

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА



Сборник статей

ТЕЛО
В РУССКОЙ
КУЛЬТУРЕ

ТЕЛО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Составители
Г.И. Кабакова и Ф. Конт

Москва
Новое литературное обозрение
2005

УДК 930.85
ББК 71.04
Т 31

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LI

Т 31 **Тело в русской культуре.** Сборник статей / *Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт.* — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 400 с., ил.

Если о русской душе известно все или почти все, русское тело представляет собой в научном плане terra incognita. Спустя полвека после бахтинского исследования материально-телесного низа, культурологи, литературоведы, лингвисты и этнографы из России, Франции и США предлагают новые подходы к исследованию телесности как в народной культуре, так и в литературе, изобразительном искусстве, балете. Тело как особая знаковая система, язык жестов и его переводимость на другие языки, тело как объект социального контроля, репрезентация обнаженного тела, «разъятие» тела в культуре «золотого» и Серебряного века — вот круг проблем, которые затрагивают авторы сборника.

УДК 930.85
ББК 71.04

ISBN 5-86793-396-2

© Г. Кабакова, Ф. Конт, составление, 2005

© Авторы, 2005

© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2005

От составителей От русской души к русскому телу?

Сегодня тема телесности, вероятно, одна из самых модных в социальных и филологических науках. Не ставя задачи обрисовать историю изучения тела гуманитарными науками, — такие работы уже написаны¹, — хотелось бы указать лишь основные моменты. Парадоксальным образом систематический интерес к телу — явление сравнительно недавнее. Непримиимые антиномии тело—душа или плоть—дух, унаследованные от иудео-христианского образа мира, вплоть до XIX в. не давали философской мысли сосредоточиться на теле как достойном предмете осмысления вне его связи с духовным началом. И лишь в XIX в. тело перестает быть только оболочкой души или ее низким заместителем, за ним начинают признавать право на наслаждение и страдание, и оно предстает во всей полноте своих физиологических функций.

На протяжении большей части XX в. из всех гуманитариев наибольший интерес к телу проявляют философы и психоаналитики. С начала 1970-х годов начинается принципиально новый этап в изучении тела, связанный с осознанием релевантности тела как самостоятельного исторического объекта. Первым опытом такой «истории тела» стала написанная представителями французской школы «новой истории» пятитомная «История частной жизни»². С этого момента эволюция европейской цивилизации начинает прочитываться и с точки зрения отношения каждого века к телу и ощущению тела. Примерно с этого же времени о неразрывной связи тела и текста пишут и литературоведы. Тело как объект символизации и в то же время место скрещения социальных связей становится излюбленным предметом описания и в социальной антропологии.

Но если истории и социологии тела за последние тридцать лет были посвящены десятки, если не сотни, конференций и публикаций, «русскому» телу до сих пор было уделено меньше внимания, чем, скажем, «русской душе» или тем более «русскому духу». И это при том, что русская филологическая мысль не была полностью равнодушна к проблематике тела, достаточно вспомнить бахтинский анализ функции материально-телесного низа в карнавальной культуре.

¹ Например: *Andrieu B. Le Corps dispersé: Histoire du corps au XX^e siècle. P.: L'Harmattan, 1993.*

² *Histoire de la vie privée. P.: Seuil, 1987.* Ср. также только что опубликованную: *Histoire du corps. P.: Seuil, 2005. 2 vol.*

Вдохновленная стимулирующими результатами работ французских историков и антропологов, кафедра славистики Сорбонны организовала в мае 2002 г. конференцию «Тело в русской и иных культурах»¹, предложив ее участникам поразмышлять над двумя аспектами осмысления телесности: восприятием тела в традиционной народной культуре и преломлением выработанных в ней принципов описания в «высокой» культуре, т.е. прежде всего в литературе и пластических искусствах.

Идеологические препятствия, возникавшие (и возникающие) на пути показа и анализа тела в России, вполне очевидны: с одной стороны, это подозрительность, с которой православная традиция относилась к телесности, а с другой — цензура советской эпохи, столь же рьяно борováвшаяся с любыми намеками на физиологичность. Но сложность концептуализации тела связана и с характером самого объекта. «Точно так же, как мы не знаем, что такое дух, мы не знаем, что такое тело: мы наблюдаем некоторые его свойства, но что собой представляет объект, наделенный этими свойствами?»² — так начинает свою статью про тело Вольтер.

Трудности возникают на всех уровнях описания, начиная с языкового. Основные словари русского языка, определяя значение лексемы «тело», выделяют разные, часто взаимоисключающие признаки: внешнюю форму, внутреннее строение, границу, заполненность, нераздельность, цельность, но в то же время его агрегатность, т.е. сложный состав из разных частей, присутствие души/духа или, наоборот, ее/его отсутствие. Этот противоречивый набор семантических признаков, как справедливо пишет Татьяна Цивьян, сам по себе намечает проблематику возможных исследований по телу: где начинается и где кончается тело? Каков его состав? Каков статус отдельных его составляющих по отношению друг к другу и к целому? Меняется ли его членение в зависимости от вертикального или горизонтального положения тела в пространстве? Следует сразу оговорить, что речь в сборнике пойдет исключительно о человеческом теле как культурном объекте, иначе говоря, о том, как воспринимается тело в русской традиции и какие значения приписываются его частям в разных сферах культуры в разные эпохи.

