной плоти...* К-525-526], однако чаще является объектом, выполняя в предложении роль прямого дополнения [*Кондаев любил старые плетни, ущелья умерших пней, всякую ветхость, хилость и покорную, еле живую теплоту*. Ч-41 *Он вспомнил сухую ветхость женских тел, которые он сейчас поддерживал для поцелуев, и как одна женщина сама прижалась к нему, слабая, словно веточка, пряча вниз привыкшее грустное лицо*; Ч-356].

Применительно к месту-пространству мотив *ветхости* выступает как экзистенциал, отсылая ко второму члену оппозиции *жизнь/смерть* в значении *почти умерший*, находящийся *между жизнью и смертью*, то есть маркирует зону экзистенциального пограничья [Кондаев любил старые плетни, ущелья умерших пней, всякую ветхость, хилость и покорную, еле живую теплоту. Ч-41<sup>1</sup>; Все находилось в прежнем виде, только приобрело ветхость отживающего мира; К-474 прибывшие люди стояли вокруг покойной и смотрели в ее лицо, уже снедаемое ветхими силами смерти, старое, как у Федератовны. ЮМ-564]. Это место, где размещена вещь, дошедшая до своего края<sup>2</sup>, где она сближается — в рамках топика Платонова — с мотивом *мусора*<sup>3</sup>. Состоянием *ветхости* отмечены у Платонова вещи как таковые (предметы обихода, одежда) [*Наклонившись, Воцев стал собирать вынутые Настей ветхие вещи, необходимые для будущего отмщения, в свой мешок.* К-537], а также символические предметы [*Сашу заинтересовали те кресты, которые были самые ветхие и тоже собирались упасть и умереть в земле.* Ч-36], жилище [см. ниже], природа [*Свет утра расцветал в пространстве и разъедал вянущие ветхие тучи.* Ч-238] и природное окружение [*Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов.* Ч-18].

Важнейший локус мотива — жилище и другие облики среды человеческого обитания (*дом, двор с хозяйственными строениями на нем, город, мир*) [*Он вспомнил свою домашнюю мебель, свой ветхий двор, супругу и был рад, что они тоже не знали Карла Маркса и поэтому не расстанутся со своим мужем и хозяином.* Ч-191; *Тот свет проникал в чевенгурскую кузницу через ветхие щели дверей, в которых еще была копоть, осевшая там в более трудолюбивые времена.* Ч-300; *Никита сел на скамейку около калитки обветшалого, но все же знакомого дома.* РП-358; *...он постепенно починил обветшалый сарай во дворе* РП-369; *По двору росла случайная трава, в углу стоял рундук для мусора, затем находился ветхий сарай, и около него жила одинокая старая яблоня без всякого участия человека.* Д-377; *Он сомневался, нужно ли сейчас истратить, привести в ветхость и пагубность целый город и все имущество в нем — лишь для того, чтобы когда-нибудь, в конце, на короткое время наступила убыточная правда.* Ч-303; *Все находилось в прежнем виде, только приобрело ветхость отживающего мира; уличные деревья рассыхались от старости и стояли давно без листьев, но кто-то существовал еще, притаившись за двойными рамами в маленьких домах, живя прочней дерева.* К-474]. Здесь ветхость реализует значение *старый, хрупкий, разрушающийся*, находящийся *на краю гибели*, маркирующий этот экзистенциально-пространственный *перевал через край*.

Особую группу пространственных объектов, несущих на себе печать *ветхости*, составляет человеческое тело (*ветхая грудь, сухая ветхость женских тел, ветхая плоть, ветхая голова, ветхая девственность*), а также его символический заместитель в системе поэтики Платонова — *дерево*<sup>4</sup> [*Но Козлов не уважал чужой жалости к себе — он сам незаметно погладил за пазухой свою глухую ветхую грудь и продолжал рыть связный грунт. К-451; Он вспомнил сухую ветхость женских тел, которые он сейчас поддерживал для поцелуев, и как одна женщина сама прижалась к нему, слабая, словно веточка, пряча вниз привыкшее грустное лицо. Ч-356; уличные деревья рассыхались от старости и стояли давно без листьев, но кто-то существовал еще, притаившись за двойными рамами в маленьких домах, живя прочней дерева. К-474; Вблизи была старая деревня; всеобщая ветхость бедности покрывала ее и старческие, терпеливые плетни, и придорожные склонившиеся в тишине деревья имели одинаковый вид грусти. К-492*]. Интересно, что *ветхое тело* риторически возвышается, уподобляясь *ущелью* как элементу героического пейзажа [*по одной жиле, похожей на дерево, можно чувствовать, как бьется где-то сердце, с напором и с усилием прогоняя кровь сквозь узкие обвалившиеся ущелья тела. Ч-34*], однако при этом возникает мотив *щели*, активизируя близость однокоренных слов *ущелье* = *щель*, чья тождественность подчеркивается и паронимией, и это тождество маркирует истончение “ткани” жизни, человеческого существования [*Кондаев любил старые плетни, ущелья умерших пней, всякую ветхость, хилость и покорную, еле живую теплоту. Ч-41; Тот свет проникал в чевенгурскую кузницу через ветхие щели дверей, в которых еще была копоть, осевшая там в более трудолюбивые времена. Ч-300*]. Описание *ветхого тела* сквозь призму мотива *щели* сближается с понятием *складки*, которым пользуется современная философия, обращенная к проблеме телесности, для описания формирования и экспликации пространственно-телесного опыта человека<sup>5</sup>. Если согласиться с В. Подорогой в том, что человек Достоевского — это человек без кожи<sup>6</sup>, то человека Платонова легко узнать по складкам *ветхой* кожи, формирующим *щели-ущелья* его тела.

Субститутом тела, и в частности кожи, является *одежда*, которая тоже несет на себе печать *ветхости* (*материнская ветхая шаль* в РП). Здесь реализуются именная форма лексемы — *ветхость*, а в качестве предикатов — прилагательное *ветхий*, отглагольное прилагательное *обветшалый*, глагол *ветшать*. Качественно *ветхости* может быть отмечены элементы одяния, ткань, головной убор, где чаще всего обнаруживается перенос *тело* = *одежда* [*одежда на вневойсковике была так же изношена, как кожа на его лице, и согревала человека лишь за счет долговечных*

*нечистот, ввевшихся в ветхость ткани* СМ-22; *На каменной плите лежала шляпа музыканта, прожившая все долгие невзгоды на его голове — и некогда она покрывала шевелюру молодости, а теперь собирала деньги для пропитания старости, для поддержания слабого сознания в ветхой голой голове.* СМ-23; *Она сейчас была в одной заношенной ночной рубашке, и похудевшее тело ее озябло в прохладном сумраке позднего времени.* РП-376]. Этот перенос знаменует исцеление слабого тела ветхой одеждой/тканью, в чем реализуется принцип симпатической магии: тело лечат телом или его заместителем — одеждой, а жар — теплом<sup>7</sup> [*Сильный жар уносил его в своем течении вдаль от всех людей и ближних предметов, и он с трудом видел сейчас и помнил Любу, боясь ее потерять в темноте равнодушного рассудка; он взялся рукой за карман ее пальто, сшитого из красноармейской шинели, и держался за него, как утомленный пловец за отвесный берег, то утопая, то спасаясь.* РП-364; *В своей комнате Люба раздела и уложила Никиту в кровать и укрыла его одеялом, старой ковровой дорожкой, материнскою ветхою шалью — всем согревающим добром, какое у нее было.* РП-365].

Мотив поношенной (= *обветшалой*) одежды очень распространен у Платонова и необязательно задан эпитетом *ветхий*: В описании старой одежды эксплицированы мотивы *прозрачности* и *недостачи*: одежда персонажей чаще всего недостаточно покрывает их тело, обнажая то, что должно быть невидимо. В РП по этому признаку выводится параллель *старое платье = живое/мертвое тело* [*кисейное, бледное платье доходило ей только до колен, больше, наверно, не хватило материала, и это заставило Никиту сжалиться над Любой — он видел такие же платья на женщинах в гробах, а здесь кисея покрывала живое, выросшее, но бедное тело.* РП-358]. Прозрачность имплицитно граничит, вовлекая значение *пограничья*, и тем самым отсылает к мотиву *ветхости* опосредованно, то есть *ветхий* как *хрупкий, хилый* [*Кондаев любил старые плетни, ущелья умерших пней, всякую ветхость, хилость и покорную, еле живую теплоту.* Ч-41].

Наконец, *ветхость* выступает в форме предметного объекта, наделенного качеством пространственности природного пейзажа [*окраинная ветхость*] или психологическими атрибутами [*ветхость хилая и покорная, истершаяся терпеливая ветхость*], которые отсылают к классу людей, к социуму: *бедные, обветшалые граждане* как одновременно обнищавшие и утомленные [*это гнездо было свито из зелени забот о советских гражданах, трудной жалости ко всем обветшалым от нищеты и яростных подвигов против ежеминутно встречающихся врагов бедных.* Ч-128], но также и люди *бывшие*, люди прежнего времени ср.: *тот общий дом*

*возвысится над всем усадебным, дворовым городом, а малые единоличные дома опустеют, их непроницаемо покроет растительный мир, и там постепенно остановят дыхание исчахшие люди забытого времени.* Ч-48].

Последний пример показывает, как *ветхость*, имплицитно маркируя состояние времени посредством состояния тел и вещей, определяет время также и напрямую, реализуя более архаический пласт семантики *ветхий* как *старый* в значении *прежний*, относящийся к давно прошедшим временам. Аналогичным образом и в развитие этой семантики в словосочетании *ветхие времена* восстанавливается значение *Ветхий Завет* [буржуазия тех ветхих времен не была глупой СМ-39]. Та же семантика имплицитна и в мини-сюжете с *ветхой* книгой [— *Это Умрищев, — сказала она. — Он думает, что тут было при Иване Грозном: не лучше ли? И действительно, то стоял в глубоком размышлении Умрищев, держа ветхую книгу в руках.* ЮМ-578]. Здесь семантика слова *ветхая* образована наложением более архаического значения на современное нормативное употребление, сближая временной и пространственный семантические пласты. Архаическое *ветхий* как *прежний* может обыгрываться иронически [*опершись рукой на спящего быка, Вермо уже приобрел другую догадку: не пришла ли пора отойти от ветхих форм животных и завесты вместо них социалистические гиганты, вроде бронтозавров, чтобы получить от них по цистерне молока в один удой?* ЮМ-577]. Более явно корпус значений, отсылающих к теме *ветхозаветности* выступает тогда, когда *старое* в соединении с *ветхим* замещается *стариной* [*Умрищев, потеряв интерес к гостю, снова приступил к своему медленному чтению старины, иногда улыбаясь какой-нибудь ветхой шутке* ЮМ-552]. К собственно временным параметрам *ветхости* как *прошлому* следует отнести и мотивную связку *ветхость = память* [*Он вспомнил свою домашнюю мебель, свой ветхий двор, супругу и был рад, что они тоже не знали Карла Маркса и поэтому не расстанутся со своим мужем и хозяином.* Ч-191; *Он вспомнил сухую ветхость женских тел* Ч-356; *Теперь же воздух ветхости и прощальной памяти стоял над потухшей пекарней и постаревшими яблоневыми садами.* К-475]. *Ветхость* как концепт в данной связке прослеживается также в следующих контекстах: *Дванов вспомнил старого, еле живущего Захара Павловича.* Ч-294; *Прокофий <...> вспомнил, что Чепурный желает женщин худых и изнемогих...* Ч-299. *Память* и *ветхость* в значении *слабый, старый* образуют связь по примыканию, соположению.

Реализуя основное словарное значение, *ветхое*, как правило, маркирует *прошлое* [*Тот свет проникал в чевенгурскую кузницу через ветхие щели дверей, в которых еще была копоть, осевшая там в более трудолю-*

*бивые времена. Ч-300*]. Однако *ветхое* может быть обращено и в будущее [*Наклонившись, Воцел стал собирать вынутые Настей ветхие вещи, необходимые для будущего отмщения, в свой мешок. К-537; Он сомневался, нужно ли сейчас истратить, привести в ветхость и пагубность целый город и все имущество в нем — лишь для того, чтобы когда-нибудь, в конце, на короткое время наступила убыточная правда; Ч-303; и как концепт: это слабое тело, покинутое без родства среди людей, почувствует когда-нибудь согревающий поток смысла жизни, и ум ее увидит время, подобное первому исконному дню. К-484*]. В последнем случае мы имеем дело с сакрально-инверсированным будущим как временем, описанным в Апокалипсисе, то есть, относительно концепта *ветхости* — временем Нового (*не-Ветхого*) Завета.

Наконец, предикативная форма ветхости нашла выражение в наречии *ветхо* [*Копенкин отыскал избу с вывеской Совета, но там было пусто, ветхо и чернильница стояла без чернил Ч-153*]. Параллелизм *ветхо* = *пусто* указывает, что здесь *ветхость* равнозначна *пустоте*, отсылая ко второй части оппозиции *жизнь/смерть*. Однако если учесть, что концепт *пустоты* в мотивике Платонова оксюморонно маркирует сакральную полноту, *ветхость* по аналогии следует отнести к мотивам, образующим значение противоположное нормативно-словарному: *старый* — но и одновременно *помолодевший*; *слабый, изношенный* — но и *стойкий, воспрявший*. В ходе дальнейшего анализа мы увидим, что подобного рода парадоксальные трансформации традиционной семантики у Платонова не случайны и опираются на ряд диалектных значений слова *ветхий*.

Мир и его состояния, которыми охватывается *ветхость*, поистине всеобъемлющи. Не только пространство и время маркировано этим мотивом, но даже обстоятельства действия (*там было ветхо*), а также звуковой код (*ветхий скрип*). Таким образом *ветхость* в прозе А. Платонова конца 20—30-х годов — это и пространственно-временное состояние вещи или персонажа, и образ действия, и характер всеобщего существования. Она помечает собой весь космос «персонажей» писателя, включая не только человека, но и природу — растения и стихии, которые в своем глобальном единении раскрывают глобальное состояние мира, находящегося на грани собственного исчезновения как до предела истонщенное бытие.

*Ветхость* может быть описана следующим набором мотивов-концептов: *истертая вещь — угасающая плоть (тело) — гибнувший город (мир)*. В целом *ветхость* — это *опороченное*, и потому *оставленное место* (амбивалентный эквивалент — *порожнее место*), что соответствует значению *опустошение* (места обитания, тела, души, а также образа действия). Темпорально отмечены состояния по признаку *убывания, угасания, уми-*

*рания* — это процессы с вектором от жизни к смерти. Это общее состояние угасания сопричастно теме органического мира в его разрозненных частях (*тело, кости, травы*), включая элементы природного пейзажа (*опушки, тучи, бугры*, а также параллели по примыканию — *ветер, вода*). Характерен локус концепта *ветхости*: это *окраина и пустота* (с амбивалентной параллелью *порожнее место*) [*На выкошенном пустыре пахло умершей травой и сыростью обнаженных мест, отчего яснее чувствовалась общая грусть жизни и тоска тщетности*. К-449]. Наконец, временной код *ветхости* — *ночь* — артикулирован посредством лексемы *луна* [*Над домами, над Москвой-рекой и всею окраинной ветхостью города сейчас светила луна*. Ч-329]. *Ветхость* предстает как состояние-процесс увядания [*Копенкин наблюдал, как волновалась темнота за окном. Иногда сквозь нее пробегал бледный вянувший свет, пахнувший сыростью и скукой нового нелюдимого дня. Быть может, наставало утро, а может, это — мертвый блуждающий луч луны*. Ч-156], что распространено даже на звук топора, который в ходе всеобщего обветшания превращается в скрип [*тишина распространялась сейчас по всему видимому свету, только топор Чиклина звучал среди нее и отзывался ветхим скрипом на близкой мельнице и в плетнях*. К-508]. Общий концепт, неоднократно закрепленный и лексически в связи с мотивом *ветхости*, выступает как *память/беспамятство*. Подытоживая анализ семантического поля исследуемого мотива можно сказать, что *ветхость* у Платонова выступает в значении *воспоминание о гибели (живого)*.

Акцентированность в мотивном комплексе *ветхость* темы органического мира, которому уподоблен и мир вещи, показывает, что мотив кодирует характерные для писателя мотивы-идеологемы, относящиеся к идее пребывания всего сущего на грани бытия. Вектор движения, обозначенный в наборе мотивов, соположенных концепту *ветхость*, описывает это состояние как процесс трансформации-перерождения мертвого в живое: память как образ циклического круговорота (природы, мира, субъекта). Субъект этого круговорота — мир покорный, подлунный, слабый плотью, но исполненный терпения, а потому по-своему сильный. Это тема христианства, мученичества Христа. Аналогичные мотивы находим у В. Розанова в его книге «Люди подлунного мира».

Реализуясь в отношении к оппозициям *жизнь/смерть, влажное/сухое, целое/часть, настоящее/прошлое, ветхость* занимает пограничную, со смещением ко второму члену, позицию: *полу-смерть, почти-сухое, умирающее еле живое*, находящееся в процессе *опустошения*, принадлежащее *прошлому*. Отсюда и мотив *щели*, маркирующий как изможденное человеческое тело, так и *ветхое* строение. Благодаря своей выраженной

пограничности и интенциональности *ветхость* способствует созданию особо вязкой среды, в которой мотивные противоположности сближаются. Этим обусловлен и большой семантический разброс, который наблюдается в текстах. Он показывает, что пафос мотива — тенденция к сведению в одно целое *концов и начал* как *старого* и *нового*. Возникает прозрачность смыслов, где настоящее определяется через прошлое (= старое), а будущее (= новое) и целое — через прошедшее (прежнее), дробное и пустое, подобно тому, как жизнь — через предшествовавшую ей смерть. Одним словом, *ветхость* Платонова организована таким образом, что в узле смыслов, собираемых ею, выделяются крайности, и так возникает амальгама *концов и начал*.

Одним из объяснением подобной организации платоновской *ветхости* может служить рассмотрение валентностей, формируемых мотивом. Среди них одно из ведущих соотнесений — мотив *травы*. Семантическая цепочка мотивов *ветхость-трава* реализуется на глубинном уровне — на уровне восстановления первоначальной семантики лексемы *ветхость*: по Далю *ветхая трава* — это *прошлогодня трава*, то есть, конец, ставший началом<sup>8</sup>. *Трава* является ведущим мотивом Платонова как с точки зрения рекуррентности, так и смысловой насыщенности, семантической плотности. Она отсылает к комплексу мотивов органического роста, неконтролируемой жизненной силы, хаотически телесного, постоянно воспроизводящегося *начала*. Семантика *ветхая трава* как *прошлогодня трава* встречается у Платонова слишком часто, чтобы можно было игнорировать эту связь [*Земля по склонам и на высоких пашнях лежала темной, снег ушел с нее в низы, пахло молодою водой и ветхими травами, павшими с осени*. РП-367]. Скрытая семантика *травы* как органического роста, пре-начальности, бессмертия реализована и в метафоре *дебри девственности* [*Мульдбауэр предсказывал близкое завоевание стратосферы и дальнейшее проникновение в синюю высоту мира, где лежит воздушная страна бессмертия; тогда человек будет крылатым, а земля останется в наследство животным и вновь, навсегда зарастет дебрями своей ветхой девственности*. СМ-42].

Особенно характерен мотив бессмертной *травы* в динамике. Для Платонова характерна *трава увядающая* или *вырастающая заново* — своего рода *perpetum mobile* естественного воспроизводства жизни [*Пашинцев согласился и рассказал про сорную траву. В свое детское погубленное время он любил глядеть, как жалкая и обреченная трава разрастается по просу. Он знал, что выйдет погожий день и бабы безжалостно выберут по ветелке дикую неуместную траву — васильки, донник и ветрянку. Эта трава была красивей невзрачных хлебов — ее цветы походили*

на печальные предсмертные глаза детей, они знали, что их порвут потные бабы. Но такая трава живей и терпеливей квелых хлебов — после баб она снова рождалась в неисчислимом и бессмертном количестве. Ч-143]. К концепту ветхости отсылает и трава на дорогах войны: в РП она и новая, и старая одновременно [Трава опять отросла по набитым грунтовыми дорогам гражданской войны, потому что война прекратилась. РП-354, но при этом ...неший человек задремал на земле под солнцем, в сентябрьской траве, уже уставшей расти здесь с давней весны. РП-354—355].

Тема умершей или умирающей (= ветхой) травы как метафоры угасания жизни обладает высокой экзистенциальной насыщенностью у Платонова [На выкошенном пустыре пахло умершей травой и сыростью обнаженных мест, отчего яснее чувствовалась общая грусть жизни и тоска тщетности. К-449 Близ церкви росла старая забвенная трава и не было тропинок или прочих человеческих проходных следов — значит, люди давно не молились в храме. К-505]. Она маркирует центральные концепты Платонова, среди которых особенно значимы тело и свет. Так, семантика прошлогодней травы как конца, ставшего началом, проступает в переносах — в описании света в ночи [Копенкин наблюдал, как волновалась темнота за окном. Иногда сквозь нее пробегал бледный вянувший свет, пахнувший сыростью и скукой нового нелюдимого дня. Быть может, наставало утро, а может, это — мертвый блуждающий луч луны. Ч-156 — ср. эпитеты, характерные для травы: вянувший, пахнувший сыростью]. Эпитет вянущие не случайно соположен с определением ветхые [Свет утра расцветал в пространстве и разъедал вянущие ветхие тучи. Ч-238]. Свет может быть и не ветхим, но выявляющим «ветхость» земли, которую он освещает [он видел, как свет солнца разъедал туманную мглу над землей, как осветился голый курган, обдутый ветрами, обмытый водами, с обнаженной скучной почвой, — и вспоминал забытое зрелище, похожее на этот бедный курган, изглоданный природой за то, что он выдавался на равнине. Ч-257]. Обнаженная, бедная, изглоданная природа, чья ветхость становится очевидной благодаря свету, по цепочке земля = тело отсылает к теме телесности и имплицитно содержит значение слабое тело.

Сквозь призму мотивной цепочки трава-ветхость уточняется семантика ветхого тела. Слабая плоть по Платонову — это инверсированная сила: материя, отмеченная духом как состоянием предельности, балансирует на грани превращения в нематериальную сущность, идея — в «отпечаток» материи в памяти [Дванов шел в чувстве стыда жизни перед сла-

бым, забытым телом, остатки которого истомились в могиле, потому что Александр был одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся следом существования отца. Ч-372]. Глеющее в могиле еще не уничтоженное тело отца и еще живое тело сына образуют эквивалентность, круговорот жизни, подстать ежегодно возрождающейся *ветхой траве*, хранящей память о прошлом. В мотиве *слабое тело* прочитывается глубинный смысл комбинации мотивов *травы (= растение) + ветхость* [Он вспомнил сухую ветхость женских тел, которые он сейчас поддерживал для поцелуев, и как одна женщина сама прижалась к нему, слабая, словно веточка, пряча вниз привыкшее грустное лицо; Ч-356]. *Слабое тело* имплицитно мотив скудной растительности, то есть, все той же *ветхой травы*, где трава равнозначна волосам [лишь один худой мастеровой работал тише его. Этот задний был угрюм, ничтожен всем телом, пот слабости капал в глину с его мутного однообразного лица, обросшего по окружности редкими волосами; К-450; Сафронов тоже был спокоен, как довольный человек, и рыжие усы его, нависшие над ослабевшим полуоткрытым ртом, росли даже из губ, потому что его не целовали при жизни. К-494]. По тому же принципу слово *травы* соседствует со словосочетанием *навишие силы* [Ночной косарь травы выспался, сварил картошек, полил их яйцами, смочил маслом, подбавил вчерашней каши, посыпал сверху для роскоши укропом и принес в котле эту сборную пищу для развития навших сил артели. К-452].

Мотивная цепочка *ветхость-травы* позволяет взглянуть по-новому и на семантику *старой одежды*. Как уже отмечалось выше, последняя обладает качеством прозрачности и/или образует валентность по отношению к ней. *Ветхость* как проницаемая, транспарентная материя (вспомним валентность, образуемую ею по отношению к свету) опять же корреспондирует со *старой травой* [Никита внимательно посмотрел в окна этого дома; занавесок на окнах теперь не было, по ту сторону стекол виднелась чужая тьма. Никита сел на скамейку около калитки обветшалого, но все же знакомого дома. <...> Подождав немного, Никита поглядел в щель забора на двор, там росла старая крапива, пустая тропинка вела меж ее зарослями в сарай и три деревянные ступеньки подымались в сени. РП-358]. Таким образом, напрашивается вывод, что человеческое тело и его символические заместители — одежда и жилище — в органически присущем им состоянии ветхости иррадируют свет, который артикулирован посредством мотива *прозрачности* (ср. *просвет*, *просвечивание* и прочие производные от *света* лексем). Не случайно *свет*, *ветхость* пространства/времени и *проницаемость* постоянно объ-

единяются в единый мотивный кластер [*Тот свет проникал в чевенгурскую кузницу через ветхие щели дверей, в которых еще была копоть, осевшая там в более трудолюбивые времена.* Ч-300].

Модус прозрачности, которым у Платонова наделена *ветхая материя*, указывает на то, что в мотиве *ветхая трава* имплицирована формула нейтрализации, которая в полной мере распространяется и на бесконечные превращения плоти, но главное — на ее аннулирование. Постоянно сводимая к несуществованию в условиях отрыва от идеальной субстанции, плоть эксплицирует закон своего существования как постоянного угасания, тления, что отвечает излюбленному Платоновым барочному принципу *vanitas vanitatum* [*Вощев тоже настолько ослабел телом без идеологии, что не мог поднять топора и лег в снег: все равно истины нет на свете или, быть может, она и была в каком-нибудь растении или в героической твари, но шел дорожный нищий и съел то растение или растоптал гнетущуюся низом тварь, а сам умер затем в осеннем овраге, и тело его выдул ветер в ничто.* К-512]. Между тем, в тщетности и суете материальности содержится и более глобальный смысл — идея истонченного существования как существования подлинного, как глубинного основания мира, что, как уже указывалось, составляет стержень поэтического космоса Платонова. Одним из концептов, реализующих эту идею, является концепт *возвращения* — маркер пограничности бытия, его балансирования на грани исчезновения. Мотив *возвращения* является одним из мотивов-агентов у Платонова. Он определяет общий сюжет и отдельные линии [Фро, К, СЧ, Семья Ивановых], название произведений [«Семья Ивановых» была переименована в «Возвращение»], композиционную рамку [Ч] и пр. Мотив *возвращения* во времени маркирует концепт *памяти*, специфическим образом обращенной в будущее — след влияния прокламируемой/оспариваемой писателем философии Н. Федорова<sup>9</sup>. *Увядшая трава* как *ветхая трава*, то есть как трава, содержащая в себе интенцию обновления-возвращения, выступает при этом как ведущий символ круговорота сущего. В повести «Джан» динамический образ старой травы находит воплощение в одном из ключевых для этой повести мотивов перекасти-поля. Характерно, что тело умирающего человека часто соотносено у Платонова с темой органического роста и вегетации, то есть дается на фоне скрытой семантики травы, а циклические природные обращения не могут миновать нулевой семантики ветхости [*Земля по склонам и на высоких пашнях лежала темной, снега ушел с нее в низы, пахло молодой водой и ветхими травами, павшими с осени.* РП-367]. Постепенное угасание жизни неразрывно связано с новой вегетацией [*тот общий дом возвысится над всем усадебным, дворовым городом, а малые*

*единоличные дома опустеют, их непроницаемо покроет растительный мир, и там постепенно остановят дыхание исчахшие люди забытого времени. К-448].*

Все указанные выше свойства концепта *ветхость* реализуются в качестве стержневых в рассказе РП. Проникнутый диониссийскими мотивами, рассказ наглядно демонстрирует, что посредством *ветхости* концы сплетены с порождаемыми ими началами. Теме возвращающегося с войны Никиты Фирсова — одновременно «молодого» и «бывшего» — вторит исходная метафора — *трав*а на дорогах, отсылающая к концепту *ветхости*: она *устала расти с давней весны* и при этом парадоксальным образом *опять отросла*. Далее мотив ветхости развивается в описании — глазами героя — городка, которое основано на сопоставлении того, *как было* с тем, *как стало*. В соединении с перечислением примет запустения это описание отсылает к схеме народных причетов. Реализуемое в риторике причета анафорическое отношение обнаруживает соответствие в мотивной семантике — в сопричастном топике *ветхости* мотиву *сношенной одежды*. Все мотивы *ветхости* в описании запустения в городе, старого дома и поношенной одежды сочетаются с мотивом *прозрачности* (проникновения, просвечивания, трансцендентности). Это и есть *концы*, просвечивающие сквозь *начала*. В мотиве изношенной одежды как метонимии истощенной (обветшавшей) плоти нетрудно различить отсылку к гоголевской «Шинели». В рамках реализации валентности *ветхость-возвращение* и *ветхость-память* гоголевский текст в РП очевидным образом актуализирован в мотиве *перелицованной шинели* с ее многочисленными обращениями.

Схема цикличности, реализуемая в мотиве *ветхость* посредством восстановления первоначальной семантики *ветхость* — *прошлогодня трава*, позволяет уточнить некоторые акценты ведущей идеи Платонова. В противопоставлении *Великий Отец/Великая Мать* как *время/пространство* очевиден сдвиг в сторону второго компонента. Благодаря пространственной доминанте в мотиве *ветхости* Платонова оксюморонно соединяются крайности — жизнь и смерть, конец и начало; не принадлежа ни одной из сторон, *ветхость* маркирует состояние пограничья.

Пограничный статус концепта *ветхость* у Платонова и акцентированность его пространственного модуса позволяют рассматривать его как мотив-палимпсест. А в рамках формируемых мотивом *ветхость* валентностей мотивный пучок *ветхость-трав*а-память-тело можно узнать риторическую фигуру анафоры или эллипсиса: название одного из упомянутых мотивов предполагает опускание остальных, при этом имплицитно их семантику. Эта риторическая формула, развернутая на уровне

глубинных смыслов текста, выступает как *концы*, просвечивающие сквозь *начала*. И определяющие их. Таким образом, концепт *ветхость*, сохраняя нормативную семантику *старый* и тем самым доминируя в плане временном, благодаря активизации мотивной риторики приводит в движение механизм сдвига в сторону обозначения пространства. Края мироздания — его *концы и начала* — там, где залегают вожаемые и постоянно отрицаемые персонажами Платонова земли Утопии, соединяют пространственно-временные разбросы концепта *ветхость* воедино.

### Примечания

<sup>1</sup> Повтор цитаты (см. предыдущую страницу и ряд других случаев) неизбежен и является принципом рассмотрения мотивных валентностей, последовательно проведенных в настоящем исследовании: в пределах одной синтагмы реализуется поливалентность ключевого мотива.

<sup>2</sup> *Топоров В. Н.* Апология Плюшкину: вещь в антропоцентрической перспективе // *Он же.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 7—111.

<sup>3</sup> О мусоре в аспекте *vanitas vanitatum* у Платонова см.: *Злыднева Н. В.* Риторика мусора. (рассказе А. Платонова «Мусорный ветер») // *Workshop Litteraria Polono-Slavica*, 4 SOW, Warszawa 1999. S. 295—307.

<sup>4</sup> См. *Дмитровская М. А.* Образная параллель «человек — дерево» у А. Платонова // *Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы.* Кн. 2. СПб., 2000, 3—24.

<sup>5</sup> См. *Подорога В.* Феноменология тела. М., 1995.

<sup>6</sup> Там же, 55.

<sup>7</sup> О целительстве в связи с мотивом болезни у А. Платонова см.: *Злыднева Н. В.* Чем и зачем болеют персонажи Андрея Платонова // *Болезнь/здоровье в быту/культуре, литературе/искусстве.* *Workshop Litteraria Polono-Slavica*, Warszawa (в печати).

<sup>8</sup> *Даль Вл.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. М., 1955 (статья «ветхий»), 188.

<sup>9</sup> О мотиве возвращения у А. Платонова см.: *Ливингстоун А.* Мотив возвращения в рассказе А. Платонова «Возвращение» // *Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы.* Кн. 2. СПб., 2000. С. 113—116.

**Значимые феномены культуры**

**икона/картина**



*Е. Б. Громова*

## **Чудо иконы Богоматери Владимирской 1395 г. и его отражения в московской культуре XIV—XV вв.**

Наши представления об истории, о прошедших событиях всегда являются некоторой цепью образов, спроецированных субъективно на основе текстов или изображений, рассказывающих о прошлом. Исторические реалии предстают перед нами отраженными в зеркале нашего сознания, но чаще не прямо, а в преломлении сквозь множественные призмы времени, отделяющего нас от того или иного исторического момента. Преломленными сквозь личностное восприятие автора, ведь мы узнаем о событиях только то, что могли увидеть и осмыслить в них современники; сквозь собственное мироощущение, упуская при этом многие штрихи, не известные нашему опыту, основанному на другой реальности; сквозь политические, экономические, фольклорные, стилевые и пр. особенности древности и современности. В этом сплетении разнообразных влияний сливаются границы понятий «история» и «культура», и всякий исторический факт становится феноменом культуры, поскольку его дальнейшее существование во времени определяется содержательностью, духовностью и силой образов, в которых запечатлели его современники. Трудно разделить, читая тексты античных историков, или средневековых хронистов, или мемуары Нового времени, что более значимо и понятно для нас сегодня — произошедшее событие или его талантливая словесная интерпретация, за которой можно увидеть иногда больше особенностей времени, чем это следует из изложенных фактов. Рожденные конкретными событиями, способы их интерпретации не подчиняются времени, и, вбирая в себя историю протекшей жизни, они выносят ее за пределы исчезающего потока мгновений, во вневременное пространство человеческого опыта. Это пространство безмерно и непостижимо полностью для живущего в настоящем времени человека, но каждый из нас, прикасаясь с ним, узнает свою часть и создает собственную картину мира, в которой доминантой становится либо последовательность реальных событий и их взаимопричинность, либо отношение современников к некоторой последовательности событий и способы выражения этих отношений.

Последнее в сущности является попыткой увидеть и материализовать прозрачную границу перехода из сиюминутного во вневременное, постичь способы преодоления этой границы, интуитивно обнаруженные нашими предшественниками, наделенными незаурядными творческими способностями. Может показаться, что такое отношение к истории — это изобретение нового и новейшего ее периода, когда выделились особые области исследования — теории искусства, музыки и литературы, когда во множестве философских работ обсуждаются парадоксы Gestalt и Inhalt, когда богословие обретает новую силу, систематизируя иррациональное, приходящее в нашу жизнь из этого вневременного пространства. И это справедливо, если наши рассуждения ограничиваются абстрактными категориями, но само существование исторического знания с древнейших времен свидетельствует о том, что попытки аналитического отношения к процессу создания истории существовали изначально, что постепенно складывались и видоизменялись особые приемы отражения важнейших событий в письменных источниках и изобразительном искусстве. Об этих приемах мы можем судить с большей или меньшей степенью полноты, изучив сохранившиеся до наших дней памятники письменности и искусства, обратившись через них к начальному моменту их создания, к причине, послужившей истоком их существования. Однако, чем отдаленнее от нас историческое время, тем больше у историка иных забот по восполнению хронологических пробелов в нем и тем реже имеет он возможность воссоздать достаточно полно причинно-следственные связи свидетельств о каком-либо событии. Оказывается, что и вневременное имеет свое собственное движение, удаляющее его от нас.

Такая ситуация возникает при изучении любого периода древней истории, и также Средневековья, о котором в дальнейшем пойдет речь. К Средневековью это относится, пожалуй, в большей мере, чем, например, к античности с ее жизнелюбивым и свободным духом, позволявшим перемещаться в историю и великим и малым, и героям и императорам, и отдаленным народам и диковинным зверям — всему, что мог описать подробно и ясно свидетель той эпохи. Если к текстам античных историков мы обратимся с вопросом: почему описано именно это, а не что-либо иное, то почти всегда найдем причину в личных пристрастиях автора, желающего оставить потомкам то, что он считает самым ярким событием своего времени. Для эпохи Средневековья, когда европейскую культуру определяло христианское мировоззрение, тот же вопрос формулируется иначе: в какой мере спонтанно или осознанно выбираются в потоке взаимосвязанных событий для истории одни и забываются другие, в каком отношении стоит в создании исторической картины мира Божественное Провидение и воля конкретного человека? Оговариваясь сразу, что данная статья не может претендовать на сколько-нибудь полное рассмотре-

ние этого вопроса, попытаемся взглянуть с этой точки зрения только на одну конкретную историческую ситуацию. Обратимся к русской истории времени возвышения Москвы в конце XIV — начале XV столетий.

В 1395 году произошло очень важное для московского княжества событие, воспоминания о котором можно обнаружить в памятниках русской культуры вплоть до настоящего времени. Эти воспоминания связаны в основном с иконой Богоматери Владимирской, ставшей с этого времени палладиумом российского государства и покровительницей Москвы. Согласно рассказам летописей, в 1395 г. на Москву наступала армия татарского хана Тамерлана, противостоять которой московские жители не могли, но между тем город был сохранен чудесным образом. Из Владимира в Москву была принесена древняя икона Богоматери, известная совершенными прежде чудесами, и после моления перед ней в Москву пришла весть о том, что Тамерлан решил не нападать на город, что он уходит обратно в Орду. Произошло это чудо в правление великого князя Василия Дмитриевича и при московском митрополите Киприане, необычайно образованном и одаренном человеке. О произошедшем событии мы узнаем из различных источников: летописи сообщают, что митрополит решил сохранить память о чудесном избавлении Москвы и основал церковь на месте встречи иконы московскими жителями. «Бе же место то тогда на Кучкове поле, близь града Москвы, на самой на велице дорозе Володимерьской. Сию же церковь сам свяща митрополит во имя святыя Богородица честнаго усретения. Устави же ся таковой праздникъ праздновати фев(раля) 2, а икону сретоша августа в 26 день» (Типографская летопись). В данном летописном фрагменте речь идет об основании московского Сретенского монастыря и об установлении празднования 2 февраля в день Сретения Господнего еще одного события — Сретения иконы Владимирской Богоматери. Известно также, что уже во времена митрополита Киприана появились летописные записи о чуде, была написана икона «Похвала Богоматери с Акафистом» для Успенского собора в Московском Кремле и установилась традиция совершать крестный ход из Сретенского монастыря в московский Успенский собор, где была оставлена Владимирская икона. Таким образом, перед нами редкая для средневековой истории возможность увидеть, каким способом устанавливается память о произошедшем событии практически одновременно в различных сферах культуры; увидеть, что современники считают главным в этой истории и как расставляют смысловые акценты, в зависимости ли от творческой воли одного человека или различных, наиболее компетентных в словесности, литургике или живописи; увидеть степень зависимости средневекового творческого процесса от предшествующей традиции.

Невозможно определить, полны ли наши знания обо всем, что было сделано для прославления чуда Владимирской иконы, но определенно можно утверждать, что идея прославления принадлежала митрополиту Киприану, а формы его рождались в ближайшем окружении владыки московского митрополичьего престола. Совершенно очевидно это становится, если подробно проанализировать каждое из памятных установлений и попытаться восстановить его прототип. При этом нужно вспомнить, что митрополит Киприан, болгарин по происхождению, был одним из наиболее образованных людей своего времени, входивших в ближайшее окружение константинопольского патриарха Филофея Коккина. На Русь митрополит Киприан привез многочисленную свиту, состоявшую из ученых греков, с помощью которых в московскую культуру вливалось все новое, чего достигла к этому времени культура византийская, особенно в книгописании и живописи. Что касается летописных текстов, связанных с историей чуда иконы Богоматери Владимирской, то независимо от того, каким образом с точки зрения специалистов-литературоведов они различаются по редакциям, все тексты восходят к одному первоначальному, который в свою очередь находится в зависимости от двух греческих повествований, связанных в византийской традиции с почитанием константинопольской чудотворной иконы Богоматери Одигитрии. Это — «Сказание об иконе Богоматери Римляныни» (Одигитрии) и «Повесть о неседальном» (Повесть о Хоздрое), переводы которых появляются в рукописях Троице-Сергиева монастыря вскоре после 1395 года. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» также продолжает в Москве константинопольскую линию развития иконографии, интерпретируя необычным образом сюжеты цикла Акафиста, связанные с почитанием иконы Богоматери Одигитрии. Крестный ход из Успенского собора в Сретенский монастырь можно сопоставить с аналогичной церемонией в Константинополе, во время которой древнейшая греческая икона Богоматери Одигитрии — первообраз Богоматери — переносилась по улицам города во Влахернский храм. И, наконец, основание Сретенского монастыря на дороге, по которой принесли в Москву икону из Владимира, имеет сходство с топонимикой константинопольского монастыря Одигон, храма «одигов» — странников, или паломников, или просто путешественников.