Тело может быть описано в качестве особой знаковой системы, как показывает в своей статье Григорий Крейдлин. С помощью жестов, поз, выражения лица, мимики человек вступает в общение

¹ Пользуемся случаем, чтобы поблагодарить ректорат Сорбонны, а также Министерства народного образования и иностранных дел Франции за помощь в организации конференции.

² *Voltaire*. Dictionnaire philosophique. P.: Flammarion, s.d. P. 264.

с себе подобными, придавая своим словесным высказываниям большую выразительность или даже вовсе обходясь без них. Язык тела в повседневном или ритуальном контексте достаточно богат и развит, чтобы выразить сложные смыслы. Естественно возникает вопрос: существуют ли универсальные жесты, обладающие универсальной семантикой, одинаково «считываемой» в разных уголках планеты? Означает ли высунутый язык одно и то же для Александра Сергеевича Пушкина и жителя племени маори?

По-видимому, составление полного тезауруса жестов народов мира — задача скорее всего утопическая, наиболее разумное решение — создание словарей жестов отдельных культур¹. Однако и внутри данной культуры один и тот же жест может приобретать разные смыслы в зависимости от контекста. Попытаться описать полный круг значений одного жеста в разных сферах народной и «высокой» культуры в России — задача, вполне выполнимая для культуролога.

На всех этапах истории тело подвергалось и подвергается контролю со стороны социума, становясь предметом нормативных предписаний. С детства в ходе игр и разного рода песен-потешек типа «Сороки-белобоки» ребенка обучают составу его тела и путем воспитания преподают правила обращения с разными его частями. Но и впоследствии поведение взрослого человека будет постоянно регулироваться с помощью дискурсов, задающих разные, порой прямо противоположные установки. Некоторые из них дошли до нас благодаря письменным памятникам, о других, бытовавших исключительно в устной сфере, можно судить лишь по более поздним сообщениям.

Как показывает в своих работах Наталья Пушкарева, в средневековой Руси одним из средств контроля над телесностью выступала исповедь. В исповедальных вопросах пристальное внимание уделялось сексуальной сфере. Любое отклонение от единственно допустимой цели — деторождения — жестоко осуждалось и наказывалось покаянием. Особо строгому контролю подвергалось тело женщины; и чем выше был ее социальный статус, тем строже оказывался контроль. Но не только ее плотские желания вызывали опасение, ее интеллектуальная деятельность, а в еще большей степени ее речевое поведение должны были постоянно корректироваться.

Показательно в этом смысле отношение церковного дискурса к такому многофункциональному органу, как рот. Именно он вы-

¹ См.: Григорьева С.А., Григорьев Н.В., Крейдлин Г.Е. Словарь языка русских жестов. М.; Вена: Языки русской культуры; Венский славистический альманах. 2001.

зывает наибольшее недоверие, поскольку находится на границе внутреннего и внешнего, отвечая и материальным, и духовным потребностям человека. Главная задача подобного контроля — по возможности свести рот к простому «отверстию для приема пищи» (по Далю), поскольку в этой роли он кажется наиболее безвредным. Всякая же деятельность рта как органа речи потенциально чревата отклонением от установленной нормы, не говоря уже о «запретной» функции рта в качестве органа сексуального наслаждения. Такое повышенное внимание к губам, навязчивая эротизация женских уст отражает мужской взгляд на женщину как предмет постоянного искушения. В данной модели идеалом женской красоты и добропорядочности выступает иконопись, где святые жены изображены с маленьким ртом и плотно стиснутыми губами.

В народной, «низовой» традиции действует совершенно иной механизм нормализации: по внешнему облику женщины, по немногим доступным для обозрения частям тела пытаются вычислить особенности ее анатомического строения, а значит, и сексуальный потенциал. Разумеется, такому процессу тотальной метафоризации подвергается не только женское, но и мужское тело, где в качестве коррелята мужскому «достоинству» выступает, как всем известно, нос.

Традиционные русские взгляды на человеческое тело достаточно противоречивы: с одной стороны, младенец, только что появившийся на свет Божий, как полагают, еще некоторое время продолжает сохранять связь с творцом мира, например, он способен понимать речь ангелов и лишь постепенно удаляется от своего божественного происхождения, чтобы окончательно войти в мир человеческий. Взросление, таким образом, осознается как утрата изначально ангельского состояния.

В сознании русского народа тело новорожденного представляет своего рода полуфабрикат, который вылепливают подобно тому, как Господь Бог лепил из праха первочеловека, придавая ему форму, отвечающую идеалу красоты. Этот полуфабрикат нуждается в том, чтобы «довести его до ума», так как при рождении он весьма далек от совершенства. Более того, человек появляется на свет с множеством изъянов, и само отклонение от нормы, по традиции, воспринимается почти как норма. Тело новорожденного «прочитывается», расшифровывается как хроника проступков или даже преступлений матери, чьи следы проступают на коже ее отпрыска. Поэтому вся первичная обработка тельца направлена на сглаживание, стирание этих отметин, часто с помощью метафорических средств (см. статью Ильи Утехина).