Таким образом можно увидеть, что все памятные установления, связанные с событиями 1395 года, так или иначе обращены к константинопольским источникам, к культу иконы Богоматери Одигитрии. Согласно сохранившимся до наших дней описаниям константинопольских святых, сделанным паломниками, в XIV столетии наиболее известной и почитаемой иконой в Константинополе была икона Богоматери Одигит-

рии. История появления этого образа и чудес, от него происходивших, изложена в «Сказании об иконе Богоматери Римляныни», которое в сокращенной редакции стало синаксарным чтением на праздник Торжества Православия. Сказание, составленное из фрагментов различных и разновременных текстов, воссоздает хронологическую цепь событий, связанных с иконой, начиная от создания данного образа св. Лукой при жизни и по желанию Богоматери, которая наделила образ силой чудотворений. Сила чудотворений переходила на все повторения этого образа (первообраза), и вскоре появилось множество списков первого изображения Богоматери, но с наступлением времен иконоборчества большинство из них было уничтожено. Спаслась, между тем, икона, принадлежавшая патриарху Герману, противнику уничтожения икон. Эта икона переплыла, несомая божественной силой, море и была обнаружена около Рима св. Климентом папой римским, который увидел сон о чудесном спасении иконы и во сне узнал место обретения образа. Икона сохранялась в Риме до конца гонений на иконы, и, когда настало время царствования императрицы Феодоры и ее сына Михаила, восстановивших иконопочитание, образ Богородицы поднялся со своего места и перенесся по морю обратно в Константинополь, где был торжественно встречен на берегу, пронесен через весь город и поставлен в Халкопратийском храме. В честь обретения образа был установлен праздник Торжества Православия и, очевидно, с этим же событием связаны разнообразные церемонии перенесения чудотворных икон Константинополя, для которых встреча первообраза Богоматери становится началом типологического ряда. Для вновь обретенной иконы императрица Феодора установила еженедельную церемонию торжественного вынесения ее по вторникам.

Дальнейшие сведения о существовании иконы в Константинополе отсутствуют в «Сказании», но из описаний паломников известно, что процессии по вторникам, во время которых из храма выносили икону Богоматери в очень тяжелом каменном киоте, сохранялись вплоть до завоевания Константинополя турками в монастыре Одигон. Икона была так тяжела, что поднять ее могли только очень сильные люди, служившие при храме и, очевидно, принадлежавшие к одному роду. «Сей же иконе служит племя Лукино» (т. е. потомки св. Луки, написавшего первообраз) — так оговаривается это обстоятельство в краткой заметке об иконе Богоматери Одигитрии в Еллинском летописце второй редакции. Эта заметка, которая вероятно повторяет неизвестный нам греческий источник, оказывается необыкновенно важной для воссоздания представлений современников об иконе Богоматери Одигитрии из монастыря Одигон. Из нее совершенно определенно следует, что данная икона является,

если не иконой, написанной св. Лукой, то одним из ближайших по времени списков первообраза. Однако для нас важно при этом отметить, что никакой другой текстовой источник не дает возможности утверждать это. Скорее наоборот, сведения из «Сказания» указывают и на другой храм, и на возможность существования нескольких первообразов, и на возможность их утраты во времена иконоборчества. Существовали ли неизвестные нам теперь факты, подтверждающие древность и первенство иконы монастыря Одигон, или не существовали, в данном случае неважно; можно предположить, что если до наших дней сохранилась история создания первообраза и его важнейших чудотворений, но была утрачена история перемещений иконы, то последняя мало интересовала современников. Для византийцев XIV столетия достаточным аргументом подлинности оказывалось устное предание, связывающее именно с этой конкретной иконой необыкновенную силу чудотворений в настоящий момент их жизни. Паломники отмечают, что вынос Одигитрии по вторникам собирал множество больных, калек и других несчастных людей, которые пытались получить от иконы исцеление и помощь. Очевидно, такие литии с иконой производили на путешественников сильное впечатление своей многолюдностью и эмоциональностью, так как в редком описании Константинополя не упоминается об этом.

Изображение подобной литии имеется на иконе «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора московского Кремля среди клейм Акафиста; многократно опубликована сходная композиция из цикла Акафиста Маркова монастыря; имеются аналогичные изображения процессий с иконой Богоматери Одигитрии и во многих других менее известных циклах Акафиста. Таким образом, памятники изобразительного искусства открывают нам еще одну сторону культа иконы монастыря Одигон, ее связь с чудом спасения Константинополя от иноверных, в честь которого византийская церковь установила празднование Субботы Акафиста.

Возможно, устное предание, основанное не столько на стершихся из памяти фактах, сколько на традиционном почитании, соединило с образом Богоматери Одигитрии чудо освобождения Константинополя от персов и аваров в 626 году, которое празднуется в субботу пятой седмицы Великого Поста — Субботу Акафиста. В текстах, излагающих события этой осады Константинополя, рассказывается, что после обнесения по стенам города образа Богоматери осада была снята, а корабли врагов утонули в разбушевавшемся море. Однако, как и в тексте «Сказания об иконе Богоматери Римляныни», в «Повести о Хоздрое» — истории спасения Константинополя от персов и аваров — невозможно упоминание о чудотворной иконе связать с какой-либо конкретной иконой, можно лишь говорить о совершившемся действии, о заступничестве Богоматери за

православных христиан, произошедшем после обращения с молитвой к ее святыням и образу. Этот важнейший мотив повествования затмевает все прочие его детали: неважно, с какой целью происходила осада, неинтересно конкретизировать беды осажденных или хитрости нападающих, невозможно найти в тексте сколько-нибудь значительные портреты людей или описания местности. Более того, текст «Повести» подобно тексту «Сказания» совмещает в себе несколько разновременных эпизодов, происходивших с разными военачальниками в разные века, но сходных лишь фактами заступничества Богоматери, которые подчеркивают неслучайность произошедшего в первом эпизоде. В этой связи важно отметить, что, подобно тексту «Сказания» «Повесть о Хоздрое» в краткой редакции является синаксарным чтением Великого Поста для празднования Субботы Акафиста.

Таким образом, нам известно, что в XIV столетии в Константинополе икона монастыря Одигон почиталась как образ, возвратившийся из Рима после иконоборчества, как первообраз или один из ранних его списков. При этом узнавание в данной иконе древнего памятника происходило не на основании каких-либо бережно сохраняемых документальных свидетельств, которые, возможно, и имелись ранее, но в XIV веке о них уже забыли, а вследствие устной традиции, поддерживавшейся ежегодными чтениями синаксарных текстов во время праздничных богослужений, чтениями, специально смоделированными из пространных текстов «Сказания» и «Повести» для усиления главных с точки зрения византийцев палеологовской эпохи смысловых акцентов. Кратко смысловую основу текстов можно выразить следующим образом: Богородица наделила свой образ чудотворной силой — обращаясь к иконе Богоматери, обращаешься к самой Деве Марии — Богоматерь помогает православным и особенно своему городу Константинополю — совершенные в прежние времена чудеса доказывают, что православная вера наделена особой благодатностью, потому что не отвергла поклонение иконам. «Сказание» и «Повесть», переведенные в синаксарную форму, становились богослужебными текстами, для которых необходимым условием жанра было доминирование догматической основы над повествованием, что и осуществлялось, как можно видеть на примере краткой смысловой линии, достаточно целенаправленно и успешно. Очевидно, что усиление догматической направленности вытесняло наиболее интересные для историка подробности о месте, времени и людях, участвовавших в давних событиях; стремление обобщить детали истории и привело к тому, что уже в XIV столетии сложно было определить документально, является ли икона монастыря Одигон первообразом Богоматери или только списком позднейшего времени.

Парадоксально, но можно предположить, что постановка подобного вопроса не интересовала византийцев XIV столетия. Основывалось такое доверие к существующей традиции именно на догматичности синаксарных текстов, в которых особо подчеркивался с помощью использования прямой речи от лица Богородицы момент наделения образа Богоматери благодатной силой, которая будет вечно передаваться от списка к списку. Подобное наделение благодатью имеет достаточно авторитетные и яркие прообразы в христианской истории и церковном предании, начиная от Сошествия Святого Духа на апостолов, дара языков, передачи благодати священства и т. д., сопоставление с которыми придает ему характер догмата. Таким образом упраздняется неравенство различных списков первообраза даже относительно самого первообраза, исчезает возможность измерить и предугадать силу чудотворений той или иной иконы, потому что это не имеет рационального измерения. Более того, теряет свое значение абсолютное сходство списка и первоначального образца, образуется свободное пространство для творческих поисков иконописца.

Последнее замечание может показаться странным людям, знакомым с иконописью по поздней русской традиции, бесконечно тиражирующей повторения русских чудотворных икон, подобных Владимирской, Смоленской, Казанской, Федоровской, Петровской и пр. Не будем подробно останавливаться на особенностях этого явления, ограничимся только пояснением, что для палеологовского времени и его культуры характерен противоположный процесс - процесс поиска новых композиционных форм. Если сопоставить между собой изображения Богоматери, относящиеся к поздневизантийскому периоду из монастыря Хора или из Фетийе-Джами в Константинополе, из Дечан или Маркова монастыря, из церкви Салоник или Охрида, то будет очевидно, что общность между ними существует только на грани необходимого для узнавания данного образа, в деталях же обнаруживается множество различий. Различия существуют на двух уровнях: в собственно художественных приемах (размещение фигуры, поза, жесты, настроение, цвет и др.) и в символически-значимых деталях (положение фигуры Младенца Христа по отношению к Богоматери и зрителю, направленность его благословения, жесты Богоматери, дополнительные атрибуты и т. д.). Свободное варьирование элементов изображения Богоматери в зависимости от семантического контекста росписи того или иного храма является вполне закономерным развитием главной тенденции художественной культуры палеологовского времени — расширения иллюстративного ряда, наполнения его новыми сюжетами и новой символикой.

Что касается списков, точно повторяющих прототип, то сохранившиеся до наших дней памятники XIII—XV веков показывают, что такие существовали и в поздневизантийской культуре, продолжая традицию, сложившуюся в доиконоборческие времена. Наибольшее количество греческих и балканских икон повторяли именно икону монастыря Одигон — Одигитрию, и этот факт может служить для нас еще одним свидетельством устойчивости предания о первообразе. Однако и в таких списках часто обнаруживаются небольшие дополнения или изменения, появление которых можно объяснить воздействием творческих устремлений эпохи.

Итак, из всего сказанного следует, что икона Богоматери Одигитрии являлась наиболее известной и почитаемой из константинопольских святых, ей поклонялись как первообразу Богоматери, совершившему и совершающему чудеса. Формы почитания иконы были отработаны в течение веков и включали в себя праздничные службы Торжества Православия и Субботы Акафиста со специальными чтениями, передающими историю образа, особое место поклонения — монастырь Одигон и особые процессии по вторникам в монастыре, где икона хранилась в очень тяжелом каменном киоте. Все эти действия столь прочно удерживали память о значении данной иконы, что постепенно из письменной традиции исчезла документальная часть истории, уступив место тексту догматического характера. Последнее обстоятельство мало отразилось на почитании иконы Богоматери Одигитрии, но поскольку давало возможность более широко трактовать понятие образа, наделенного благодатью, то оказалось важно для установления памяти о новом проявлении божественной благодати в Московском княжестве в 1395 году.

Рассмотрим теперь, как же это произошло. Как уже было сказано выше, подобно установлениям константинопольского культа иконы-первообраза Богоматери Одигитрии, в Москве в честь чуда Владимирской иконы появился Сретенский монастырь, праздник Сретения Владимирской иконы, первый на Руси цикл изображений Акафиста, особые сказания о чуде, церемония перенесения иконы из Успенского собора в Сретенский монастырь. На первый взгляд очевидно стремление к следованию константинопольским обычаям, к максимальному уподоблению нового русского культа чудотворной иконы древним византийским традициям. Однако простое перечисление фактов не позволяет нам понять, было ли данное следование образцу проявлением творческого бессилия московской культуры, механическим копированием чужого наследия, или же последовательным развитием тенденций, которые для Московского княжества всегда являлись близкими и укоренившимися на Руси с древнейших времен, или чем-то третьим, не принадлежащим этим

крайним позициям. Для разрешения этого вопроса нам необходимо более детальное сопоставление византийских прототипов и их русских интерпретаций. Следует сразу оговориться, что малоисследованным на сегодняшний день остается вопрос о характере и особенностях церемонии (крестного хода) из Успенского собора в Сретенский монастырь в день Сретения иконы Владимирской Богоматери, празднование которого в неизвестное время было перенесено со 2 февраля на 26 августа — день реальной встречи иконы в 1395 году, — поэтому в отношении этого памятного установления мы можем использовать только факт его существования, который имеет важное значение для целостного представления о создании культа Владимирской иконы, как самой ранней из известных русских богослужебных процессий с чудотворными иконами.

Немногое известно и об основании Сретенского монастыря, главным храмом которого стала первоначально церковь преп. Марии Египетской, построенная десятилетием ранее перенесения в Москву Владимирской иконы и, очевидно, использованная для встречи образа в 1395 году. Значительно больше говорит нам сравнение текстов, рассказывающих о византийской и русской реликвиях. Безусловно, что речь в них идет о различных событиях, описываемых с помощью характерных для каждой конкретной ситуации реалий, абсолютно независимых друг от друга. Если обратиться к фактологической части сюжетов двух повестей, рассказывающих о военных событиях, то обнаруживается, что в обоих текстах очень мало внимания уделяется собственно войне — первопричине всех последующих событий, но достаточно подробно излагается история обращения к заступничеству Богоматери и последующее чудо. Так, в «Повести о Хоздрое» жители Константинополя освобождаются от осады персов и аваров посредством морской бури, во время которой гибнут корабли осаждающих город врагов. Ужас гибели в бушующей морской стихии, представленный как соразмерное воздаяние за совершенное иноверными зло, становится в этом тексте единственной опорной точкой для понимания степени отчаяния осажденных жителей Константинополя, для понимания силы их молитвы к Богородице. В «Повести о Темир-Аксаке» конкретные причины ухода Тимура не указываются, о злонамеренности его мы узнаем из перечисления некоторых более ранних его войн, а обращение к заступничеству Богоматери мотивируется так: «...благочестивый же великий князь Василий Дмитриевич, помянув избавление царствующего града, како избави пречистая владычица наша Богородица царствующий град от нашествия зловерного и безбожного царя Хоздроя, помянув послати по икону пречистыя владычицы наша Богородица [во Владимир. — *Е. Г.*]...» Таким образом, русское повествование ставит изложенные в нем события в один продолжающийся ряд с событиями византийской истории совершенно определенно.

Сам по себе этот факт очень интересен и важен для истории культуры, так как он находится в контексте наиболее спорных проблем русской истории. Что означает такое сближение, такой подчеркнутый параллелизм византийских и русских событий в момент наиболее уверенного возвышения Москвы, которое, как известно, приведет в рождению теории «Москва — третий Рим» через полтора столетия? Является ли он одним из осознанных шагов к созданию некоторых основных архетипических понятий для формирующейся московской культуры, подобных византийским, но стремящихся к самостоятельности, которые в будущем трансформируются в претензию на первенство в православном мире (уже во времена митрополита Киприана известна попытка прекратить поминовение в Москве византийских императоров при чтении диптихов, которая может быть расценена сходным образом), или же это естественное продолжение византийской культуры, принесенной греками из окружения митрополита Киприана, сходное с многими другими более ранними пересечениями греческой и русской традиций, о которых не сохранилось сколько-нибудь полных свидетельств, не претендующее ни на что кроме подобия наиболее авторитетному образцу? Вопрос об архетипическом возникает собственно не из знания о взаимозависимости греческого и русского текстов, а из знания последующего развития русской истории, то есть оттого, что ответ отчасти уже известен. Да, «Повесть о Темир-Аксаке» стала для древнерусской письменности одним из архетипических памятников. В 1902 г. А. С. Орлов в исследовании «Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII веком)» отметил, что «наиболее популярной цитатой в молитвах и речах [персонажей почти всех воинских повестей. — Е. Г.] является 10 стих 113 псалма». Речь здесь идет об обязательном приеме древних книжников цитировать Священное Писание (чаще всего Псалтирь), используя его сюжеты как прообразы происходящего. 10 стих 113 псалма, посвященного Исходу Израиля, «Да не когда рекут языцы, где есть Бог их» ([10] »Для чего язычникам говорить: «Где же Бог их»? [11] Бог наш на небесах творит все, что хочет. [12] А их идолы — серебро и золото, дело рук человеческих») дважды используется в «Повести о Хоздрое» и заимствуется из нее в «Повесть о Темир-Аксаке», а затем далее в более поздние сочинения. Это лишь один из многочисленных примеров, подражания архетипу, которые можно было бы привести, но пример весьма важный, так как на данной цитате из Псалтири строится цепь смысловых параллелей-прообразов главной темы всякой воинской повести — божественной помощи верным Господу, которая существует еще со времен Исхода.

Собственно архетипическими становятся все установления, сделанные в память о чуде Владимирской иконы, связанные и с текстами, и с установлением памятных дат, и с постройкой храмов, и с изображением цикла Акафиста. Так уже в XV столетии в связи с новыми татарскими нашествиями 1451 года царевича Мазовши и 1459 года Седи-Ахмета, от которых Москва была спасена вновь обращением к Владимирской иконе, строятся церковь Ризоположения и Похвальский придел Успенского собора в Кремле с циклами росписей и иконами Акафиста, создаются летописные повести, композиционно сходные с историей чуда 1395 года, появляются в церковном календаре новые памятные даты. Можно найти новые обращения к истории конца XIV столетия в грозненское время по поводу многочисленных военных походов. То, что история времени великого князя Василия Дмитриевича и созданные по этому поводу памятники культуры становятся источником образов и художественных приемов для последующей русской культуры, свидетельствует об их уникальности и исключительном качестве, возможно также о смысловой актуальности в тот или иной момент, но не помогает понять позицию их создателей в отношении русской культуры своего времени. Однако понять их возможно именно таким способом — исторической ретроспективой, — возвратившись от проекций XVI и XV веков к первоисточнику. Если, не отвлекаясь на изучение отдельных сходных черт, посмотреть на результат порожденный «Повестью о Темир-Аксаке», иконой «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора, основанием Сретенского монастыря, введением в русскую книжную культуру переводов двух новых греческих текстов и пр., то можно прежде всего увидеть, что все это образовало мощный культ иконы Владимирской Богоматери, разрастающийся в течение последующих столетий, но постоянно питающийся из одного первоначального источника. Сравнить этот культ можно только с одним, уже описанным нами выше, — культом иконы Богоматери Одигитрии в Константинополе. Главная часть константинопольского культа — почитание первообраза Богоматери, сохранение которого в византийской столице было свидетельством постоянного покровительства Богоматери этому городу, — каким-то образом переносится на Владимирскую икону. Икона Владимирской Богоматери защищает Москву, и это означает, что покровительство Богородицы перенесено теперь на русский город и тем самым он равен и подобен Константинополю — второму Риму — и вправе назвать себя третьим Римом.

Иконы Владимирской Богоматери и Одигитрии различны по композиции, и если рассматривать их с позиций позднейшей культуры, то Владимирская икона не может стать заменой первообраза, с которым связы-

вается постоянное соприсутствие Богородицы. Но тем и отличается культура XIV столетия от более поздней, что допускает изменения в списках первообраза, хотя не столь значительные, как в данном случае; для нас же принципиально важно существование возможности варьирования. Конечно, никогда не предпринимались попытки подменить одну икону другой, но существует в «Повести о Темир-Аксаке» фрагмент, сыгравший важную роль в создании теории о покровительстве Богоматери Москве. Следует сразу оговориться, что речь идет не о самом божественном покровительстве Богородицы Москве, которое в течение веков многократно подтверждалось новыми чудесами, а только об одном письменно зафиксированном аспекте культа иконы, созданном человеческими руками. Икона Владимирской Богоматери в большинстве списков текстов, рассказывающих о ее чудесах называется образом, написанным святым Лукой. Это замечание невероятным образом изменяет тональность любого текста, описывающего чудеса иконы, которая таким способом превращается в первообраз, причем специфика средневековой культуры, в которой текст и икона разделены для большинства людей недоступностью первого (более распространенного в устной форме) и доступностью второго, делает подобный штрих со временем все более и более ярким. Если мы посмотрим списки сказаний о чудесах Владимирской иконы в исторической ретроспективе от более близкого нам времени к более далекому, то обнаружим, что, например, в сказании, созданном во второй половине XVI века для Лицевого летописного свода, имеется достаточно значительный фрагмент, заимствованный из перевода греческого «Сказания об иконе Богоматери Римляныни», о написании иконы св. Лукой, использованный по отношению к Владимирской иконе. Однако в списках XV века ничего подобного нет, различные редакции «Повести о Темир-Аксаке» ограничиваются в этом отношении упоминаниями св. Луки в заглавии текста (редакция Б) или в последних строках (редакция А). К сожалению, не сохранились списки текста первой половины XV века, наиболее близкие по времени самому событию, но и в сохранившихся прослеживается явная тенденция все менее и менее акцентировать этот деликатный момент по мере хронологического приближения к началу XV века, а в списке Типографской летописи такого упоминания совсем нет.

О. Ю Тарасов

## Старообрядческое иконопочитание и тема Антихриста

Мысль о том, что императорская Россия является царством Антихриста, определила многие черты старообрядческого почитания икон. Одна из них — отказ от почитания изображения царей и императоров, которые альтернативное старообрядческое благочестие неизменно воспринимало как сатанинские и языческие. С одной стороны, это может пониматься как восприятие европеизированной русской культуры как культуры языческой и тем самым сатанинской [Живов, Успенский 1984, с. 219—220], но с другой — обнаруживать устойчивые логики понимания «предательства» православного царя, и через это отречение — богооставленности императорской России. Так, в тех толках и сектах, в которых учение об Антихристе и эсхатологизм оказались более живучи, сопротивление культу императора обнаруживало крайние формы. По наблюдению правительственного соглядатая (первая половина XIX в.), настоятель Преображенского кладбища Семен Кузьмин распорядился все «иконы, изображающие царя даже в древнем его одеянии (но со скипетром и державой) поставить по боковым стенам в часовнях для того, чтоб на них никогда никто не молился — ибо поклонение образу, имеющему изображение самодержца, по учению Семена Козьмина — богопротивно». В следующем донесении подчеркивалось, что федосеевцы питают «ненавистное чувство к государю и вообще к царственному дому от времен царя Алексея Михайловича». Это «чувство» заставляло внимательно отслеживать все знаки, относившиеся к персоне императора; в донесения попали наблюдения о церемонии коронации Николая I. Федосеевцы заметили, что при короновании он надел священные бармы — «символ» патриаршего сана, тем самым «похитив его» и «покорив церковь»; хотя при этом он не надел также далматику — «одежды священной, в которую облачился его родитель император Павел». Отсюда делался вывод, что Николай I «обличил себя Антихристом» [ДДЗ, ЧОИДР 1885, кн. 3, отд. 5, с. 54; 1886, кн. 1, отд. 5, с. 134]. Наконец, П. И. Сеницын уверял, что в моленной Преображенского кладбища даже находилась «картина с изображением императора в образе Антихриста» [Сеницын 1896, с. 21].

За всем этим стояла сложная реальность. От времен Алексея Михайловича проблема Антихриста имела как бы две стороны. Укорененность этого мотива в христианской системе миропонимания всегда могла отягощаться столкновением глубинных пластов сознания с «поверхностной» конъюнктурой.

В христианской системе идей существовала прочная связь между идеей знака и идеей верности, и эта связь имела во многом определяющий характер [Аверинцев 1977, с. 123]. С этой точки зрения, неверность Алексея Михайловича знакам старого обряда не могла не осмыслиться иначе как посягательство на веру. Более того — как борьба против христианской веры. На втором же уровне — на уровне столкновения с «событийными» ритмами истории — идея верности православного царя получала уже дополнительное усложнение идеей особой харизмы его персоны и всего царства в целом. Вспомним в этой связи еще раз Соловецкую челобитную, в которой пытавшиеся переубедить царя монахи обращались к нему: «точию де ты, един всей вселенной владыка и блюститель де ты непорочные христианские [веры], самодержавный и великий государь царь, *благочестием всех превзыде*, и вся благочестивая [во твое] государство собираша, и третий Рим благочестия твое государство, Московское царство, именоваша» (курсив. — *О. Т.*) [Барсков 1912, с. 22]. Обрыв этой «сверхпрочной» связи знака и идеи верности, то есть отречение царской персоны от старого благочестия, тянул за собой целый комплекс тяжелых следствий, поскольку напомним, что устойчивость формул и стереотипов всегда рождала у верующего ощущение прочности существующего миропорядка.

Если уж царь как живой символ и наместник Христов на земле отказывался от идеи верности знакам присутствия харизмы на Русской земле — значит, на ней утверждалась власть Антихриста. Все творимые отныне чудеса оказывались для такого дуалистического сознания ложными. Степень стяжания благодати значительно затруднялась, она вообще могла быть сведена на нет (например, у «нетовцев»). В религиозных символах и, в частности, в иконах видели не «окна в тот свет», а лишь намеки и знамения присутствия Антихриста. Тем более это могло касаться изображений самого Алексея Михайловича и Никона. Отсюда учение об Антихристе получило в народном сознании укорененность и вариативность. Оно постоянно возбуждалось этой идеей, соотнося ее с очень широким кругом целеположений. Отсюда же вытекал огромный корпус иконописных памятников и полемических текстов как внутри самого старообрядчества, так и в ответ со стороны официальной церкви. Иными словами, время «большой длительности» в истории восприятия царства особой харизмы

характеризовалось различными ритмами, и в истории ментальности они постоянно обнаруживали диалогизм относительно «событийных циклов».

Раскол сильно поляризовал коллективное сознание. Сторонники реформ шли по дороге утверждения жизнелюбия и провозглашения основополагающей ценности земного существования. Противники же сделали выводы, враждебные по большей части всему земному и преходящему, и остались духовно глухи к требованиям нарождавшейся тогда новой культуры и светской системы ощущений. В связи с этим общим для всех староверов было усиление эсхатологических чаяний и острое ощущение «близкого конца», переживание «последних времен». Люди уходили в скиты и монастыри отнюдь не с теми же побуждениями, что в эпоху раннехристианского монашества и пустынночества. Они уходили туда, дабы избежать вечного проклятия, которое пропитало атмосферу официального благочестия.

Массовое сознание стало жить страстным ожиданием Страшного суда. С рубежа XVII—XVIII вв. все более начинают появляться личные, небольшие моленные образы того Страшного суда, каким его воспринимали по рассказу евангелиста Матфея, содержавшего, по наблюдениям специалистов, почти полную концепцию потустороннего мира. Конец времен стал разыгрываться перед глазами человека ежедневно и многократно. Небесная судебная процедура взвешивания душ архангелом Михаилом сопрягается здесь с противопоставлением ада и рая (праведники отделяются от грешников) и накладывается на идею второго пришествия. В притче о Страшном суде в Евангелии от Матфея мы читаем: «Когда же приидет Сын Человеческий во славе своей и все святые ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы своей, и соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов».

К этой же теме примыкали иконы Воскресения Христова и Двенадцатых праздников, средник которых занимало Воскресение и Сошествие во ад, а также иконы Господа Вседержителя на небесном престоле, отражавшие апокалиптическую идею конца времен по описанию св. Иоанна Богослова. Это совмещение в одном моленном образе (или двух образах, стоявших рядом) большой и малой эсхатологии (Страшный суд в конце истории и суд сразу после смерти человека) — один из парадоксов средневекового христианского сознания. На Западе уже в XII—XIII вв. появилась иконография, которая накладывала евангельскую концепцию Страшного суда на апокалиптическую концепцию конца времен [Гуревич 1987, с. 43]. Однако существенно, что на Московской Руси все эти образы потустороннего мира начинают сосредотачиваться в повседневном микромире человека именно на рубеже XVII—XVIII вв. Драма небесного

судебного заседания переместилась из пространства церкви в «красный угол» крестьянской избы, частное пространство человека.

С актуализацией темы Страшного суда усилился культ ангела-хранителя. Достаточно вспомнить «Запечатленного ангела» Н. С. Лескова, чтобы почувствовать его роль в системе старообрядческого благочестия и усиление личного отношения к посмертному суду. Поскольку «мир» попал во власть дьявола, стал «заблудшим», подобно блудливой девице (часто олицетворявшей «мир» на старообрядческих лубках), ангел-хранитель оберегал старовера от самого окружающего мира. При этом ангела-хранителя считали не только покровителем благой смерти (на Западе в этой роли выступал еще св. Иосиф), но и ангелом, записывающим в особый список добрые дела человека, которые на Страшном суде должны были сыграть решающее значение. Именно от ангела-хранителя должен был узнать о земных деяниях бессмертной души архангел Михаил. Тема мытарств начинает активно разрабатываться в лицевых синодиках XVII в., а позже — и в отдельных религиозных картинках. На старообрядческом рукописном лубке «Смерть св. Феодоры и видение мытарств души» (вторая половина XIX в.) душу. Рядом стоит скелет, символизирующий неизбежность смерти и навевающий размышления о тщете земной жизни, о необходимом «презрении к миру», а также посланники дьявола, ведущие список грехов человека. Тут же мы видим процедуру взвешивания души святой и апокалиптическую сцену Страшного суда, на которой святая душа уже припадает к ногам Небесного Царя [Иткина, РРЛ 1992, с. 157, кат. 137]. В другом лубке — «Судьба праведника и грешника» (конец XVIII — начало XIX вв.) — использован барочный прием зеркального отражения. Если в смерти грешника торжествуют посланники Антихриста, то в смерти праведника — ангел-хранитель, представляющий на судебные весы «добродетель», которая «пренеомже нечестие» [Иткина, РРЛ 1992, с. 98, кат. 28].

Меняющееся личностное сознание как бы заручалось новыми стереотипными образами, приспособляясь к эсхатологическим ощущениям эпохи. Образ ада как места вечных мучений и пыток был характерен и для западной системы барочной иконографии. В нашем же контексте существенно, что образ адского чудовища изображался зачастую на религиозных староверческих лубках как самостоятельный символ. Находясь в одном сакральном пространстве с моленными иконами Страшного суда и Воскресения и вступая с ними как бы «в диалог», он был рассчитан на то, чтобы еще больше насторожить сознание и увидеть Царство Божие, по преимуществу, как Страшный суд. Ожидание «века конца» выливалось в ожидание судебного небесного заседания во главе с Христом, на кото-

ром бы осуществились слова Спасителя, которые верующий мог прочитывать в раскрытой книге, которую держал Вседержитель на иконах.

На бесчисленных старообрядческих иконах «Господа Вседержителя» Царь небесный как будто «замещал» на земле (в «безблагодатном миру») православного харизматического царя, что, конечно, не умаляло божественного достоинства Верховного судии. Просто зыбкость границы естественного и сверхъестественного делала это вполне возможным. Распространенность в народе иконы Господа Вседержителя, по наблюдению Г. Федотова, аналогична распространенности в духовных стихах наименования Христа «Царем Небесным» [Федотов 1991, с. 33]. Поскольку же реальный мир воспринимался царством сатаны, он воспринимался и местом мучений, требовавших скорейшего справедливого разбирательства. Не случайно, что идея власти и воплощения Антихриста оказалась одной из самых захватывающих и поляризующих коллективное сознание. Она же значительно усиливала эгоистический аспект спасения. «Толкование Апокалипсиса, — доносил еще в середине XIX в. правительственный наблюдатель за Преображенским кладбищем, — убеждает федосеевцев в пришедшем уже Антихристе и они непоколебимо уверены, что одни их общины будут избавлены от гнева Божия» [ДДЗ, ЧОИДР, 1886, кн. 1, отд. V, с. 125].

Проповедь о явлении Антихриста в лице конкретного человека поддерживалась в начале XVIII в. на Керженце среди последователей Космы Андреева. Антихрист отождествлялся с Петром I. Эти умонастроения усиливали как петровские реформы, так и известные Всешутейшие соборы, учрежденные Петром. Во главе их был поставлен Никита Зотов, бывший учитель царя с титулом Иоанникиты, «патриарха презбургского, яузского и всего Кокуя». Членам «собора» были розданы должности епископов, дьяконов и т. п., сам царь принял должность протодьякона. Кроме того, был также князь-папа со своей коллегией кардиналов, и князь-игумен, в чем помимо издевательств над патриаршим саном исследователи справедливо видят антипапистскую направленность в аспекте контаминации Петербурга и Первого Рима [Лотман, Успенский 1982, с. 242]. Но для нас важно подчеркнуть, что для народного сознания все это были знаки не столько открытого перевертывания, сколько снятия оппозиции сакрального и мирского, а отсюда — наиболее убедительного перевоплощения православного царя.

В ответ, петровские нововведения пародировались в старообрядческих лубках, которые их зашифровывали и высмеивали. Система образов, охватывавшая небо и божественных персонажей, дополнялась особой иконографией земли, в которой зачастую ожидали справедливого возмездия за страшные грехи. Таковы были «Драка Бабы-яги с крокоди-

лом», «Немка верхом на старике», «Посвящение в целовальники», «Раскольник и цирюльник», «Бес в Риме». Наконец, это знаменитое «Котово погребение», опубликованное Д. А. Ровинским в шести разных изданиях, одно из которых содержало указание на день смерти Петра I. Ликвидация Петром патриаршества (особая чтимость которого среди староверов отразилась в многочисленных изображениях первых патриархов русской церкви [Иткина, РРЛ 1992, с. 148, кат. Ш]), указы Петра о запрещении отдельных сюжетов икон, крестных ходов с иконами и т. п. настойчиво утверждали в коллективном сознании аналогию с эпохой иконоборчества. В точке нарушения «русской симфонии» «царства» и «священства» нередко мыслилась икона: в Петре видели Антихриста, поскольку в нем видели еще и иконоборца

Большинство беспоповцев придерживались идеи о воцарении Антихриста «духовного» и «невидимого». К ним относились те федосеевцы, которые в начале ХУШ в. жили в Польше, а потом — в Вязовской волости и в Выговской пустыни. По наблюдению П. С. Смирнова, Феодосии Васильев высказался о «духовном», а не о «чувственном» явлении Антихриста уже в 1701 г. в своем увещании держаться раскола. «Ныне тому 43-е лето, — писал он, — как у нас, в Московском государстве, в церквах Божиих благочестия не стало и истиннаго чтения и пения. А антихриста уже впредь не ожидайте в чувство, но по сему разумеите: егда Христос на землю явился, и с человеки поживе, не царствовал он чувственно на земле, — тако и антихрист не имать в чувство быти». Сопоставление Антихриста с Христом делалось на основании, что сын погибели может во всем уподобиться Сыну Божьему. В 1707 г. Феодосии Васильев написал опровержение на официальные полемические сочинения — «Знамения происшествия Антихриста» митрополита рязанского Стефана и «Ответ краткий о рождении Антихриста» митрополита новгородского Иова, в котором власть Антихриста уже конкретизировалась и понималась как отступление от веры, в силу чего Антихрист явился в мир и царствовал. Для подтверждения концепции отступления Феодосии ссылались на авторитет Иоанна Златоуста (ответ на вопрос об Антихристе), а также расхожую со второй половины XVII в. символику вычисления года Большого Московского собора (1666) как апокалиптического числа сатаны (1000) и зверя (666). По этим вычислениям, предшествующим этапом захвата мира силами зла староверы рассматривали Брестскую унию (1596 г.), а знамением Антихриста — проникновение знаков западного христианства в новообрядческую церковь. Как и для ранних учителей старообрядчества, царство Антихриста для Феодосия Васильева начиналось на Западе, откуда распространялось на Восток, а после 1666 г. — на Русь. «Вот, по исполнении 1666 г., — уверял он, — царство Антихриста распространилось

и на Руси. Это видно уже из того, что Никоном здесь введены ереси именно латинской веры. Таковы, например, четвероконечный крест, имя «Иисус», именованное и особенно троеперстие» [Смирнов 1909, с. 163, 165—166, 173—174]. Выделение троеперстия как главного знака отступления от истинной веры сразу сообщило иконографии беспоповщинских лубков, самыми распространенными среди которых были иллюстрации к поучению Иоанна Златоуста о крестном знамении. Включая выписи из Пролога и печатного катехизиса патриарха Филарета, они изображали сцены молитвы мирянина перед иконой Христа. Присутствующие тут же бесы и ангел-хранитель наглядно поясняли грех и добродетель. Троеперстие записывалось в книгу грехов — «кто крестится неистово, тому маханию беси радуются», а двуеперстие — в истинный завет с иконой Спасителя [Иткина, РРЛ 1992, с. 127, кат. 76]. В контексте всего этого круга идей особенности почитания образов были неотделимы от вопросов о священстве и церкви и связанного с ними сокращения числа таинств. Именно в этой зависимости происходило искаженное почитание иконы, строгость бывшего московского благочестия отзывалась в строгости сектантской.

В икономии спасения таинства и сакраменталии играли важнейшую роль. С XII в. на Западе, а вскоре и на Востоке, установилось семь главных таинств. Через них человеку сообщалась невидимая Божия благодать. В Священном писании таинства имели значение сокровенной тайны, непостижимой даже для ангелов, и вместе с тем того божественного домостроительства, которым спасался человеческий род. По учению церкви, таинства имели по крайней мере три важнейших признака. Первый из них заключался в богоучрежденности таинства. Так, три важнейших таинства — причастие, крещение и покаяние — были установлены самим Христом. Другие таинства (миропомазание, брак, рукоположение и елосвящение) упоминались в апостольских посланиях и творениях отцов церкви. Вторым признаком таинства считался видимый символ, которому усваивалась невидимая Божия благодать и через который призывалось благословение Божие на человеческую жизнь. Их учреждение несло на себе исторический опыт церкви. Наконец, третьим свойством таинства церковь считала обоживающее назначение — способность благодати возродить образ Божий в человеке, очистив его от греха. Через таинства вновь совершалось единение человека с Богом (ср. [Н. Успенский 1970, с. 198, 200, 202]).

Как известно, сокращение числа таинств у протестантов и особенно их отношение к Евхаристии определили и их отношение к почитанию икон.

Согласно учению православной и католической церквей, Христос субстанционально присутствует в Святах Дарах. Евхаристический образ есть сам Христос. Признание реального Боговоплощения в Святах Дарах обуславливает с точки зрения иконопочитателей и возможность изображения Христа на иконе, хотя последняя и не является самим Христом. Икона есть лишь место некоего присутствия, поскольку, как объяснял Иоанн Дамаскин, «не во всем же совершенно подобен образ первообразу, то есть изображенному, и различие их совершенно ясно, хотя и то и другое представляют одно и то же» [Дамаскин 1913, с. 399]. Поскольку Цвингли и Кальвин принципиально ставили под сомнение субстанциональное присутствие Христа в Евхаристии [Михальский 1989, с. 286—287; см. также: Морев 1904, с. 24—25], постольку они были наиболее последовательными противниками всех икон, а также культа Богородицы и святых. М. Лютер допускал, со своей стороны, реальность пресуществления святых даров. Отсюда, при всем снижении для лютеран значения моленных образов, в отдельных лютеранских церквях они все же допускались и прежде всего — образ Тайной вечери как образ божественного установления евхаристии, а также Распятие. Однако реальность пресуществления святых даров ставилась Лютером в зависимость от «чистоты» веры в Христа; отсутствие же «незамутненной» веры отнимало у святых даров их благодатную силу. Таинства и особенно евхаристия расценивались Лютером как символ принадлежности верующего к обновленной христианской церкви. Они связывались с принципиальными идеями и, прежде всего, с *sola fide* — идеей спасения только верой, которая наряду с теорией несвободы воли выдвигалась Лютером против католической концепции «заслуги». Отсюда в протестантизме произошло радикальное переосмысление благодати. Если раньше благодать являлась главным образом эффектом церковных таинств, то теперь она стала более соотноситься с личным переживанием Христа. В религиозных чувствах произошел резкий перелом в сторону их индивидуализации.