Мало того. Ребенку стараются сообщить то или иное качество или свойство, воздействуя на его тело, подобно тому как хорошая

хозяйка достигает желаемого результата с помощью только ей одной известных приемов. Аналогия с кухней отнюдь не случайна: новорожденного ребенка посыпают сахаром, обмазывают медом, чтобы пробудить любовь окружающих. Ребенка, отстающего в развитии, допекают в печи, как недоделанный хлеб. Подобный кулинарный подход сопровождает человека не только на заре его существования, но и на протяжении всей жизни и в ритуалах, и — в еще большей степени — на уровне дискурса. «Гастрономический» подход предполагает восприятие тела как объекта разного рода манипуляций, и он представляется особо действенным для трактовки сексуальной сферы (см. статью Галины Кабаковой в сборнике).

Тело младенца мыслится как спутанное многими узами, его физическое созревание предполагает постепенное распрямление, высвобождение тела от этих уз. Тот же подход распространяется и на его интеллектуальное развитие: если оно по каким-либо причинам задерживается, то, чтобы ребенок обрел способность думать, соображать, говорить, на его тело воздействуют разными магическими способами. Таким образом, хотя слово и воспринимается как Божий дар, в силах родителей сделать все возможное, чтобы ребенок не остался навеки немым (статья Альберта Байбурина).

Интерпретация структуры тела при анализе разного типа текстов наталкивается на сложности, связанные прежде всего с разным статусом его частей и в культуре, и в языке. Так, лингвисты, в частности Н. Арутюнова, справедливо отмечают дискретность человеческого тела, чьи отдельные компоненты получают самостоятельный статус либо в качестве функциональных деталей, либо топографических единиц¹.

Этот функционально-топографический прием описания тела еще более отчетливо представлен в тех фольклорных текстах, с помощью которых ребенок осваивает структуру мира (ср. загадку «*Стоят вилы; на вилах — кузов, на кузове — махало, на махале — зевало, на зевале — сморгало, на сморгале — глядела, на гляделах — роща, в роще свиньи роятся*»²).

Характерно, что народный взгляд славян на тело, отражаемый как языком, так и крестьянским дискурсом, по-своему переосмысливает традиционную христианскую антиномию тела и души. Душа, как показывает Светлана Толстая, хотя и лишена материальности, является некоей субстанцией, придающей жизнь телу, и в этом смысле формирует с ним единое целое. При этом она и сама

¹ Арутюнова Н.Д. К проблеме функциональных типов лексического значения // *Аспекты семантических исследований*. М., 1980. С. 156—249.

² Садовников Д.Н. Загадки русского народа. М., 1995. С. 267.

по себе оказывается самостоятельным органом, порой совпадающим с сердцем, порой отличным от него и локализованным в других частях тела: во внутренних органах, но также и в глазах, костях и даже в крови. Душа предстает «блуждающим» органом, способным менять свое местонахождение в зависимости от эмоционального состояния индивида. Кроме того, она пользуется и некоторой автономией относительно своей материальной оболочки, так как склонна покидать ее не только в конце жизненного пути, но и во время сна. При этом свидетели выхода души приписывают ей телесность, материальность.

В этом отношении весьма показательным оказывается древний, но еще не окончательно исчезнувший жанр заговора, к которому обращается Андрей Топорков. В заговоре предстает особая география тела другого: оно разъято на части, причем упоминания достаиваются лишь жизненно важные органы, напрямую отвечающие за психическую сферу. Перечисляя составные части этого «агрегата», заговаривающий или заказчик старается подчинить себе избранный объект любви или ненависти, лишить его воли и даже жизни.

Вообще, как следует из материалов Ольги Беловой, чужое тело гораздо легче поддается оценке и анализу, чем собственное, воспринимаемое как данность. Чужак описывается прежде всего как отклонение от нормы, которая может быть реконструирована путем дедукции. Чужому приписываются черты, роднящие его с миром животных: обильная растительность, хвост, копыта, а также такие признаки уродства, как недостающие или, напротив, представленные в избытке конечности. Любопытно, что среди признаков «чужести» и «инородности» фигурируют и такие свойства, как красота, сексуальная привлекательность, приписываемые, впрочем, исключительно женским персонажам. Моделирование этой «антинормы» — занятие тем более увлекательное, что означаемое это либо конструируется исходя из эмпирической действительности, если речь идет об инородце, либо оказывается плодом фантазии, как в случае с демонологическими персонажами. По сути, в этих образах в фантастической форме воплощаются проблемы и конфликты, раздирающие данный социум.

Контролю подвергается не только сексуальное поведение индивида, но и другие формы его самовыражения. Показательны в этом отношении правила, регулирующие выражение эмоций. В русской культуре сосуществовало несколько социально обусловленных видов этикетов. Строгие предписания касались, в частности, и самых глубинных переживаний, которые в зависимости от культурного контекста и от эпохи следовало тщательно скрывать

или, наоборот, выражать публично. Если для французской традиции уже создана история слез или, по крайней мере, отдельные ее главы, то для русской эта задача еще только намечена в статье Франсиса Конта. Известны, например, достаточно сложные правила плача по покойнику, отчасти входящие в ритуал оплакивания, отчасти же относящиеся к тому, что принято называть культурой поведения. Менее исследовано «слезное» поведение русского человека в других ситуациях. На примере поведения протопопа Аввакума, дошедшем до нас благодаря его же записям, можно увидеть, что слезам приписывается прежде всего функция благочестия. Они трактуются как символическое изображение раскаяния, освобождения от грехов, духовного крещения, умиления, сострадания, они обильно сопровождают молитву, но ни разу слезы не выступают как реакция на физические страдания. Последнее обстоятельство означает не то, что подобных слез ни протопоп, ни его близкие ни разу не пролили, но что такого рода слезы не имели культурного, «высокого» смысла.

Анализируя тело как культурный объект, участники конференции обратились к разным формам его самореализации. Самовыражение в пластике и ритме относится, вероятно, к одним из основных. Тело, подчеркивает Ольга Величина, выступает как совершенный музыкальный инструмент, организующий невербальную звуковую деятельность человека. В нем заложены основные ритмы: пульса, ритма дыхания и ходьбы, без которых не мыслима ни трудовая, ни эстетическая деятельность.

Тело, в свою очередь, служит основной моделью для конструирования собственно музыкальных инструментов и многих бытовых предметов. (Антропоцентричность нашего восприятия мира в еще большей степени очевидна при номинации, когда предмету, имеющему весьма отдаленное сходство с человеком, и его частям даются анатомические названия вроде головка, шейка, ручка, ножка.) И если статичное тело задает форму и размеры инструмента, то тело в движении задает музыкальную структуру.

Динамика тела может рассматриваться и в пространстве, и во времени. Если первый аспект более или менее очевиден, то второй нуждается в пояснении: в традиционном обществе этапы освоения исполнительского искусства совпадают с этапами физиологического созревания человека и его постепенного включения в социальные структуры.

Если пластический аспект исполнительского искусства музыкантов оставался на периферии специальных исследований, то балетная пластика составляет, безусловно, основной предмет истории балета. Ритм, движение тела — вот основные выразительные средства этого вида искусства. Наиболее интересными для историков

оказываются моменты слома, радикального обновления языка хореографии. Русскому балету эта пластическая революция позволила стать интернациональным явлением. Русские сезоны как переломный этап в истории балета известны достаточно хорошо, однако Ролан Юэска предлагает несколько иной подход. Он останавливается на том, как парижская публика поняла пластику новоявленных половцев и шехерезад, какому горизонту ожидания оказалась созвучна разнуданность и сладострастность их движений и как эта новая «грамматика» тел задала новую моду парижских салонов. Иными словами, какие смыслы вчитала западная культура в русские тела, и почему это открытие варварской энергии и непосредственности оказалось столь плодотворным для искусства начала XX в.

Анализ одного типа изображения тела в одном виде искусства на протяжении нескольких веков оказывается достаточно точным показателем развития общества, особенно когда речь идет о такой «проблематичной» натуре, как мужское обнаженное тело. «Проблематичность» ее связана с тем, утверждает Игорь Кон, что мужчине приходится выступать одновременно в двух ролях: наблюдателя и наблюдаемого, художника и модели; ситуация достаточно неудобная и требующая дополнительной мотивировки. Особая сдержанность в изображении мужской наготы обусловлена византийскими корнями русской иконописи. Даже в таких классических сюжетах, как Адам и Ева до грехопадения, младенец Иисус, страсти Господни, показ мужского тела оказывается под жестким запретом. Еще в XIX в., когда религиозные сюжеты получают более разнообразную трактовку, тело Христа становится знаком двух идеологических дискурсов (статья Клариссы Леканю). С одной стороны, при возвращении к «византийскому» канону Христос оказывается знаком преемственности и неколебимости имперской власти, а с другой, под влиянием реалистических поисков ему придаются черты человека-страдальца, что означает утрату всякой надежды на спасение.

Возвращаясь к теме наготы в русской изобразительной культуре, следует упомянуть, что и в «низовой» пластической форме лубка голыми, да и то крайне редко, могут изображаться только женщины. Но даже тогда, когда в живописи и, в большей степени, в скульптуре тело постепенно сбрасывает с себя лишние покровы, запрет на показ естества по-прежнему остается в силе. Двусмысленность в показе мужской наготы усугубляется в советском искусстве; оно, с одной стороны, полностью табуирует всякий намек на сексуальность, а с другой, подобно фашистскому искусству, пытается воспеть физическую мощь строителя коммунизма. И даже с исчезновением Советского государства русское общество не может от-

казаться от векового предубеждения против восприятия мужской наготы в качестве нейтрального эстетического объекта.

Столь же непросты отношения с телом у русской литературы, особенно на раннем ее этапе. При создании параллельной истории жанров выяснилось бы, какие жанровые каноны облегчают или, наоборот, затрудняют «доступ» к телу. На одном полюсе оказалась бы в таком случае лирическая поэзия. В ней, в частности в жанре элегии, взаимоотношения с чужим телом оказываются тем более непростыми, что другой описывается не столько как предмет чувственного желания, сколько как нематериальная сущность, воплощающая наивысшие духовные ценности. Поэтому столь условным оказывается физический портрет объекта духовного влечения, в идеале превращающегося в чеширского кота, от которого остается лишь взор, голос и улыбка. Ведь ему и положено быть бесплотным видением, соединиться с ним — если, конечно, повезет — можно лишь в потустороннем мире, где это видение и может обрести некоторые признаки материальности, вроде груди, на которой лирический герой наконец обретет покой (статья Алексея Пескова).