Выступление на первый план проблематики непосредственного общения верующего с Богом без посредничества церкви на первый взгляд сближало этику спасения отдельных старообрядческих сект с протестантизмом, что и отметил еще в свое время Вл. Соловьев. Идеи избранничества, согласуясь с идеями неравенства религиозной харизмы, явно пропитали духовный климат исхода Средних веков; они цепко захватили общие умонастроения и легли в основу новых моделей благочестия и поведения. Однако в западном протестантизме человек устанавливал с Богом персональные отношения в частности в силу божественного предопределения воли, идея которого и привела к «расколдовыванию» мира, оказав столь существенное влияние на характер развития европейской

цивилизации. В противоположность этому, в старообрядчестве индивидуализация религиозных переживаний обуславливалась прежде всего потерей церковью и «царством» особой харизмы. Радикального концептуального пересмотра благодати, таинств и в первую очередь евхаристического символа в старообрядчестве не наблюдалось. Отсюда сокращение числа таинств (или их полное отсутствие) и появившееся в этой связи особое почитание икон выступили в сложных отношениях с идеями безблагодатности окружающего мира. В беспоповщине, где учение об Антихристе получило наибольшее распространение, таинства сокращались до минимума (крещение и покаяние) или же отрицались совсем («нетовщина»). «От дьявола же Христова таинства не совершатся», — можно прочесть не в одном беспоповщинском сборнике ХУШ-ХІХ вв. [ОР РГБ, ф. 17, № 324, л. 41 об.]. В поповщине же апокалиптика не принимала крайних форм, в ней признавались все таинства и велась борьба за их полноту (поиски архиерея). Отношение к моленному образу сразу отразило эту вариативность старообрядческой этики спасения. Так, если в поповщине разрешалось принимать иконы от новообрядческих иконописцев при условии сохранения в них старой дониконовской символики [ЭС, т. 14, с. 689], то в беспоповщине строгость уже возведена в степень. Здесь мы сталкиваемся с самыми неожиданными проявлениями веры и почитания образов.

Выделившиеся в беспоповщине в конце XVII в. «Спасово согласие» (или «нетовщина») и во второй половине XVIII в. — «рябиновщина» представляли собой как бы крайние точки осмысления благодати образа в народной икономии спасения. В опоре на учение об «истреблении» Антихристом в миру всей святыни рябиновцы отрицали все таинства, а самые радикальные среди них — и все иконы. Рябиновец спасался лишь молитвой. Его моленный дом — четыре выкрашенных черной краской стены — четыре черных «безблагодатных» квадрата, символизировавшие «ничто», пустоту, безблагодатность окружающего мира. И лишь один знак — восьмиконечный крест без изображения на нем распятого Христа и обращенная к этому кресту традиционная краткая и частая молитва — «Господи, помилуй!», могла помочь спастись. На фоне наполненности иконами моленных домов других староверов и былой сакрализации иконами мира Московской Руси, здесь перед нами символическая инверсия. Апокалиптический испуг соединился в народном благочестии с логиками суеверного почитания образов. Примечательно, что в отрицании икон рябиновцы на первый план выставили ту самую проблему «замутнения» благодати образа, которую впервые поставили на Стоглаве, затронув вопрос о возможности изображения на иконах мирских людей [Стоглав 1985, с. 304].

Б. А. Успенский заметил связь мотива почитания рябиновцами креста без изображения на нем распятого Христа (по той причине, что «Христос с креста был снят») с таким же почитанием Распятия у некоторых сторонников никоновских реформ. По донесению Никиты Добрынина на суздальского архиепископа Стефана, последний будто утверждал, что «не делом християне на кресте распятие Господа Бога и Спаса нашего Исуа Христа пишут, и не подобает християном распятие Христово писать» [Б. Успенский 1987, сн. 135, с. 214]. В аспекте нашей проблемы в данных парадоксах важно прежде всего подчеркнуть, что «незамутненная» благодать образа — проблема, которая все время тревожила народное сознание, и своими корнями она уходила, конечно же, в «священный быт» Московской Руси.

Еще в XVI в. существовал обычай, согласно которому каждый верующий имел в церкви свою собственную икону, перед которой другим лицам молиться не разрешалось под страхом наложения епитимии [Русинский 1871, с. 44–45]. В этой связи иконы нередко подписывали, о чем можно судить по иконе «Благовещение» XVI в. из коллекции Н. М. Постникова, экспонировавшейся на археологической выставке в Москве в 1890 г. На оборотной стороне доски она содержала надпись: «Предсимь образом молица московский купец Филипъ Елисеевъ Бавыкинъ» [Постников 1890, с. 22, N 392]. По причине опасности «замутнения» благочестия иконы оберегали и от «сглаза» иностранцев: Иоанн Пернштейн, по его собственным словам, добивался специального разрешения, чтобы посмотреть в церкви икону Николая [Пернштейн 1876, с. 3].

Судя по сообщениям архимандрита Павла, некоторые рябиновцы допускали в своем культе иконы и не почитали только отдельные сюжеты, в которых они усматривали «замутнение», вроде изображения «посторонних» и «по историческому воспоминанию» лиц: сакральная сфера жестко сопротивлялась вторжению «мирского». Так, иконам Распятия не поклонялись по причине изображения на них воинов-распинателей, а также солнца и луны, отождествляя такое поклонение с язычеством. По этой же причине не почиталась икона «Вход в Иерусалим», на которой Спаситель изображался на осли: «животному не должно поклоняться». Наконец, особый страх вызывали иконы с изображением «нечистой силы», например, «Воскресение Христово» с видом адского чудовища [Павел 1885, с. 67–68]. перевозбужденное религиозным страхом сознание в любой момент могло проявить амбивалентность. М. Фуко удачно заметил, что спасение — это бинарная система: оно находится между жизнью и смертью и представляет собой «орудие перехода» от зла к добру [Фуко 1991, с. 299].

Поэтому технический аспект спасения в народном сознании постоянно подвергался сомнению, которое часто выливалось в желание «очистить» сами средства от злого начала: в нем видели смертельную опасность для будущего души. Неслучайно, что допустимость изображения на иконах «антихристовых сил» постоянно затрагивалась в староверческих вопросниках об иконах. Известны также случаи их уничтожения, записывания или старательного «исключения» из системы изображения. Так, в одном из сборников из иллюстраций «Великого Зеркала» неизвестный ревнитель благочестия вырезал все фигуры «нечистых сил» [Державина 1965, с. 104]. В беспоповщинском сборнике из собрания Барсова содержится типичный вопрос о том, можно ли поклоняться образам святых угодников, на которых «по прилучаю пишутся волы и кони, змии, и луна, и солнце и звезды, по прилучаю и дьявол пишется?» Со ссылкой на святость древних икон автор-составитель давал утвердительный ответ [ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 117.1, л. 166].

Как и рябиновцы, последователи «Спасова согласия» считали принятое у других беспоповцев совершение мирянами двух таинств — крещения и покаяния — кощунством. Так как, по их мнению, благодать была «взята» на небо, они отрицали все таинства и богослужение. Это упование на «Спасову милость» и нехватка средств стяжания благодати привели к тому, что изображениям на иконах стали уяснять функцию священника: сторонники «глухой нетовщины» перед иконами совершали исповедь и вычитывали скитское покаяние [ЭС, т. 61, с. 145]. Причем заметим, что отдельные тексты скитского покаяния предполагали постоянное присутствие благодати лишь с самим участником покаяния или молитвенного акта, что вполне согласовывалось с усилением религиозного индивидуализма и эгоистического аспекта спасения: «Аще бы гди не твоя благодать, покрыла мене грешнаго повся дни и нощи и часы, то уже бых азъ окаянный погибл аки прахъ пред лицом ветра» [ОРКиР НБ МГУ, Ветк. — старо-дуб. собр., ед. хр. 579, л. 2]. По сообщению П. В. Сеницына, у федосеевцев было даже заведено стричь волосы маковиц на головах, «чтоб удобнее могла сходить на них благодать» [Сеницын 1895, с. 151]. В обрядах беспоповцев-«мелхиседеков» икона наделялась способностью пресуществлять Святые Дары. Поскольку, как и для прочих беспоповцев, священство для них «прекратилось», а Евхаристия продолжала рассматриваться как главное средство соединения с Христом, члены секты (нарушая положение о едином архиерее по чину Мелхиседекову — Христе) признали себя имеющими «мелхиседеково священство» и придумали особый чин приношения бескровной жертвы. По их понятиям, Мелхисе-

дек, царь Салимский, встретивший Авраама, не был поставлен во священники, но приносил Богу хлеб и вино в жертву. Поэтому «мелхиседеки» ставили перед иконами хлеб и чашу с вином; потом молились, «служили» вечерню, полунощницу и утреню по Уставу или Псалтыри. Рукой хлеб не благословляли, поскольку это было позволено только хиротонисанному священнику: тайна пресуществления хлеба и вина (или воды) происходила исключительно благодаря иконе [Павел 1885, с. 70].

В тех толках беспоповщины, где определенный набор таинств все же признавался необходимым, усиление роли образа в икономии спасения выражалось в необычайной строгости его почитания. В неприятии «оскверненных» старообрядцами икон эсхатологическое сознание беспоповцев часто доходило до крайностей: они сжигали себя вместе с иконами. Так, в 1693 г. под предводительством Василия Емельянова староверы в числе 200 человек захватили Пудожский погост; в церкви прежде всего омыли иконы, после чего стали совершать богослужение. Когда же пришли «государевы люди», они заперлись и сожглись [БЭ, т. 51, с. 295].

Эта же строгость (границившая порой с одержимостью) вносила антагонизм внутрь беспоповщины. «Филипповцы» или «старопоморцы» (последователи старца Филиппа, совершившего вместе со своими соратниками акт самосожжения в моленном доме в 1743 г.) отказывались молиться за царя и расходились с другими беспоповцами по вопросу принятия сакральной монограммы «І. Н. Ц. І.» Спор имел принципиальное значение, поскольку, по убеждениям «филипповцев», именно с этой титулатурой явилась «новая никонова вера»: «Никон же патриарх в Ставрове монастыре крест постави, и на нем перво вообрази в России сия «І. Н. Ц. І.» буквы: откуда и на многих крестах по всея Росии сия буквы восприяша». То, что эта титулатура пришла из Малороссии «от латын яве во униятское отступление на образах и в книгах их вкупе с обливаемым крещением и со именем Иисус явишася», а также то, что в борьбе с этой «новой верой» огромное число ревнителей благочестия «гонимо быша и великая страдания от патриарха Никона претерпеша», — все это делало позицию «старопоморцев» непримиримой. Более того, в отличие от многих других староверов, они отказывались почитать икону «Всех Скорбящих радости», по причине ее явления в 1688 г., то есть после патриарха Никона [ОР РГБ, ф. 17, Барсов, Кг 343, лл. 36 об.— 38].

В отличие от «филипповцев», «федосеевцы» сохраняли предание Федосия Васильева и, напротив, почитали св. крест только с титулатурой «І. Н. Ц. І.», за что получили дополнительное название «титловщины». Почитание образов с данной титулатурой подтверждалось после смерти

Феодосия известными «польскими статьями» федосеевского собора 1752 г.: «Веровати и поклонятися животворящему кресту Христову с надписанием титлы, о славе Исус Христове, еще сице: І. Н. Ц. І., или на дщице написанном ІС ХС. Заедино почитати и поклонятися; а еже кто не поклоняется таковым крестом, таковаго от церкви отлучать» [Павел 1885, с. 61, 49].

В почитании Распятия старообрядцы старопоморского толка расходились и с поповцами. Кресты-Распятия, которые отливались в одном из центров поповщины — подмосковном селе Гуслицы, обязательно содержали в верхней части изображение Саваофа и Святого Духа в виде голубя и ту же четырехлитерную надпись «І. Н. Ц. І.» Этим они отличались от беспоповщинских литых Распятій, допускавших в верхней части только изображение Нерукотворного Спаса и надпись: «Царь Славы Исус Христос Сын Божий».

В отличие от поповцев, беспоповщина намного строже относилась также к тем иконам, которые писали не только новообрядцы, но и иконописцы других толков. Именно в их среде развивались идеи очищения металлических моленных образов огнем, наблюдалась концентрация внимания на известных положениях старописьменной Кормчей относительно икон, вроде текста «О иконах иже от рук неверных написанных не приимати» (см. [ОР РГБ, ф. 17, № 343, л. 42—42 об.]), который, судя по отзывам путешественников XVI—XVII вв., неукоснительно выполнялся на Московской Руси.

То, что тень Антихриста постоянно настораживала их сознание, говорит популярность в их среде сочинения дьякона Федора «О познании Антихристовой прелести», которое не забывали ни в XVIII в., ни в XIX в. Одна из главных мыслей Федора заключалась в том, что Антихрист мог явиться «отступными иконами», в которых «нечестие» с «благочестием» будет смешано и распознать последнее окажется не так просто. Сатана непременно придет (или уже пришел) и «седе окаянный не в капищном храме, но в Божией церкви, на месте святем, не идолом возглагола, но богомерзким еретичествы и многообразными отступными *иконами* (курсив мой. — Т. О.), некими трупы, мертвыми человеческими телесы, рекше нечестивыми людьми, к разорению правды мучительством и богопротивством возглагола к своему нечестию покоряющих, и ими на поклонение себе приведе, непокоряющихся нее смертью осуди избавити». Опасение случайно «напасть» на образ Антихристов усиливалось сложностью или даже практической невозможностью его распознавания. «Нечестие» Сатаны удивительно «пестрое»: он «сплете нечестие с благочестием», а следовательно и «иконы святыя с богомерзкими образы, и, скращенне рещи, каяждо бо святыня нечестивая близ себе имеет и сквернение, по

образу пестраго зверя-рыся». Понять, где «нечестие», а где «благочестие», невозможно в силу того, что «разделить же лицемерие от лукавства не мощно, понеже пестрота зверина по существу его сраслену имать в себе крепость и сплетено нечестие с благочестием носит» [Пустозерская проза 1989, с. 252].

Рассуждая о «летописном лжепророке», поп Лазарь в своей «Сказке о духовном деле святейшего патриарха Иосафа» также напоминал о том, что апокалиптический зверь Иоанна Богослова соотносим с иконой: «имай два рога, подобна агньчим», «се есть потаенная лесьть в добродетели», «и еже есть образец, инее и икона наречется» [Барсков 1912, с. 59].

В этом свете особый интерес могут представлять собой факты распространения среди православных крестьян так называемых «адописных» икон, о чем писали в начале 1870-х годов столичные и провинциальные газеты. В 1873 г. в селе Стецовке близ города Чигирина местный священник, освящая принесенную ему одним крестьянином фольговую иконку, случайно разбил стекло, которым она была покрыта, и тогда под загнувшейся фольгой все присутствовавшие увидели изображение дьявола со следующей надписью: «поклонись мне семь лет — будешь мой на веки». После проведения местными властями проверки аналогичного типа иконы были обнаружены в селах — Мордве, Бужине, Шабельниках, Топиловке, Верешках и других местах. На некоторых из них вместо дьявола нашли приклеенные на оборотной стороне фольги газетные карикатуры, изображавшие человека с собачьей головой, турка с трубкой во рту и т. п. [МБ, 1873, № 169, с. 3]. В ответ на все эти факты Н. Лесков оставил нам интересную статью в газете «Русский мир». По его наблюдениям, такого типа иконы распространялись не только в юго-западных губерниях России, но «почти повсеместно»; автору «доводилось видеть и слышать о них от очевидцев в губерниях Пензенской, Орловской, Полтавской и Харьковской, а также неподалеку от Москвы». Причем скрытые изображения «нечистых сил» оскверняли не только фольговые иконы, но и писанные иконы на досках для простонародья, на которых дьявола рисовали под красочным слоем, на левкасе. Более того, такие изображения Н. Лесков обнаруживал только на ново-обрядческих иконах: «чортики встречаются только на дешевых и неискунных иконах так называемого “фряжского” письма, которые ни один старовер за иконы не приемлет и поклоняться им почитает за грех». На этом основании в статье делался вывод о намерении староверов «оторвать народ от поклонения иконам нового фряжского письма», которые они и называют «адописными»: «подписанный снизу на грунте такой иконы чертик есть как бы печать, удостоверяющая несомненность адского происхождения адописной иконы» [РМ, 1873,

№ 192. Н. Лесков «Адописные иконы», с. 1—2]. Короче, речь шла об особой «игре» в нераспознавание «антихристовой прелести», в то «сплетение нечестия с благочестием», которое постоянно укоренялось в массовом сознании и которое в конечном итоге и определяло по-своему уникальные отдельные черты старообрядческого иконопочитания.

### Л и т е р а т у р а

Аверинцев 1977 — *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

Барсков 1912 — *Барсков Я. Л.* Памятники первых лет русского старообрядчества. СПб., 1912.

Гуревич 1987 — *Гуревич А. Я.* Западный портал церкви Сен-Лазар в Отене и парадоксы средневекового сознания // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987, № 20.

Дамаскин 1913 — *Иоанн Дамаскин.* Творения. СПб., 1913, т. 1.

Державина 1965 — *Державина О. А.* «Великое зеркало» и его судьба на русской почве. М., 1965.

ДДЗ, ЧОИДР — Дневные дозорные записи о московских раскольниках. Сообщены А. А. Титовым // ЧОИДР.

Живов, Успенский 1984 — *Живов В. М., Успенский Б. А.* Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М., 1984.

Иткина, РРЛ 1992 — Русский рисованный лубок конца ХУШ — начала ХХ века из собрания Государственного Исторического музея / Сост. Е. И. Иткина. М., 1992.

Лотман, Успенский 1982 — *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья. М., 1982.

МВ — Московские ведомости.

Михальский 1989 — *Michalski S.* Protestanci a sztuka: Spór o obrazy w Europie nowożytnej. Warszawa, 1989.

Морев 1904 — *Морев И.* «Камень веры» митрополита Стефана Яворского, его место среди отечественных протестантских сочинений. СПб., 1904.

Павел 1885 — *Архимандрит Павел.* Краткие известия о существующих в расколе сектах, об их происхождении, учении и обрядах, о каждой с замечаниями. М., 1885.

Пернштейн 1876 — *Иоанн Пернштейн.* Донесение о Московии. М., 1876.

Постников 1890 — Залы 5-я и 6-я археологической выставки, устроенной императорским Московским археологическим обществом в память своего первого двадцатипятилетия. Собрание церковных древностей Н. М. Постникова. М., 1890.

Пустозерская проза 1989 — Пустозерская проза: Протопоп Аввакум. Инок Епифаний. Поп Лазарь. Дьякон Федор / Сост. М. Б. Плюхановой. М. 1989.

Руцинский 1871 — *Руцинский Л. И.* Религиозный быт русских по сведениям иностранных писателей XVI и XVII вв. М., 1871.

Синицын 1895 — *Синицын П. В.* Преображенское и окружающие его места, их прошлое и настоящее. М., 1895.

Синицын 1896 — *Синицын П. В.* Никольский единоверческий мужской монастырь в Москве, что в Преображенском. М., 1896.

Смирнов 1909 — *Смирнов П. С.* Споры и разделения в русском расколе в первой четверти ХУШ в. СПб., 1909.

Стоглав 1985 — Стоглав // Российское законодательство X—XX веков. М., 1985, т. 2.

Б. Успенский 1987 — *Успенский Б. А.* О семиотике иконы // Символ. Париж, 1989, № 8.

Н. Успенский 1970 — *Успенский Н. Д.* Спасаящие и освящающие действия Божии через Святого Духа в богослужении и таинствах / Богословские труды. М., 1970, № 5.

Федотов 1991 — *Федотов Г. П.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991.

Фуко 1991 — *Фуко М.* Герменевтика субъекта // Социо-Логос: Социология, антропология, метафизика. М., 1991, вып. 1.

ЭС — Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона.

*Н. В. Злыднева*

## **Рассказали страшное: об одной картине Климента Редько в свете эмблематического нарратива 20-х годов**

Предметом настоящей статьи является картина Климента Редько «Восстание» (1925, ГТГ, масло, холст). Это произведение интересно тем, что предполагает множественность интерпретации. Картина представляет собой фигуративную композицию с элементами абстрактного схематизма. Главное, что сразу обращает на себя внимание — здесь рассказывается о чем-то страшном, и сама картина является страшным рассказом. Проблема, возникающая в связи с анализом произведения, как раз и состоит в анализе характера и структуры представленного нарратива. Важно также понять, как данное повествование соотносится с современным ему контекстом «страшилок» в их типологических связях, чему была в свое время посвящена одна из работ Т. В. Цивьян [Цивьян 2001б]. Представляется существенным рассмотреть данный визуальный нарратив в плане его соотношения с традицией, а также в контексте русской литературы второй половины — конца 20-х годов. Именно такой поуровневый многоплановый анализ сможет пролить свет на неоднозначный message этой картины-рассказа.

Не менее важная проблема, возникающая в связи с исследованием данного изобразительного «текста» — это процессы, происходившие в позднем художественном авангарде и приведшие к переходу от абстракции к повествовательной фигурации. В искусствоведческой литературе на протяжении долгого времени дискутируется вопрос о том, является ли этот переход следствием изменения социально-политического климата в стране или внутренней эволюции искусства. Характер фигурации и тип нарратива в рассматриваемом произведении позволяет если не развернуть дискуссию в иную плоскость, то, по крайней мере, обозначить ряд дополнительных аспектов проблемы. Однако в начале — ряд предварительных сведений.

Художник Климент Редько (1897—1956), родившийся в польско-украинском городке Холм, первоначально получил образование иконописца. В Москве он учился во ВХУТЕМАС'е, познакомился с творчеством Малевича, Кандинского, Татлина, и в качестве одного из молодых продол-

жителей авангарда, активно вошел в среду первопроходцев. Однако к моменту его профессионального возмужания авангард был уже на излете. В 20-е годы Редько принадлежал к группе так называемых «проекционистов», которая стала последним звеном в развитии абстрактного станковизма и первой из авангардных течений в России непосредственно перешла к фигуративному повествованию. В начале 20-х годов под влиянием «тектологии» А. Богданова Редько активно разрабатывал абстрактную живопись, получившую название «электроорганизм» («Все сводится к вопросу энергии — будущей культуры жизни», — писал Климент Редько <...> Свои произведения он называл «электроорганизмами» [Костин, 10]), а затем «люминизмами», что, как это явствует из последнего названия, обозначало попытку визуализации в двумерной плоскости законов свечения заряженной электричеством материи. Однако в середине 20-х годов Редько отходит от абстрактной живописи и обращается к фигурации. 1927—1935 годы он — воспользовавшись поддержкой А. Луначарского — проводит во Франции, а вернувшись в Россию, оказывается не у дел. После войны и вплоть до своей кончины этот один из последних представителей авангарда преподает в изостудии Сельхозакадемии в Москве.

Картина Климента Редько «Восстание», которую первоначально автор планировал назвать «РКП», а затем «Революция», была создана как раз на этапе внезапной переориентации мастера на фигуративную живопись. Граничность этого произведения в творческой биографии мастера, а также в русском искусстве позднего авангарда, соответствует граничности его поэтики и открывает целую анфиладу смыслов.

Произведение представляет собой многофигурную композицию, наложенную на геометрическую композиционную схему. В центре чуть ниже зарешеченного оконца (очевидно, символизирующего старый режим) на фоне пламенеющего пурпурного квадрата, развернутого под углом 45° по отношению к обрамлению полотна, расположена фигура В. И. Ленина, излучающего свет и указывающего руками путь вправо и вверх по диагонали, наподобие жестикулирующего уличного регулировщика. По сторонам от него двумя темными группами в застывших позах, фронтально, стоят выстроенные в несколько шеренг и различающиеся по величине фигурки сподвижников вождя. Их лица — сделанные, видимо, по фотографиям — обладают очевидным портретным сходством: здесь легко узнать Крупскую, Сталина, Троцкого, Орджоникидзе, Ворошилова, Луначарского и других лидеров большевизма. Четыре затемненные стороны квадрата образованы многофигурными, вытянутыми в одну линию процессиями военных музыкантов с духовыми инструментами, солдат с винтовками и на грузовиках, а также представителей гражданского населе-

ния (девушки, мастеровые и т. п.). В расположении участников шествий господствует принцип строгой тематической и зрительной симметрии. В мощных потоках света лучами от центрального квадрата к краям/углам полотна расходятся дополнительные процессии с движущимися и подробно выписанными мелкими фигурками красногвардейцев на тачанках, в автомобилях и пешком. Движение «лучеподобных» масс в направлении от центра словно повинуется заряду центробежной энергии, исходящей от вождя и его окружения в центре. Промежутки полотна за пределами квадрата заполнены схематически фасадами зданий с сеткой одинаковых окон наподобие многоквартирных панельных домов нынешнего времени, тюремных стен или апокалипсических сот.

Суггестия представленной сцены основана на противопоставлении движения и покоя (фигурки застывших руководителей vs шагающие массы; поставленный ромбом квадрат vs иератический центризм композиции), драматически-траурном колорите (доминирует красный и черный тона), контрастной световой аранжировке с точечным высвечиванием отдельных значимых деталей композиции, а также принципе сочетания портретных изображений всеми узнаваемых людей с детально выписанным множественным анонимом «человека толпы», то есть, совмещения документальности и эпической отстраненности. Необычайно мрачная атмосфера, трагизм полотна задается и орнаментом погруженных во тьму окон-сот, неестественной экзальтированностью позы вождя (далекой от привычной для нас канонической иконографии), напряженностью сумрачного колорита.

В наши дни исследователи склонны прочитывать в этой картине крайне негативное отношение к запечатленным в ней событиям. Она, тем не менее, экспонировалась на одной из московских выставок в 1926 году, и это указывает на то, что для современников выраженное на полотне критическое отношение к революции было совершенно не очевидным. Впрочем, последнее может объясняться тем, что в 1926 году полотно воспринималось на фоне недавних похорон вождя, как изобразительный реквием Ленину. Между тем, контраргументом может служить то обстоятельство, что картина была задумана еще в 1923 году, за год до похорон. Что это — пророческое предвидение мрачных времен или гимн великому перелому в истории? Несомненным остается одно: изображение повествует о страшном, как бы ни оценивать последнее, а сама неоднозначность интерпретации этого произведения очень показательна.

Представленный на полотне нарратив можно интерпретировать, по меньшей мере, на трех уровнях. Первый определяется предшествующими исканиями мастера. Как уже указывалось, картина «Восстание» воз-

никла как одно из первых фигуративных полотен Редько, непосредственно наследующих период абстрактной живописи. Здесь художник продолжает развивать в форме визуального эксперимента идеи электроорганики, которыми он вплотную занимался на протяжении предшествующих пяти лет и которым, как уже говорилось, во многом был обязан знакомству с трудами А. Богданова. Формальная организация полотна в соответствии с представлениями о проекции электрической энергии на зрительный ряд, способный ее аккумулировать и тем самым способствующей более глубокому постижению, прежде всего, проявляется в контрастном колорите и композиционно-смысловых противопоставлениях, о которых шла речь выше. Кроме того, ощутимо и присутствие принципов «люминизма» — изобретения самого Редько. Лучи представлены эксплицитно — в виде световых потоков-артерий, по которым революционная энергия масс устремляется из энергетического центра мира (персонифицированного в Ленине) наружу, овладевая новыми пространствами. Фигурация в данном случае обусловлена логикой конструктивного (проекционистского) формообразования, и носит по преимуществу подчиненный характер. Сочетание центрально-поворотной симметрии главной композиционной фигуры и орнаментального дискретного фона, образованного тиражированным элементом (которое мы условно называем окном), создает контрапункт ритмов наподобие барабанной дроби, где главная тема одновременно акцентирована и растворена в периодичности монотонно вторящих ей мотивов.

Второй уровень прочтения основывается на содержащихся в изображении архаических отсылках. Ромб в центре — воспоминание о предвестнике авангарда группе «Бубновый валет», в названии которой отпечаталась идея молодости мира, что «укладывается» в тему революционных свершений, а также соответствует архетипу «начала» в авангарде. Однако ряд исследователей справедливо настаивают на том, что картину следует прочитывать как нео-икону с ликом святого посередине и архаическим принципом соответствия разноразмерности фигур социальному статусу изображенных персонажей [Деготь 2000]. Это соображение нуждается в пояснении и развитии. Иконность полотна задана, прежде всего, ее символическим смыслом, а в плане формальной поэтики — отсутствием прямой перспективы и доминантой отвлеченно-геометрического каркаса над предметно-фигуративными реалиями. Создается даже приближенность к принципам обратной перспективы, свернутое концептуальное представление последней: удаляющиеся от центра фигурки красногвардейцев образуют подобие расходящихся по направлению к обрамлению иконы линий в изображении «горок», зданий, трона, деталей «интерьера».

Общая композиция полотна с большим пламенеющим ромбом по середине в целом восходит к эмблематике народной барочной иконы, что вполне закономерно, учитывая иконописную выучку мастера. Изображение сакрального персонажа на фоне ромбовидного плата встречается в русской иконописи 17—19 веков. Одна из таких икон 19 века — «Ты еси иерей» — приводится, в частности, в исследовании О. Ю. Тарасова [Тарасов 1995]. Среди более устоявшихся источников следует вспомнить традиционную иконографическую схему «Спаса в силах», где полная фигура Спасителя представлена на фоне красного вытянутого ромба, условно обозначающего престол, а по бокам расположены сонмы ангелов — «сил». Между тем, эта схема по признаку лучей соединяется в «Восстании» и со схемой «Преображения Господня», где Христос в мандорле представлен в ореоле излучения. Фаворский свет указывает на сакральные основы люминизма Редько. По словам художника, «высшее выявление материи есть свет» [Редько 1992, 65], и в этом высказывании угадывается связь с архаическими представлениями о лучезарности божества, тождественности сакрального солнцу<sup>1</sup>. Следы древнейших верований можно усмотреть и в самой на первый взгляд сциентистской идее о необходимости визуального фиксирования в живописи невидимых световых излучений электрического поля.

Ассоциации с контаминированными схемами «Спас в силах» и «Преображение» поддерживаются рядом аналогичных мотивов в произведениях Редько предшествующего периода. Так композиция картины «Супрематизм» (1921) образована наложенными друг на друга геометрическими фигурами: овалом, квадратом и на их фоне — двумя, расположенными вершинами друг к другу по диагонали, красным и черным треугольниками. Фон треугольников (суть разложенного ромба) соответствует традиционному фону Христа на иконах «Спас в силах». В последних, как известно, реализуется идея Страшного Суда, на котором будет восседать царственная фигура Спасителя. Отсылка к мотиву Страшного Суда в повествовательной композиции на тему революции, что не могло пройти мимо взора современников мастера, чья связь с православной символикой была еще очень прочной, реализует мотив справедливого возмездия. Однако при этом активизируются все смысловые обертоны темы, фокусирующие негативную топику: крушение «ветхого» мира, а вместе с ним — ужас грядущих времен.

Сдвиг смысловых акцентов с темы спасения на тему гибельности мира высвобождает отрицательную энергетику демонического толка, указывающую на новый виток символизм в позднем авангарде, в своих

нео-фигуративных композициях обратившемся к «страшному». Символистская противофаза в авангарде вполне объяснима с позиций общетипологической эволюции художественной формы. У Редько она поддерживается и индивидуальной предрасположенностью, в последующем творчестве обусловившей появление изображений, исполненных минималистского космизма. Наиболее выразительной картиной подобного рода является «Полуночное солнце. Северное сияние» (1925, холст, масло, ГРМ), которая представляет собой изображение огромного, с косматыми лучами, багрового диска солнца, застывшего над пустынным горизонтом. Характерно, что сюжетное обоснование темы лучей и здесь, как и в рассматриваемом полотне, очень значимо. Однако с точки зрения поворота к символизму в «Восстании» еще более значима загробная символика, фюнеральный код, которым отмечен космизм «Восстания». Он открывает путь к переключкам с мотивной демонологией младших символистов, отсылая к теме Страшного Суда и Апокалипсиса. Последние представлены в архетипической композиционной схеме, отдельных мотивах (окнах-сотах) и общей трагической суггестии полотна.

Трагические погребальные обертоны полотна соответствуют фюнеральному коду советского искусства середины 20-х годов, с одной стороны, обусловленному недавними впечатлениями от смерти и похорон Ленина, а с другой, диктуемому сменой культурной парадигмы, повлекшей за собой смену ценностных ориентиров<sup>2</sup>. Архаические коды в фюнеральной мотивике развивает, например (хотя и несколько позднее), в своем творчестве К. Петров-Водкин (сравни его картину «Новоселье» 1935 года, по существу представляющую тризну, а также ряд других произведений [см.: Злыднева 2006]). Интересно, что именно слово «страх» в связке со словом «революция» возникает у самого художника в связи со смертью Ленина в его дневниках 1924 года: «...упоение революцией не знает границ, не чувствует времени — побеждает страх и смерть» [Редько 1992, 64]. Противопоставленность революции страху в данном случае может восприниматься как значимая оговорка/ улика. С другой стороны, все еще открытое европейским художественным событиям и вернувшееся на пути фигурации искусство русских художников авангарда встраивалось в иначе артикулированную (по сравнению с 10-ми годами) негативную топикку — топикку раннего сюрреализма. Отрицательная энергия, которой заряжено «Восстание», и эсхатологический пафос полотна найдут развитие в последующих фигуративных произведениях мастера, лишенных, впрочем, семантической насыщенности данного полотна. Они будут содержать или детабурированные темы (картина 1928 года «Материнство», где

изображен справляющий нужду мальчик), или фигуративно обосновать отсылающий к идеологии символизма сдвоенный дионисийский мотив жертвы/жертвователя («Победитель. Бокс» 1929, «Бой быков в Испании» 1928).

Между тем, еще больше, чем собственно изобразительный контекст, для прочтения произведения Редько (и это третий из предлагаемых в настоящем эссе уровней интерпретации), дает контекст литературный.

Прежде всего, о ленинской теме середины 20-х годов, то есть в период, предшествующий ее канонизации в дальнейшем. В изображении активно жестикулирующего вождя прочитывается гротеск, который в последующих работах мастера не встречается. В сочетании с нагнетением драматизма композиции интонация гротеска ставит зрителя перед проблемой модуса представленных реалий — фотографическая достоверность персонажей реальной истории приходит в противоречие с неоднозначностью отвлеченного символического поля композиции. Е. Деготь усматривает в этом значимом несоответствии некое предвестие будущего соцарта 70-х [Деготь 2000, 108] или — добавим от себя — может восприниматься как предшественник концептуализма, где во главу угла ставится не изобразительная семантика, а языковой (в плане языка культуры) концепт. Впрочем, мы больше склонны рассматривать данную особенность скорее как особый тип визуальной «фигуры речи», отражающей риторику эпохи, как своеобразный эмблематический нарратив, отсылающий к принципам барочной риторики. Эмблематичность картины призывает к послойному прочтению ее смыслов и предполагает некий непрочитываемый глазом «сухой остаток» («шкатулку с двойным дном») способный инверсировать смыслы и оценки. Вербальный компонент, имплицированный в многослойной повествовательности произведения, заставляет обратиться к литературным эмблемам этого же времени.

Сочетание изображения Ленина и лучей в их гротесковом переплетении на картине Редько, прежде всего, вызывает в памяти рассказ Булгакова «Роковые яйца». Совпадает время написания (1924 год) и центральные аллюзии. Известно, что герой рассказа профессор Персигов в значительной мере содержит в себе черты Ленина [БЭ], и пародийный характер персонажа не оставляет место сомнению относительно его критической оценки со стороны автора. Красный луч как овеществленная идея революции предстает здесь разрушительной силой, переворачивающей естественный порядок вещей. Наконец, сам зрительный образ яйца с его идеей первородства и возрождения инверсируют тему Страшного Суда, где место Спасителя занимает возобладавшее зло — Змей-разруши-

тель. Нетрудно заметить, как мотивы ранней прозы Булгакова исполнены эмблематической риторики. Они изобразительны и гротескны, используют хитросплетения архаических символов с современными реалиями и в полной мере реализуют фигуру негации. Визуальный нарратив Редько, разумеется, трактует революцию не столь однозначно и даже на сознательном уровне вполне однозначно-позитивно, однако зона совпадений знаменательна: здесь и луч, и аллюзивная отсылка к теме Страшного Суда, и эмблематичность в построении пространственно-временного целого.

«Страшность» события прочитывается и в прямом смысле — как страх от остановившегося в своем движении времени. Парадокс движения в неподвижности и вызываемого им ужаса, очевидно, был неосознанно предугадан художником как особенность надвигающегося исторического периода. Но помимо очевидных социально-политических реалий, имеет место и страх как тип экзистенциального переживания, страх как «предмет» изображения. Наступала эпоха сюрреализма, и мастер чутко реагировал на изменение общего художественного климата. В середине и конце 20-х годов многие художники были захвачены темой страха. Возникает новая мотивика — оперирующие предметно-бытовой фигурацией произведения, акцентируют топику смерти и безысходности. Еще раньше появились полные социального гротеска полотна Б. Григорьева, а в конце 20-х — начале 30-х годов возникла пронзительно-трагическая пост-супрематическая живопись К. Малевича, развернулся тревожный темперамент А. Древина. Особенно интересен случай художника С. Лучишкина, который, как и Редько, входил в группу проекционистов и был близок с лидером направления художником Никритиным. По словам исследователя, в его живописи «сквозь их внешнюю наивность проступают трагические знаки: задавленный автомобилем человек в одном из вариантов картины Я очень люблю жизнь (1924—1926) или висящая фигурка самоубийцы в углу наиболее известного его полотна, картины Шар улетел (1926, ГТГ). Итогом одной из сельских творческих командировок Лучишкина стал живописный фарс Вытянув шею, сторожит колхозную ночь (1930, там же), «портрет» нарочито загадочного сельского агрегата, застывшего посреди степи наподобие зловещего тотема» [ЭК]. Своеобразный черный юмор визуальных «рассказов» Лучишкина заставляет вспомнить литературный контекст «страхов» конца 20-х годов. На ум сразу приходят обэриуты, а среди них — Хармс и Липавский.

О «страшилках» Хармса написано много, для нас в данном случае интереснее второй из упомянутых писателей. В своей работе «Леонид Ли-

павский: «Исследование ужаса» (опыт медленного чтения)» Т. В. Цивьян отмечала, что для Липавского «...высшая степень ужасности — неподвижность мира, в котором исчезают пространство и время» [Цивьян 2001a, 110]. Переключки с пространственно-временной структурой произведения художника налицо. Картина Редько как раз и представляет этот неестественно и потому так пугающе застывший в своей конвульсивной схватке мир. Парадокс «Восстания» Редько состоит в представленной здесь космизации (упорядочивании) хаоса, управлении движением масс средствами центростремительного взрывного, а потому разрушительного движения. Но движение по-существу — анти-движение. Эмблематичность визуального нарратива передает движение в неподвижности: акцентировано сочетание движения и анти-движения центрально-осевой симметрии. Это катаlepsия времени, по Липавскому, или апокалипсический конец, когда «времени уже не будет». Характерно, что в своем дневнике Редько записывает по поводу картины: «Картина “Восстание” идет как строгий порыв, обоснованный от начала и предвидящий в развитии своем необходимый конец» [Редько 1992, 66]. Движение в неподвижности есть источник главного страха, и вместе с тем, эта темпоральная форма передает суть повествовательности, возникшей на обломках конструктивистской абстракции: это эмблематический нарратив, подчиняющий секуляризованную вербальную динамику статике сакрализованного предстояния. Интересно, что именно слово «эмблема» является для Липавского ключевым для описания особого состояния застывшего времени в другой его работе — «Объяснение времени»: «...время как некая чуждая сила, как река, несущая мир, — только эмблема» [Липавский 2005, 44].