На другом полюсе в литературе начала XIX в. оказываются такие прозаические жанры, как, например, путевые заметки (статья Лоры Трубецкой). Новые впечатления мобилизуют все органы чувств путешественника, трудности дороги утомляют его плоть. Не изведенные дотоле ощущения, как смесь боли и наслаждения при посещении турецких бань в Тифлисе («Путешествие в Арзрум»), заставляют по-новому воспринимать свое собственное тело, и главное, приспособить к этим новым ощущениям свой стиль. Но путешествие еще и встреча (или не встреча) с другими телами. Именно чужой взгляд на свое собственное тело должен придать ему окончательную реальность. И показательно в этом смысле разочарование путешественника, рассматривающего обнаженных посетительниц женских бань, которые совершенно не обращают внимание на подсматривающего. Этот образ незримого — и страдающего от своей бестелесности — наблюдателя достаточно характерен для литературы путешествий XVIII—XIX вв.

В том же «Путешествии в Арзрум» возникает и гротесковое гибридное тело, когда человеческое тело включает в себя либо животные части, либо совсем уж неодушевленные детали. Эта гротесковая мутация тела окажется одним из главных путей проникновения телесности в русскую литературу. Из некоего условного конструкта, наделенного двумя-тремя вполне клишированными физическими чертами, как в фольклорной традиции или любовной поэзии, тело превращается в главного героя. Однако эта трансформация происходит небезболезненно: здоровому цельному телу ме-

ста пока нет, как нет места гармонии. Гармония и цельность мира есть обман, который раскрывается путем расчленения тела, преступной эмансипации его отдельных составляющих, разрастающихся и врассыпную разбегающихся по столичным улицам. В гоголевском мире тело, а точнее, его части становятся тотальными метонимиями, выражающими искаженные социальные отношения. Но объективация их стирает различие между человеческим телом, некогда одушевленным высокими порывами, и вещами, от которых духовных притязаний ждать не приходится. Любопытно, что данная телесная фантазмагория, по всей вероятности, связана не только с фольклорной традицией, так интересовавшей Гоголя, но и, как показывает Александр Строев, с европейской литературной традицией.

Гоголевская деконструкция мира существенно повлияла на литературную традицию всего XIX века. Даже в конце столетия тело по-прежнему предстает в поэзии старших символистов раздробленным на множество фрагментов, что, впрочем, позволяет ему «просачиваться» в пространство «вещного» мира. Это взаимопроникновение осуществляется двумя противоположными методами: само тело описывается с помощью неорганических метафор, тогда как предметы начинают жить вполне антропоморфной жизнью. Но этот переобмен субстанциями не несет никакого освобождения. Напротив, переживание тела оказывается глубоко трагичным: диалог «я» и внешнего по отношению к нему тела неизбежно завершается констатацией призрачности, даже искусственности этого союза и утраты целостности тела (статья Анастасии Виноградовой).

Пессимистические дискурсы конца века не ограничиваются фиксацией распада тела в поэтическом пространстве. В этом смысле показателен пример Александра Блока (статья Ольги Матич). По его собственному признанию, болезнь была одной из главных тем его ранней поэзии. Но и впоследствии мысли о вырождении, понимаемом широко — как оскудение крови всей дворянской культуры, неотступно преследовали его. Проклятье наследственной болезни было им поэтически претворено в тему вампиризма — обретения необходимой витальности за счет невинной жертвы, лишавшейся здоровой крови, а затем и жизни. Однако подобное спасение от неизбежной смерти может быть лишь временным. Подлинное обновление крови может прийти лишь при оплодотворении народной плоти.

На переломе веков все острее ощущается соприродность тела и художественного текста. С помощью анатомической метафоры мускулистого, сложно устроенного тела Блок описывает органическую ткань своего «Возмездия», у других же символистов переживание поэтического текста может передаваться как фрустрация нереа-

лизованных возможностей: подобно телу, за распадом изначального единства текста не следует ни воссоединение, ни возрождение.

Собирание, а точнее, сотворение нового мира в поэтике русского авангарда весьма активно идет путем полного переосмысления потенциалов человеческой анатомии. В новой когнитивной системе слову приписывается особая телесность, состоящая из смыслонесущих элементов-фонем. В хлебниковской «соматической» системе, утверждает Жан-Клод Ланн, вивисекция универсума, аналогичная работе прозектора над человеческим трупом, должна привести к обретению черепа, вмещающего в себе все законы познания мира в его пространственно-временном континиуме. Беспредельное расширение человеческого разума, в частности серого вещества самого поэта, и должно позволить космосу обрести искомое единство, более того — породить принципиально новую стихию — «мыследем».

Трансформация анатомии выступает в культуре авангарда одним из главных направлений поиска новых смыслов. Особое место в его поэтике занимают телесные аномалии. Если в предшествующие эпохи, как и в народной традиции, им автоматически приписывался негативный смысл, в авангарде их типология оказывается более сложной. Так, телесная избыточность, показывает Ольга Буренина, может трактоваться как знак креативности, в то время как недостаточность, например рук или пальцев на руках, соотносится скорее с разрушительным началом.

Эмансипация отдельных частей тела по отношению к их обладателю, которая в классической русской литературе воспринималась как открытие тела, в литературе XX в. скорее прочитывается как метафора взаимоотношений автора и произведения. Особенно отчетливо это видно на примере такого экстремального литературного опыта, как лагерная литература. Здесь кожа, слезающая точно змеиная шкура и тем самым полностью утрачивающая связь с телом узника, становится знаком дистанцирования трагического жизненного опыта, лишь с течением времени получающего право стать литературным текстом (Люба Юргенсон).