Есть и еще один аспект ужаса, а именно — точка зрения в нарративе картины. На первый взгляд загадочным кажется смысл жеста вождя, который указывает движущимся массам (со стороны зрителя) путь направо, что явно приходит в противоречие с политической «левизной» РКПб. Однако это противоречие устраняется, если за точку отсчета принять позицию зрителя. В зеркальном отражении жест Ленина переводится влево, а тем самым нарратив — в модус эго-текста. То есть, нарратором является и художник, и зритель — эксцентрический наблюдатель/рассказчик, с которым вождь словно меняется местами. Такого рода совмещение речи повествователя с речью персонажа литературоведы относят к типу сказа [Шмидт 2003, 186]. Принцип соединения современного и мифического в представлении события, на котором построено «повествование» в картине «Восстание», соответствует и авангардной орнаментальной прозе, где мифическое представлено структурно и «в мироощущении

главного персонажа, с точки зрения которого изображается окружающий мир», как писал В. Шмид, анализируя рассказ Е. И. Замятина «Наводнение» [Шмидт 1998, 344]. В данном случае, под мифической структурой можно понимать центрально-осевую симметрию и общую орнаментальность полотна, а точка зрения задана зеркальностью жеста вождя и имплицитированным концептом обратной перспективы в линейной схеме композиции. Амбивалентность позиции рассказчика/персонажа создает то самое поле дурной бесконечности, которой так любил касаться в своих рассказах Хармс. Это также та зеркальность, то оборотничество, которое вызывало ужас у Липавского: «Всякий страх есть страх перед оборотнем» [Липавский 2005, 35]. Оборотничество в «Восстании» Редько — это и центральный персонаж Ленин, и рассказ о нем самого участника события; это и событие, и порождаемый им ужас зрителя.

Очевидно, опыт перевода точки зрения с объекта на субъект изображения лежит в основе опыта авангардной абстракции. Такого рода абстракции лежали в основе поэтики внефигуративной живописи В. Кандинского. Объективизация подобного опыта имела место в супрематизме К. Малевича, а сциентизация объектно-субъектного отношения в творчестве проекционистов переводят зрителя как нарратора в ранг внеличного начала, причастного всеобщей космогонии. Эмблематический нарратив, созданный в живописи позднего авангарда на этапе его символической фазы и представленный картиной К. Редько «Восстание», интересен как опыт двуобращенной визуализации сакрализованного времени и как документ эпохи, выдвинувшей отдельного человека на передний фланг истории и при этом поставившей под угрозу личность как таковую.

## Л и т е р а т у р а

ЭК — Энциклопедия кругосвет. Статья «Сергей Лучишкин». Интернет издание: [www.krugosvet.ru/articles/88/1008863/1008863a1.htm](http://www.krugosvet.ru/articles/88/1008863/1008863a1.htm).

БЭ — Булгаковская энциклопедия. Интернет-издание: [www.bulgakov.ru](http://www.bulgakov.ru).

*Деготь Е.* Русское искусство XX века. М., 2000.

*Костин В. И.* Жизнь и творчество Климента Николаевича Редько // *Редько К.* Парижский дневник. М., 1992. 5—62.

*Липавский Л.* Объяснение времени // *Липавский Л.* Исследование ужаса. М., 2005. 41—56.

*Топоров В. Н.* Идея святости в Древней Руси // *Топоров В. Н.* Святость и святыне в русской духовной культуре. Т. I. Москва, 1995. 477—490.

*Злыднева Н. В.* Мотив двойственности: Платонов и Петров-Водкин // *Злыднева Н. В.* Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006. 134—143.

*Редько К. Н.* Из дневников 1921—1935 // *Редько К.* Парижский дневник. М., 1992. С. 63—101.

*Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.

*Цивьян Т. В.* 2001a — *Цивьян Т. В.* Леонид Липавский: «Исследование ужаса» // *Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. СПб, 2001. С. 72—91.

*Цивьян Т. В.* 2001b — *Цивьян Т. В.* Рассказали страшное, дали точный адрес // *Цивьян Т. В.* Семиотические путешествия. СПб., 2001. С. 102—118

*Шмид В.* 1998 — *Шмид В.* Проза как поэзия. М., 1998.

*Шмид В.* 2003 — *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.

### **Примечания**

<sup>1</sup> О тождественности семантики *света* и *святости* см.: Топоров, 544.

<sup>2</sup> О фюнеральном коде в советском искусстве и литературе 20—30-х годов см.: Злыднева.

**КНИГА**



В. И. Злыднев

## Книга в болгарской культуре эпохи национального Возрождения

В научной литературе в понятие «книга» включаются как собранные в единое целое печатные, так и рукописные тексты. Под печатными текстами подразумеваются собственно книги и журналы. В другом случае тексты определяются более конкретно: рукописная книга.

В болгарском Возрождении одновременно существовали печатная книга, которая в начале XIX века зарождалась, и рукописная, имевшая большую традицию, и держалась до середины XIX в. Первые рукописные книги возникли еще во второй половине XIX века, когда образовались «книжовни школи» Охридская и Преславская. Дальнейшее распространение рукописная книга получила в Тырновской «книжной школе» XIV в. Многие рукописные книги того времени содержали миниатюрные изображения писцов, предметов письма, различных орнамент, заставки, буквенные изображения. Нередко они были выполнены в цвете, что отражало художественное сознание средневекового болгарина, его вкус, его художественное чутье. обстоятельное рассмотрение характерных особенностей иллюстраций и украшений в таких книгах содержится в монографии А. Джуровой «1000 лет болгарской рукописной книги»<sup>1</sup>.

Термин «книжнина» в значении «литература» употребляется в Болгарии и в более позднее время. Так, основанное в Браиле (Румыния) в 1869 г. болгарское культурно-просветительское общество, прообраз будущей Болгарской Академии наук, называлось «Българско книжевно дружество», а еще позже, в 1989 г. в Софии стали выпускать серийное научно-литературное издание «Сборник за народно умотворение, наука и книжнина». Болгарский толковый словарь поясняет «книжнина» как совокупность творений народного духа, как письменность, литература.

В настоящей статье мы ставим своей задачей рассмотреть судьбы болгарской печатной книги в эпоху болгарского Возрождения, особенности ее распространения, издания и отношения к ней болгарского читателя.

Первые болгарские печатные книги появились еще в XVI в. и носили в основном церковный характер. Примечательными были молитвенник «Абагар», вышедший в Риме в XVI в., и сборник рисунков с изображением болгарских и сербских царей, гербов славянских и неславянских держав Х. Жефаревича «Стематография» (вышел в Вене в XVII в.).

Однако началом издания собственно болгарской печатной книги принято считать сборник Софрония Врачанского «Недельник», вышедший в Рымнике (Румыния) в 1806 г. Полное название книги дается развернуто в просветительском духе: «Кириакодромион, сиречь Недельник, написанный на болгарском простом языке (каким мы говорим) для чтения на всех неделях в церквах, чтобы разумели простые и неученые люди, и женщины и дети, закон божий». Сборник включал 94 воскресных и праздничных проповедей и поучений религиозного характера. В то же время в них содержались и просветительские идеи, благодаря чему книга стала популярным чтивом. В период Возрождения она трижды переиздавалась: в Новом Саде, Бухаресте и Белграде (50–60-е гг.); после 1878 г. — национального освобождения — она переиздавалась еще 5 раз (до 30-х годов XX в.). Болгарские исследователи выявили несколько источников для написания этой книги: тексты греческого проповедника, поучения константинопольского патриарха и поучения из русских старопечатных книг. Как справедливо заметил Г. Д. Гачев в монографии «Ускоренное развитие литературы», христианско-религиозная направленность сборника «удовлетворяла наиболее насущные потребности национальной жизни»<sup>2</sup> болгар и потому стало фактом духовного развития общества. К этому мы прибавили еще и то обстоятельство, что в сборнике использовался разговорный болгарский язык, и посему проповеди были доступны широкому кругу читателей.

Сравнительно позднее появление печатной книги в Болгарии и очень ограниченное ее распространение в первой трети XIX в. объясняется тяжелыми общественно-политическими условиями жизни болгар, суровым чужеземным угнетением основной массы народа, а также низким уровнем знаний и слабым развитием национального самосознания. В первые два десятилетия после издания «Недельника» вышло только 13 печатных книг. В основном это были произведения религиозного содержания: молитвенники, наставления, чудеса Богородицы. Из них лишь три светские книги — первые болгарские буквари и самый знаменитый из них — «Букварь с различными поучениями» Петра Беровича (П. Берона), который был издан в Брашове (Румыния) в 1824 г.<sup>3</sup>

В народе эту книгу называли «Рыбный букварь» по изображению в конце ее рисунка дельфина или кита. По своему содержанию это была полностью светская книга, написанная на разговорном болгарском языке; по функциональной направленности — это книга учебно-просветительская, предназначенная, в первую очередь, для обучения и воспитания детей.

Букварь состоял из нескольких самостоятельных разделов — от грамматических сведений о языке, истории и арифметике до естественнонаучных представлений об окружающем мире. В букваре были народные пословицы и поговорки, басни, краткие нравоучительные рассказы, изречения древних философов. В заключении, обращаясь в «любезным и единокордным» читателям, Берон писал: «Мы должны приложить как можно больше усилий, чтобы достаточно напечатать (штамповать) книг на нашем языке для обучения нашего народа». Довольно ему находиться в темноте без науки<sup>4</sup>. Следовательно, учить по Берону означало не только обучать детей, но и поднимать общий уровень знаний в народе.

Так, автор Букваря, используя различные сведения из народной жизни, опираясь на греческую и европейскую просветительскую мысль, утверждал в сознании своих граждан рациональное мышление. Этим объясняется широкая популярность этой печатной книги нового типа. По сведениям болгарского исследователя М. Стоянова — наиболее авторитетного знатока истории болгарской книги, — до середины 60-х годов вышло 5 изданий Букваря<sup>5</sup>. Некоторые болгарские историки утверждают, что таких изданий в Болгарии в период национального Возрождения было свыше 20<sup>6</sup>. Надо полагать, что в число изданий включались различные Буквари, использовавшие опыт Берона и изданные до национального Освобождения.

Интересные сведения о бероновском Букваре мы находим у его современников. Так, видный просветитель-возрожденец И. Богоров в 50-е годы писал, что многие болгары, жившие в Румынии в 20—30-е годы, высылали из Брашова «Рыбный букварь» как драгоценный подарок. «И они, — говорил он о родственниках и близких знакомых, живших в Болгарии, — принимали его с большой радостью и, читая, проникались ревностью ввести ее в некоторые школы, чтобы научились и их дети»<sup>7</sup>. Другой современник Берона — писатель Илия Блысков — в своих воспоминаниях рассказывает: «Рыбный букварь со своим богатым содержанием, написанный на чистом болгарском языке, сделал переворот, особенно в (сознании) взрослых малограмотных, потому с того времени стали говорить, что учение открывает глаза человеку, а у ученого (появляется) четыре глаза»<sup>8</sup>. И далее он сообщает, что до середины столетия новые книги следовали «по духу и направлению» «Рыбному букварю». Надо полагать, что имелось в виду просветительское и светское образование.

В первой трети XIX в. (до 1835 г. — времени открытия первой светской школы современного типа в Габрово) было издано всего 22 книги. Число очень ограниченное и притом большая часть из них носила религиозный характер. Во второй трети XIX в. число болгарских печатных книг резко

возрастает. По данным М. Стоянова, который в своем труде «Болгарская возрожденческая книга» дает полный список вышедших книг с описанием каждого издания, до 1869 г. вышла уже 171 книга (!)<sup>9</sup>. Только в одном 1869 г. вышло, не считая периодических изданий (а они также входили, как мы уже отмечали, в понятие «книжнина»), 110 книг. Из них церковных — 24, учебных (буквари, грамматики, учебники истории, географии) — 47, переводных и адаптированных (болгаризированных) произведений — 10, прочих — календари, уставы обществ, произведения народного творчества — лишь единицы.

С чем связан такой вулканический взрыв интереса болгар к печатной книге болгар к печатной книге во второй трети XIX века? Прежде всего, надо полагать, с ростом общественно-хозяйственной жизни болгарского населения в это время. Другой фактор — огромная тяга к знаниям, образованию. Для развития ремесел и торговли нужны были образованные люди, а для этого нужны были школы, учебные пособия, нужны были и книги нравственно-религиозного характера. Шел процесс широкого просветительского движения, процесс складывания национального самосознания. Неслучайно поэтому с 1856 г. в Болгарии стали появляться в небольших городках и селах библиотеки-читальни («читалища») и книга в них заняла почетное место, стала предметом, к которому обращались широкие круги населения. В разных сферах нравственной, образовательной, воспитательной жизни важна была своя книга, и она выполняла большую роль в духовном развитии болгарского общества.

В упоминаемых ранее воспоминаниях о том времени И. Блысков писал: «Для неграмотных людей книга была предметом священным (так, считалось большим грехом наступать ногой на хлеб и на книгу), а для грамотных она была предметом, который открывал им новый свет, обогащая их новыми знаниями, которые передавались ими своим близким»<sup>10</sup>.

Издание и распространение болгарской книги явилось занятием трудным и дорогим. Во-первых, это было сопряжено с малым тогда распространением печатного станка (малых типографий) и ограниченным числом наборщиков (печатников), а во-вторых, потому что все производство находилось за пределами Болгарии. До 1878 года в Болгарии существовало только две небольшие типографии — в Самокове и Пловдиве. Болгарский первопечатник Никола Карастоянов печатал книги в Самокове с начала 30-х и до начала 70-х гг. За четыре десятилетия он выпустил только 25 книг, при этом часть из них печаталась в Сербии — в Крагуеваце и в Белграде. Другой болгарский издатель Христо Данов основал в начале 60-х годов в Пловдиве «Общественную переплетную мастерскую» («книговезницу»), затем открыл книжный магазин, а позже и типографию. До национального освобождения им было выпущено сравнительно

немного книг. А между тем известно, что за семь десятилетий времени Возрождения была издана 1871 книга (!). Следовательно, число изданных книг в самой Болгарии оказалось совсем незначительным. Кстати отметим, что тот же Христо Данов после национального освобождения развернул широкую просветительскую и издательскую деятельность и стал на родине одним из самых авторитетных и крупных издателей, сыгравших важную роль в болгарской культурной жизни<sup>11</sup>.

Основными центрами издания болгарских книг в период Возрождения были: Константинополь (Царьград), где было издано свыше 540 книг и там же выходило 26 периодических изданий на болгарском языке, что составляет более четверти всей болгарской печатной продукции того времени. Другим значительным центром издания болгарских книг стали румынские города — Бухарест, Браила, Брашов. Печатались книги также в сербских городах — Белграде, Нови Саде, Крагуеваце; а также в городах — Будапешт, Вена, Лейпциг, Смирна, Солунь, Одесса, Москва.

В этих условиях издание и распределение болгарских книг осуществлялось при значительной поддержке со стороны богатых людей (торговцев, предпринимателей), городских и сельских общин, школ, читален, народных обществ, отдельных граждан. Таких коллективных или персональных благодетелей называли дарителями, вспомоществователями, подписчиками или греческим термином «стицатель». Все эти определения выражали одну сущность материальную поддержку тех лиц, которые осуществляли издание и распространение книги. Надо заметить, что в то время существовала тесная связь между автором, издателем и читателем (он же и вспомоществователь). От действительности этой цепочки связей зависел успех каждой книги. Нередко имена дарителей и вспомоществователей печатались в этой же книге. М. Стоянов приводит сведения о вспомоществователях на 182 книгах возрожденцев<sup>12</sup>.

Анализ списков вспомоществователей — частных лиц, организаций (школы, читальни, общины) — дает возможность представить распространение болгарской книги как по всей территории страны, так и в разных социальных слоях населения. Данные такого рода позволяют полнее уяснить роль и значение печатной книги на родном языке для болгарского общества в целом.

К настоящему времени установлено, что вспомоществователи — лица и коллективы — были примерно из 1500 болгарских сел, городков и более крупных центров. Примечательно, что большая часть вспомоществователей была из прибалканских сел и небольших городков — этих своеобразных центров национального самосознания: Калофер, Карлово, Копривштица, Панагюриште, Казанлык, Елена, Котел. В каждом из них насчитывалось от 2 до 4 тысяч дарителей. Если учесть, что в Калофере по

состоянию на первые годы после национального освобождения насчитывалось менее четырех тысяч человек, то следует сделать вывод, что почти каждый второй житель его был вспомоществователем (число же читателей могло быть и больше). Социальный состав этих населенных пунктов состоял из ремесленников (их было больше всего), торговцев, представителей духовенства, учителей.

В Копривштице по данным на 1884 г. насчитывалось 4811 человек жителей, а вспомоществователей было 2075. И здесь практически каждый второй житель являлся владельцем книги, ее благотворителем. В городе Котел на 1884 г. насчитывалось 6010 жителей, а вспомоществователей — 4086. Здесь, оказывается, даже больше чем половина населения города владели болгарской книгой. Естественно, что речь идет о среднестатистических данных, а в реальности можно обнаружить такие случаи, когда в одной семье имеется несколько книг, а в другой их совсем нет. Но в общем плане можно утверждать, что болгарская книга в последние десятилетия Возрождения стала проникать в самые широкие слои населения крупных сел и небольших городков, что к ней обращались лица разных возрастов и разных социальных слоев. Она стала важным средством подъема общего образования болгарского населения, роста его гражданского и национального сознания.

Не менее впечатляющую картину можно наблюдать при распространении болгарской книги в крупных городах. Так в Пловдиве, который к началу освобождения Болгарии был одним из самых крупных городов европейской Турции, насчитывалось 5,5 тысяч вспомоществователей, в Плевне — свыше 3 тысяч, в Ловече — 3,5 тысяч и в Видине — 2,5 тысячи. Таким образом, и здесь наблюдается высокий интерес к болгарской книге.

Значительное число вспомоществователей книги мы обнаруживаем и в городах за пределами Болгарии, где компактно проживали значительные группы болгарских эмигрантов. Так, в румынской столице, Бухаресте, насчитывалось свыше 7 тысяч вспомоществователей, в Браиле, Галаце и Тулче насчитывалось от 2 до 4,5 тысяч. В России наибольшее число вспомоществователей было в Одессе (около 3 тысяч), где проживало немало болгар.

Компактная группа болгар проживала и в Константинополе (Цариграде). По подсчетам Т. Жечева, специально исследовавшего общественно-культурную и религиозную деятельность болгар в Константинополе в 60-е гг. XIX в., здесь проживало не менее 30 тысяч болгар — торговцев и ремесленников, церковных деятелей, просветителей, журналистов<sup>13</sup>. Здесь выходили известные болгарские газеты и журналы. К концу Возрождения в турецкой столице с ее многонациональным составом насчи-

тывалось около 12 тысяч помощников. Это означает, что и в этих условиях болгарская книга пользовалась большой популярностью, содействуя образованию болгарского населения и сохранению его национального сознания.

Теперь посмотрим, какие именно болгарские книги пользовались наибольшим спросом, у каких из них было больше помощников? Оказывается, что с середины 30-х и до конца 50-х и начала 60-х гг. больше всего издавалось и распространялось книг учебного характера: букварей, болгарских грамматик, учебников и пособий по географии, истории, земледелию, арифметике. До конца Возрождения вышло около 100 букварей. Учебная литература способствовала быстрому подъему общего образования, воспитанию широкого круга молодежи. Повышению национального сознания способствовало, в частности, «Краткая болгарская история» (1861) Д. Войникова — драматурга и создателя первой болгарской любительской театральной труппы. Помощниками этой истории были Х. Ботев, И. Вазов, Н. Бончев, М. Дринов и другие писатели и просветители. Из «истории» Войникова В. Друмев почерпнул сюжет для своей широко известной драмы «Иванко, убийца Асеня I» (1872).

В 50—60 гг. болгарские читатели проявляли большой интерес к собственно художественной литературе: зарубежной — в переводах и переработках (болгаризированных переводах) — и отечественной. Из иностранных произведений популярностью пользовалась повесть русского прозаика А. Вельтмана «Райна, королева Болгарская» (1843), которая воспроизводила походы в X веке киевского князя Святослава в Болгарию. В ней изображались и столкновения с болгарскими, и их совместная борьба против Византии. В 1852 г. повесть вышла на болгарском языке в переводе Е. Мутовой, вскоре последовало и второе издание, а после освобождения Болгарии вышло еще 4 издания. В Белграде в том же 1852 году повесть Вельтмана вышла в переводе Й. Груева и снова была там же переиздана. Списки имен помощников белградского издания показывают, что повесть пользовалась большой популярностью в Пловдиве, Копривштице, Карлове, Сливене, Враце. Читателей привлекал романтический образ самого Святослава, его отношение к болгарской царевне Райне. В 60-е годы повесть была переработана в драму Д. Войниковым и с успехом шла на любительской сцене.

Из западных авторов у болгарских читателей пользовался наибольшим успехом роман Д. Дефо «Робинзон Крузо». В период с 1848 г., когда он впервые появился в переводе И. Богорова, и до 1960 г. он претерпел 43 издания<sup>14</sup>. Неоднократно переиздавался роман американской писательницы Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома», вышедший впервые в 1858 г.

в переводе Д. Мутева. Тяжелое положение рабов в Америке, изображенное в романе, привлекало прежде всего городских читателей в Константинополе, Тырново, Шумене, Русе.

Немногие болгарские произведения, выходявшие в то время, также пользовались большой популярностью. Это «Несчастное семейство» В. Друмева (журнальная редакция 1806 г; отдельное издание 1873 г.). Помощниками этой книги были из разных мест. Только в Котеле их насчитывалось 344 человека; книготорговец Х. Данов приобрел для своего магазина в Пловдиве в количестве 200 экз.; другой книготорговец Д. Манчев приобрел 100 экз. этой книги. Общий тираж повести составил 1300 экз.; распространялась она в различных городах и селах. «Новоболгарский сборник» (1863 г.) Р. Жинзифова вышел в Москве на болгарском языке тиражом в 1000 экз. Помощниками ее были болгары из Москвы, Одессы, Комрата, Болграда (Молдавия), а также из городов — Константинополя, Охрида, Габрово, Софии. Интерес к сборнику был проявлен и со стороны болгарских учащихся, учителей разных школ.

Широкой известностью пользовались оригинальные синтетическо-романтические произведения, в частности, повести И. Блыскова. Его «пропавшая Станка» выдержала 2 издания (в 1865 г. в Болграде и в 1867 г. в Русе), их общий тираж впервые превышал 1300 экз. Помощниками повести были из городов Болграда, Измаила, Русе, Шумена (с окрестными селами), Сливена, Свиштов, Силистры и др. Многие возрожденческие книги иллюстрировались рисунками, что содействовало их популярности и развитию художественного вкуса.

Популярными в Болгарии были и сборники народных песен; в первую очередь «Болгарские народные песни» (1861) братьев К. и Д. Миладиновых, книга В. Чолакова «Болгарский народный сборник» (1872), изданная тиражом 1100 экз.

Вышедшие в 60—70 гг. оригинальные и переводные художественные произведения были различными по содержанию и художественным достоинствам. Поэтому передовые деятели болгарской культуры, как П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Х. Ботев не только внимательно следили за текущей литературой, но и выражали свое отношение к ней. В одних случаях они предъявляли самые общие требования, в других высказывали конкретные суждения. Такого рода суждения выражались на страницах болгарских газет и журналов, вызывая интерес к литературе со стороны широких кругов читателей. Так, Л. Каравелов в газете «Свобода» в 1869 г. писал: «Любая книга, которая переводится или печатается, должна ставить своей целью распространение знаний среди народа и развивать его умственные способности, а если нет этих качеств, то такая книга никому не нужна»<sup>15</sup>.

В газете «Знамя» в 1875 году Х. Ботев также выдвигает общие требования к болгарской книге: «Романы, повести, рассказы и вообще чисто литературные произведения должны приравниваться или попросту подходить к стемлению и характеру того народа, на язык которого переводятся. Поэтому нам нужны в данный момент такие литературные произведения, которые отвечают нашим потребностям и стремлениям и имеют в то же время современный, общечеловеческий интерес»<sup>16</sup>.

П. Р. Славейков в константинопольском журнале «Читалиште» в 1872 г. приветствовал издание учебного пособия «Отечественный язык» («Бащин език»), распространявшегося книготорговцем Д. Манчевым, и календарь Х. Данова «Летоструй», предназначенный для широкого круга читателей. «Первым условием нашего лучшего будущего, — писал он, — в нашем противостоянии грекам должно быть, считаем мы, образование народа, пробуждение народного сознания, и потому мы думаем и верим, что книга «Отечественный язык» Манчева или «Летоструй» Данова, попав в руки народа, должны принести и приносят большую пользу, чем могут сделать трое владык»<sup>17</sup>.

В заключение следует сказать, что репертуар болгарской книги в эпоху национального Возрождения, а точнее с 1806 по 1878 год — был весьма разнообразным: от молитвенников, букварей и наставлений морализаторского характера до учебников, учебных пособий, естественнонаучных произведений и собственно художественной литературы. Книги были компилятивными, переводными и оригинальными. Некоторые из них сопровождалась рисунками в целях лучшего восприятия содержания, большей популярности.

Болгарская печатная книга за истекшие семь десятилетий выполняла, как свидетельствуют и крупнейшие деятели болгарской культуры, важную роль в подъеме общего образования молодежи и взрослого населения. Она утверждала христианскую и гражданскую нравственность, воспитывала патриотический дух, пробуждала национальное сознание широких масс и содействовало, в конечной цели, сплочению болгарской нации. Время 70-х годов XIX в. отмечено в Болгарии крупнейшими революционными выступлениями и в этом грандиозном движении проявилась и роль болгарской книги, которая прославляла мужество и героизм участников национально-освободительной борьбы.

Болгарская книга, особенно в последние два десятилетия Возрождения, способствовала утверждению в самых широких слоях болгарского общества передовых демократических и национально-патриотических традиций, которые в дальнейшем получили свое продолжение и развитие.

### Примечания

<sup>1</sup> *Джурова А.* 1000 години българска ръкописна книга. Орнамент и миниатюра. София, 1981.

<sup>2</sup> *Гачев Г. Д.* Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XIX в.). М., 1964. С. 46.

<sup>3</sup> *Берон П.* Букварь съ различни поучения. Фототипно издание. София, 1939.

<sup>4</sup> Там же. С. 143.

<sup>5</sup> Българска възрожденска книжнина. Състави д-р М. Стоянов. София, 1957. С. 471—485.

<sup>6</sup> *Генчев Н.* Българско твъзраждане. София, 1981. С. 126.

<sup>7</sup> *Богоров И.* Избрани страници. София, «Хемус», б. г. С. 82—83.

<sup>8</sup> *Блъсков Илия Р.* Спомени. София, 1976. С. 126.

<sup>9</sup> Българска възрожденска книжнина. С. 125, 487.

<sup>10</sup> *Блъсков Илия Р.* Указ. соч. С. 125.

<sup>11</sup> По случая 150-летия Данова была издана книга его статей и воспоминаний: *Данов Христо Г.* За теб, мили роде! Пловдив, 1878.

<sup>12</sup> *Стоянов М.* Букви и книги. Студии по историята на българската писменост. София, 1878. С. 182—200. Большая часть статистических данных приводится нами по работам М. Стоянова и книге *Д. Лекова* Литература — общество — культура. София, 1982. Характеристика положения автора, переводчика и помоществователя содержится в: *Леков Д.* Писатель — творба — възприемател през Българското възраждане. София, 1988.

<sup>13</sup> *Жечев Т.* Българският Великден или Страсти български. София, 1976. С. 7.

<sup>14</sup> См. *Бошнаков Д.* Дефо в България// Литературен фронт. 1960. №12.

<sup>15</sup> *Каравелов Л.* Събрани съчинения. Т. 6. София, 1966. С. 148.

<sup>16</sup> *Ботев Х.* Избранное. Пер. с болг. М., 1976. С. 198.

<sup>17</sup> Читалище. Царьград, 1872. № 3.

Ю. И. Ритчик

## Заметки к истории русского библиофильства

Видимо, еще предстоит внести немало уточнений в соотношение таких понятий родственного ряда, как «книголюб», «библиофил», «библиоман», «библиофаг» и т. д. Необходимо также, полагаем, ввести термин «библиофил творящий» для тех деятелей книжного мира (писатели, художники, издатели, меценаты), которые при создании книги (от замысла до тиражирования) ставят своей целью сделать каждый экземпляр единственным в смысле придания ему индивидуальных особенностей (нумерование и именные экземпляры, различие графических сюит, особые типографические приемы и пр.). Тем самым библиофилы творящие, с одной стороны, создают неповторимые произведения книжного искусства, ангажируя для их появления самых различных «смежников», с другой стороны, они постоянно подпитывают родник книгособирательства — существеннейшей формы духовной деятельности, способствующей сохранению культурных ценностей.

Лучшие образцы библиофильских изданий, вопреки тайно пестуемому мнению об их элитарности в смысле неполезности, полностью оправдывают закон единства содержания и формы, являют собой «пиршество глаза и ума» (А. А. Сидоров).

В русском книгоиздательстве появление такой ипостаси библиофильства относится к преддверию «серебряного века» и связано, в том числе, с именем замечательного историка русской литературы и библиографа П. А. Ефремова (1830—1907). Речь идет, в частности, об отпечатанных им кроме обычных экземпляров изданного под его редакцией в 1885 г. И. Глазуновым шеститомного собрания сочинений В. А. Жуковского нескольких экземпляров на красной и зеленой бумаге специально для библиофилов, о чем говорится в его письме к Ф. И. Стравинскому — знаменитому певцу и страстному книголюбу: «Зеленого Жуковского напечатано 2 экземпляра. Из них один у П. А. Ефремова, а другой, я надеюсь, будет принят в книгохранилище Ф. И. Стравинского (Было 2 красных — один у меня, а другой оставлен И. И. Глазуновым себе). Итак, не сочтите зеленого Жуковского за зеленого змия, неудобного в жилых помещениях»<sup>1</sup>.

Великолепные плоды русского библиофильства как суверенной формы художественного и духовного бытия, будь то издательская, коллекционерская или научная сферы, были органически связаны с общим и высоким уровнем и достижениями многообразной русской культуры начала XX века.

В качестве образцов перечислим хотя бы бегло некоторые издания. Это книги «Кружка любителей русских изящных изданий», существовавшего в 1903—1914 гг. (пример — «Казначейша» Лермонтова, выпущенная в 500 экземплярах с иллюстрациями М. Добужинского, среди которых — крашенный вручную акварелью фронтиспис), разнообразнейшая художественная продукция Евгенинской Общины (по поводу книги «1812 год в баснях Крылова», сопровождавшейся иллюстрациями Г. Нарбута, В. В. Розанов высказал пожелание, «чтобы вообще наши классики издавались вот с таким великолепием всех подробностей живописи, бумаги, формата, шрифта...»), знаменитое кнебелевское собрание иллюстрированных монографий «Русские художники», наконец, такие журналы, как московские «Весы», петербургские «Аполлон» и «Мир искусства», в оформлении которых щедро использовалась оригинальная графика.

Разлом 1917 года, изменивший всю Россию сверху донизу, вдоль и поперек, естественно, кардинально повлиял на библиофильство, символическим отражением судьбы которого стала жизнь крупнейшего библиофила этой поры Дмитрия Васильевича Ульянинского (1861—1918).

Интерпретация его вклада в русскую библиографическую науку и трагического ухода из жизни в исследованиях советского периода страдала по меньшей мере односторонностью, легко объяснимой, но тем не менее неприемлемой. Поэтому мы оспариваем, в частности, трактовку биографии и наследия Ульянинского, даваемую П. Н. Берковым, который утверждал, что Ульянинский «заметного следа в истории русской библиофильской литературы не оставил»<sup>2</sup>.

Между тем репутация и известность Д. В. Ульянинского как библиографа и собирателя была весьма высока в 1900—1910-е гг. Он был почитаем и среди «товарищей по цеху» (или по несчастью, ибо страсть книго-собиранья — одна из самых испепляющих человеческих страстей), и вообще в культурных кругах, чему подтверждением, среди прочего, служит книжечка С. С. Султанова «Поэт книги. Д. В. Ульянинский и его библиотека», вышедшая в Москве в 1914 г. и по праву восторженно рассказавшая об уникальной коллекции и ее создателе. Брошюра эта очень редка, так как выпущена в количестве 75 экземпляров, и потому странная цитата из нее будет здесь вполне уместна.

Султанов пишет: «Я пробираюсь узенькими тротуарчиками среди разбросанных по обширным дворам, между садами, жилых корпусов и служб.

Тут же чрез голые ветви деревьев виднеются коричневые главки соседней приходской церкви, а там вдали возвышается монументальная громада храма Христа Спасителя. Золото куполов сверкает бледноватым огнем в холодном воздухе мартовского дня.

Это старинный московский уголок, дом удельного ведомства на Пречистенском бульваре. По неширокой, крытой точно в тереме, лесенке я попадаю в боковой флигель при главном доме, охровый фасад которого со своей белой — «дней alexандровых» — колоннадой так приметно вырисовывается на внутреннем проезде бульвара.

Здесь в этом флигеле — маленький дворец.

Дворец книги...

Большая высокая комната в старомодной казенной квартире заведующего канцелярией удельного округа Д. В. Ульянинского. Внушительные шкафы красного и дубового дерева. Строгие полки, маленькие книжные шифоньерки, этажерки, ящички на треножниках. Огромные папки, тетради, фотографии, бюсты. На всем печать исключительной чистоты, аккуратности и строгого вкуса. В стенах этой комнаты нашло царственный приют одно из замечательнейших русских книжных собраний, которое создавалось четверть века ценой почти фантастических усилий, страстного увлечения, любви и труда. Здесь с интересом проведет часы и посиделый, отживающий свои героические времена антиквар, восхищаясь книжными униками, и начинающий книголюбец, слушающий с жадным увлечением у раскрытого книжного шкапа рассказ милого гостеприимного хозяина<sup>3</sup>.

Основной труд Ульянинского — «Библиотека Д. В. Ульянинского. Библиографическое описание» (М., 1912—1915. Т. I—III, 1717 с.) Три тома отпечатаны в типографии П. Рябушинского при тираже 325 нумерованных экземпляров.

В I-й и III-й тома «Описания» вошли материалы по истории русского просвещения (общие сочинения, биографии деятелей, воспоминания, переписка и т. д.), архивное дело, памятники и собрания художественной и бытовой старины, в том числе, гравюры, литографии, лубка, история русского дворянства, генеалогия, геральдика, сношения Московской Руси с иноземными государствами, руссика XVI—XVII вв., русская словесность, преимущественно XIX столетия до 80-х годов.

Второй том целиком посвящен библиографии в широком ее понимании, поэтому сюда входят: история книги, чистая библиография с ее теорией и практикой, библиотековедение, библиофилия, книжное дело (книгоиздательство, книжная торговля, типографское искусство), а также законодательство печати и цензуры.

Реальная практика московского книгособирательства, активным участником которой довелось быть автору этих заметок в 1960—1980-е годы, убедительно засвидетельствовала авторитетность труда Ульянинского в деле оценки книжного наследия. Трехтомник был искомым справочником для государственных книгохранилищ, работников книготорговли, частных коллекционеров, так как помимо безупречных «технических» параметров того или иного издания подтверждал его общую культурно-историческую ценность. За последующие полвека у Ульянинского появился лишь один соперник в этом жанре, лучше сказать, соратник и последователь — известный деятель эстрады и неистовый библиофил Н. П. Смирнов-Сокольский, выпустивший в 1969 году двухтомную «Мою библиотеку».

Далее, никак нельзя согласиться с попыткой Беркова объяснить смерть Ульянинского как несчастный случай и не развеять легенду об отмеченном перстом судьбы трагическом «мученике книги»<sup>4</sup>. Наигранно удивление Беркова по поводу якобы бытующего упрека в том, что «в первые революционные месяцы советская власть не предоставила специальной квартиры для его библиотеки ценной»<sup>5</sup>. Такого упрека никто никогда не высказывал, ибо все прекрасно понимали, что у советской власти в эти годы были куда более великие и неотложные задачи, к тому же у Дмитрия Васильевича была квартира! Современники просто констатировали тот факт, что в феврале 1918 г. Ульянинский был «лишен советским правительством места и квартиры», которую, как мы можем судить по рассказам близких ему людей, никак нельзя назвать хоромами, вызывающими к экспроприации. Удар еще более страшный потому, что наивный книголюб, отнесшийся, по всей видимости, индифферентно к смене власти, даже обратился в новые учреждения за помощью в предоставлении казенных архивов цензуры, чтобы пополнить первоисточниками свою последнюю работу — исчерпывающий библиографический свод официальных изданий по печати. Ясность вносят свидетельства 1918 года, зафиксированные по горячим следам в докладах коллег, выступавших 1 июня на траурном заседании Русского библиографического общества при Московском университете. «Лишенный советским правительством места и квартиры, он совершенно потерялся при мысли о судьбе своего книжного сокровища, пошел на Курский вокзал и лег под поезд» (Р. Брандт)<sup>6</sup>. «2 февраля славный русский библиофил нашел себе смерть под колесами паровоза» (Б. С. Боднарский)<sup>7</sup>.

В начале 1920-х годов в Москве возникло Русское общество друзей книги (РОДК). Скучность и несомненная самоцензорская сдержанность относящихся к РОДК материалов, особенно мемуарного жанра, застав-

ляет реконструировать деятельность этого содружества библиофилов по немногим, но весьма красноречивым фактам. Членами этого объединения стали видные искусствоведы, художественные критики, философы, коллекционеры, музейные работники, сформировавшиеся в своих культурно-эстетических пристрастиях, конечно же, до революции и в новых общественных условиях стремившиеся под сенью такого союза не только длить свое духовное общение и лелеять библиофильские прихоти, но и каким-то образом даже сделать из этого союза корпоративное подспорье в борении с удручающими материально-бытовыми обстоятельствами, выпавшими на их долю в те годы.

«Друзья книги, наши московские библиофилы, а иногда и заезжие петербургские или провинциальные, собираются вечерами по пятницам в здании Английского клуба, в уютно обставленной библиотечной комнате. Они приходят сюда выслушать доклад, каждый раз иллюстрируемый выставкой на соответствующую тему, выменять путем аукциона лишнюю книгу своего собрания на желанную или обменяться книжным знаком, и язвительная улыбка мраморного Вольгера, стоящего тут, не мешает им делать это с большим увлечением и любовью»<sup>8</sup>.

Анализ тематики ста заседаний, состоявшихся в 1920—1922 гг., т. е. практически еженедельных встреч с обязательным чаепитием, что для многих было роскошным действием по тем временам, неопровержимо свидетельствует о по меньшей мере прохладном отношении членов РОДК к шумевшим за стенами здания Английского клуба, а затем Дома Ученых (второе пристанище Общества) событиям. Доклады, сообщения, обзоры, выставки касаются исключительно истории книги, книжной иллюстрации, библиофильства, истории экслибриса и т. д. Можно отметить лишь четыре более или менее «актуальных» доклада, например, «Художественный облик книг Московского Госиздата».

Статистические выкладки, приводимые в юбилейной брошюре<sup>9</sup>, сообщают, что из 68 докладов наибольшее число — 40 — относилось к книге, книжному искусству и собирательству, библиофилам и библиографам прошлого и недавнего времени, к характеристикам русских, французских, английских и немецких иллюстрированных изданий, деятельности русских и зарубежных библиофильских обществ. Литературоведческая проблематика затрагивалась в 14 докладах (прежде всего, творчество Пушкина и Грибоедова), а 12 докладов было посвящено графикам и мастерам книги (Врубель, Нарбут, Фаворский, Обри Бердслей, Федор Толстой). Отмечены и наиболее активные члены Общества (его председатель — В. Я. Адарюков /9 докладов/, ученый секретарь А. А. Сидоров /8 докладов/, П. Д. Эттингер, М. И. Щелкунов, М. А. Цявловский).

Труднее восстановить с удовлетворительной полнотой тематику заседаний РОДК в последующие годы, поскольку похожей итоговой брошюры, как это было сделано применительно к первым двум годам существования Общества, издано не было. Правда, в конце 1925 года была выпущена малотиражная «Наша библиография за пять лет. МСМХХ—МСМХХV»<sup>10</sup>, где описаны 33 памятки, отпечатанные за эти годы (программки, повестки, меню, портреты и др.), причем каждый такой летучий листок являл собой подлинное художественное создание рисовальщика, гравера или мастера типографского искусства. Из этой брошюры мы можем узнать, что к числу наиболее значительных мероприятий, проведенных РОДК, можно отнести следующие.

Столетию со дня рождения Д. А. Ровинского (1824—1895), великого собирателя и исследователя русского лубка и гравюры, одного из отцов судебной реформы 1864 года, его общественному научному наследию, вершиной которого стал пятитомный труд «Русские народные картинки» с прилагавшимися к нему трехтомным Атласом, были посвящены 185-е заседание РОДК (19 сентября 1924 г.) и совместная с секцией полиграфических и пространственных искусств Российской Академией Художественных наук (РАХН, Музеем 40-х годов и Ученой комиссией при Музее Старой Москвы) научная сессия.

В марте 1925 года РОДК на своем 208-м заседании почтил память скончавшегося члена-учредителя Общества М. О. Гершензона. Отмечены были и потери в русской эмиграции — Н. П. Кондакова в Праге и Л. С. Бакста в Париже.

233-е заседание было приурочено в сентябре 1925 года к 200-летию Академии Наук.

К концу 1925 года количество заседаний РОДК приблизилось к цифре 240.

Достаточно скупые, как правило, сведения о деятельности РОДК появлялись на страницах журнала «Среди коллекционеров», который выходил в 1921—1924 гг. под редакцией члена Общества И. И. Лазаревского. Однако некоторые доклады были аннотированы с той мерой подробности, которая позволяет теперь, по прошествии семи десятков лет, представить себе неизменно высочайший профессиональный уровень в разработке проблематики, интересовавшей сообщество московских интеллектуалов.

Для нас особенно важна информация о тех докладах в РОДК, которые можно назвать теоретическими в том смысле, что они непосредственно связаны с кругом проблем книгособирательства и книгоописания. Таков пролонгированный двумя заседаниями доклад одного из виднейших книговедов и практиков книготорговли П. П. Шибанова о русской иллю-

стрированной книге. При изучении иллюстрированной книги — отмечал Шибанов — необходима чрезвычайная осторожность в решении того или иного вопроса, поскольку многие издания отличаются такими особенностями, что почти каждый экземпляр книги имеет свой неповторимый облик. Уверенность в правильности того или иного суждения могут дать лишь многолетний опыт, навык, детальное изучение и абсолютное знание литературы вопроса. Поэтому при характеристике издания Шибанов предлагал заполнять основную карточку описания из 17 (!) пунктов<sup>11</sup>.

Как удалось установить, несколько докладов, прочитанных на заседаниях РОДК, были напечатаны затем в достаточно полном объеме в журнале «Среди коллекционеров». Это, в частности, два доклада А. М. Эфроса. Первый — «Петербургский и московский собиратель», 22-е заседание, 13 мая 1921 г. — появился в виде статьи с незначительно измененным названием «Петербургское и московское собирательство. Параллели» в № 4 за 1921 г., а доклад «Итоги и перспективы русского собирательства» (55-е заседание, 30 декабря 1921 г.) под названием «Итоги и ожидания. Перспективы русского собирательства» вышел в № 1 за 1922 г.

Чрезвычайно любопытна первая статья Эфроса, представлявшая собой социально-психологическую характеристику двух основных типов русского дореволюционного коллекционирования — петербургского и московского. Если петербургское коллекционирование, которому многое принадлежало по происхождению, вместились в рамки всего-то между 1890-ми и 1910-ми годами, то московские собиратели, главным образом, купеческого сословия, именно в силу своего хуторства начали свою деятельность уже с 1860-х годов.

Но самое существенное в статье Эфроса — это описание метаморфоз, происходивших после 1917 года в петербургском и московском коллекционировании и, шире, в русском музейном деле, куда пришла новая музейная политика, одним из проводников которой был сам А. М. Эфрос, с 1919 г. заведовавший учетом и охраной памятников искусства в Музейном отделе Наркомпроса. (Отпечатанный на стеклографе ограниченным тиражом № 4 за 1921 г. давно вышел из научного и читательского обихода, и поэтому мы сочли уместным дать статью Эфроса, приобретающую значимость исторического свидетельства, в приложении к данным заметкам.)

Подспорьем для членов РОДК служили книжные аукционы — единственное место в первые годы советской власти, запретившей торговлю старыми книгами, где владелец книги мог с ней расстаться, если к тому его вынуждали материальные трудности. Ряд членов Общества подрабатывал за прилавками книжных лавок. Как вспоминал А. А. Сидоров, «торговали очень культурно и осторожно такие мои знакомые, как Г. Г. Шпет, Б. Р. Виппер»<sup>12</sup>.

Всегда вызывали живой отклик тематические аукционы, позволявшие одновременно сконцентрировать все разнообразие изданий, касающихся определенной историко-культурной, литературоведческой, искусствоведческой либо книговедческой проблемы, например, «Русские и иностранные иллюстрированные издания», «Театр и его история», «Собирательство и библиография», «Книги по искусству», «Гравюра и литография». Большой резонанс получил аукцион «Пушкин о Пушкине» (2 сентября 1921 г.). Известно, что пушкинскую эпоху иногда по справедливости называют альманашным периодом в русской поэзии. Неудивительно, что на аукционе была представлена целая плеяда альманахов, в которых принимал участие великий поэт: полный комплект «Северных цветов» (1825—1832), издававшихся А. Дельвигом, «Невский альманах», «Полярная звезда», «Альбом северных муз», «Уrania» и др. Рецензент отмечал, что хотя прижизненных книг поэта было немного, но отличались они исключительной сохранностью, как это и надлежит быть на аукционах Общества. Это первое издание «Евгения Онегина» в главах, «История Пугачевского бунта», первые четыре номера журнала «Современник», вышедшие в последний год жизни своего редактора<sup>13</sup>.

РОДК был тесно связан с созданной в 1923 г. и уже упоминавшейся выше Российской Академией художественных наук (РАХН), поскольку ряд его ведущих членов были сотрудниками этого государственного учреждения. Они-то, по преимуществу, и стали инициаторами и авторами издания, которое следует считать, пожалуй, самым фундаментальным в советский период обобщающим исследованием по истории русской книги — двухтомника «Книга в России». Труд, явившийся плодом коллективного сотрудничества избранных московских специалистов по истории книжного дела, литературы и искусства, ставил целью «обозреть и сделать ясной картину развития книжного дела, — но и не только «книжного дела» — *искусства* книги — в России»<sup>14</sup>.

Методологическим камертоном труда был, безусловно, раздел, написанный А. А. Сидоровым — «Книга как объект изучения и художественные элементы книги». Подчеркивая, что художественный облик книги не поддается ограничению неподвижными законами, Сидоров определял искусство книги как построение книжной формы, которая и является предметом «искусствования книги»<sup>15</sup>. Многие теоретические положения, сформулированные в этом разделе, были развиты этим видным историком культуры в последующие десятилетия его плодотворной научной деятельности.

В I томе были рассмотрены история древнерусской рукописной книги, книгопечатание в России в XVI и XVII веках, книга гражданской печати XVIII в., новиковские издания, техника иллюстрированной книги

XVIII века. Во втором томе, посвященном XIX столетию<sup>16</sup>, анализировались румянцевская эпоха в научном издательстве начала века, альманахи 20—40-х годов, место гравюры и литографии в книге XIX в., иконография издателей и художников русской книги, искусство русской книги.

Когда и почему прекратило свое существование Русское общество друзей книги? В исследованиях, мемуарах, периодике нет сведений о каких-либо акциях РОДК во второй половине 1920-х годов, о последних заседаниях Общества. По косвенным признакам можно догадаться, что усилившаяся идеологическая униформизация, чистка «надстроечных» учреждений, общая политико-психологическая атмосфера заставили членов РОДК просто, от греха подальше, прекратить свои встречи из-за опасений привлечь к себе ненужное, лишнее внимание, опасений, увы, оправдавшихся, хотя и не в связи с РОДК. Трагизм личных судеб многих членов-учредителей Общества полной мерой подтверждает это.

Г. Г. Шпет был обвинен в превращении ГАХН (быв. РАХН) в «цитадель идеализма», научная его позиция была поставлена под идеологическое подозрение при обсуждении его кандидатуры в академики. В 1929 г. началась чистка в ГАХН. Шпет «...категорически приказал пока никому на «чистку» не ходить. На следующий день он закрылся с комиссией в своем кабинете и просидел с ними три часа.

После окончания разговора он собрал своих сотрудников и объявил им: «После всего, что я им сказал, Академию закроют, и вам никому не поздоровится. Уходите из Академии сейчас же сами, и лучше в разные места». Так закончилось короткое существование Государственной Академии Художественных Наук<sup>17</sup>. В 1934 г. Шпет был арестован, выслан в Енисейск, потом в Томск, где по приговору тройки НКВД был расстрелян в ноябре 1937 г.

А. В. Чайнов еще до того, как был привлечен по делу Трудовой крестьянской партии в 1932 г., фигурировал на знаменитом процессе Промпартии, где в преступных связях с ним с 1927 г. каялись некоторые подсудимые.

М. А. Петровский оказался «подельником» Шпета и был репрессирован по обвинению в участии в «кадетской монархической повстанческой организации».

А. М. Кожебаткин был привлечен по делу так называемых кулацких поэтов, в котором центральное место занимал С. Клычков. В показаниях Т. С. Мещерякова об окружении Клычкова находим такие строки: «Кожебаткин, в прошлом — богатый человек, одинаково с Клычковым антисоветски настроенный...»<sup>18</sup>. Куняевы приводят дату его смерти — 1942 год. Почти наверное, это такая же фальшивая дата, как и в официальных справках о смерти Шпета, Клюева, Клычкова... Видимо, «в прошлом — богатый человек», владелец небольшого издательства «Мусaget», в кото-

ром печатались первые книги и собрания стихотворений А. Блока, разделил судьбу своего главаря!

Постоянно жили под тем же дамокловым мечом А. А. Эфрос, в 1937 г. сосланный в Ростов Ярославский, а после небольшого перерыва, в 1950 г. в Ташкент, А. А. Сидоров и другие.

РОДК исчезло с авансены культурной жизни незаметно, без административных санкций, как исчезали в конце 1920-х — начале 1930-х годов многие нестандартные творческие объединения, общества, кружки, клубы. История русского библиофильства этих десятилетий может дать много интересного материала для характеристики эпохи.

### Примечания

<sup>1</sup> *Стравинский Ф.* Статьи, письма, воспоминания. Л., 1972. С. 114.

<sup>2</sup> *Берков П.* Русские книголюбы. Очерки. М.-Л., 1967. С. 265.

<sup>3</sup> *Султанов С. С.* Поэт книги. (Д. В. Ульянинский и его библиотека). М., 1914. С. 5—6.

<sup>4</sup> *Берков П.* Русские книголюбы. С. 260.

<sup>5</sup> Там же. С. 264.

<sup>6</sup> Памяти Д. В. Ульянинского. Отд. оттиск из «Библиографических известий». М., 1923. С. 4.

<sup>7</sup> Там же. С. 12.

<sup>8</sup> Среди коллекционеров. М., 1921. № 5. С. 40—41.

<sup>9</sup> Русское общество друзей книги. Сто заседаний. 1920—1922. М., 1922.

<sup>10</sup> Наша библиография за пять лет. 33 памятки русского общества друзей книги. МСМХХ—МСМХХV. М., 15 ноября 1925 года.

<sup>11</sup> Среди коллекционеров. М., 1922. № 2. С. 60—61.

<sup>12</sup> *Сидоров А. А.* Друг книги — советский библиофил. М., 1981. С. 162.

<sup>13</sup> Среди коллекционеров. М., 1921. № 8—9. С. 53—54.

<sup>14</sup> Русская книга от начала письменности до 1800 года. Под ред. В. Л. Адарюкова и А. А. Сидорова. М., 1924. (На обл.: Книга в России. I). Т. I. С. 5.

<sup>15</sup> Там же. С. 19.

<sup>16</sup> Русская книга девятнадцатого века. Под ред. В. Я. Адарюкова, А. А. Сидорова. М., 1925. (На обл.: Книга в России. II).

<sup>17</sup> *Поливанов М. К.* Очерк биографии Г. Г. Шпета // Лица. Биографический альманах. I. М.—СПб., 1992.

<sup>18</sup> Растерзанные тени. Избранные страницы из «дел» 20—30-х годов ВЧК-ОГПУ-НКВД, заведенных на друзей, родных, литературных соратников, а также на литературных и политических врагов Сергея Есенина. Сост. Ст. Куняев, С. Куняев. М., 1995. С. 334—335.

**Приложение***Абрам Эфрос***Петербургское и московское собирательство (Параллели)**

*Посвящается И. С. Остроухову — к 40 летию его художественно-коллекционерской работы*

Мы всегда изображаем русскую культуру в виде диптиха, в котором одна створка — Петербург, а другая — Москва. Они крепко связаны друг с другом, с одной стороны, но и противоплагаются друг другу, с другой. Это своеобразное враждующее родство, неразделимое и несоединимое, как тип петербургского щеголя и тип московского барина. В области русского коллекционерства так создался тип петербургского и тип московского собирателя.

Первый продолжает линию, которая имеет за собой давность двух столетий. Он обыкновенно числит законным или незаконным родоначальником какого-нибудь птенца гнезда Петрова. Затем, в лице чиновного прадеда, в дни Александра Первого или Николая, он культивирует своим тяжелым, налитым всеми соками, родовым собранием исконного российского дворянина. Наконец, нынче, в советские дни, он доживает в качестве хранителя, сотрудника или регистратора где-нибудь в морозе зал Эрмитажа, Музея Старого Петербурга, дворцов Павловска и Гатчины, куда приказами Революции попали остатки его коллекций, начавшей давно уже, еще со времен освобождения крестьян, распадаться и уменьшаться, то от продажи в минуту денежных затруднений, то от подношений, для получения очередной звезды или должности.

Но за этот долгий промежуток двух веков он был коллекционером только два десятилетия. Вначале у него просто — было, теперь у него просто — нет, а собирательством он успел заняться всего лишь между границами 1890-х и 1910-х годов, — ну, с малым хвостиком еще каких-нибудь четырех-пяти лет, до начала мировой войны. Так случилось потому, что «коллекционером» становятся лишь с той минуты, когда сознательно входят в ряды этого страстного цеха, совершенно так же, как будучи поэтом входят в ряды группы, а будучи политиком — в ряды партии.

Петербургца сделал коллекционером восторженный ретроспективизм «Мира искусства». Его высшей манифестацией было издание «Старых годов». Он сошел со сцены вместе с ними. Характер его коллекционерства был определен и обусловлен ими.

Петербургское собрание живет памятью прошлого, ибо петербургский собиратель есть «родов униженных обломков». Более того, оно живет тесной памятью семейного прошлого и служебного прошлого. В этом его пафос и этим оно гордо. В основу оно кладет остатки семейных реликвий. Вокруг

них располагаются пополнения и приобретения. Поэтому петербургское собрание не может обойтись без родовых портретов. Оно скорее назовет именами прадеда и прабабки безымянные холсты, только что купленные у антиквара, нежели согласится терпеть такой изъян, и оказаться в каком-то московском положении «непомнящего родства».

Оно охотно добавляет к ним новейшие портреты самого коллекционера и его семьи, написанные кем-нибудь из мастеров группы «Мир искусства» — портреты стильные, старинствующие, подчеркивающие прошлое и настоящее и существующее в настоящем во имя прошлого. По той же самой причине петербургское собрательство признает только произведения старой Европы. Оно ищет «старых мастеров», оно согласится лучше включить в свой состав какой-нибудь второстепенный рисунок европейского мастера, нежели первоклассное создание экзотики. Оно отстаивает чистоту своих ретроспективных вкусов до того, что старается не переходить за пределы первой половины XIX века. Недаром теперь, когда Эрмитаж захотел расширить свои коллекции за порог искусства XVIII столетия и стал пополняться вещами бывших частных собраний, во всем Петербурге отыскался всего какой-нибудь десяток барбизонцев, да двое-трое романтиков; а об импрессионистах и новейшем левом искусстве в петербургских коллекциях нет и речи; их гремющая, назойливая, бурная современность не могла переступить петербургского чиновно-светского порога.

Революция уничтожила петербуржца как коллекционера, но сохранила его как музейного человека. Она переместила его коллекцию из дома в государственный музей. Он пришел туда вслед за нею, как своего рода приложение к ней. Таким он был и в самом деле, и таким всегда хотел быть, чем-то вроде крепостной нянюшки, переходящей за барышней, как часть ее приданого, в новую семью. Он принес в музей и сохранил в нем все свои прежние свойства. Он создал сейчас в Советской России петербургский тип музейщика. Чувство фамильной собственности он ныне распространил на весь музей: Эрмитаж — это его музей, Гатчина — это его дворец, а с тех пор как революция опустошила Петербург и, величаво-безлюдный, он стал каким-то городом-музеем, он охватил тем же чувством собственника и весь Петербург; и это — его город. В музейной политике в области музейных реформ он стоит на крайне правом крыле. Он необычайно консервативен. Он ненавидит до жгучести всякого, кто хочет менять старый облик музея, старый ряд музеев, старый вид города. Он все хочет ввести в Петербург, но ничего не хочет вывезти из Петербурга. Он все хочет взять для своего музея, но ничего не хочет дать из своего музея. Все наслоения и случайности старого музейного строя для него неприкосновенны. У него появляется трагическое выражение лица при виде каждой бумажки с печатью, приходящей в музейную канцелярию, и состояние обморочности при виде настойчивости со стороны музейной власти в проведении тех или других перемен.

Революция сделала его несчастным, отняв у него его коллекцию, но и сделала его счастливым, дав ему в собственность целый музей и целый город. Во столько же раз, во сколько его новая собственность больше старой, революция увеличила в нем и энергию коллекционерства старины, и энергию сопротивления новшествам. В революции он принимает ее собирательную роль, но отрицает ее распределяющую дисциплину. Он деятельно работает в первой области, и тщательно отстраняется от второй. Первое он гордо называет «культурой», второе, брезгливо — «большевизмом». Первое он считает «заслугой Петербурга», второе — «преступлением Москвы». С москвичами он держится сухо, с высокомерным видом жертвы, попавшей во власть людей ниже себя; наоборот, с петербургскими людьми, кто бы они ни были, как с людьми своей масти.

Никогда обострение отношений Петербурга и Москвы не было так велико, как в эти годы советского строя; это естественно, ибо коллекционерствующая, музейная Москва так же заострила и выразила свои типические черты, как это сделал Петербург.

Московский коллекционер исторически старше своего петербургского, — таков хронологический парадокс. Это произошло от его худородства, оттого, что у него ничего не было за душой, в прошлом, что он сам себе сделал, что он должен был все свое коллекционерство начинать с самого начала. Никаких двух столетий какой-то общей линии собирательства у него нет и в помине. Как коллекционер он произошел сам от самого себя. Он сам свой предок. Он стал собирать тогда, когда кончил купечествовать. В противоположность петербургскому коллекционеру, дворянину-чиновнику, он купец-общественник. Со старой помещичьей Москвой он не связан. Московское барство к его времени успело совершенно захиреть и вымереть. Его художественно-историческое добро было начисто заложено, перезаложено, раздарено, разветрено. Петр Воинович Нащокин — вот типическое московство. Если Петербургский вельможа выродился в петербургского чиновного коллекционера, то московский барин не дал никакого потомка-собирателя. Он просто исчез. Затем было ничто. Затем появился купеческий коллекционер. Он начал собирать в шестидесятых годах. Таким образом, московское коллекционерство в два раза старше и продолжительнее петербургского. Оно длилось свыше пятидесяти лет, упираясь финалом в революции семнадцатого года.

Каких-нибудь общих черт у коллекционирующего москвича нет. Каждый из московских собирателей собирает на свой собственный лад. Это в противоположность Петербургу: все петербургские коллекции на одно лицо; они похожи друг на друга и внешне и внутренне. Между ними, если и есть, то количественная разница: тут больше, там меньше одних и тех же предметов. В сущности это как бы части одного собрания. По собственникам их не хочется и называть: это голая этикетка, не больше: не все ли равно —

Аргутинские ли, Всеволожские ли, Дурново ли...? Они также едины, как един Петербург: поэтому они необычайно легко поддаются соединению в одном музее.

В Москве — все это очень спутанно и трудно. В Петербурге, идучи в чью-либо частную коллекцию или даже в старую казенную квартиру, всегда знаешь, что увидишь: портреты, рескрипты, табакерки, фарфор и т. п. В Москве никогда нельзя знать, что тебя ожидает: собрания передвижников, или собрание китайских бронз, или собрание порнографических карточек, или собрание икон, или собрание новых золоченых рам. Московский коллекционер очень независим, с примесью самодурства. Так как художественных традиций ни семейных, ни общих у него нет, то он в собирательстве до всего доходит собственным умом. Ядра собрания у него не существует. Вначале, когда он не знает, чего ему собственно хочется, он просто удовлетворяет свое голое влечение к собиранию, окупая всего понемножку. Потом он начинает что-то предпочитать. Потом он уже ведет линию. Так складывается вкус и складывается коллекционер; коллекция возникает как производное его самого.

Петербургец, наоборот, коллекционирует безлично: направление его коллекционерства точно predetermined историей, себя он проявить не может, он связан традиционным этикетом собирательства совершенно так же, как этикетом светского общежития и этикетом служебных отношений. Самое большее, что он может обнаружить, это вкус, тонкость там, где его сосед окажет только общепринятость и серединность. Поэтому петербуржец всегда меньше своей коллекции, как москвич всегда — больше ея. Москвич ее хозяин, петербуржец — ее служитель. История московского собирательства есть история собирателей: Третьяковых, Остроуховых, Щукиных, Морозовых и т. д.; история петербургского собирательства есть история сословия: петербургского дворянства. Обращенные в прошлое интересы петербуржца делают его коллекционерство несовременным; нужны особые полосы ретроспективизма в нашей культуре, пора горячего увлечения стариной, чтобы от петербургского коллекционерства пахло жизнью: это и случилось в короткий промежуток между «Миром Искусства» и «Старыми Годами». Но уже сами «Старые Годы» вернули коллекционирующего петербуржца к прежней неживой тишине.

Москва, по правилу, в своем коллекционерстве современна, лева и шумна. Она живет сегодняшним днем искусства, — и не русским днем, а мировым днем. Поэтому, если худшие ее коллекционеры — форменные Плюшкины, то ее лучшие коллекционеры идут во главе современной художественной жизни, бок о бок с художниками и людьми искусства. Это позволяет нам теперь сказать так: если история московского собирательства есть история ее

собирателей, то это в то же время и история художественных вкусов современности. Вкусы 1880-х годов, господство реализма, создали П. М. Третьякова, вкусы 1910-х годов — господство импрессионизма и кубизма, создали С. И. Щукина: так обозначились границы московского коллекционерства, между которыми уместились все его оттенки, будь то московский европеизм И. С. Остроухова, умеренное парижество И. А. Морозова, российское передвижническое эпигонство И. В. Цветкова, старый запад Д. И. Щукина и пр.

Петербургские коллекции бесчисленны и все приличны, в каждую из них можно зайти без риска. Брик-а-брак ахать не придется, но и охать не придется.

Московских коллекционеров очень немного, — т. е. немного таких, у которых стоило бы что-либо поглядеть. Но зато у этих немногих, настоящих Вы найдете то, чего ни за что не найдете у петербургских: выдержанное своеобразие, определенный подбор, ясную линию коллекционерства, коллекции-организмы, коллекции, являющиеся почти маленькими музеями, коллекции, где во имя единства организма прячутся от глаз, выносятся из зала, зачастую и вовсе продаются на сторону вещи, может быть, сами по себе и очень хорошие, но не соответствующие типу собрания.

В московском коллекционере живет готовый музеевед-строитель, музеевед-реформатор, как в петербуржце — музеевед-хранитель, музеевед-консерватор. Нынешний музейный москвич потому так и неприятен петербуржцу, что как раз в советскую пору он проводит эту московскую линию строительства и реформаторства: он тем неприятнее, что он теперь действует как власть, как носитель — новой «музейной государственности», если можно так выразиться. Петербург старается удовлетворить напор времени частичными направлениями в своих музеях, починкой здесь, заплаткой там — маленькой штопкой больших старых дыр. Москва ищет радикального музейного переустройства, и Петербургу уберечься от нее тем труднее, что она, во-первых, быстро усвоила себе хитрую тактику революции: сначала сделать, а потом найти правовое обоснование тому, что сделано, т. е. она ставит петербуржцев перед так называемыми «совершившимися фактами», а, во-вторых, она совершенно не хочет считать Петербург, его музеи и дворцы собственностью петербургских музейщиков, и настойчиво включает их в общее переустройство русского музейного дела.

«Этот музей не ограничен, поэтому он должен стать таким-то» — вот общая формула музейного москвича, в ответ на петербургское «у этого музея такая-то традиция, поэтому надо блюсти ее».

На неприязнь Петербурга Москва отвечает тем же; она охотно и много говорит о петербургском «реакционерстве», о петербургском «музейном чернотенстве», только в ее вражде нет ни той озлобленности, ни той

сплоченности: она мягче, рыхлее, добродушнее, разобщенное: — на всяких музейных конференциях и заседаниях обычно видеть, как два каких-нибудь москвича, большие личные друзья, выступают вразброд, перечат друг другу, друг против друга, ибо у каждого свой план, а два петербуржца, крупные личные недруги, выступают как один человек, мудро считая, что ссориться из-за добычи они смогут и у себя дома, в Петербурге, а здесь у них общий враг — московское музейство, перед которым надо отстоять свою общую петербургскую часть.

Так борются сейчас в русском музейном деле эти два начала: всепере-страивающее московское и всеохранительное петербургское; их равнодействующее дает нынешнюю линию нашего практического музейного строительства. Третьей силы пока не появилось, и в спор не вмешалось. И едва ли она появится и вмешается. Можно за третью силу считать ту великую социальную туманность, которая именуется «народными массами». Но если она и захотела бы взяться за музейное дело, то ей потребуется очень много времени, чтобы найти свое собственное музейное лицо. Да и еще неизвестно, не совпадает ли она с той музейной линией, которую теперь проводит Москва. По крайней мере, московские музейщики утверждают, что это так и будет, ибо их работа есть подлинная музейная работа революции.

Н. М. Куренная

## **«Книжные новости» как индикатор государственной политики (Формирование круга чтения советских людей)**

Термину «культурное пространство» мы, как правило, противопоставляем пространство физическое, реальное. Культурное пространство вбирает в себя множество значений, и все они сводятся к духовному началу человека. Соцреалистическая культура воспитывала человека аскетичного, требовательного к себе и к своему окружению. Желание благополучной жизни считалось неуместным и недостойным. Духовные потребности всегда отличали советского человека — идеального и реального. Советская власть постоянно интенсифицировала эти потребности, прежде всего, внимательно следила за кругом чтения советских людей. Так в 1934 г. в сборнике «Советская библиография» было высказано пожелание, касавшееся характера библиографий: «Необходимо внимательно следить, чтобы каталог был четко партийным, политическим, чтобы он четко и ясно отражал события современной жизни и давал строго выдержанный классовый материал для их освещения... Нам нужны и толстые книжки и журналы, которые ставят проблемы изучения законов народного хозяйства, психологии старого и нового человека»<sup>1</sup>.

Анализ информационно-библиографического журнала «Книжные новости» представляет несомненный интерес для прояснения малоизученного вопроса о механизмах формирования читательского вкуса, специфических чертах круга чтения советских людей в предвоенные годы. К этому времени в СССР появился т. н. массовый читатель, новое явление в отечественной культуре. К середине 30-х годов советский массовый читатель был молод, имел, как правило, начальное или среднее образование, полученное им в школе, преподавание в которой велось по унифицированным для всего Советского Союза программам. В такой огромной по размерам стране, многонациональной и многоязыкой, подобная система образования имела особое значение по крайней мере по двум причинам: во-первых, в СССР постоянно шли миграционные процессы, во-вторых, правящий режим имел возможность определять тот необходимый и обязательный с его точки зрения культурно-образовательный минимум, выбор идеологических стереотипов, с помощью которых и осуществлялась экономическая, военная, культурная политика партии.

Так, например, на первой Всероссийской конференции по детской литературе (1931 г.) один из докладчиков предлагал конкретный план детского чтения: в младшем возрасте (8—10 лет) дети должны читать книги о «классовой борьбе в прошлом и настоящем», а в среднем и старшем возрасте (10—15 лет) — о «строительстве СССР, о выполнении пятилетки в 4 года»<sup>2</sup>.

Знаменательна с точки зрения нашего исследования и статья детского писателя С. Маршака в альманахе «Год XVII» — «Дети отвечают Горькому», в которой автор перечисляет книги, пользующиеся наибольшим интересом у школьников — это «Дубровский» и «Капитанская дочка» Пушкина, «Детство», «В людях» и «Мать» Горького, Гоголь, Толстой, Чехов, Некрасов, «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» Шолохова<sup>3</sup>. Примечательно, что половину этого списка составляют произведения, отнесенные властями к классике соцреализма. В то же время с присущей детям откровенностью некоторые из них писали, что читают легкую, «неправильную литературу» про сыщиков и приключения.

Важными проводниками этого процесса стали общественно-политические, культурно-информационные, литературные периодические издания, в том числе и журнал «Книжные новости», один из комплектов которого за 1936 год и будет объектом нашего анализа. (Следует отметить большое число журналов той поры, которые своей генеральной задачей считали связь писатель-читатель). Этот год выбран не случайно, поскольку именно он стал своеобразным водоразделом между периодом подготовки и строительства социализма, его первоначальной фазой, заложившей фундамент всех основных советских общественных и культурных институтов, и этапом, как тогда говорили, победившего социализма, отмеченного, с одной стороны, общественной консолидацией, а с другой — репрессивным характером. Это был год принятия Конституции СССР, официально объявленный годом стахановского движения, последний год, когда на страницах прессы, в том числе и в «Книжных новостях» еще можно было встретить имена Бухарина, Тухачевского, Блюхера, Радека и многих других известных в стране людей, которые в последующие годы будут преданы показательному суду и расстреляны.

А к 1938 году каждое средство массовой агитации и пропаганды было подвергнуто жесткой цензуре: «...партийному контролю через органы Главлита и ЦК ВКП(б) по всему Советскому Союзу подвергалось 8850 газет, 1762 журнала, 74 вещательные радиостанции, 1200 радиоузлов, 1176 типографий, 70 тыс. библиотек»<sup>4</sup>.

По мнению Л. Максименкова, «1936—1937 гг. стали роковыми для судеб культуры Страны Советов. Невербальное искусство было приведено к общему знаменателю с искусством вербальным. Оно было почти полностью подчинено идеологическому догматизму... Сталинское руководство стало склоняться к частичной реабилитации культурного наследия царской России... Происходил окончательный переход от интернационал-коммунизма ленинско-троцкистского образца к национал-большевизму сталинского толка. Подчеркивание исключительного значения русского национального эпоса, монархической истории России (Иван Грозный, Петр Первый, Александр Суворов и т. д.) было стержнем обеспечения нового крутого перелома»<sup>5</sup>.

Анализ «Книжных новостей» — журнала, предназначенного в основном для работников библиотек, книжных коллекторов, библиофилов — позволяет сделать вывод о том, что «структура читательских предпочтений», сформировалась в СССР к концу 20-х — началу 30-х гг. Главенствующее место в ней принадлежит художественной литературе, к которой обращается подавляющее число читателей, за ней следует общественно-политическая литература и книги по другим отраслям знания, численность которых постоянно растет.

К началу 30-х гг. в СССР в основном завершился первоначальный бурный процесс распространения письменной культуры, он вошел в более спокойную цивилизованную фазу, которая предполагала научно-библиографический подход к анализу и распространению публикуемой литературы. «Распространению чтения способствовал быстрый рост уровня образования населения: в 1933 г. лица с высшим образованием составляли 10,8% населения. А в библиотеки, например, в 1930 г. было записано 7,5% населения»<sup>6</sup>. К этому же времени завершился и процесс превращения журналистики в орудие коммунистической пропаганды.

«Книжные новости» издавались книготорговым объединением государственных издательств (КОГИЗ) трижды в месяц. По существу, в середине 30-х гг. этот журнал стал одним из основных источников информации о вновь вышедших и выходящих в СССР книгах по различным отраслям знаний: от марксизма-ленинизма, философии и истории коммунистической партии до геологии и физики, а также художественной литературы (отечественной и иностранной).

Анализ этого журнала несомненно способствует прояснению вопроса о действительном состоянии издательского дела в СССР; с помощью библиографических данных, приведенных в «Книжных новостях», имеется возможность очертить приблизительный круг чтения советских людей в этот исторический период.

«Книжные новости» имели сравнительно небольшой по масштабам СССР тираж — 15000 экземпляров, объем составлял 4 п. л. (современных). Если учесть, что журнал был по своему характеру специальным, предназначался в основном библиографам и библиотекарям, такой тираж представлялся достаточным. К тому же следует учитывать, что существовали и другие издания, информировавшие и рецензировавшие новые книги. Например, «Советский книжник», «Советский библиограф», «Книга и пролетарская революция. Журнал марксистско-ленинской критики и библиографии».

Какой же была общая направленность «Книжных новостей», издания, в силу своего информативного характера, предполагавшего нейтральную политику в подаче материала? Был ли он чрезмерно идеологизирован, как подавляющее большинство газет и журналов того периода? Чем отличался от них?

С одной стороны, анализ кратких рецензий, опубликованных в журнале на наиболее значимые и интересные с точки зрения редакции книги, а с другой — пристальный взгляд на библиографический указатель книг, позволяет сделать вывод о том, что редакция журнала в первой половине года действительно старалась придерживаться нейтральной позиции, но постепенно степень партийной идеологизации стала нарастать от номера к номеру, резко увеличившись к концу года.

Показательно в этом смысле оформление обложек первого номера с портретом А. С. Пушкина и последнего, сдвоенного № 35—36, с портретом И. В. Сталина. В номерах последнего квартала 1936 г. журнал публикует несвойственные своему прежнему характеру материалы — текст Конституции победившего социализма, материалы Чрезвычайного VIII Всесоюзного съезда Советов и другие подобные публикации, что еще раз подтверждает изменения в редакционной политике.

«Книжные новости» имели постоянную структуру. Каждый номер открывался или интервью со здравствующим известным писателем, или юбилейной статьей, или, что случалось чаще всего, своеобразной передовицей, посвященной годовщине со дня смерти одного из выдающихся писателей отечественной или мировой литературы. Публикация на первых страницах номера таких материалов была весьма знаменательна для всего советского периода, когда культ смерти по замыслу Сталина был важной доминантой в процессе сплочения социалистического общества. Об этом вспоминают и очевидцы: «Другое врезавшееся в память воспоминание — тот же праздник, но с обратным знаком. Они противоположны, эти праздники, но стоят рядом по принципу дополнительности, по закону, объединяющему белое и черное, день и ночь. Одно немислимо без другого. Это траурные дни, дни смерти вождей, посвященные их па-

мяти. Те же кроваво-красные флаги, но обшитые с трех сторон черным, портреты в черных рамах. Не радостные звуки уличных оркестров, а звуки траурных маршей по радио. Но чувствуется по всему, что это тоже праздник, большой праздник, праздник смерти. Траур, пышные похороны, торжество смерти занимали важное место в жизни государства. Так отмечалось и “кровавое воскресенье” — 9 января 1905 года<sup>7</sup>. Добавим, что и день смерти В. И. Ленина также ежегодно отмечался 22 января как своеобразный праздник.

Статьи, которыми открывался журнал в течение 1936 г., 12 раз посвящались дням смерти того или иного поэта или писателя. Например, отмечалось 80-летие со дня смерти Гейне, 75-летие со дня смерти Т. Г. Шевченко, 6-летие со дня смерти В. В. Маяковского, 30-летие со дня смерти основателя осетинской литературы К. Хетагурова, 320-летие со дня смерти Сервантеса и т. д. И только в трех номерах журнала отмечался день рождения выдающихся литераторов.

Около трети объема журнала занимали короткие рецензии на новые издания. Затем следовали разделы: Печатаются (библиография книг по разделам — научно-техническая, массово-политическая, социально-экономическая литература, естествознание). Точные науки. Техника. Сельское хозяйство. Транспорт. Медицина. Кино. Иностранные языки. Художественная литература (Классика. Советская литература. Иностранная литература). Литературоведение. Критика. Книги для детей (дошкольный и младший возраст, средний и старший возраст, подростки). Словари.

Раздел «Краткая летопись» носил явный просветительский справочный характер, он был подспорьем в работе библиотекаря. В этом разделе в лаконичной форме публиковались материалы о юбилейных датах, связанных с выходом русских или зарубежных классических произведений. В разделе «За рубежом» печатались краткие заметки о состоянии иностранной библиотечной и книгоиздательской деятельности.

Почти во всех номерах за 1936 г. присутствовал раздел «Пушкиниана», посвященный 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина. В нем печатались материалы о вновь вышедших публикациях, посвященных поэту, пропагандировались произведения самого Пушкина, в том числе и переведенные на многие языки народов СССР. В этом разделе появлялись интересные и малоизвестные широким читательским кругам сведения об эпохе, в которой жил поэт, обстоятельствах его жизни, окружении. В журнале постоянно присутствовал интересный, особенно для библиофилов, раздел — «Редкие книги». Среди постоянных авторов «Книжных новостей» были и выдающиеся ученые — лингвист Г. Винокур, литературоведы П. Эттингер, В. Каган.

Сообщая о деятельности издательств к 100-летию смерти Пушкина, «Книжные новости» писали: «В ознаменование столетней годовщины со дня смерти великого поэта Гослитиздат и “Academia” издадут в 1936 г. 60 названий произведений Пушкина и о Пушкине, общим тиражом в 3 млн. экземпляров».

При чтении этих строк складывается двойственное впечатление. С одной стороны, очевидно, что годовщину смерти поэта максимально используют для приобщения граждан многонационального государства к творчеству и личности Пушкина, с другой — вызывает недоумение: почему пришлось ждать этой печальной годовщины, чтобы издавать произведения поэта достойными его творчества тиражами. Очевидно, что литература и искусство постоянно находятся под политико-идеологическим патронажем. Это наглядно демонстрирует 4-ый номер «Книжных новостей», в котором сообщается, что Детиздат приступает к изданию однотомников русской и иностранной классики: сказок Р. Киплинга, бр. Гримм, Х. К. Андерсена, Ш. Перро, Ф. Купера и др. Книги выходят тиражом не менее 100000 экз. по доступной цене в 25—30 коп. И следом за этой заметкой говорится, что в том же 1936 г. «Детиздат предпринимает серийное издание биографий вождей: Ленина, Сталина, Молотова, Кагановича, Ворошилова, Калинина, Кирова, Дзержинского, Куйбышева и Тельмана».

Политика и идеология в советское время пытались «играть» на поле культуры и просвещения и за редким исключением им это удавалось, поскольку подобная подмена являлась стратегической линией политики социалистического государства. Одновременно в сталинский период книга продолжала особую для русской культуры «мироустроительную» миссию, исполнявшуюся ею с начала XVII в.<sup>8</sup>

В истории русской литературы в течение двух последних веков существовали книги, сыгравшие совершенно особую роль в формировании картины мира, модели поведения целых поколений российского государства, а затем СССР. Наиболее показательны в этом смысле — «Что делать?» Н. Г. Чернышевского и «Как закалялась сталь» Н. А. Островского.

Впервые роман «Как закалялась сталь» был опубликован в 1932 г., но еще и в 1936 г. (год смерти автора романа) спрос на книгу не был удовлетворен. «Книжные новости» № 11 сообщают, что «тиражи центральных издательств пока что не в силах удовлетворить читательский спрос. Редакции национальных и местных издательств в этом году с разрешения Островского включили этот роман в свои издательские планы». Много позже, уже в послевоенное время роман «Как закалялась сталь», включенный в школьные программы, по которым училось не одно поколение советских людей, выступит в роли «прецедентного текста», — текста, зна-

чимого для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях и имеющий сверхличностный характер, т. е. хорошо известный и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников<sup>9</sup>.

Только в 1936 г. по свидетельству «Книжных новостей» (№ 11) роман «Как закалялась сталь» был издан Башгизом сначала на русском языке в количестве 25 000 экз. и вслед за этим на башкирском. Государственное издательство Грузии издает «Как закалялась сталь» на грузинском языке. По просьбе комсомольских организаций Северное отделение ОГИЗа издает роман тиражом в 20 000 экз. с предисловием председателя ЦИК Союза ССР и Украинской ССР Г. Петровского с портретом писателя. По предложению комсомольцев на районных конференциях Оргбюро ЦК ВЛКСМ Сталинградского края и Крайгиз издали «Как закалялась сталь» в предельно короткие сроки в количестве 25 000 экз.