Литература XX в. не только не порывает связи с глубинными мифологическими структурами, но, напротив, сознательно их обыгрывает. Поэтому тело продолжает выступать в роли наиболее устойчивой метафоры, позволяющей осмыслить окружающий мир. Мифологическое сознание охотно прибегает к образу женского тела как политической метафоры для передачи особой жизненной силы описываемого объекта. В средневековых текстах женское естество приписывается русской земле в целом, позднее с женщиной отождествляется любой мало-мальски значительный город, причем не только в русской, но и, шире, в славянской и вообще европей-

ской традиции (исследования Сергея Неклюдова, а также Ксавье Гальмиша и Дельфин Бештель). Это отождествление порождает многочисленные фольклорные сюжеты: например, взятие города описывается как любовная связь или брак, на другом уровне город-женщина получает сакральную покровительницу в лице Богоматери или святой. Подобные глубинные ритуально-мифологические смыслы оказываются сами по себе достаточно богатыми и продуктивными и «прорастают» в культуре нового времени. В ней не только город продолжает уподобляться женщине, но и героиня-женщина может уподобиться городу. При этом общими чертами, позволяющими осуществить эту семантическую инверсию, оказываются большое тело, а значит, и мощное сексуальное начало.

Разумеется, угол зрения, предлагаемый в этом сборнике, лишь один из многих возможных ключей к теме телесности, тогда как публикации последних лет предлагали преимущественно гендерный подход¹. Но думается, что настоящая книга поможет в скором будущем написать историю «русского тела»².

Г.И. Кабакова, Ф. Конт

¹ Секс и эротика в русской традиционной культуре / Сост. А. Топорков. М., 1996; Ушакин С. О мужественности. М., 2002.

² Пока сборник готовился к печати, в «Wiener slawistischer Almanach» вышел специальный номер «Тело, дух и душа в русской литературе и культуре» (2005. В. 54).

ЯЗЫК ТЕЛА

Григорий Крейдлин
(РГГУ, Москва)

ЯЗЫК ТЕЛА И КИНЕСИКА КАК РАЗДЕЛ НЕВЕРБАЛЬНОЙ СЕМИОТИКИ

(методология, теоретические идеи
и некоторые результаты)

Более 30 лет тому назад мне в руки попала статья выдающегося русского лингвиста А.А. Реформатского «О перекодировании и трансформации коммуникативных систем» [*Реформатский*, 1963]. В ней речь шла о характере и способах совместного существования в коммуникативном акте нескольких знаковых систем и затрагивались проблемы, относящиеся к особенностям функционирования в речи знаков разной природы. А.А. Реформатский считал, что без решения вопросов о том, как происходит невербальная коммуникативная деятельность человека и каково ее соотношение с вербальной деятельностью, «немыслимо моделирование коммуникативных систем и самого мыслительного процесса». По мнению А.А. Реформатского, в акте устного общения никогда не осуществляются простое кодирование смысла или перекодирование информации. В этом акте сосуществуют разные системы обработки знаковой информации, и — позволю себе еще раз процитировать ученого — «хотя они как-то и конкурируют в принципе, но не накладываются друг на друга, а представляют собой более сложное соотношение».

Речь в статье пойдет о различных сторонах такого соотношения. **В центре его находятся человек и особенности его невербального поведения в акте коммуникации.**

Невербальная коммуникация является одной из важнейших областей функционирования знаков и знаковой информации и занимает значительное место в жизни человека и общества. Подчеркивая ее важность, кто-то заметил: «Words may be what men use when all else fails» ‘Слова, быть может, это то, чем пользуются люди, когда все остальные средства общения оказались безуспешными (букв. <...> когда все остальное терпит неудачу)’. Науку, предметом которой являются невербальная коммуникация и, шире, невербальное поведение и взаимодействие людей, я предлагаю называть **невербальной семиотикой.**

Невербальная семиотика как целостная научная дисциплина еще только складывается, она очень молода. Входящие в нее частные науки изучены в разной мере и нередко вообще не связаны одна с другой. В такой ситуации особенно остро ощущается потребность в едином **семиотическом подходе** к исследованию невербальных и вербальных средств поведения людей в коммуникативном акте, поскольку только в рамках такого подхода невербальное поведение человека и, в частности, русская невербальная традиция могут получить максимально многостороннее и адекватное объяснение.

Гуго Шухардт как-то заметил, что целостность и внутреннее единство области научных знаний достигается не столько однородностью ее содержания, сколько общей методологией и согласованностью подходов к решаемым проблемам. Признавая безусловную правоту сказанного, я полагаю, что реальной базой для объединения неязыковых подсистем должен стать **единый семантический язык описания (метаязык)**. Это положение, как мне представляется, является естественным продолжением тезиса о необходимости единого семантического языка для описания разнородных языковых фактов и явлений, который был впервые выдвинут и обоснован в рамках московской и польской семантических школ. Крайне желательно при этом, чтобы используемый семантический язык был единым и для вербальных, и для невербальных единиц, так как я считаю, что **только на общем и прочном семантическом фундаменте можно достичь внутренней целостности невербальной семиотики и не менее желательной интеграции невербальной семиотики и лингвистики в рамках общей теории коммуникации**.