Этот список можно было бы продолжать, но уже и эта пространная информация свидетельствует по крайней мере о двух вещах. Во-первых, издание романа повсеместно инициировалось сверху, во-вторых — нельзя не констатировать встречное движение — огромный интерес к книге снизу, объясняющие ее невероятную популярность. В романе «Как закалялась сталь» «есть какой-то сверхлитературный фермент, который привлекал миллионы душ помимо и через головы профессионалов»<sup>10</sup>. К тому же книга Островского сродни романам воспитания, где «главный герой достигает большей, чем ранее, гармонии в собственной душе и в отношениях с обществом»<sup>11</sup>.

На основании журнальных публикаций можно сделать вывод о том, что в 1936 г. самым популярным произведением советской художественной литературы, напечатанным массовым тиражом, стал роман Н. Островского, «завоевывающая все новые и новые круги читателей»<sup>12</sup>.

Естественно, что для воздействия на сознание масс одной только послереволюционной литературы было мало. Классика также подвергалась отбору. Среди произведений прошлого отбирались те, чья стилистика соответствовала определенным параметрам. Те произведения классики, которые не соответствовали идеологическим требованиям, существовало два пути — забвение или искусственное привнесение требуемых параметров, что достигалось с помощью критики<sup>13</sup>.

В немалой степени почти повсеместно издательская политика формировалась в соответствии с вкусами вождей — Ленина и Сталина и их соратников. Из советских авторов наиболее часто печатались произведения В. Маяковского и М. Горького. В одном из номеров «Книжных новостей» особо подчеркивалось, что Гоголь один из наиболее часто цитируемых

Лениным писателей. «Первенство в этом отношении, правда, принадлежит Салтыкову-Щедрину, но на втором месте, по-видимому, Гоголь»<sup>14</sup>. Именно ленинским пристрастием можно объяснить большие тиражи произведений этих писателей и монографий о них, нередко в ущерб другим, менее или совсем не цитируемым Лениным и Сталиным, говоря об этом, мы, естественно, не умаляем гения Гоголя и сатирического таланта Салтыкова-Щедрина.

«Книжные новости» за 1936 год сообщали и об издании произведений Короленко, Некрасова, Толстого, Достоевского, Помяловского, Крылова, Державина и других русских классиков. Тиражи, как правило, достигали 20 000—25 000 экз.

Из иностранной литературы, опубликованной в 1936 г. следует отметить переводы действительно достойных значительных произведений: «Возвращение» Э. М. Ремарка, «Смерть героя» Р. Олдингтона, «Прощай оружие» Э. Хемингуэя, «Успех», «Семья Оппенгеймеров» Л. Фейхтвангера, которые прочно вошли в круг чтения нескольких поколений советских людей. Но самое большое число рецензий, отзывов, похвал было, вполне в стилистике культурной политики того времени, адресовано книге французского писателя А. Барбюса «Сталин. Человек, через которого раскрывается новый мир». Именно в этом произведении были впервые напечатаны, ставшие затем крылатыми, слова «Сталин — Ленин сегодня». Книга «Сталин» была опубликована отдельным изданием и в роман-газете тиражом 300 000 экз.

Очевидно, что партийные органы не оставляли книгоиздательское дело без своей постоянной опеки. Так в объяснительной записке Госиздата говорилось о необходимости удвоения тиража произведений тех зарубежных авторов, которые разрабатывают революционную проблематику, ставится задача «восполнить пробел в переводе тематически наиболее лучшей иностранной литературы, необходимой в воспитании в духе интернационализма трудящихся масс СССР»<sup>15</sup>.

1936 год был назван вождем стахановским годом, поэтому вполне закономерно, что огромное число публикаций самого различного характера касались стахановского движения. Обилие брошюр, сборников документальных материалов и художественных произведений на «стахановскую тему» поражает воображение. Только в «Книжных новостях» в библиографических разделах насчитывается более 60 наименований, столько же, сколько произведений Пушкина и литературы о нем. (Например, «Стахановцы — новые люди эпохи социализма», «Речи о стахановском движении», «Стахановская весна», «Новые люди» и др.)

Появление такого мощного потока пропагандистской литературы о стахановском движении объясняется довольно просто. И тут уместно сравнить его с относительно малым числом изданий, посвященным обсуждению и принятию Конституции СССР. Очевидно, что принятие Конституции было чисто ритуальным событием, никак не отразившемся на судьбах страны. А развертывание стахановского движения, способствовавшего пробуждению в народе творческой инициативы и трудового энтузиазма было как никогда актуально, поскольку стимулировало экономический подъем.

В сентябре 1936 г. впервые в «Книжных новостях» №№ 25—26 в рубрике «Новинки Партиздата» появляется сообщение о врагах народа в рецензируемой брошюре «К процессу над участниками объединенного центра троцкистско-зиновьевского блока». Тираж издания 100 000 экз. «В сборнике собраны статьи, опубликованные в “Правде” по вопросам большевистской бдительности, двурушничества, статьи, посвященные процессу над троцкистско-зиновьевской бандой. Отклики рабочих»<sup>16</sup>. С каждым последующим номером таких аннотаций становится все больше и больше. Издание подобных материалов способствовало формированию особой атмосферы, окружавшей советское общество тех лет, о чем много позже вспоминали очевидцы: «В конце тридцатых годов словно все дверные замки были сломаны, и в любую минуту в дом могло ворваться несчастье. Это касалось всех, даже самых благополучных, отмеченных успехами, милостями, признанием заслуг.. И еще: до войны общество все отчетливее расслаивалось на ранги. Одни восходили по лестнице славы, теща свое честолюбие, все больше возвышаясь, и житейские блага, которые они получали, с каждым днем все более отрывали их от остальной массы обыкновенных людей — обывательского быта, серой жизни»<sup>17</sup>.

Анализ журнала «Книжные новости» позволяет сделать вывод о том, что круг чтения советских людей в 30-е гг. был довольно широк и разнообразен, несмотря на то, что над его коррекцией довольно успешно работали идеологические органы партии. Их задача состояла в том, чтобы не только пробудить интерес к массовой политической литературе, но и усилить его. Вообще идеологическое давление на людей к середине 30-х годов стало еще более значительным.

Внимательное чтение годового комплекта журнала за 1936 год помогает хотя бы фрагментарно представить направление читательских предпочтений советских людей в предвоенные годы. В то же время чрезвычайно трудно реконструировать объективную картину развития советского общества в эти годы, в том числе с привлечением материалов

периодической печати. Об этом же писал и А. Твардовский: «Повседневная современная летопись — другими словами печать — только при дополнительном особом знании может быть каким-то письменным свидетельством об этой эпохе. А что, если читать все отчеты о процессах над левыми и правыми, потом материалы XX и XXII съездов — как-то все надо назвать по-правдашнему — и внутрипартийную борьбу, и коллективизацию, и многое, многое. Лежит где-то подо всей этой шелухой и мусором подлинная история сложнейшего и значительнейшего периода нашей огромной страны со всеми ее последствиями для мирового развития»<sup>18</sup>.

В то же время, знакомясь с материалами периодической печати, можно сделать важный вывод о том, что культурная политика сталинской эпохи была довольно продуманной и структурно оформленной. Не только идеология и политика внедрялись в массовое сознание, значительное место в этом процессе занимала и классическая русская литература, и западная, как современная, так и художественная литература предшествующих эпох. Благодаря их сосуществованию в едином читательском поле, возможно, и не состоялась окончательная «выковка» советского человека.

Естественно, что не все попадали под пропагандистское влияние советской государственной машины. Но даже те, кто понимал ее истинный смысл и цели, считали и, надо сказать, справедливо, что многие художественные и документальные книги, кинокартины, созданные в то время по всем правилам соцреализма, были полезными народу, примиряли его с тяжелой повседневной жизнью. Вот, например, как о феномене советского кино вспоминает в автобиографическом романе «Ложится мгла на старые ступени» А. Чудаков: «Антон не сдержался, ввязался, но не успел только сказать, что «Адмирал Ушаков», «Суворов», «Кутузов» — конечно, агитки, но допустимый их вид — исторический, когда агитируют за отечество, стал говорить о роли советского кино в просвещении провинции, что дуэт Полины и Лизы из «Пиковой дамы» он узнал из «Воздушного извозчика», «Майскую ночь» — по «Музыкальной истории», Баха — благодаря фильму «Антон Иванович сердится». Да что классика! «Очи черные» в профессиональном исполнении он услышал в фильме «Незабываемый 1919-й», в том самом, где Сталин едет среди разрывов снарядов на подножке вагона, куря трубку...»<sup>19</sup>

Таким образом, исследуя круг чтения советских людей в 1930-е гг., становится очевидным, что так называемая «культурная политика» советского образца велась в двух главных направлениях: идеологическом и просветительском. И, следует признать, что на обоих направлениях были достигнуты определенные успехи и, отчасти, значительные результаты. Выросло патриотически настроенное поколение людей, рожденных

при советском строе, которые искренне верили в «особый путь и миссию» советского государства, преданность которому они доказали во время Великой отечественной войны. Отличало это поколение и уважение к знанию, наукам. Высшее образование занимало в системе ценностей советских людей одно из ведущих мест.

### Примечания

<sup>1</sup> Ющенко Г. И. О библиографии газет // Советская библиография. Т. 3—4. М., 1934. С. 20—26.

<sup>2</sup> Долин А. Советская повесть-сказка: предпосылки появления жанра. // Начало. Вып. 5. М., 2002. С. 131.

<sup>3</sup> Год XVII. М., 1934. С. 450.

<sup>4</sup> Есин Б. И., Кузнецов И. В. Триста лет отечественной журналистике (1702—2002). М., 2003. С. 120.

<sup>5</sup> Максименков Л. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936—1938 гг. // М., 1997. С. 213.

<sup>6</sup> Рейтблат А. И. Основные тенденции массового чтения в СССР // Тенденция развития массового чтения в СССР. 1988. С. 126.

<sup>7</sup> Кабо В. Дорога в Австралию. Нью-Йорк, 1995. С. 41.

<sup>8</sup> Черная Л. Феномен книги в русской культуре «переходного периода» от средневековья к Новому времени // Книга в пространстве культуры. М., 1995. С. 41.

<sup>9</sup> Козлова Н. Н. Горизонты повседневности. Голоса из хора. М., 1996. С. 160.

<sup>10</sup> Аннинский Л. «Как закалялась сталь» Николая Островского». М., 1988. С. 20.

<sup>11</sup> Кларк Катерина. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002. С. 11.

<sup>12</sup> Книжные новости // М., 1936. № 17.

<sup>13</sup> Кабанова Е. А. Писатель и читатель. // История России XIX—XX вв. Новые источники понимания. М., 2001. С. 287.

<sup>14</sup> Там же. № 16.

<sup>15</sup> ЦГАЛИ. Ф. 613. Оп. 7. Ед. 42. Л. 19.

<sup>16</sup> Книжные новости. М., 1936. №№ 25—26.

<sup>17</sup> Ермолинский С. О времени, о Булгакове и о себе. М., 2002. С. 326.

<sup>18</sup> Твардовский А. Рабочие тетради. 1961—1964 // Общая газета, № 24. 2000.

<sup>19</sup> Чудаков А. «Ложится мгла на старые ступени». М., 2001. С. 118.

Г. Д. Гачев

## Соблазн книги

### I

Книга, разумеется, — несравненное изобретение человечества. Но, как во всяком явлении бытия и культуры, в ней есть и своя минусовая сторона. В нее и попробую вникнуть, взглядеться.

Книга = воронка и смерч, активная бездна, что всасывает, отсасывает в себя твою жизнь и мысль — приманкой передачи их от пишущего ближнему (в чтении), собеседой по душам и умам с ним, — и сохранностью как бы навечно: шанс практического бессмертия. Но за то и плата — ОТЧУЖДЕНИЕ. Читающий замирает на время чтения книги, в некоем анабиозе пребывает, прекращает жить. Книга, как вурдалак и вампир, пьет твою кровь и время живота — и так ограниченное....

Помню один руководящий кошмар в моей жизни. Посещал меня он не раз, но особенно остро — в возрасте около 33 лет: тогда, «земную жизнь пройдя до половины» (Данте), я проснулся однажды и взглянул окрест себя. Взгляд уперся в шкафы с книгами, что собирал еще отец, среди которых я, как замурованный, вырос, прочитав (как прозевав) свое детство, отрочество и юность. И слышал, как из каждой обложки раздавался голос: «Отдай мне свою жизнь! Читай! Никуда не ходи, никого не люби, ничего не делай! Сиди и читай! Замри!» И очевидно и роково предстало-понялось, что и наилучшее, во что может перелиться и твоя жизнь, — это превратиться в такую же книгу, что встанет на полку и станет отсасывать время жизни и соки из такого же, как ты, бедолаги, лишенца жизни, соблазненного книжностью, в будущем...

И тогда взбунтовался я — и взорвал строй своей жизни: ушел из академического института в народ, на флот, на физический труд, в живое общение и гульбу... Зачувствовал себя целостно живущим человеком, а не головастиком.

На ум приходит и как Анна Каренина, когда вспыхнула в ней своя жизнь в страсти, не могла уже читать книги, романы: зачем переживать в воображении чужую любовь, когда в это время она может сама всем существом трепетать в реально полной жизни: ей отдаваться напрямую,

а не наискось и вполсилы: перекашивая свое существо в трубу-воронку онанистических волнений среди книжных переживаний?..

Да ведь то же самое ощутил и Фауст — вспомните первую сцену: он в своей книжной келье, а снаружи — пасхальная ночь, весна, народ в цветах и радости: живая жизнь, любовь!.. Он же — замурованный в абстрактных проблемах науки и в магии чернокнижия иссушает сок свой и силу. В дурную бесконечность познания истекает.. И он смахивает наваждение и бросается в жизнь, уразумевая, что

Суша теория, мой друг,  
А древо жизни пышно зеленеет.

Итак: Книга = Теория = созерцание, внутреннее представительство Бытия в воображении. Она развивает эту способность в человеке односторонне, и вырабатывается теоретический человек, абстрактный, что маниакально занят — до болезненности — мыслями и планами, не чужая жизни реальной вокруг и человек. Вот Раскольников, начитавшись книг и дурналов (хороша опечаточка!), лежит на диване в комнатке, что как гроб уже при жизни, и думу думает: «вошь я или Наполеон? Смею или не смею?..» Или Иван Карамазов: теоретический бред доводит его до безумия, а простого человека Смердякова, в кого запала одна идея (= одна книга) приводит к убийству. Да, Homo unius libri = «человек одной книги», или «прочитавший всего одну книгу» — такую, например, как «Майн кампф» или «Ком. манифест», становится опасен — ломанием жизни по книге. Много читающий хоть в самих книгах находит им же противоядие и цепенеет в рефлексии, не в силах выбрать сторону, решение, куда идти. А уж матросик с Марксом в башке и с наганом в руке — опасен..

Итак, у много читающего — перекосяк в рефлексию, где книга на книгу, как Пелион на Оссу идет-прет — и бьет-убивает жизнь и цвет ланит и решимость, как в Гамлете. Ну а другой тип — как Дон Кихот, напротив: прет на рожон корезить жизнь по одной тоже книжке (хоть прочитал он рыцарских романов много, таких, как «Амадис Галльский», да ведь однородная, монотонная-то литература, так что все равно, что одну книгу прочитал) — за благой идеал, или за дурной..

Так что КНИГА contra ЖИЗНЬ И ВМЕСТО НЕЕ — один вред от книжности. Другой: дурная книга питает бесовщину в человеке.

Но и КНИГА ВМЕСТО УМА — так тоже постоянно бывает: человек так привыкает к книге и чтению, что отвлекает мыслить сам (читать = «себе присвоить ум чужой» — так Пушкин про Онегина, принявшегося за книги) и только чужие мысли помнит, цитирует — эрудит! Книга может забивать продуктивную, творческую способность в человеке — втягивая его в наркотик чтения, расслабляя волю не только к собственной жизни,

но и к собственной мысли. Потому Гераклит говорил: «Многознание не научает уму», имея в виду сюжет-противоречие между эрудицией и пониманием. О таком человеке в народе заключают: «ученый, а — дурак!».

А современный ученый — специалист, кто по эгоистическому этикету науки, его профессии, должен «быть в курсе» всего, что написано по данному вопросу, — да он поработан ритуалом цитат, ссылок на «ученого коллегу» — и дуреет среди потопа информации, который есть актуальная «дурная бесконечность»... Оттого Декарт, уже в XVII веке столкнувшись с потоком информации (а сколь он мизерен — в сравнении с нашим временем!), считал, что экономнее додумываться до всего самому, нежели читать, что по данному вопросу-проблеме надумали другие.

Потому-то такой мыслитель, как Сократ, не писал книг, а предпочитал живой разговор и писать мысли на душах собеседников. Он так объяснял «свой выбор» в диалоге «Федр», раздумывая: «годится ли записывать речи или нет, чем это хорошо и чем — плохо». «В этом, Федр, ужасная особенность письменности, поистине сходной с живописью: ее порождения стоят, как живые, а спроси их — они величественно молчат. То же самое и с сочинениями. Думаешь, будто они говорят, как мыслящие существа, а если кто спросит о чем-нибудь из того, что они говорят, желая это усвоить, они всегда твердят одно и то же. (То есть, догматизм и монологизм неизбежны в тексте книги, хотя и силится она это преодолеть: диалог в философии, роман в литературе... где как бы заранее *audiatur et altera pars* = предполагается, выслушивается мнение и другой стороны. — Г. Г.). Всякое сочинение, однажды записанное, расходится в обращении везде — и у людей понимающих, и, равным образом, у тех, кому вовсе не пристало читать его (как простодушному «человеку одной книги». — Г. Г.), — и не знает, с кем оно должно говорить, а с кем нет. Если им пренебрегают или несправедливо ругают его, оно нуждается в помощи своего отца, а само неспособно ни защищаться, ни помочь себе... А то, что по мере приобретения знаний пишется в душе того, кто учился (уже преимущества своего писания на табло души начинает Сократ излагать. — Г. Г.), оно способно защитить самое себя, умеет говорить с кем следует, умеет и промолчать... Такие занятия, по-моему, станут еще лучше, если овладеть искусством собеседования: встретив подходящую душу, такой человек со знанием дела насаждает и сеет в ней речи, полезные и самому сеятелю, ибо они не бесплодны, в них есть семя, которое родит новые речи в душах других людей» (Платон. Избранные диалоги. М., 1965. С. 248—251).

Так что уже на корню письменной культуры Сократ прозревал ее опасность: односторонняя власть потока книг, тирания накопленного ума и заражающая и парализующая воля культуры. Так что противоядие собственного ума и меры — «здравый смысл» — потребны. Ибо худосоч-

ный упырь книжности снедать может и жизнь, и ум человека, и дух живой. «Буква мертвит, дух животворит», — апостол Павел учил вослед Христу, кто ненавидел книжников и фарисеев, начетчиков Закона, которые не могли допустить, что Суббота — для Человека.

В начитанных начетчиках вырабатывается надменность — как и в аристократии: «аристократами Духа» они себя высокомерно титулуют и начинают презирать «неучей»... Потому «блаженны» именно «нищие духом», — учил Христос, а великий книжник Николай Федоров писал «Записку от неученых к ученым», а Лев Толстой, пришед как-то к нему в библиотеку и глянув на сонмища книг-бумаг вокруг: «сжечь бы это все!» — воскликнул. И такое не Скалозуб, а Лев Толстой возглагодал...

Отсюда очевидно, что понимание вреда от книги и книг — это плод высшей образованности, просвещенности — и пресыщенности: то как откат, обратная связь, самосохранительное реле культуры — в этих высказываниях и Сократа, и Декарта, и Толстого... Еще и Гете, и Ницше, и Томаса Манна можно привести... Да и сама Анна Каренина — имела бы такие разветвленные переживания и нравственные сюжеты в процессе любви, если бы не была, как и Татьяна пушкинская, начитана в романах и не представляла, не воображала бы заранее, как ЭТО может быть?.. Нет, отдалась бы простодушно, как необразованная и некнижная Катерина Измайлова, леди Макбет Мценского уезда, и боролась бы и убивала...

## II

Если в первой части сего рассуждения я сосредоточился на экзистенциальном аспекте феномена Книги — в процессе жизни человека и познания им мира, людей и самого себя, то теперь вникнем в роль Книги в бытии и судьбах России — и в СССР, как ее продолжении, а также в настоящее время.

Можно сказать в общем — что Книги было и слишком мало, и слишком много. Мало ее было — в толще народа, много и слишком быстро — в интеллигенции. И меж ними — зияние. В истории России сильно работал соблазн книжного (и бумажного) отношения к действительности со стороны и властей, и образованных-начитанных...

Христианство было принято в России «без оглашения» (как говорил Николай Федоров), т. е. без предварительного и постепенного просвещения народа в вере. И в последние века, в общем, так было: Книга — Библия, Евангелие — оставалась слишком высоко, сакральной, «за семью печатями»; ее положено знать, читать и понимать ТАМ и ИМ (а не НАМ) — и на специфическом языке, церковно-славянском. Слово пребывало в священной сфере Логоса.

Иное — в германских, протестантских странах Европы. Перевод Библии на национальные, естественные языки и книгопечатание ввели Книгу в каждый дом, в бюргерский, в крестьянский. Читающий человек развивал свой ум, язык, смелость мыслить, судить и самостоять в бытии. При том, что он оставался ремесленником, земледельцем, бургомистром, т. е. человеком практической жизни, знал ее, орудовал в ней, и книжное знание не оставалось отвлеченной игрой ума.

Так началось отчасти и в России — в XVII—XVIII вв., когда грамотные принялись читать светскую книгу — в образование, поучение и развлечение. Но постепенно чтение стало занятием освобожденного по указу о вольности дворянства от службы государству и ответственности за судьбы страны верхнего сословия, что утончало через книгу свои души и мечтательный, непрактический ум. А государством занимались служивые чиновники и немцы на русской службе, кому читать — недосуг. Возникла высокая художественная литература, на ней воспитались тонко чувствующие и идеально мыслящие мужчины и женщины. Любомудры и гегельянцы проводили ночи в теоретических спорах о Духе и путях Истории, обсуждая очередное новое слово западноевропейского исторического и интеллектуального процессов, не имея, с чем сопоставить у себя, или искусственно прикладывая к инородным явлениям.

И так пошло и далее — уже с разночинческой интеллигенцией, и с идеями социализма и марксизма. Теоретическое, книжное понимание мира — в зиянии с действительной жизнью и ее процессами. Как точно выражено у Некрасова:

В столицах шум, гремят витии,  
Кипит словесная война,  
А там, во глубине России, —  
Там вековая тишина.  
Лишь ветер не дает покою  
Вершинам придорожных ив...

Это и к нынешнему времени точно так же относится.

Два типа и потока Слова и Книги можно различить в России XIX века. Читать Книгу Жизни и Природы — и отливать в слова (как Галилей — против схоластов, читчиков Аристотеля, призвал читать Книгу Природы и переводить в математические сказания; подобно и наш Григорий Сковорода, переводчик бытия в философические притчи). Это — Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов, Блок... Или — по словам Книги (теории, концепции, идеологии) формировать-отливать Жизнь, действительность. И это — интеллигенция (в узком смысле, интеллектуалы-головастики, кто кормится книжной пищей...).

Пушкин, Толстой..., кто жили всесторонне и рожали детей и произведения, — не интеллигенты. А кто амбицией имел через ум и слово влиять, быть властителем дум и душ и через книжное слово преобразовать Россию, литературные критики наши, идеологи, — отцы интеллигенции. Вон и Гоголь эпохи «Выбранных мест...» — впал в книжный соблазн. Как он в связи с переводом Жуковским «Одиссеи» Гомера писал, что выход этой книги должен преобразить Россию, так уж выход ее — спасти страну... И Толстой последнего периода — вождь интеллигенции...

Интересно: по своему промежуточному положению интеллигенция в России, как «прослойка» меж производящим трудовым Народом и служилым и ответственным аппаратом Государства-власти, — оказывалась в месте среднего сословия, класса. Но в странах Западной Европы это — бюргерство, производящее и всецепляющее звено, прагматическое и ответственное; у нас же — беспочвенное внизу, несоответственное и вверху, но в подвешенном состоянии невесомости витающее среди книжных идей и веяний.

Болезненно переживая эту свою невесомость, интеллигенция страстно алкала ДЕЛА, «Что делать?» сейчас и скорее... И не мелкое и постепенное что-то — из «малых дел», как земство и... — но тотально, максимализм-нигилизм: разрушим и построим — уже по науке и книге, на современном уровне цивилизации!

Конечно, и в России зрело, росло и работало ответственное среднее сословие — профессионалов: учителей, врачей, инженеров, ученых, чиновников, священников, «земцев»... — их идеологию великолепно выразил Д. И. Менделеев в «Заветных мыслях». Главное — не спешить, не ускорять, чтоб переваривалось книжное знание с опытом труда практического, терпеливо плести ткань хозяйства, культуры и воспитания человека.

Но беда России — то спячка, то спешка... Впрочем — как у Медведя, ее тотема: то спит полгода в берлоге, то бешено шастает и шурует летом. И в сельском хозяйстве так: летом — страда, чтобы за короткий вегетационный период в 5 месяцев успеть вырастить и собрать один урожай (в Европе снимают за 8—10 месяцев — два, а в Америке — и круглый год можно работать на живот, собирая три урожая), для чего артель-община, навались всем миром! — а потом дрема зимы, дума, сон-бессонница посиделок, разговоров «русских мальчиков» за ночь о смысле жизни, литературу сочинять, читать... Самим климатом мы призваны к некоторой аскезе, обречены раза в два-три беднее в материально-телесном отношении жить, нежели многие иные... Зато высвобождается Время для «праздности вольной, подруги размышленья»...

Так что **НЕРАВНОМЕРНОСТЬ** — Рок существования России и диктуется как природой Севера Евразии с тактами как бы жизни и смерти, так и огромным Пространством при разреженном малом населении, что не может покрыть страну естественно, но — под организующим нажимом Державы. *Несовпадение шага Пространства с тактом времени — фатум России.* Все процессы исторические у нас бы должны протекать, коли естественным для нас темпоритмом, — раз в пять дольше, чем в Европе. Но в силу вовлеченности в историю Запада, мы все подстегиваемся, и ускоряемся, и лихорадим — и не понимаем. Не поспеваем вырастить свое — и понять.

Подобно и в культуре. Русский Логос запоздал проделать сократову работу по познанию самого себя, России. Наши умники очень ловили последнее слово Запада и гораздо менее задумывались над особенностями России как космо-исторического организма. Лишь «славянофилы» в XIX в...

И на рубеже XIX—XX вв. начали: Вл. Соловьев, Розанов, Бердяев, С. Булгаков, Ильин... Но все равно — лишь робкие шаги к самопознанию России. А тут налетел самум войны и революции: втянул Запад в ничемную нам Первую мировую войну, а книжники-социалисты хватанули-стибрили что плохо лежало — власть — воровски-люмпенски и принялись соединять книжный марксизм с космосом России, Готскую программу внедрять в славянскую страну (ну — или ее «Критику», сей готики...).

Большую роль в революции и формировании советской цивилизации играла еврейская интеллигенция, генетически в течение тысячелетий воспитанная в культе Книги (Библия, *Тора — их территория* была), с навыками утонченных толкований текстов Талмуда в хедерах, — и не имея традиции и навыков трудов субстанциональных: в сельском хозяйстве, промышленности, в армии, в государственном управлении. И книжная идеология марксизма представлялась рычагом, пригодным для архимедова переворачивания такой планеты, как Россия.

И все же продраивание действительности из Книги и науки — состоялось. Произошли существенные процессы в Логосе, в Слове. Во-первых, устанавливалась светская религия — коммунизм, марксистско-ленинская идеология. Ее Книга — «Краткий курс истории ВКП(б)» через сеть марксистско-ленинского просвещения входила в каждый дом-семью, ее читали и рабочие, и колхозники. То есть, осуществлялся процесс, подобный тому, что происходило с переводом Библии на национальные языки в бюргерстве Европы: до ума каждого доводилось Слово.

Далее — ликбез и всеобщее среднее образование. В итоге за два-три поколения страна стала действительно самой читающей страной в мире: уткнувшись в книгу, едут женщины в метро на работу (а не в руль авто-МИМО-биля, в самозаботе обо всем. Многие «всяки мирские попечения» взяло на себя патерналистское Государство, высвободив личности пространство-время для незаинтересованной думы и любознания...).

Фактически образовалось у нас именно СРЕДНЕЕ СОСЛОВИЕ искомое, ибо все стали «средним классом»: исчезла рафинированная аристократия; но исчез и непросвещенный народ — все подвинулись навстречу друг другу. Все стали «акционерами» государственно-экономического предприятия страны, собственности действительно «общенародной», и во многом, как «рантье», стригли купоны — пользовались внеденежными благами бытия, нецениваемыми-неоцененными: образование, здоровье, свободное время... И во главе такого социума стояла недаром «гениальная посредственность», как блестящий Троцкий завистливо поименовал Сталина.

В работе по усреднению Логоса громадную роль сыграла советская литература, книга — как «учебник жизни», а писатели — как «инженеры человеческих душ». В литературе этой цивилизации есть и вершины, и низины, конечно, но сама распространенность Слова — и как говорения (собрания, совещания, митинги, заседания...), и как писания (миллионы «соборов», графоманов-стихоплетов в местные и стенные газеты, десять тысяч членов Союза писателей...) — свидетельствовала о климате почтения к Книге. И так называемая «секретарская литература», которую делали середнячки: Ананьев, Софронов, Бондарев..., кто в толстых журналах и роман-газетах миллионными тиражами выходили, — все же лучше воспитывали души, нежели бестселлеры детективов и триллеров ныне.

Это была ответственная, служивая литература — то, чего недоставало, сего качества, — великой художественной литературе XIX века. Литература и книга ангажированная, ответственная за страну и человека, субъектом которой был «московский служилый человек» (по классификации Георгия Федотова типов человека на Руси), в том числе и «партаппаратчик», литература «партийная», так сказать, «иосифлянская» (а не «сорская»), литература советских «Хорей», даже в обнимку с прекраснотушными «Калинычами»... И настаиваю опять же: среднее сословие (класс) — то звено, которое пытаются — и снова искусственно — вырастить ныне по американским правилам игры и экономическим книгам, — уже было в итоге сформировано за годы СССР, и следовало именно ЕГО далее просвещать и реформировать медленно, а не сламывать, как это сделали новые книжники — демократы-реформаторы.

Но в эту же эпоху советской цивилизации, при формировании всего населения как среднего сословия, самый враг и гонения — на низшее и высшее. На крестьянина, кто «крепок костями» и кряжист, устойчив тягой земли и почвы: его оторвать, как Антея культурный герой-цивилизатор Геракл от Матери-Земли, — и переметывать в города и на стройки, бесконечно перемещая и перемешивая котел людей, чтоб никто и не помнил, где, откуда родом, и стал служивым горожанином-работником. Другой лютый враг — высшие: аристократы, в том числе, и духа, культуры, взыскующие Абсолюта в жизни и творчестве. И эти гонения на высшее и свободное Слово, страх власти перед ним, и с этой стороны необычайно подняли словесность в цене и привлекательности, что опять же — в традиции русской литературы XIX века. И тут в одну кучу малу валились в общественном сознании и гениальные писания Пастернака и Платонова, и самиздатские обличения борцов за права... И авторитетом Мандельштама и Булгакова поднимали свои тексты в ценности и словесные озвучивания прогрессивных тенденций.

Особенно богата разными струями в Слове и Книге была эпоха «оттепели» и «застоя»: 50—80-е гг. Тогда, наряду с продолжавшейся традицией официальной средней литературы советской, уже пошли книги выше среднего уровня, почти высокого: Айтматов, Распутин, Вознесенский... Вообще «шестидесятники» сумели поднять планку Слова до наивысшего возможного — в этикетке советской цивилизации — уровня, в некоем компромиссе еще уважая правила игры, принятые в Социуме.

Полоса «цветущей сложности» — и в гуманитарной культуре, науке в те же годы. Тут уж расцвет, «золотой век»: издания Бахтина, Лосева, Тартусская школа семиотиков. Правда, и последние, соблюдая некий этикет в рамках допустимого, выработали свой шифр-жаргон для посвященных авгуров: вместо того, чтобы исследование о религии так и называть, именуют: «К вопросу о системе R и элементах q и p в ней»... Помню, как в 1964 г. я увязался за моим другом Александром Пятигорским на конференцию в Тарту и посетовал ему в вагоне, что у меня рассыпали набор моей книги «Творчество в жизни и искусство», что вот-вот должна была выйти в издательстве «Искусство», но Хрущев пошел в манеж — и издатели затрепетали. И он весело раскрыл мне их «секрет»: «Ты пишешь так, что ИМ понятно, а мы — так, что это им «за семью печатями», трансцендентное. Да, но ведь и простого доброго человека-читателя запугали-заморочили, да и себя замотали чопорным этикетом терминологии... Так что в последние годы и Лотман, и Топоров — стали простым человеческим языком изъяснять свои мысли. А ранее приходилось сим благородным «книжникам» быть в некотором роде еще и «фарисеями» — ради выхода книги «Ученых записок» или «Трудов по знаковым системам».

Культура и книга 50-80 гг. — еще в рамках «среднего сословия», но подняв его почти до « аристократии духа». Еще — Лихачев, Аверинцев, Мамардашвили... Так что высокое самочувствие развилось у советской интеллигенции — и справедливо и заслуженно. Ибо они уже и профессионалы: технократы или гуманитарии, образованные, а не как многие нигилистические или диссидентские недоучки, кто

Скудость ума возместив направлением.  
Пишут изрядно стишки,

как писал Некрасов о подобных обличителях в своем веке.

Да, такой потенциал был накоплен в Духе! Недоставало лишь — прорваться к Абсолюту: в полный голос и без преград заголосить. Прорвались первые — Солженицын и Синявский. И снова проступило: каким молотом по системе, в основании которой заложена одна книжность, может оказаться словесность иная! Правда, и тут — «на всякого мудреца довольно простоты» — и страстный патриот России Солженицын, дубася дубиной «Архипелага ГУЛАГа» по ненавистному ему Коммунизму и советчине, — не заметил, как колотить стал уже по России и оказался одним из тех, кто ее «проворонил». Недаром такие «приветливы Лисицины слова » поздравили его «карк» «во все воронье горло», «во весь голос» — Логос Абсолюта, как нам и ему казалось... Но все равно, обречены мы, смертные, говорить слово — относительное, локальное, и не ведать, ЧТО творим и говорим — в итоге-то, что выйдет. Вспомним размышления Онегина над трупом Ленского:

Приятно дерзкой эпиграммой  
Взбесить оплошного врага;  
Приятно зреть, как он, упрямо  
Склонив бодливые рога,  
Неволью в зеркало глядится  
И узнавать себя стыдится;  
Приятней, если он, друзья,  
Завоет сдуру; это я!  
Еще приятнее в молчанье  
Ему готовить честный гроб  
И тихо целить в бледный лоб  
На благородном расстоянье (ну — в эмиграции. — Г. Г.)  
Но отослать его к отцам  
Едва ль приятно будет вам»

(Глава 7, XXXIII)

Перестройка принесла Гласность, разлив вольного слова: голоса, труби, ругай без задержек, абсолютствуй во всю мочь!.. Но быстро выговорились — и вдруг обнаружилось, что МОЧИ-то и нет. Оказалось: нужна для нее в России упругость, сопромат Власти, что своим страхом вольного и абсолютного Слова и приятием лишь середненького, придавала золотое обеспечение Логосу. Еще в начале века норвежский писатель говорил: завидую писателям русским — у них такой прелестный деспотизм!.. И как рухнул советский тоталитаризм, то воз-дух из баллона-дирижабля Слова, его гелий («солнечный!») выдулся, — и пассионарности нет писать — азарта и толку. А меж тем разрушена целая цивилизация в стране. Ради красного слова не пожалела отца интеллигенция. Вырубила сук, на коем сидела. А литература «постмодернизма», что сейчас сочиняется, паразитирует на архетипах, моделях и сюжетах советской эпохи, как цивилизации большого стиля.

### III

Ни в одной стране, в ее истории, так не пренебрегали правами того, что есть, действительности, «ТАКОСТИ», наличного бытия, что так уж сложилось (не случайно, наверное!) ОБЫЧАЕМ, — и преувеличивали роль и возможности ОБУЧЕНИЯ, как в России. Петр Великий не знал, не уважал... —

Смеясь, он дерзко презирал  
Земли родной язык и нравы —

как Дантес, но тот — «земли чужой», а этот — родной... Но так и марксисты-интернационалисты, что как иностранцы-завоеватели-кочевники повели себя в завоеванной стране оседлых земледельцев, крестьян и христиан... Но так подобно и нынешние реформаторы-образованцы. Что могли знать о «рыночной экономике» и как функционирует «гражданское общество» наши Бурбулисы, Гайдары, Чубайсы, да и Сахаровы?.. Чисто книжное «знание», а не опытное. И— в отвороте от обычаев и нравов жизни народа, без познания самого себя, а — по гарвардским книжкам насаждать сверху, не понимая, что в стране уже создана специфическая и именно ЦИВИЛИЗАЦИЯ, СОЦИУМ И ЧЕЛОВЕК, и он не «варвар», кого делать «цивилизованным», а просто иной цивилизации элемент. И уже искусственно возвратить к прерванному будто истинному развитию России — невозможно (о чем мечтают уже «русичи», иных книжек начитавшиеся — о «России, которую мы потеряли»...).

И всегда-то в России — стиль уКАЗа, приКАЗа. Недаром слово такое: оно ведь тоже СКАЗ, Слово, Книга-бумага. Вера в их магию, волю и силу.

А корень аберрации — в феномене Книги. Как скоро читается! За три дня и три ночи проглотишь «Войну и мир». Я уж не говорю о 50 страничках Евангелия. А сколько под этим толщи Бытия, века его естественного рошения! Се — сгустки истории и культурного опыта и времени, естивны-истины. Что и в поговорке: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается». Но книжники у власти наивно уповают наложить сверху на страну и жизнь новую сетку слов-текстов-законов, сказов-указов — и живо под эти магниты подтянется, переуляжется поле действительности, и «опилки» людей по новым силовым линиям выстроятся-улягутся. Но у них-то — свое поле и силы, тяга, что есть толща субстанции: фундамент традиции Бытия и быта, что в понятии ОБЫЧАЙ: в нем корень — БЫТ-ие.

Однако никуда не денешься: не случайна эта повторяемость. Так уж повелось в истории России, и можно сказать, что это уже — стиль и принцип ее развития: не удастся ей спокойно, своим темпоритмом естественно расти и развиваться, но все — подстегиваться искусственно, пребывать в силовом поле напряжения между Словом, книжным знанием и принципом (отвлеченным от чужого опыта — Запада, где он аккумулировался естественно), что становится идеологией Власти, Государства, — и Космосом страны, Матери-ПРИРОДИНЫ и Народа, ее Сына, их обычаями, нравами и темпоритами Растения и прозябания, долгими... И только они сблизятся, сомкнутся — как было в итоге двухсотлетней дворянской цивилизации к началу XX века, или в полосу «застоя», когда уже ожизнилась поначалу искусственная, механическая система советской цивилизации, — как опять разлом и резкая поляризация. И снова-здоровая «теперь — сходитесь!» — как на дуэли, к барьеру середины и меры, на новое сживание...

А ныне еще скоростнее преобразовать уповают — в эпоху СМИ и масс-медиа, радио и теле... Книгу еще — читать надо, долго все же, да и сперва понимать слова, думать и внутренним воображением создавать представление. А тут с экрана и в уши — готовенькое и мгновенно. И кажется: можно вмиг, как в сказке, и «вещество существования» (термин А. Платонова), жизнь и природу по картинке приспособить...

Читать книгу наилучше — закрывшись в четырех стенах, а тут — не стена, а телеэкран: ты сам просквожен, тебя смотрят...

Так что непонятно: что будет и как.

*Нас еще судьбы безвестные ждут.*

Книга была элементом быта Города, расположенного среди Природы и Народа, еще при наличии их, была элементом быта индивидуальности и ее «прайваси» — частной жизни, внутреннего мира души. Теперь, в ито-

ге развития индивидуалистической цивилизации, — случилось совершенное обобществление: коммуникация всех со всеми вмиг по радио-теле, чрез компьютеры в Интернете — мировая просквоженность всех всеми — и нет НАЕДИНЕ...

Да... Как строили пирамиды, так мы писали книги...

Но так сладко было зарываться в книгу — как в пещеру, матку, лоно, при свете свечи или лампы настольной среди потемок, у камелька, когда снаружи холод и вьюга, враждебный космос зимы или социум отчужденной власти с ее цензурой, — и писать себе в полной свободе — «в стол». В тайной свободе, наедине с Абсолютом и «оракулами веков» беседуя. А ныне, похоже, — обречена внутренняя жизнь души, особенный мир и мысль, ибо не особь ты закрытая, а на свету, просвечен и раскрыт, и никаких стен-защит от привхождений в тебя и бомбардировок информации снаружи. В любой миг ты — приобщен, в тебя вломятся, да и сам ты уж тянешься туда, и отмирает потреба уединения и сосредоточения...

Что же страдает? Время! Не дают ему течь-бечь своим чередом, а в коллапс его сплющивают — в мгновности всех акций и со-общений, в стиле УСПЕХа и в скорости — света. С книгой-то и чтением Время было еще со-дружно, сосуществовало.

Но и Пространство, в том числе, и страна каждая — свертывается, а не лежит-протягивается раздольно в своем протяжении.

И не свертывается ли уж и книга (в дискету или еще что...), как небо — с овчинку?..

Да... Начав с инвективы Книге, завершаю элегией по ней.

Осознаю, что эмоциональное размышление мое не везде рационально, и лишь частицу проблемы я уловил и высказал.

**театр**



Ю. И. Ритчик

## **Магия естественной театральности (театр и чешское общество 60-х гг. XIX века)**

Повседневное, обыденное сознание отвергает соединение противоположных, для его системы, представлений, понятий — «естественности» и «театральности» (поверхностного эффекта, искусственности, полной аффектации), тогда как в структуре историко-культурных терминов «театральность», несомненно, является одним из тех понятий, которые раскрывают глубинную сущность сценического действия, его поэтики. Театральность — это магический термин сценического искусства, среди прочих искусств наиболее синтетического и — главное — наиболее контактного по отношению к человеку, естественно склонному к ритуалу, игре, метаморфозам в индивидуальных и коллективных формах.

Вместе с тем, театральность, трактуемая расширительно и при этом отнюдь не расплывчато, — это синоним художественности, эстетического начала в любом творческом процессе, акте, мера духовности, определяющей силу воздействия любой из форм и видов искусства на зрителя-человека, на публику-общество.

В историко-культурном потоке нетрудно обнаружить наличие таких этапов, периодов, фаз, когда театральность как проявление духовности и воли к прекрасному обрела столь весомые силу и масштабы, что выплескивалась далеко за пределы театральных зданий, выставочных залов, музыкальных салонов и становилась реальным фактором практической жизни и поведения целых социальных групп, слоев и национальных коллективов. Яркий пример этого — конкретный исторический материал, заключенный в данной работе.

После падения режима, персонифицировавшегося австрийским министром внутренних дел бароном Александром Бахом, политика которого по отношению к чехам дала поэту все основания назвать пятидесятые годы «временем заживо погребенных» (Я. Неруда), и обнародования октябрьского диплома 1860 г. в Чешских землях стремительно двинулся к своему логическому завершению насильственно прерванный в результате поражения революции 1848—1849 гг. процесс становления чешской нации нового времени. И едва ли не первой общенациональной целью, поставленной перед чешским обществом его лидерами, стала немедленная реализация требования полной самостоятельности театрального искусства. В самом деле — в центре Европы народ, уже давно предьявив-

ший убедительные доказательства своей европейской исконности и родovitости, в своей столице, одном из самых красивых и культурных городов Старого Света — Праге, не имел собственного театра. Пражской труппе, единственной чешской профессиональной труппе, как сейчас сказали бы, стационарной, позволялось выходить на сцену Сословного театра только раз в неделю — в воскресные послеобеденные, мало удобные для публики часы. И не долее, чем до половины седьмого вечера. Репетировали урывками, произвольно вынуждены были сокращать тексты, исполняли третьестепенные роли в немецких (ежедневных!) спектаклях для латания финансовых прорех...

И как ракета к наступлению — уже в первом номере крупнейшей чешской политической газеты «Narodní listy» (1 января 1861 г.) В. Галек от имени всей нации заявляет: «Мы хотим — и немедленно, пока у нас нет собственного театра, — половину вечеров в Сословном театре — для чешских представлений, вторая половина пусть останется немцам»<sup>1</sup>.

«Пока у нас нет собственного театра...» Но путь к собственному театру к этому моменту уже понятен каждому патриотически настроенному чеху. Все единодушны в необходимости осуществить наконец-таки мудрую идею Й. К. Тыла, высказанную им еще в апреле 1848 г. на страницах журнала «Všela» в знаменитой статье «“Опасное” вступление» в форме вопроса-призыва: «Не удалось бы нам теперь выстроить храм национальной Музы на средства нации?»<sup>2</sup> и приведшую к конкретному шагу в этом направлении — появлению в 1850 г. «Общества по созданию Чешского национального театра в Праге».

Спор идет лишь о том, как это сделать. Ф. Л. Ригер и его сторонники настаивают на необходимости срочно добиваться в земском сейме решения о безотлагательном возведении на средства земского бюджета хотя бы небольшого театрального здания для чешской труппы. Ригер слишком хорошо помнит, как резко изменилась политическая ситуация двенадцать лет назад, когда решение театрального вопроса в пользу чешского населения Праги казалось делом ближайших дней, он не желает рисковать, упустить благоприятные политические обстоятельства для постройки пусть скромного, временного, но чешского театра. Финансовое положение «Общества» в этот момент не позволяло надеяться на то, что оно вскоре сможет приступить к реализации своей задачи.

Аргументы противоборствующей стороны — будущих младочехов В. Сладковского и его окружения — сводились, главным образом, к гипотетическому опасению, что появление промежуточного, «временного» звена в осуществлении генеральной идеи Тыла снизит накал национальных усилий в этом направлении и отдалит момент окончательного завершения борьбы за национальный театр, миссия которого виделась им не только в подъеме художественного уровня сценического искусства, но и в демонстрации жизнеспособности и зрелости чешской нации вообще.

21 января 1862 г. Ригер провел через земский комитет решение о строительстве в Праге временного театра для чешской драматической и оперной труппы на средства земского бюджета в размере 80 тыс. злотых, а «Общество», со своей стороны, дало принципиальное согласие на инициативу земских учреждений и передало в их ведение часть земельного участка на берегу Влтавы, приобретенного им под застройку еще в 1852 г., оговорив — «когда рядом будет выстроено здание национального театра, то временный театр станет либо его частью, либо перейдет в его собственность»<sup>3</sup>.

Пражский Временный театр был открыт 18 ноября 1862 г. Здание, вмещавшее около тысячи зрителей и отличавшееся строгой элегантно-стью и простотой, было построено в течение шести месяцев талантливым архитектором В. Й. Ульманом, создателем многих монументальных общественных зданий в чешской столице. Ульману удалось мастерски распорядиться небольшим земельным участком и скромными средствами. Потолок, украшенный пышной лепкой в стиле Ренессанса, был расписан Я. Коуцким, пейзажистом и театральным декоратором, основателем известной венской фирмы по производству театральных декораций. Коуцкому принадлежали также эскизы занавеса, на котором были изображены памятные места Чешской земли — Пражский град, Тын, Вышеград, Бланик, Ржип.

Своевременность появления пражского Временного театра, о котором главный его эстетический наставник Я. Неруда писал, что «это единственный возможный переход к достойному большому театру», его необходимость как естественного звена в развитии чешского театрального искусства полностью подтвердилась последующими двумя десятилетиями (1862—1883). Официальный статус («королевский», «земский») и автономное положение Временного театра, улучшение его материальной базы способствовали значительному подъему профессионального уровня, росту исполнительского и режиссерско-постановочного мастерства, увеличению объема репетиционных и учебных занятий, расширению состава драматической и оперной труппы, декорационных, костюмерных и иных вспомогательных служб. Без преувеличения, «в 60-е годы впервые театральные сцены, несмотря на все недостатки, дали возможность консолидировать актерский ансамбль и заложить фундамент для художественной деятельности в будущем большом театре — национальном»<sup>4</sup>.

На сцене скромного здания на берегу Влтавы еще ярче заиграло дарование Й. И. Колара, признанного адепта романтического стиля европейского масштаба; второе дыхание появилось у старых актеров «тыловской дружины» Я. Кашки и М. Гинковой, раскрылись многосторонние способности Франтишека Колара, гранились таланты молодых актеров, перед которыми открывалось блестящее будущее, — Й. Мошны и О. Скленаржовой-Малой.

Появление Временного театра благотворно отразилось и на других областях художественной культуры. Так, задача расширения собственного репертуара, решавшаяся молодым театром («сначала здесь играли три раза в неделю, а начиная со второго сезона — уже каждый день»<sup>5</sup>), послужила импульсом для роста отечественной драматургии. Для Временного театра писали многие ведущие литераторы тех лет — Я. Неруда, В. Галек, Й. В. Фрич, Ф. В. Ержабек, Э. Боздех. Наиболее распространенным был жанр исторической трагедии («Барон Герц» Боздеха, его же «Эпоха котильонов»), тогда как драма, созданная на материале современной жизни, появляется во Временном театре уже к концу 60-х годов («Слуга своего господина» Ержабека и др.).

Подлинного триумфа добивается на сцене Временного театра чешская опера, основу которой составили классические произведения Б. Сметаны, в течение десятилетия возглавлявшего музыкальную часть театра — «Бранденбургцы в Чехии», «Проданная невеста», «Две вдовы».

Наконец, красноречивым фактом, подтверждающим чрезвычайное значение Временного театра для чешской культуры 60—70-х годов, было активное освоение обеими труппами театра лучших образцов зарубежного драматургического и оперного творчества. Это великие произведения Шекспира, Мольера, Шиллера, современная русская реалистическая драма во главе с гоголевским «Ревизором», шедевры русской оперы — «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» Глинки.

Многолетняя, упорная, перемежавшаяся успехами и неудачами борьба за самостоятельность профессионального чешского театра, активная агитация среди самых широких слоев чешского населения «Общества по созданию Чешского национального театра в Праге», проводившего через специально созданную в городских кварталах сеть активистов сбор средств на постройку здания и распространявшего десятками тысяч экземпляров различные печатные материалы, подписные листы, воззвания, устройство благотворительных балов и лотерей, выдвижение «театрального вопроса» во главу национально-культурных и политических требований к австрийскому правительству, острая полемика в печати, какая из предлагаемых программ лучше послужит решению проблемы — все это воспитывало и воспитало обостренное отношение патриотически настроенных чехов к любому нюансу в судьбе чешского театра. Смысл этого массового национального порыва исчерпывающе выражал девиз, осенявший всё, что было связано в эти десятилетия с театром — «Народ — себе».

Атмосфера особой благоговейности и пиетета к деятельности обеих трупп молодого театра — драматической и оперной — не могла не привести в действие закона обратной связи, и в 60-е годы актеры, режиссеры, музыканты, художники Временного театра создают образцы самого синтетического из искусств, достигают высокого уровня театральности,

которая является выражением, воплощением того специфического, что и составляет сущность театрального искусства, т. е. материализует те качества художественного проявления духа, которые возможны в театральном искусстве. Разумеется, понятие театральности, сколь бы упорно не подвергалось оно интеллектуальному препарированию, «содержит нечто мистическое, слишком общее, даже идеалистическое»<sup>6</sup>. Видимо, достаточно остаться в рамках определения театральности (в узком ее значении), принадлежащего Р. Барту: «Это театр минус текст, это насыщенность знаков и впечатлений..., всеобщее восприятие чувственных приемов, жестов, тонов, дистанций, субстанций, света, какое наводит текст избытком его внешнего языка»!!!<sup>6</sup> При этом в поисках столь трудно фиксируемой театральности в сценическом создании следует преследовать не семиологические цели, т. е. опознавание знаков ради установления связей между ними и законов их соединения, а реальные герменевтические задачи, т. е. интерпретацию спектакля, постановки ради передачи их смысла с учетом позиции высказывания и оценки исполнителя.

Хрестоматийным примером высокой художественности стали шекспировские образы, воплощенные на сцене Временного театра Й. И. Коларом и его племянником Фр. Коларом. Игра старшего Колара-романтика отличалась естественной приподнятостью, соразмерной страстям, бурлящим в шекспировских драмах, философской величавостью, декламационностью, с обязательным акцентированием музыкальной ткани словесного материала. Колар целеустремленно вводил в чешское театральное искусство высокие критерии европейского театра.

Подлинным украшением целой коллекции шекспировских образов, в которых в полной мере смогло раскрыться колоссальное дарование Й. И. Колара-трагика, был король Лир. Неруда писал: «Лир, уже сам по себе великан по своей поэтической и мыслительной силе, является одновременно вызывающей наибольшую гордость драгоценностью актерского чешского искусства. Когда мы видим г-на Колара-старшего, первого нашего трагика, в этой титанической роли, мы гордимся чешским талантом»<sup>7</sup>.

Иными средствами, в иных ролях, исповедуя иные художественные принципы и пристрастия, достигал сценического совершенства, яркой зрелищности и меткой социальной и эмоциональной характеристики Фр. Колар, актер реалистического направления, бессменный исполнитель роли Городничего во всех спектаклях «Ревизора» во Временном театре. Постановка «Ревизора», успех которого во многом был связан именно с Коларом-Городничим, была сделана почти с последовательным проведением принципов реализма, который с конца 60-х годов постепенно становится ведущим сценическим методом во Временном театре, исподволь переключившаяся на провинциальные сцены. Своим Городничим Колар преподавал пример психологического проникновения в драматиче-

ский образ, позволяющий достичь вершин типизации. Гоголевская комедия в интерпретации Фр. Колара и его соратников — Й. Мошны, Ф. Ф. Шамберка была с восторгом принята пражской публикой. Высмеянные гоголевские чиновники были столь похожи на своих австрийских собратьев, что реприза следовала за репризой, а зрительский восторг казался неиссякаемым.

Безошибочность выбранных сценических средств, приумноженная гениальной мелодикой, приводит к рождению на подмостках Временного театра подлинного шедевра национальной культуры — первой чешской народно-музыкальной комедии реалистического жанра — «Проданной невесты» Б. Сметаны. Пестрые, сочные картины крестьянской жизни, стихия откровенного простонародного юмора вкупе с умелым использованием средств музыкальной выразительности, накопленных вековой народной культурой, подчеркивали и обуславливали самобытность и новаторство оперы, обретшей адекватное сценическое воплощение. Взаимопроникновение музыкального и сценического начал удваивало эмоциональное воздействие на зрителя, заставляло его понять, что все происходящее при всей яркой комичности и веселости касается будущего людей, их счастья либо несчастья. Главные герои Марженка и Еник, другие персонажи — это реальные люди реальной чешской действительности, и в их конкретной судьбе воплощена судьба всего народа, духовные основы бытия которого питаются его историей, традициями, древней культурой.

Таинственная субстанция театра, эта неуловимая и редкая гостья — театральность — едва ли не в кристально чистом виде проявлялась тогда, когда происходило полное слияние игрового пространства (сцены) и пространства, откуда можно смотреть (зала), актера на сцене и зрителя в зале. Так случилось во время легендарного в истории чешской культуры шествия шекспировских героев в один из дней (23 апреля 1864 г.) шекспировского фестиваля, посвященного 300-летней годовщине рождения великого драматурга. В фестивале принимали участие лучшие художественные силы чешской столицы: «Umělecká beseda» — творческое объединение литераторов, художников, музыкантов, национальный хор «Глагол пражский», культурно-спортивное патриотическое общество «Сокол», драматическая и оперная труппы и оркестр Временного театра, скрипичный ансамбль консерватории, вокалисты пражских храмов. Шествие шекспировских героев, в котором участвовало около 250 профессиональных актеров и актеров-любителей, стало кульминацией фестиваля. К шествию, происходившему на сцене огромного Новоместского театра, Б. Сметана написал торжественный марш. Композиция шествия и эскизы костюмов, решенные в празднично-романтическом духе, принадлежали одному из самых значительных чешских художников XIX в. К. Пуркине.

У всех, кто находился в тот вечер в Новоместском театре, это зрелище навсегда оставило неизгладимое эстетическое и эмоциональное впечатление. Один из современников писал: «Шествие открывает Кориолан, за ним Цезарь, потом кровожадный Шейлок..., темный Отелло..., прекрасная Дездемона, своенравная Виолетта..., немеркнущий пример чистой любви — Ромео и Джульетта. Гамлет... с несчастной Офелией..., словно из гранита изваянные персонажи королевских драм — Генрихи и Ричарды..., сломленный страданиями Макбет..., Фальстаф... Всех захлестнула волна восторга, какое-то время публика словно находилась в царстве грез и мечтаний, встречала некоторых персонажей особенно радостными приветствиями, предчувствуя, что увиденное будет наслаждением неувядаемых воспоминаний»<sup>8</sup>.

Особую значительность шествию придавало то обстоятельство, что в нем принимали участие многие популярные деятели национального движения и культуры того времени. Например, «темного Отелло» изображал Й. Барак, известный политический деятель-младочех, в костюме Гектора был облачен М. Тырш, педагог-мыслитель, основатель «Сокола» и т. д.

Своеобразным проявлением театральности стали весьма популярные в 60-е годы «живые картины», которые первоначально были связаны с драматическими текстами или определенными кульминационными сценами тех или иных спектаклей, но постепенно обретали жанровую самостоятельность. Таковы были живые картины к поэме «Ярослав» по Краледворской рукописи, к шекспировским (1864) и дантовским (1865) торжествам, исторические «Смерть Жижки», «Гуситский лагерь перед сражением». Плодовитым автором живых картин зарекомендовал себя Ф. Колар, который обладал незаурядным талантом рисовальщика, окончил в свое время Академию художеств и регулярно сотрудничал в различных немецких иллюстрированных изданиях. Живые картины выносились на суд зрителей не только в связи с тем или иным торжественным мероприятием, они могли, например, быть показаны сразу же после какого-нибудь спектакля, зачастую не будучи с ним тематически связаны. Главное их назначение состояло в актуализации определенных тем реальной общественно-политической жизни, чаще всего через призму истории, что вызывало почти всегда активную реакцию публики.

Особая взаимная ангажированность в отношениях между обществом и театром вела к появлению элементов театральности, или, точнее, театрализации, в самых неожиданных сферах культурной жизни. Приемы сценического искусства всегда сопутствовали певческим слетам, устраивавшимся национальным певческим обществом «Глагол», основанном в 1861 г. К этим слетам готовились во всех уголках Чехии, они становились фестивалями национального хорового исполнительства, и театрализованное оформление способствовало их успеху и глубокому воздействию на массового слушателя и зрителя.

Без режиссуры, упорядочившей пространство и движение, нельзя было представить и деятельность физкультурного общества «Сокол», организованного М. Тыршем. Фрагменты сценического искусства вводились в систему коллективных упражнений и тренировок совершенно логично уже по той причине, что в учении Тырша античные идеалы гармонического сочетания физического и духовного начала в человеке были тесно связаны с эстетическими и нравственными принципами. Более того: Тырш в своей эстетической теории относил физическую культуру к пространственным искусствам, таким, как пластика и скульптура. Во время же массовых сокольских выступлений, естественно, возникали проблемы упорядочения пространства.

Специфической чешской формой политического и культурного самовыражения оказались на рубеже 60—70-х годов так называемые народные таборы (в виде митингов, шествий, разбивки лагерей), опиравшиеся на революционные гуситские традиции и охватившие все земли чешской короны. Элементы театрализации, усиливавшие психоэмоциональную сопричастность каждого индивидуума общенациональному действию, были свойственны в той или иной степени каждому такому табору и зависели лишь от объемов подготовительной работы и тех сценических приемов, которые предпочитали приглашенные к участию в шествиях режиссеры, актеры, музыканты. Таковы были таборы, посвященные 500-летию со дня рождения Яна Гуса, 70-летию патриарха чешской историографии Ф. Палацкого и др.

Гармоническое соединение профессионального мастерства актеров и режиссеров, музыкантов и художников, смешение элементов драмы, оперы, народной фразки, балетного и изобразительного искусства, рождающее таинственную субстанцию театральности, величественная театрализация политического акта, естественное влияние эмоциональных и эстетических переживаний исполнителей и зрителей, создающее эффект «театра участия» — все это ярко и синхронно заявило о себе 16 мая 1868 г. в Праге на одной из грандиознейших национальных манифестаций в истории Чехии, посвященной закладке фундамента Национального театра.

Столичным торжествам предшествовали грандиозный народный табор на Ржипе, полная благоговейности перевозка массивных камней с исторических мест Чешской земли — Ржипа, Бланика, Радгошта, Табора. Вдоль дорог, по которым следовали повозки и сопровождавшие их кортежи, стояли сотни тысяч чехов, демонстрировавших личную поддержку общенациональной акции.

16 мая жители столицы, представители всех чешских городов и общин, делегаты из славянских стран — России, Галиции, Сербии, Словении, Лужиц, Словакии объединились в огромную процессию, которую возглавили члены «Общества по созданию Чешского национального

театра», облаченные в национальные костюмы, сокольские союзы, цехи ремесленников в историческом убранстве, студенческие корпорации, рабочие во главе с шахтерами Кладно. Процессия направилась к берегу Влтавы, где на строительной площадке, в нескольких десятках метров от Временного театра, состоялась торжественная закладка фундамента Национального театра. Праздничное шествие было аранжировано Фр. Коларом в соответствии с историческим маршрутом и регламентом коронационного шествия чешских королей.

Выступавший на манифестации В. Сладковский — один из лидеров младочешского крыла — говорил об исключительной роли театра в жизни чешского народа и в «эпоху тьмы», и в будительский период в пред- и послереволюционные годы: «Театр был последним публичным учреждением, где язык наших предков сохранялся несколькими верными их сыновьями, пришла пора, и театр стал публичным учреждением, откуда наш язык с такой заботливостью был возвращен снова нашему народу. Театр был последним публичным учреждением, которое сохраняло и укрепляло национальное самосознание — пусть в горстке людей. Пришел час — театр стал первым публичным учреждением, из которого лучи национального самосознания мощно и глубоко расходятся в самые толщи нашего народа. Театр был последним душеприказчиком вымиравшего и первым помощником выздоравливающего народа нашего»<sup>9</sup>.

Эпоха Временного театра — яркая глава в истории чешской театральной культуры, когда сценическое искусство, вдохновляясь идеями национального самоутверждения и ощущая реальную поддержку прогрессивных слоев общества, смогло достичь в лучших своих образцах подлинной театральности, добиться мощного эмоционального и эстетического воздействия на демократического зрителя, воспитывая в нем представителя нации, носителя национальной культуры и — одновременно — полноправного субъекта общеевропейского культурного процесса.

## Примечания

<sup>1</sup> Hálek V. Umění. Praha, 1955. S. 167.

<sup>2</sup> Тыл И. К. Театр. М., 1957. С. 557.

<sup>3</sup> Hof K. V. Dějiny velkého národního divadla v Praze. Praha, 1868. S. 35.

<sup>4</sup> Dějiny české literatury, sv. II. Praha, 1961. S. 91.

<sup>5</sup> Šidle E. Vzpomínky na Prozatímní divadlo. Praha, 1918. S. 20.

<sup>6</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 365.

<sup>7</sup> Neruda J. České divadlo // Neruda J. Sebrané spisy. D. III. Praha, 1954. S. 329.

<sup>8</sup> Volavka V. České malířství a sochařství 19 st. Praha, 1968. S. 123.

<sup>9</sup> Založení Národního divadla. 1868. Vydáno na paměť 50. výročí. Praha, 1918. S. 35.

Л. Н. Титова

## Западноевропейский и восточный театр. Общее и отличное

Одна из кардинальных проблем сценического искусства — синтетизм. Нам бы хотелось в этой небольшой статье рассмотреть данную проблему под углом зрения «синтетизма» двух типов театра: западноевропейского и восточного (китайского и японского). Сразу же отметим, что для удобства изложения мы будем пользоваться этими терминами, понимая, разумеется, их географическую условность, и в то же время не упуская из вида специфику театрального развития внутри этих двух ареалов.

Синтетизм западного и восточного театра рождается у самых его истоков, на стадии ритуальных игр и обрядов, как зачатков театральной зрелищности. Оба типа театра прошли на начальном этапе один и тот же путь (миф — традиция). Затем их развитие пошло разными путями. Театр Востока остался верен традиции, которая нередко выдвигается главным параметром восточного искусства, в то время как западноевропейский стал на путь «социального заказа», зачастую порвав с традицией. По мнению исследователей восточного театра «истинным» его делает сохранение классических образцов древности в драматургии и актерском мастерстве. «Именно ориентация театра на классические образцы древности с ее стереотипами театральных образов, сценического поведения героев и условного сценического языка уберегла театр от окостенения»<sup>1</sup>, — пишет С. А. Серова.

Европейский театр Нового времени менее связан с культом, спектакли его носят более светский, игровой, зрелищный характер. В значительной степени это объясняется особенностями духовной жизни, общественного устройства, различной социально-экономической почвой, на которой возник тот и другой театр.

Театр Востока никогда не был — во всяком случае, не в такой степени, как западный — орудием гражданского воспитания, «рупором социально-политических идей». Его основная задача заключалась в утверждении идеала гармонически развитой личности. Если в Новое время перед театром западноевропейских народов возникает задача идеологической обработки широкого зрителя<sup>2</sup> и постепенно во главу угла ставится вопрос об «идейной нагрузке» спектакля (при этом анализируется, несет ли ее драматический текст, актер, художественное оформление и т. д.), то для театра Востока превалирует жест, движение, танец — ведь они общедоступнее

слова, это звенья одной цепи. «Традиционный восточный театр», это такой синтетический театр, где каждый компонент сценических средств выражения, сливаясь с другими и как бы растворяясь в других, образует единый организм: «...слово на сцене становится музыкой, а музыка обладает выразительностью слова; текст заменяется танцем, который выступает символом непрозвучавшего слова»<sup>3</sup>, — пишет автор книги о японском театре Но Н. Г. Анарина.

В противовес ему механизм западноевропейского типа театрального синтеза предполагает два независимых друг от друга ряда — зрелищно-действенный и текстовый, причем первый несет по отношению к другому иллюстративную функцию. Обобщая, можно сказать, что он ближе к театрализованному эпосу, больше рассказывает о событиях, чем разворачивает их в действии.

Западному театру, за редким исключением, не удавалось достичь удивительной гармонии искусств, свойственной восточному театру: изящной словесности, музыки, живописи, архитектуры, в японском театре — и садового искусства. Для китайского и японского театров показателен и сплав сценических жанров: здесь обнаруживается и драматический театр, и опера, и балет, и пантомима, и цирк, причем в столь мощном синтетическом единении, о котором не могут мечтать даже такие наиболее «синтетические» западноевропейские типы театров, как, например, хороводный театр V в., «мимическая гипотеза» эпохи Римской империи, итальянская комедия дель арте, венские, чешские и польские «zrěvo hry» и т. д.

Восточный театр традиционно придавал большое значение музыке, ибо, согласно философии конфуцианства, музыка правит законами всех пластических искусств. Это душа искусства театра. Деятели же западноевропейской культуры не всегда одобряли «дерзкое вторжение» музыки в область драматургии. Так, английский драматург Джон Драйден был решительным противником содружества муз, полагая, что у каждого искусства есть своя сфера влияния и свои возможности воздействия на зрителей. Смешивание же различных искусств в одном спектакле приводит к ослаблению авторского замысла.

В театре музыка звучала с давних пор  
Лишь для того, чтоб отдохнул актер.  
Теперь она для вас игры важнее,  
И пьеса отступает перед нею<sup>4</sup> —

автор Пролога к пьесе Б. Джонсона «Вольпоне», как видно, также недоволен обилием музыкальных номеров в драматических произведениях.

Еще активнее выступали против «безумного смешения жанров» европейские просветители. Это не может принести пользы ни одному виду искусства, считали они. Драматический театр должен существовать обособленно, решая задачи лишь ему присущими методами и средствами.

Естественно, это не отрицало музыки и танца в драматическом спектакле, но определяло их вспомогательную роль.

В восточном же театре функции музыки и танца иные. «Язык европейского театра условен, язык танца и сценического движения китайского актера — условен и декоративен вдвойне. Это придает танцу характер игры, технически изощренной и эстетически изысканной»<sup>5</sup>.

Отличие двух типов театра обуславливается также и тем, что спектакль японского и китайского театра — плод творчества актера-драматурга, создающего текст и одновременно рисунок его сценической интерпретации. Каждое слово на сцене подкрепляется жестом, движением, танцем и только на сцене обретает уготованное ему звучание, смысл. Для театра западного типа характерна довольно большая — хотя и разная для различных национальных культур и разных эпох — дистанция между драматургом и актером, что, по-видимому, и не позволяет достичь столь неразрывной связи, слитности всех компонентов спектакля. Важно подчеркнуть, что спектакль восточного театра, соединяя, строго упорядочивая все компоненты сценического воплощения: сцену, реквизит, костюмы, маски, жесты, вплоть до интонации голоса, и синтезируя все искусства на сцене, сохраняет при этом их «природу», не смешивает их друг с другом; они соединяются в неискаженном, неизменном виде, каждое сохраняет свои свойства. Своеобразие синтеза театра Востока, таким образом, можно определить как «неслитность, нераздельность и неизменность»<sup>6</sup>.

Неповторимое своеобразие восточному театру придает одна из его характерных черт, а именно — условно-символическое решение спектакля, что определяет четкий композиционно ритмический принцип, согласно которому располагаются отдельные части спектакля, использование сценического пространства (передвижения актера никогда не носят произвольного характера, что характерно для европейского театра, хотя и прибетающего к услугам режиссера), стилизованная техника игры — пантомимически-танцевальная, рисунок роли, благодаря стилизованным движениям, лишенный характерности, типажности. Подобно западному актеру, актер восточного театра также должен передать душевное состояние, однако для этого он избирает совершенно отличные средства, стремясь «нарисовать» обобщенную картину природы и выразить ее восприятие человеком вообще, иными словами, передать мироощущение человека. Кстати, здесь нередко проводится параллель между японским театром и древнегреческой трагедией, средневековой мистерией в Европе<sup>7</sup>.

Европейский исполнитель Нового времени был нацелен на выявление творческой индивидуальности, восточный — на копирование, глубокое владение техникой изображения. Канон сценического образа на Востоке принимает выразительную и лапидарную форму. Перед китайским актером, например, стояла задача изобразить четыре «эмоциональ-

ных состояния»: радость, гнев, страдание, испуг. Несмотря на столь строгие, казалось бы «рамки», в которые театральная традиция ставила актера, ему были доступны все оттенки эмоций, с присущей ей особой «приподнятостью», обусловленной синтетическим характером сценического искусства. Для китайского театра, подчеркивает исследователь, «...наивысшую ступень проявления чувств традиция отдает звуку и мелодии, которые образуют эмоциональную и эпическую ткань спектакля»<sup>8</sup>. Виртуозность китайского актера, сочетающего в одном лице певца, танцора, мима, акробата, жонглера и чтеца, оттачивалась веками тренировки в сложнейшей технике сценического мастерства. Не случайно при анализе восточного театра исследователи говорят о полном отсутствии «реалистического произвола»<sup>9</sup>.

Закончить изложение о том, что разделяет два типа театра, — повторим еще раз, достаточно условное, искажающее картину их развития, — нам хотелось бы словами Эдмона де Гонкура, в «Дневнике» которого так часто можно встретить нарочито небрежные оценки явлений культурной жизни, среды, человека. Художественная проницательность позволила ему дать выразительную характеристику феномена восточного искусства, в том числе сценического. «Искусство не едино, или, скорее, нет единого искусства, — пишет он. — У японского искусства есть своя красота, также как у искусства греческого. В сущности, что такое греческое искусство? Это реализм прекрасного, строгое воплощение античного принципа “подражания природе”... Во всяком случае, в греческом прекрасном нет ни мечты, ни фантазии, ни тайны, — словом нет крупинки опиума, такой возбуждающей, вызывающей галлюцинации, такой увлекательной и загадочной для мозга созерцателя»<sup>10</sup>. И далее: «...когда я говорил, что увлечение японским искусством сейчас революционизирует умение видеть у западных народов, я хотел этим сказать, что японское искусство принесло новую цветовую гамму, новую декоративную систему, наконец, если хотите, поэтическую фантазию в создание произведений искусства, какой никогда не существовало в самых совершенных безделушках Средневековья и Ренессанса»<sup>11</sup>.

Но эти, казалось бы, столь далекие типы театра обладают и чертами несомненного сходства. Оно проявляется, прежде всего, в самом синтетическом характере сценического искусства (с большим вниманием к музыкальной и танцевальной сторонам спектакля, играющим на Востоке функциональную роль).

Есть и более частные моменты, связывающие западноевропейский и восточный театр, и поэтому представляющие определенный интерес. Кратко остановимся на одном из них. Речь идет о так называемых прологах и эпилогах — неотъемлемой составной части театрального представления, идущего на сценах ряда европейских стран. В Англии рубежа

XVII—XVIII вв.<sup>12</sup>, в Чехии конца XVIII — первой половины XIX в.<sup>13</sup>, в венском Бургтеатре такие прологи читались до поднятия занавеса, а иногда и между актами пьесы, являясь своего рода обращением драматурга к зрителям, настраивая аудиторию на нужный лад. Написанные живым, доходчивым языком, они затрагивали не только животрепещущие проблемы театральной жизни, но и злободневные события современности.

Это же явление присуще японскому театру Но, канонический спектакль которого на протяжении всего его существования состоял из пяти пьес! Между ними и читаются такие прологи-фарсы, как бы перекидывающие мостик между средневековым сюжетом пьесы и современностью<sup>14</sup>. Тематика этих вставных номеров лежала в плоскости житейских и социальных отношений, которые нередко становились объектом острой сатиры драматурга-актера. Разговорный язык, на котором были созданы эти фарсы, ярко отразившие нравы, обычаи, быт Японии, живо напоминают прологи и эпилоги европейского театра, несущие те же задачи и выполняемые теми же средствами.

Говоря о сценическом искусстве, нельзя упускать из вида непрерывное изменение структуры, соотношения его различных функций. На отдельных этапах развития театра на первый план выходит то литературно-драматургическая основа спектакля, то музыка, то живописное оформление. Эти интересные вопросы обычно не привлекают внимание исследователей, хотя помогают выявлению взаимодействия театра с другими видами искусств, обогащают представление о путях и основных закономерностях развития художественной культуры.

Прежде всего, встает вопрос взаимоотношения театра и литературы. Это диалектически сложный процесс, включающий в себя и творческое взаимообогащение и своего рода конфликт (когда, например, на первый план выходит литературная основа спектакля, что приводит к распространению жанра «драмы для чтения»). Говоря о спектакле, следует помнить о самостоятельной художественной ценности текста драмы, а при осмыслении литературной стороны драматургии — о характере ее сценического воплощения. Это «общее» положение особо актуально для театра восточного региона, где слитность стихии литературной и театральной выступает более зримо. Так, на начальном этапе театрального развития Китая драма остается настолько тесно связанной с театром, что в качестве самостоятельного жанра она еще не вполне осознается — стихотворные арии ценятся, в первую очередь, как разновидность поэзии. Это положение меняется лишь на рубеже XVI—XVII вв.<sup>15</sup> Драма Но писалась актерами, задумывалась как сценический текст, но на протяжении двух столетий существовала почти исключительно в устной традиции. Она признана высшим достижением литературного творчества XIV—XVI вв.

Нередко театр стремится «поразить» зрителя, щеголяя «чистым» актерским мастерством, что приводит к культуре артистического произвола. Это показательно для комедии дель арте, демонстрирующей блестящее формальное мастерство актеров за счет сужения других компонентов спектакля. В китайский театр, подчеркивают исследователи, шли, как правило, не на пьесу, а на актера, потому что именно актер наделял драматургический персонаж-архетип чертами индивидуальными, создавал образ живого человека — одного из тех, кто следил за его игрой из зрительного зала<sup>16</sup>.

В заключение выразим согласие с теми исследователями, которые, рассматривая ряд театральных систем Востока — китайскую оперу, театры Но и Кабуки, прослеживая их влияние на крупнейших современных драматургов, режиссеров и актеров (Брехта, Беккета и других), считают, что творческий синтез восточных и западных традиций — единственный путь новаторских начинаний как в теории, так и в практике современного театра.

### Примечания

<sup>1</sup> Серова С. А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо. М., 1979. С. 188.

<sup>2</sup> «Я выступаю перед вами как яростный поборник театра социального действия» — Федерико Гарсиа Лорка «О театре». В кн.; Лорка Ф. Г. Театр. М., 1957. С. 30.

<sup>3</sup> Анарина Н. Г. Японский театр Но. М., 1984. С. 67.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Ступников И. В. Английский театр. Конец XVII — начало XVIII века. Л., 1986. С. 220.

<sup>5</sup> Серова С. А. Указ. соч. С. 184.

<sup>6</sup> Анарина Н. Г. Указ. соч. С. 198.

<sup>7</sup> Третьяков С. Чжунго. М.—Л., 1930. С. 5.

<sup>8</sup> Серова С. А. Указ. соч. С. 125.

<sup>9</sup> Третьяков С. Указ. соч. С. 128.

<sup>10</sup> Эдмон и Жюль де Гонкур. Жермини Ласерте. Актриса. Отрывки из «Дневника». Л., 1961. С. 427, 605.

<sup>11</sup> Там же. С. 605.

<sup>12</sup> Ступников И. В. Указ. соч. С. 66.

<sup>13</sup> Титова Л. Н. Чешская культура первой половины XIX в. М., 1991. С. 164—165.

<sup>14</sup> Анарина П. Г. Указ. соч. С. 102.

<sup>15</sup> Сорокин В. Ф. Китайская классическая драма XIII—XIV вв. М., 1979. С. 11.

<sup>16</sup> Серова С. А. Указ. соч. С. 133.

Л. А. Софронова

## **«Театральские платья» в русском театре XVIII в.**

Уже в предисловии к одной из самых ранних русских пьес, к «Темир-Аксакову действу», сказано, что «камедия нарицается мастерством» потому, что она «живых персон в речении и ризах»<sup>1</sup> показывает. Упоминание в этом определении о «ризах», т. е. о театральных костюмах, знаменательно. Автор предисловия указал на них как на способ сценического перевоплощения, притом столь важный, что поставил в один ряд со словом. Перевоплощение, действительно, достигается, в том числе с помощью костюмов, участвующих в организации визуального ряда спектакля. Костюмы способствуют индивидуализации персонажей, выступают знаком истории, несут символическую нагрузку. Выполняют они и множество других функций. На материале пьес московского «охотничьего», или любительского, театра XVIII в. мы рассмотрим, какую роль играл костюм на его сцене, опираясь на тексты пьес.

«Охотничий» театр разработал четкую систему костюмов с одним и тем же числом «уборов». Они были «навсегда приписаны» к персонам, так как определяли разряд, бывший их доминирующей характеристикой. Аналогичная ситуация наблюдалась и в придворном театре, где «сохранение неизменных костюмов придавало действию дополнительное динамическое сжатие, визуальное ощущение непрерывности времени»<sup>2</sup>. Эти наблюдения можно распространить и на любительские спектакли.

Все персоны — короли, храбрые кавалеры, сенаторы и проч. — выступали в нарядах, соответствующих их статусу. Когда говорится, что дукс Сарпид или князь Иефай являются на сцене «в подобии царя сидяща» (5, 93), это значит, что они одеты в королевское платье. Каким оно было, сказать трудно. Возможно, внешне они мало чем отличались костюмом придворного театра, о которых можно сказать следующее. Например, для «Комедии об Иосифе» шились кафтаны с «блезками», красные и золотые, полосатые юбки, кушаки с серебряной бахромой<sup>3</sup>. Видимо, и облик царя на «охотничьей» сцене чем-то напоминал это великолепие. Если царские одежды в любительском театре и не были столь роскошными, как в придворном, то по крайней мере они имели сходное цветовое решение. Судя по текстам пьес, назывались они порфирой. Царь Кир стра-

шится, что его хотят лишить «светло сияющей» порфиры, царица Беляндра рыдает, так как «на (...) троне в парфире не зрится» (5, 395). Очевидно, основное внимание зрителя должно было концентрироваться не столько на «ризах», сколько на «регалиях» власти, которыми всегда снабжены царственные особы. О них часто говорится: «На главе корона и скипетр чей златнейший?» (5, 524). Царевичи, судя по репликам персон, были одеты богато и ярко: «На что ж мне блистают си златы одежды!» (5, 281). Королевы и королевны появлялись в «драгих одеждах». Даже отсылая Царицу в дальние дубравы, Царь велит принести ей одежду «богату», что и делается. В роскошных одеждах намеревается отправиться к Олоферну Юдиф: «Зело скоро тшуся идти, но ризы хошу премениати, // Дабы господскому лицу было весело взирати» (5, 459).