К созданию такого метаязыка можно идти по-разному. Например, задать его извне и как бы заранее, после чего необходимо всякий раз, при каждом конкретном исследовании, обосновывать его теоретическую адекватность и доказывать практическую полезность. Или можно строить метаязык индуктивным путем на основании тщательных экспериментальных исследований и последующих теоретических обобщений. Наконец, можно предложить разные, но относительно простые и удобные семантические языки для разных областей невербальной семиотики с **обязательным их дальнейшим совмещением** (установлением необходимых соответствий, построением правил их комбинирования и перевода с одного метаязыка на другой и др.).

Задача построения метаязыка невербальной семиотики является не столь простой, как могло бы на первый взгляд показаться. Дело в том, что невербальная семиотика является наукой междисциплинарной. Она возникла на границах разных научных областей

и перекрестках разных традиций, причем как веками устоявшихся — я имею в виду, в частности, биологию, этологию, социологию, лингвистику и психологию, — так и сравнительно новых. Среди последних назову, в первую очередь, общую семиотику, теорию этноса, антропологию и теорию когнитивных систем. Именно выдвинутый в этих науках круг идей, допущений и концепций стал методологическим основанием предлагаемого подхода к невербальной семиотике.

Современную научную парадигму в невербальной семиотике отличает не разъединение указанных направлений, а их сближение, вплоть до подлинной интеграции. Я бы даже рискнул утверждать, что большинство современных фундаментальных трудов здесь являются «био-психо-социо-лингвистическими». Методологическим проблемам невербальной семиотики до сих пор уделяется крайне мало внимания. Между тем выдвижение и обоснование программы исследования вместе с методологически правильной постановкой отдельных задач, равно как и выбор языка описания, далеко не всегда самоочевидны. И хотя методологические дефекты не могут отменить или дискредитировать конкретные результаты, полученные в какой-то одной из наук, входящих в состав невербальной семиотики, только их методологически корректное объединение, выполненное на базе единого метаязыка, может поддерживать равновесие в рамках рождающейся и закрепляющейся прямо на наших глазах научной парадигмы и способствовать проникновению в новое знание, не укладывающееся в прокрустово ложе одной дисциплины. Целое, как это обычно бывает, оказывается больше суммы своих частей.

На вопрос известного американского психолога Р. Зайонца, есть ли что-нибудь общее между такими, внешне, казалось бы, совершенно разными физиологическими действиями, как почесывать голову, потирать руки, грызть ногти, переворачивать перед сном подушку, чтобы «была прохладной», и поцелуем, можно правильно и содержательно ответить (ответ, что всё это действия, совершаемые человеком, с формальной точки зрения, разумеется, правильный, но бессодержательный), только если имеется группа четких понятий, образующих целостную систему, и достаточно мощный язык, охватывающий все пространство невербальной семиотики и позволяющий устанавливать инварианты в объектах и структурах, сколь угодно разных с точки зрения «здравого смысла». Методологическая установка и общая ориентация на сопоставление невербальных единиц с вербальными нацелены именно на такие нетривиальные отождествления и аналогии.

Ниже я перечислю подсистемы, из которых складывается современная невербальная семиотика, а затем дам всем им, по необходимости очень краткую, характеристику.

СИСТЕМЫ НЕВЕРБАЛЬНОЙ СЕМИОТИКИ

1. **Паралингвистика** (наука о звуковых кодах невербальной коммуникации).

2. **Кинесика** (наука о жестах и жестовых движениях, о жестовых процессах и жестовых системах).

3. **Окулесика** (наука о языке глаз и визуальном поведении людей во время общения).

4. **Аускультация** (наука о слуховом восприятии звуков и аудиальном поведении людей в процессе коммуникации).

5. **Гаптика** (наука о языке касаний и тактильной коммуникации).

6. **Гастика** (наука о знаковых и коммуникативных функциях пищи и напитков, о приеме пищи, о культурных и коммуникативных функциях снадобий и угощений).

7. **Ольфакция** (наука о языке запахов, смыслах, передаваемых с помощью запахов, и роли запахов в коммуникации).

8. **Проксемика** (наука о пространстве коммуникации, его структуре и функциях).

9. **Хронемика** (наука о времени коммуникации, о его структурных, семиотических и культурных функциях).

10. **Системология** (наука о системах объектов, каковыми люди окружают свой мир, о функциях и смыслах, которые эти объекты выражают в процессе коммуникации).

Из указанных наук далеко не всем уделяется равное внимание, и не все они изучены в равной степени. Паралингвистика и кинесика — науки более «старые»; теоретические подходы и методы исследования в них на сегодняшний день наиболее разработанные. Наименее изученными остаются аускультация, гастика, ольфакция, хронемика и системология, — и это несмотря на то, что существует очень много областей человеческой деятельности, к которым они вполне приложимы. Именно здесь с особой остротой ощущается необходимость в языках описания как самой деятельности, так и представления результатов, а также в теоретическом осмыслении сделанного и определении тенденций развития. К таким областям относятся: 1) музыкально-певческая деятельность, отбор, структурирование и смысловая фильтрация речи в процессе ее синтеза и