Сенаторы, как трогательно замечает одна ремарка, были одеты в «сенаторское» платье, на головах у них — «шишаки», «в руках имет шпагу, палки подле их стоят» (5, 131). Как и в королевском уборе, на первый план в этом костюме выступают аксессуары. Отличительной чертой придворного «платья изрядного» была шляпа. Зимфон, завидев Элвиру, снимает перед ней шляпу. Фарсон, услышав приглашение Кралевны к танцу, делает то же самое. Херликин стаскивает шляпу с головы Шляхтича. Головной убор, таким образом, был отличительной частью костюма этого ряда персонажей. Кавалеры, участвующие в сражениях, наряжены одинаково. Они убраны в латы и различаются гербами. Кроме того, они носят шлемы и в руках держат щиты: «Ты же, взем сей шлем и щит, крепко подвизайся» (5, 429). Конечно, они вооружены - мечами и шпагами.

Монахи и монахини выступают в черных ризах как в серьезных пьесах, так и в интермедиях, где монах так жалуется на свою жизнь: «Чорт возми монашеской клубок с комилавкой, // С рясой долгополой и с етой удавкой!» (5, 612). Разбойники выбегают на сцену в платье «карсарском», т. е. турецком. Заметим, что «платья турецкое» входило в роспись костюмов придворного театра. Это были «персицкие» кушаки, «челмы турецкие», короткие кафтаны<sup>4</sup>.

Аллегорий на любительской сцене наряжали по давно установившимся правилам, которых придерживался и придворный театр. В «Докладах и других бумагах по управлению театрами» (1732—1798) сказано, как делать платье Благолепию, Чистоте, Смирению — из алой, белой и черной крашенины. Благолепие должно было выходить в «юпке на фижбинах», рукава украшали фалды, а «городки» — серебряный мишурный позумент. Чистота в руках держала лилию, на голове у нее красовался «венчик лавровой». Смирение было прикрыто черной тафтой, спускавшейся до пояса<sup>5</sup>. Любительский театр ограничивался указаниями на то,

что у Славы должны быть крылья и труба, а у Фортуны — колесо. Шут, или Гаер, непременно носил пестрое платье, ведущее свое происхождение от костюма итальянского Арлекина. Обычно он выходил на сцену с дубиной, которой грозил или поколачивал других персонажей: «Буду его со временем шукать кием моцне фуркать» (4, 96).

Костюмы любительского театра были зрелищны, но не стремились стать, по выражению П. Пави, передвижной декорацией. Они соотносились не с художественным пространством спектакля, а с системой персонажей не только потому, что определяли их внешний вид. Они, закрепляясь за определенными разрядами, служили их четкой дифференциации, были своего рода опознавательными знаками. Так как персоны иногда не наделялись личным именем, а назывались только по своему статусу — царь, сенатор, монах, то костюмы выступали своеобразным именем персоны, переведенным в визуальный план.

Если бы на протяжении спектакля все персоны оставались в том же виде, в каком в первый раз появились на сцене, то действие утратило бы динамизм. Ведь костюм свидетельствовал о многих переменах, происходящих на сцене. Отнюдь не все герои любительских пьесы были статичны, как короли, сенаторы или слуги. Высокие персоны, как и самые «низкие», практически не меняли своего облика, но так происходило не со всеми. Среди героев «охотничьего» театра были достаточно активные. Это царевичи, храбрые рыцари, королевны, испытывающие судьбу, добывающиеся счастья и удачи, короны и любви, переживающие при этом невероятные приключения. Чтобы показать, как это происходит, деятели театра не прописывали тщательно их характеристики, особенно не заботились о детализации художественного пространства. Задачу представить на сцене «времены» судьбы наравне со словом они доверяли костюму. Он менялся, притом не потому, что этого требовали художественные решения эпизодов или мизансцен. Перемене костюма доверялось нечто большее. Она знаменовала поворот событий, переходы от счастья к несчастью. Через смену костюма персоны показывались взлеты и падения героев. Сохранение их внешнего облика свидетельствовало бы о том, что действие не движется и с героями ничего не происходит.

Следовательно, система костюмов не только неизменна и статична. Эти ее черты противопоставлены динамическим изменениям, которые существенным образом обогащают ее, но не видоизменяют. Смена костюмов персон имела важную смысловую нагрузку. Она несла в себе идею переменчивости мира, определяла позиции героев в сюжете и их характеристики, была фактором движения действия. Поэтому костюмы редко менялись за сценой. Персоны не просто выходили в новых одеяниях, но

переодевались на глазах у зрителя, представляя своего рода символические действия. Не следует предполагать, что они раздевались на сцене и вновь одевались. Персоны лишь видоизменяли свой костюм, дополняя его и становясь при этом неузнаваемыми. Благодаря этим сценическим жестам понятие переодевания сужается. Кроме того, персоны никогда не надевали ранее невиданные «театерские платья». Атрибуты, дополняющие их, также были одними и теми же. Эти обстоятельства еще более сокращают возможности изменения театрального костюма. Следовательно, переодевание не шло вразрез с общепринятыми нормами театра «охотников».

Если ремарки и речи персон почти не касались внешнего вида костюмов, то о переодеваниях говорилось обязательно, они тщательно прослеживались и комментировались. Значит, свой смысл костюм приобретал или раскрывал, как только с ним начинали производить некоторые действия.

Переодевание означало изменение статуса персоны. Например, когда умирал старый король, на трон восходил новый. Таковым он становился только тогда, когда ему на голову возлагали корону, на плечи порфиру, в руки давали скипетр, реже — державу. Вот как в «Акте Ливерском» Ливерий меняет «кавалерское» платье на облачение властителя. Происходит это на глазах у зрителей: «Приймите скипетр», — речь свою приносят (...) Вся Англия гремит: «Парфиру подайте, // Дражайшу корону теперя налагайте» (5, 398). В ремарке сказано: «И как уже совсем будет одет, то прежде, нежели сядет на трон, приносимы ему будут такие поздравления» (там же). Судя по замечанию «совсем будет одет», принятие персоной атрибутов рассматривалось как переодевание. Если в этой пьесе героя коронуют сенаторы, то в других регалии власти вручает отец, как в «Акте о Калеандре». Там Целюдор коронует Палиандра, а затем Полиартеса; Калеандра — его отец Полиартес, Тигрину и Алколеса — их отец Атигрин. Дополнение костюма новыми атрибутами, например, «кавалерией», означало награждение особого отличившегося кавалера. Царь Арфелион благодарит Руиллу и «учиняет его первым сенатором» (5, 244), в знак чего «надевает на Руилла кавалерии» (там же). Кстати, и Есфири в сцене коронации Артаксеркс надевает кавалерию («Действие об Есфири»).

Принцип дополнительности соблюдается и тогда, когда персона надевает латы, шлем, берет щит с гербом перед тем, как отправиться на войну. Полиартесу отец «надевает латы и кавалерию», славную, «зело пребогатую» (5, 156). Также преображаются и другие персоны того же разряда. Этот тип переодевания особенно ярко выявляет переименование персон, сопутствующее переодеванию. Алкобелю, Калеандру и Полемондру царь,

вручая латы, сообщает, что дает им новые имена, которые можно вычитать из символических изображений на гербах, красующихся на латах или щитах. Теперь их уже называют только по гербу, далее эти герои выступают уже не как сыновья царей, а как храбрые кавалеры, рыцари, т. е. переходят в другой разряд. Их костюмы отличаются от одеяний многочисленных врагов и соперников лишь именами-гербами. Переодеваются персоны и для того, чтобы выступить на турнире, как князь Петр в «Акте или Действии о князе Петре Златых Ключах». Он убирается в кавалерское платье и только после этого выезжает на поле боя. Это редкий пример переодевания за сценой, хотя, может быть, Петр надевал латы и брал в руки щит и меч непосредственно перед сражением. Это переодевание имени героя не меняет.

Переход от «мирной» жизни к ратным подвигам, следовательно, как и получение нового статуса, передавался изменениями костюма. Получив, в общем, незначительные дополнения, он определял новое положение персоны, превращал ее в храброго рыцаря, неизвестного окружению. Затрудненность идентификации происходила не только потому, что «шишак» скрывал лицо героя, но и потому, что он получал новое имя. Приобретенных знаков благополучия и власти герой мог лишиться, так как царя могли свергнуть с трона и отнять у него знаки достоинства, как у Короля «дацкого», на которого наступает Король «швецкой» в «Комедии об Индрике и Меленде»: «Встани с престола, мне покорися, // Своим королевством под мой скипетр смириися» (5, 505). Короля «дацкого» не только убивают, но на его престол возлагают шведские регалии, корону и скипетр, в знак того, что власть переменилась. Могли героя лишить воинских знаков отличия. Как только в «Акте о Калеандре» главного героя хотят посадить в темницу, то велят «ободрать» с него кавалерское платье, то есть отнимают у него латы и меч. Так он лишается знаков своего рыцарского статуса. Возвращение героя в исходное состояние или окончательное лишение его статуса знаменуют непостоянство мира сего, которое театр стремился передавать всеми возможными способами, в том числе, и сменой костюма.

Она раскрывала, кроме того, отношения персон, готовых пожертвовать собой ради истинной дружбы и высокой любви. Следуя этим благородным чувствам, они принимали на себя судьбу другого, для чего непременно менялись платьем с этим другим. Благодаря этому персоны на время превращались друг в друга. Они менялись одеждами, чтобы спасти друга из тюрьмы. Так в пьесе «О Сарпиде, дуксе ассириском» поступает Пилляд, спасающий Ореста из темницы. Он желает вместо него «себя заключить»: «Возми мя одежды, а мне своя отдаси, // прочь беги отсюда,

где веши» (5, 117). Реплика фиксирует смену одежд: «Платье переменяет» (там же). Орест оказывается на свободе, Пилляда же принимают за него и из темницы приводят к дуксу Сарпиду, который его сразу узнает и велит освободить. Когда в «Акте о Калеандре» в темнице томится Калеандр, к нему приходит возлюбленная Неонилда и меняется с ним одеждой: «Скинь ты с себя платье, во мое оденся» (5, 261). Калеандр «вздевает» ее платье со словами: «Ныне разменен с тобою одеждой» (там же). Потом он всем рассказывает, как произошло его чудесное освобождение: «Мое одеяние на себя вздевала, свои же латы на мя надевала» (5, 265). Через некоторое время происходит возвращение к исходной ситуации. Но затем Калеандр и Неонилда встречаются на поле боя и вновь «переменяются» одеждой: «Изволь сия латы на себя вздевати (...) Ты же свои паки подшиши облекати» (5, 275). Таким образом, на некоторое время Калеандр и Неонилда благодаря смене одежд выступают двойниками. Во взаимном переодевании могут выступать второстепенные действующие лица. Персоны, страдающие в темницах, чтобы спастись от смерти, надевают одежды своих сторожей, в чем им помогают верные друзья. Иногда сторожей при этом лишают жизни. Когда Калеандра спасает Акаматес, он надевает на него убор убитого Воина: «С убитого одежду снимает, а вздевает на Калеандра, и Калеандрову на убитого» (5, 289).

Взаимное переодевание является по сути дела обменом, который никогда не бывает окончательным, как и превращение в другого. Герои на время меняются местами, становясь тождественными друг другу. Этот эпизод повторяется довольно часто, что приводит к череде взаимных неузнаваний, ссор и примирений. Так костюм начинает движение по кругу, переходя от одной персоны к другой, оставаясь по сути дела неизменным.

Кроме того, существует вариант переодевания, при котором персона превращается в воображаемого другого, но этот воображаемый другой обязательно принадлежит одному из разрядов персон «охотничьего» театра. Здесь не подразумевается взаимная перемена одежд. Персона стремится создать новый образ, никому неизвестный. Переодевание этого типа может включать намерение скрыть свой пол. В «Акте о Калеандре» Неонилда просит мать, «дабы ея отпустила в мужеском одеянии для храбрости в разны государства» (5, 212). Мать соглашается и вручает дочери рыцарские латы и герб под знаком луны. Она желает, чтобы Неонилда «не была от кого узната, от кого за истинну девицы призната» (5, 215). Неонилда на некоторое время из разряда принцесс переходит в разряд кавалеров, где также происходят некие превращения. Калеандр отказывается от лат под сиянием солнца, сбрасывает их и «вздевает под знаком Купиды» (5, 245), которыми затем меняется с неким Леандром. Он, в от-

личие Неонилды, не выходит за пределы своего разряда, как и в том случае, когда меняется одеждой с ней самой, ибо, надев «мужское» платье, она уже выступает в статусе кавалера. В виде воображаемого другого царь Полиартес появляется при дворе своей давней возлюбленной, он выступает «во образе своего ковалера» (5, 362). Тигрина не узнает его и, действительно, считает «пречестным ковалером», но все-таки желает узнать его имя: «Подщис мне сказати, да тебя познаю» (5, 368). Полиартес открывается ей и просит быть его женой. Здесь такая «неподвижная» персона, как царь, выступает в несоответствующем его званию одеянии, предварительно отложив в сторону атрибуты власти.

Если эти переодевания затрудняют идентификацию героев, то другие нацелены на манифестацию их эмоционального состояния. В момент наивысшего отчаяния они уходят в монастырь и, следовательно, отказываются от нарядных уборов. Так поступают принцессы, потерявшие возлюбленных, кавалеры, утратившие невест. Приобретение ими нового статуса, в отличие от других случаев, не предполагает переодевания на сцене. В «Комедии об Индрике и Меленде» Меленда, узнав о смерти (мнимой) возлюбленного, удаляется в монастырь. Зритель слышит о ее намерениях уехать в «далняя государства» и принять монашество, но не видит ни путешествия в монастырь, ни прихода ее туда, ни смены одежд. В следующем явлении она сразу выходит на сцену «в платие монашеском». Черный цвет этого «платия» противопоставляется «светлому», знаменующему причастность к мирской жизни. Цесарева, повстречав Меленду в монастыре, желает надеть на нее это «светлое» платье: «Облецыте Меленду во светлыя ризы, // Да престанет испущати слезы» (5, 528). Та отказывается: «Не хошу на ся светлыя ризы возложити, // Буду печалныя до гроба носити» (там же). Кстати, в пьесе о Сарпиде Леонора, радуясь освобождению Ореста из темницы, также желает одеть его в «пресветлу одежду». В «Комедии об Индрике и Меленде» безутешный Индрик, уверенный в смерти Меленды, как и она, уходит в монастырь и тоже появляется в «старческом» одеянии (5, 529). Встретившись вновь, эти герои выходят из монашеского состояния и возвращаются в мир для счастья и благоденствия.

В отличие от этих персонажей, прекрасная Магиленa в «Акте или действии о князе Петре Златых Ключах» приобретает монашеские ризы путем обмена, происходящего на глазах у зрителей. Встретив в лесу Старицу, она просит отдать ей монашескую ризу: «Толко прошу, дай ты мне монашеску ризу, // за что буду кланяться пред тобой до низу» (4, 348). Взамен предлагает ей свою «драгую» одежду. Старица соглашается, и Магиленa, называя свое новое одеяние святым, принимает новый облик. Затем она

возводит монастырь, куда приходят родители Петра и он сам. Никто ее, конечно, не узнает, но Магилена решительно заявляет о себе и возвращается в мир. Отец Петра, князь Волхван, призывает ее и Петра, «купно веселясь», всех благ насладиться. Только в одном случае герой, став монахом, не выходит из своего нового состояния. Так происходит с рабом в «Комедии о Ксенофонте и Марии». «Выходит бывший раб Ксенофонов во одеянии старческом» (4, 208), - сказано в одной ремарке. Теперь он шествует в Иерусалим, где встречается с бывшим господином, выражающим к нему почтение: «Образ святыи иноческий почитаем и поклоняемся» (4, 215).

Смена светских одежд на монашеские, таким образом, не была окончательной сменой статуса. Она выражала эмоциональное состояние персона, высшую точку его напряжения. Как только отчаяние сменялось радостью, она выходила в прежнем своем виде, переодевшись в «светлые» одежды. М. П. Одесский эту ситуацию переодевания считает важнейшей для создания психологической характеристики персон и даже называет приемом «психологического анализа»<sup>6</sup>.

Совершенно по другим поводам переодевались интермедийные персонажи. В интермедии «Пан, Шляхта-москаль, Гаер» Шляхта обманывает Поляка, переодевшись в другое платье. Конечно, Поляк его не узнает и жалуется ему на него самого. Шляхта готов помочь, только для этого ему нужно платье Поляка: «Хочеш ли, я ево могу тотчас нагнати, // Толко изволь мне своево платья дати: Он испужается вскоре меня, // Увидит в платье, будто тебя» (5, 645). Поляк вежливо отдает свое платье: «Шляхта надевает на себя поляков кафтан, а Поляк останеца в одной рубашке и ходит по театру» (там же). Гаер, увидев, что на нем нет даже кафтанишка, колотит его и прогоняет. Переодеться в чужое платье персонажи всегда не против, как в интермедии «Шляхта, Жид, Гаер». Шляхта советует Жиду скинуть черную одежду и надеть серый кафтан, что сразу придаст ему смелость: «Жид скинет платье, Шляхта оденет на себя, а с себя серой кафтан скинет и наденет на Жида» (5, 642). Так Жид оказывается его слугой, и ему приходится теперь разувать Шляхту. Через костюм, таким образом, показана моментальная смена социального статуса, которой мошенники добиваются обманом.

Переодевание — двигатель сюжета «Интермедии о Гарлитинской свадьбе». Оно является семантическим центром всей пьесы, через него характеризуется основной персонаж, Гаер. Задумав жениться, он печалится — никуда не годится рожей, вдобавок бродит в пестрой одежде. Гаер решает превратиться в другого, для чего ему требуется мундир. Он просит Сваху достать его, но та, пугаясь его внешнего вида, приносит

также маску: «Извол ко теперь убираться, // надобно тебе к Невесте показаться, // Надевай маску и кафтан, // пойдем, пойдем делать обман» (5, 757). Так Гаер добивается своего: маска скрыла его лицо, мундир — социальный статус. Удачная метаморфоза описана следующим образом: «И тако Гаер положит на себе прекраску, // наденет на лице свое маску. // Потом богатой кафтан, // и часы серебряные положил в карман, // И презрядно парик натуральной — // Покажется человек фигурлярной. // С великим приидет куражем // и богатая шляпа с плюмажем. С немалыми поступит приметами // и крухманенная рубашка с манжетами» (5, 758). Так выглядит костюм великого модника. Его кафтан с карманами, куда можно положить серебряные часы, — знак невероятного богатства. Шляпа с плюмажем свидетельствует о его ранге, кружевные манжеты и парик — о следовании моде. Так создается разительный контраст с пестрой одеждой, в которой Гаер впервые выходит на сцену. Простодушный Купец, отец Невесты, видит в нем человека «добронравна» — другим в такой одежде человек быть не может. Правда, Гаер недолго так красуется. Сразу после свадьбы он вновь выходит в образ «пестрого» шута. «Худой» убор ему более мил, чем модные наряды, тем более, что он боится потерять свой «чин»: «Но мне жаль потерять своего чину. // Вышел паки в той же одежде, // в которой браживал и прежде» (5, 761). Так возвращением в исходный статус заканчивается гаерская комедия с переодеваниями.

На театре также показывалась смена костюма, приличествующая особым моментам в жизни персон. Они участвовали в обрядах, произносили молитвы, для чего требовалась смена одежд. В пьесах на библейские сюжеты персоны, предчувствуя опасность, страшась смерти, молятся, сняв дорогие одежды. Чтобы передать сосредоточенное экстатическое состояние действующего лица, постановщики прослеживают момент переодевания, фиксируют его в ремарках и в слове персон, представляют непосредственно на сцене. Юдифь в пьесе «О премудрей Юдифе, како Олоферну главу отсече Июдив» облачается во вретище, посыпает голову пеплом и только затем молится. После молитвы она выходит «во устройении своем». Другая библейская героиня, Есфирь в «Действие об Есфири» также снимает с себя «драгую» одежду и облачается в «худую» для того, чтобы вознести молитву перед походом к царю: «Дадите мне одежду ради слез худую // И возмите от меня царскую драгую» (4, 260). Затем она сбрасывает одежды сетования и одевается по-царски. В этой же пьесе Мардохей, предчувствуя перемену судьбы своего народа, «облекается во власяницу и плача вопит к Богу» (4, 257).

В пьесах на светские сюжеты подобные переодевания отсутствуют, зато в связи с похоронным и свадебным обрядами персоны надевают траур или, соответственно, богатые свадебные уборы. В серьезных пьесах, как в «Акте о Калеандре» только царь Арфелион велит своей сестре Армелине «к утрему убраться» (5, 233) и быть готовой к завтрашней свадьбе. Вполне возможно, что в следующем явлении она выходит в свадебном уборе, что не фиксируется ремарками. Заждавшиеся женихов интермедийные красавицы тщательно готовятся к долгожданному событию, как в «Интермедии о Гарлитинской свадьбе»: «Сей мамент к тому приуговоряется, // к показанию вам скоро убирается» (5, 760). Затем невеста появляется перед гостями в богатом уборе. Гаер приходит в восторг и тут же женится. Не все невесты так старательно наряжаются, совсем не желает этого избранница Шута в «Шутовской комедии»: «Будет нам нашего платья полно» (3, 302).

Большее внимание любительский театр уделял траурному платью, «смирным» кафтанам<sup>7</sup>. В пьесе о Фарсоне «под черным флером» (4, 410) выходила Кралева, оплакивающая своего возлюбленного. В трауре была не только она, но и ее маленький сын, и «французский» Король. Видимо, «вдовствующая королева» Беляндра в «Акте Ливерском» также была в трауре, иначе, зачем было в аргументе фиксировать ее статус. Одевались в траур и аллегорические фигуры. Сетование в «Комедии об Индрике и Меленде» появляется, «нарядясь в трауре» (5, 511). Черные одежды Полиартеса, в которых его видит во сне Калеандр, также по сути дела являются трауром. «в черном приходя одеяни» (5, 301), он говорит унылые речи: «Тебе, сыну любезну, сице возвещаю, мою бо несносную печал объявляю» (там же). Повествует он о военной опасности, нависшей над его государством, его страх и печаль выражает не только слово, но и костюм. Также наряд Кризанты знаменует ее безмерное горе. Как только ее отверг Калеандр, она «збросит с себя все царское одеяние и надевает на ся черное плайте» (5, 263).

Следует отметить, что в любовных эпизодах пьес намечено раздевание. В пьесе «О преславной палестинских стран царице» Мать царя велит Юноше совлечь с себя одежды и войти в царские палаты, чтобы разыграть сцену измены. Как это происходит, зритель не видит. Видимо, не совсем был одет Фарсон после любовного свидания в «Комедии о графе Фарсоне». Лакеи, которые сначала снимали с него обувь, теперь говорят: «Господин ковалер, полно спать! // Извольте встать, // И во свою одежду одеватца // И в дом свой убиратца» (4, 381). Олоферн в пьесе о премудрой Иудифи собирается снять «оружие со бедра и пояс» перед тем, как возлечь с ней, а она же «по обычаю» намеревается «ризы слагати» (5, 461). Само раздевание на сцене не представлено.

В интермедиях персонажи раздеваются чаще. Дама в интермедии «Муж, Дама, Любитель, Гаер» «сама разденетца, толко в одной юпке и, оставя свечю, подале ляжет спать» (5, 676). Как видим, она раздевается прямо на сцене. В «Шутовской комедии» Доктор велит больному мужику снимать штаны, что тот послушно делает. Штанов этих оказывается не одна пара: «Зде подобает тому мужику трои или четверы штаны на себе иметь. И как Шут оные даже до последних с него снимет, и тогда Больному одуматся и надлежит тако говорить» (3, 412). Затем Мужик сопротивляется, и Доктор, осердясь, велит лечиться ему у старых баб. Тогда он надевает все свои штаны, что вновь отмечено ремаркой. В интермедиях из сборника Тиханова злые Разбойники отнимают кафтан у Арликина с криками: «Ръви ево!. — Раздень всево! — (...) Скидай кафтан!» (5, 598). Собираются стянуть с него штаны. В другой интермедии, основанной на сюжете превращения человека в статую, которая явно соотносится с «италианской» комедией «Арлекин статуа», Хозяйка, испугавшись прихода Мужа, велит любовнику раздеться и притвориться «куклой»: «Разденься как можно вскоре // И стань здесь на стул, зделайся болваном» (5, 600), что тот и делает. Ремарка фиксирует процесс раздевания. Кавалер недолго так простоял, потому что на него выплескивают блюдо с горячей едой. Любовник-статуя пускается бежать, а Хозяин пытается его догнать: «Ба! Кукла збесилась, постой! // Возьми свой кафтан с собой!» (5, 603).

Таковы основные способы обращения с костюмом на любительской сцене. Он как бы передается от одного персонажа к другому, что создает впечатление его движения на сцене. Поэтому внешняя устойчивость костюма контрастирует с перемещением его по кругу, что создает иллюзию многообразия театрального гардероба. Кроме того, меняясь одеждой, персоны встают на место другого, при этом число костюмов не меняется. Они только движутся от одной персоны к другой, чтобы затем вновь вернуться на предписанное им место, так как никто никогда ни в кого навсегда не превращается. Театр не вносил в театральный гардероб новых и непривычных нарядов, а лишь переодевал своих героев. Так простой кавалер становился рыцарем, королева — монахиней. Не выходя за пределы предписанного ряда «театрального платья», театр также активно пользовался взаимным переодеванием, когда один герой превращался в другого. Он дополнял уже имеющиеся костюмы атрибутами, знаменующими власть и силу. С ними персоны не раз расставались во время сражений, возвращаясь в свое прежнее состояние. Следовательно, набор костюмов на любительской сцене остается постоянной величиной. Он не расширяется и не сужается, всегда определяется системой персонажей.

Зато внутри этого набора происходят изменения, сводящиеся к дополнению и обмену, определяющим тождество персон. Гораздо реже встречается превращение в нового другого, когда персона надевает иные одежды, не предполагая обмена. Некоторые переодевания, как мы показали, зависят от эмоционального состояния героев, а также от обряда или молитвы.

Так костюм, выполняя, по сути дела, функцию маски, наглядно демонстрировал движение сюжета и изменения, происходившие с персонажами, участвовал в создании театральной иллюзии. Театр, активно оперируя с костюмом, через него выражал идею идентификации героя, который, постоянно оставаясь в границах роли, удостоверял свою позицию на сцене, которая не была однозначной. Она колебалась, и колебания эти выражала смена костюма. Через нее будто задавались вопросы: «Я — не-Я?», «Он — не-Он?», что зачастую совершенно запутывало зрителей с тем, чтобы они вновь, наконец, увидели неизменного героя, прошедшего ряд трансформаций. Так переодевание подводило к идее его верификации, в которой герой, действительно, нуждался, так как позиция актера на любительской сцене еще не была достаточно устойчивой.

Традиционный прием неузнавания, решаемый с помощью костюма, интересно трактует Р. М. Кирсанова, обращая внимание на функции костюма в XIX в.: «Сейчас нам кажется непонятным, как можно не узнать хорошо известного и даже близкого человека только потому, что на нем непривычный костюм или полумаска. В современной жизни это случается крайне редко. Психология восприятия в прошлом веке основывалась на иных признаках индивидуальности. Для нас это черты лица, знакомый силуэт или походка. В прошлом веке переодетого человека действительно могли не узнать; если его костюм менял социальный статус — его просто не замечали»<sup>8</sup>. Конечно, в подобных сложностях идентификации проступают общественные условности, о которых вспоминают и интермедийные персонажи любительского театра в диалоге «Шляхта, Слуги»: «Тфу, провал, как я был богат, // Так всяк мне был брат и сват. // А как оскудел // Да заслуженной мундир надел, // Так никто не узнал, // Хож бы кто чортом назвал» (5, 685—686). В этих условностях скрывается установка на восприятие костюма как основной внешней характеристики человека, который в ту эпоху стремился «оборачиваться во все виды, какие только попадутся».

Одно и то же действие — смена костюма — означает разное, что свидетельствует о принципе экономии старинного театра, которому с помощью всего одного действия удавалось сделать героев неузнаваемыми, расцветить пьесы множеством превращений, наполнить действие чере-

дой ложных идентификаций. Можно сказать, что здесь наблюдается ситуация, аналогичная той, которая есть в народной культуре. Н. И. Толстой в своих работах показал, как действует этот принцип в обрядах, когда элементы предметного, акционального, вербального рядов подвергаются одним и тем же операциям<sup>9</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.): Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972. С. 59. (В дальнейшем сноски на этот том и другие этого издания — Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974; Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII в. М., 1975; Пьесы любительских театров. М., 1976 — даются в тексте в круглых скобках: первая цифра означат том, вторая — страницу).

<sup>2</sup> Корндорф А. С. Античные образы и мотивы на русской придворной сцене второй половины XVIII столетия. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск. С. 117.

<sup>3</sup> Старикова Л. М. Русский театр петровского времени. Комедиальная хранина и домашние комедии царевны Натальи Алексеевны // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1990. М., 1992. С. 152—153.

<sup>4</sup> Там же, С. 152.

<sup>5</sup> Старикова Л. М. Театральная жизнь в России в эпоху Анны Иоанновны. М., 1996. С. 367.

<sup>6</sup> Одесский М. П. Поэтика русской драмы. Последняя треть XVII — первая треть XVIII в. М., 2004. С. 155.

<sup>7</sup> Кирсанова Р. М. Сценический костюм и театральная публика XIX века. М., 1997. С. 47.

<sup>8</sup> Там же. С. 117.

<sup>9</sup> Толстой Н. И. Перевооружение предметов в славянском погребальном обряде // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990.

**Список трудов  
Отдела истории культуры**

**Сборники**

Театр и театральность (круглый стол) // МАИРСК. Бюллетень, № 27, 1993.

История культуры и поэтика. М., 1994.

Человек в контексте культуры. Славянский мир. М., 1995.

Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема. М., 1995.

Культура и история. Славянский мир. М., 1997.

Натура и культура. Славянский мир. М., 1997.

Автопортрет славянина. М., 1999.

Миф в культуре: человек — не-человек. М., 2000.

Книга в пространстве культуры. М. 2000.

Национальный эрос и культура. М., 2002.

Утопия и утопическое в славянском мире. М., 2002.

Оппозиция сакральное/светское в славянской культуре. М., 2004.

Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004.

Телесный код в славянских культурах. М., 2005.

Культура сквозь призму идентичности. М., 2006.

Ландшафты культуры. Славянский мир. М., 2007.

**Монографии**

*Гачев Г. Д.* Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. М., 1989.

*Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский. М., 1988.

*Гачев Г. Д.* Русская дума. Портреты русских мыслителей. М., 1991.

*Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Космо-психо-логос. М., 1995.

*Гачев Г. Д.* Творчество в живота и културата. (Творчество в жизни и культуре). София, 1998.

*Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Соседи России: Польша, Литва, Эстония. М., 2003.

*Гачев Г. Д.* Национальные образы мира. Болгария в сравнении с Россией (опыт экзистенциального литературоведения). Вып. 1. М., 2007.

*Громова Е. Б.* История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богородицы с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. М., 2005.

*Злыднева Н. В.* Мотивика прозы А. Платонова. М., 2006.

*Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.

*Куренная Н. М.* Жизнь и творчество Йозефа Дарваша. М., 1991.

*Куренная Н. М.* Социалистический реализм. Историко-культурный аспект. Из опыта восточноевропейских литератур. 1930—1970-е годы. М., 2004.

*Лескинен М. В.* Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой. М., 2002.

*Свирида И. И.* Сады века философов в Польше. М., 1994.

*Свирида И. И.* Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник в культурном пространстве. XVIII — середина XIX вв. М., 1999.

*Софронова Л. А.* Польская романтическая драма: Мицкевич — Словацкий — Красиньский. М., 1992.

*Софронова Л. А.* Старинный украинский театр. М., 1996.

*Софронова Л. А.* Три мира Григория Сковороды. М., 2002.

*Софронова Л. А.* Культура сквозь призму поэтики. М., 2006.

*Софронова Л. А.* Российский феатрон: московский любительский театр XVIII в. М., 2007.

*Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1996.

*Тарасов О. Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. В печати.

*Титова Л. Н.* Чешская культура первой половины XIX века. М., 1991.

*Титова Л. Н.* Образы и знаки истории в чешской культуре XVIII—XIX вв. М., 1996.

*Филатова Н. М.* От Просвещения к романтизму. Исторический лексикон Казимежа Бродзиньского. М. 2004.

## Содержание

Введение (Л. А. Софронова) .....	3
<b>Человек в контексте культуры</b>	
<b>человек в зеркале эпох</b>	
М. В. Лескинен	
Святые заступники обители: чудесная работа .....	13
Г. П. Мельников	
Коменский — человек веры и разума эпохи барокко .....	30
И. И. Свирида	
Ното ludens галантного века .....	40
Л. А. Софронова	
Принципы отчуждения романтического героя .....	46
Е. Е. Левкиевская	
Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А. Тарковского .....	61
<b>человек в мире чувств</b>	
Н. М. Филатова	
«Прекрасное» и «возвышенное». Польская публицистика начала XIX века о нравственных идеалах мужчины и женщины .....	75
Н. М. Куренная	
«Любовь» и «новая мораль» А. М. Коллонтай .....	83
Н. В. Злыднева	
«Поцелуй» — это мой путь в Дамаск .....	92
<b>человек телесный</b>	
Е. Е. Левкиевская	
Борода предорогая... ..	105

---

Л. А. Софронова	
Тело и маска в романе В. Гомбровича «Фердыдурке» .....	120
Т. И. Чепелевская	
Телесный код в романе И. Цанкара «Нина» .....	135
<b>человек — носитель национального начала</b>	
М. В. Лескинен	
Сарматский патриотизм в контексте формирования польской национальной мифологии в XVII в. ....	145
<b>Л. Н. Титова</b>	
Ян Коллар о славянах. ....	162
Л. А. Софронова	
Автопортрет славянина по Мицкевичу .....	170
<b>В. И. Злыднев</b>	
Болгарин-славянин в творчестве И. Вазова .....	185
Г. Д. Гачев	
Ипостаси болгарина. Алеко и Бай Ганю, или Как портрет убил художника. ....	197
<b>антиподы человека</b>	
И. И. Свирида	
Человек/не-человек в искусстве .....	211
Г. П. Мельников	
Живое/неживое: голем, машина и концепция современной культуры Э. Фромма .....	223
Е. Е. Левкиевская	
К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии .....	232
Н. В. Злыднева	
Инсектный код русской культуры XX в. ....	243
<b>Пространство реальное и воображаемое</b>	
<b>человек в пространстве</b>	
И. И. Свирида	
Пространство культуры. Аспекты изучения .....	254

Г. Д. Гачев	
Национальный априоризм в представлениях путешественника о чужеземье: француз де Кюстин и болгарин Радичков едут в Россию . . . . .	274
Ю. И. Ритчик	
Странствователь в пространстве культуры («Сказки для вундеркиндов» Сигизмунда Кржижановского) . . . . .	291
<b>сакрализация и метафоризация пространства</b>	
Е. Б. Громова	
Модуль сакрального пространства . . . . .	299
И. И. Свирида	
Между <i>zagum</i> и <i>probanum</i> : топос сада . . . . .	308
О. Ю. Тарасов	
Сакральные мотивы в экспозиции икон. . . . .	324
Г. Д. Гачев	
Культура очами природы. Метаязык четырех стихий. . . . .	341
<b>художественное пространство</b>	
М. В. Лескинен	
«Чужое» пространство в романе Г. Сенкевича «Огнем и мечом» . . . . .	351
Н. М. Куренная	
Социокультурное пространство в творчестве Л. Сейфуллиной и А. Серафимовича . . . . .	368
Т. И. Чепелевская	
Концепты дома и дороги/пути. . . . .	374
<b>Время и история</b>	
<b>категория времени в культуре</b>	
И. И. Свирида	
История и время в польском искусстве эпохи Просвещения . . . . .	387
Н. М. Филатова	
Понятие «дух времени» в лексиконе польской и русской публицистики начала XIX в. . . . .	404
Н. М. Куренная	
«Трагедия человека» Имре Мадача — первая венгерская утопия-драма . . .	416

**мифологизация истории**

- М. В. Лескинен  
Сарматская социальная утопия ..... 427
- Н. М. Филатова  
К. Бродзинский и идея христианизации политики ..... 442
- Е. Е. Левкиевская  
Русская идея в контексте исторических мифологических моделей  
и механизмы их сакрализации ..... 454

**художественные трансформации истории**

- А. В. Деньщикова  
Особа императора в рудольфинской культуре ..... 483
- М. В. Лескинен  
Категории истории в польском и русском романе XIX века ..... 492
- Н. М. Филатова  
Эпоха конституционного Королевства Польского в зеркале романтизма... 511

**Культура сквозь призму поэтики****автор**

- Н. М. Куренная  
Поэзия Ш. Петефи сквозь призму идентичности ..... 531
- А. В. Деньщикова  
Образы повествователя в сочинении И. Кеплера  
«Сон, или Лунная астрономия» ..... 539
- О. Ю. Тарасов  
Сакрализация иконописца в русской традиции ..... 547

**жанры и жанровые приметы**

- Ю. И. Ритчик  
Зарождение научной фантастики в русской романтической повести ..... 561

**Л. Н. Титова**

- Чешские «беседы»  
(О литературном жанре и городской культуре) ..... 569
- Г. Д. Гачев  
Пермская утопия и Юртин Пастернака ..... 582

Н. В. Злыднева	
Проблема названия произведений абстрактной живописи . . . . .	598
<b>КОДЫ, МОТИВЫ, ЦИТАТЫ</b>	
Г. П. Мельников	
Телесность в чешском барокко . . . . .	615
Е. Е. Левкиевская	
Проблема «чужой» речи и способы цитирования в фильмах А. Тарковского . . . . .	624
Т. И. Чепелевская	
Творчество В. Пелевина в аспекте постмодернизма . . . . .	635
Н. В. Злыднева	
Ветхость: между концом и началом . . . . .	653
<b>Значимые феномены культуры</b>	
<b>икона/картина</b>	
Е. Б. Громова	
Чудо иконы Богоматери Владимирской 1395 г. и его отражения в московской культуре XIV—XV вв. . . . .	669
О. Ю. Тарасов	
Старообрядческое иконопочитание и тема Антихриста . . . . .	682
Н. В. Злыднева	
Рассказали страшное: об одной картине Климента Редько в свете эмблематического нарратива 20-х годов . . . . .	698
<b>книга</b>	
<b>В. И. Злыднев</b>	
Книга в болгарской культуре эпохи национального Возрождения . . . . .	711
Ю. И. Ритчик	
Заметки к истории русского библиофильства . . . . .	721
Н. М. Куренная	
«Книжные новости» как индикатор государственной политики (Формирование круга чтения советских людей) . . . . .	737
Г. Д. Гачев	
Соблазн книги . . . . .	748

---

**театр**

Ю. И. Ритчик

Магия естественной театральности  
(театр и чешское общество 60-х гг. XIX в.) ..... 763**Л. Н. Титова**

Западноевропейский и восточный театр. Общее и отличное ..... 772

Л. А. Софронова

«Театерские платья» в русском театре XVIII в. .... 778

Список опубликованных трудов Отдела ..... 792

Содержание. .... 794

Научное издание

**КАТЕГОРИИ И КОНЦЕПТЫ  
СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

ТРУДЫ ОТДЕЛА ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Ответственный редактор  
доктор филологических наук  
Л. А. Софронова

Сборник подготовлен к печати  
в отделе редакционной подготовки рукописей  
Института славяноведения РАН

Подписано в печать 25.12.2007. Печ. л. 50,0.  
Тираж 300 экз. Цена договорная.

ООО «Пробел-2000»  
121069, Москва, Поварская ул., 36.