восприятия, сурдопедагогика (для **аускультации**); 2) кулинария, врачевание, искусство приема гостей и способы обольщения людей, в частности ритуальное использование блюд, любовных порошков или напитков (травяных отваров, вина, коктейлей и пр. — древние греки подобные напитки называли *филтра*) (для **гастики**). Это 3) химическая и тепловая деятельность человеческого организма и их влияние на коммуникацию, практика речевого общения: запахи, например, играют заметную роль, в общении арабов; см. в работе Холла [1966. С. 149—150] описание «дружеского запаха» в арабской среде, упомяну здесь и медицинскую диагностику поведения животных, парфюмерию, изучение языка цветов и имиджмейкерство (для **ольфакции**). 4) **Хронемика** связана прежде всего с ритмическим строением диалога и семиотикой синхронной и асинхронной речи, психотерапией и театральной деятельностью, а 5) **проксемика** — с организацией пространственной среды («We shape our buildings, thereafter they shape us» — ‘Мы создаем наши дома, а затем они создают нас’, писал У. Черчилль), экологией, архитектурой, мебелью или дизайном и их влиянием на человеческую речь и коммуникацию в целом. 6) В сферу **системологии** попадают, например, парикмахерское искусство, язык украшений и язык одежды. Можно выделить особые приемы движения юбок в цыганских или испанских танцах, таких как фламенко, знаковые манипуляции, совершаемые эфиопами с тогой, язык веера и даже знаковые функции различных аксессуаров — галстука, бабочки, шейного и носового платков или, например, бус, которые иногда надевают на себя греки-мужчины и которые по существующему в греческой культуре убеждению означают ‘отсутствие напряженности’. Вспомним также о символике одежды в классическом китайском театре. Возраст, социальное положение, физическое и психическое состояние персонажа и его действия — все это передавалось на сцене китайского театра сложной комбинацией из типа костюма, его покроя, обуви и цвета: молодые героини должны были носить светлую, обычно белую, одежду, а старые — темную (темно-коричневую или черную); у бедняка вся одежда была ветхой, покрытой заплатами, мандарин ходил по сцене в длинном, до пола, верхнем платье, а обувь у него была только на высоких деревянных подошвах [Сорокин, Марковина, 1988. С. 64—71].

В дальнейшем я не буду говорить об этих науках, подробно остановлюсь только на одном разделе невербальной семиотики — кинесике.

Подавляющее большинство специалистов сегодня склоняются к узкому пониманию кинесики, считая ее учением о **повседнев-**

ных жестах — жестах рук, ног и головы. Кроме того, к объектам кинесики относятся **выражения лица, позы, знаковые телодвижения и манеры телесного поведения** (далее я буду называть их все просто **жесты**). При таком понимании из кинесики исключаются **искусственные жестовые языки**, мало соотносящиеся с речью, например, языки глухонемых людей, **мимические языки**, или **языки пантомимы**¹. Отдельные области составляют и **жестовые языки сравнительно узких социальных групп** вроде языка монахов-траппистов или францисканцев, языков оккультной секты орфиков и общества последователей фригийской богини плодородия Великой Матери (Кибелы), **ритуальные языки тела**, весьма распространенные, например, среди аборигенов Австралии. Использование последних вызвано необходимостью каким-то образом общаться во время ритуального молчания юношей при обряде инициации или в ситуации траура. Исключаются из предметной области кинесики и **профессиональные жестовые языки и диалекты**, такие как язык мукомолов в Британской Колумбии [см. *Meissner, Philpott, 1975*], язык жестов водителей грузовиков [*Loomis, 1956*], торговые и биржевые невербальные знаки, жесты спортивных судей, военных, изобразительные системы языков театра и кино или, скажем, языки танцев. Причина, по которой все эти специальные языки и диалекты остаются по традиции за пределами кинесики, достаточно очевидна: сфера их применения, в отличие от рассматриваемых в кинесике обычных языков тела, весьма узкая и ограничена четко очерченными социокультурными и ситуативными контекстами.

Люди ежедневно общаются не только с помощью слов, но и посредством телесных движений. Каждый из атрибутов тела, будь то форма, размер, положение или рост, при определенных условиях выражает или передает некоторое значение. Даже неисполнение жеста, например когда человек сдерживает проявление на лице подлинных чувств радости или горя, — мы часто говорим в подобных случаях, что *по лицу человека ничего не видно* или что у него *непроницаемое лицо*, — может оказаться столь же значимым, сколь

¹ К мимическому коду человек чаще всего прибегает тогда, когда речь по какой-то причине невозможна или нежелательна; например, его могут использовать иностранцы, приехавшие в страну, языка которой они совсем не знают, когда им необходимо обратиться к местным людям. Однако пантомима в гораздо большей степени представляет собой совокупность индивидуальных актов **жестового творчества**, т.е. особое театральное мастерство и искусство обозначения и выражения, нежели устойчивую, закрепленную общественным договором и подтверждаемую многолетней практикой общения систему бытовых жестовых знаков.

смех или слезы. Возраст, род занятий, жизненные радости и невзгоды, чувства и мысли — все оставляет «следы» на человеческом теле и находит свое отражение в невербальном поведении человека. Тело, его движения и действия, по словам замечательного отечественного историка и философа М.Я. Гефтера, «являются таким же историческим документом, свидетельствующим о прошлом, как дневник или грамота».

На протяжении истории многие жесты проходят путь от иконических знаков до символических, от кодирования конкретных «простых» значений с помощью иконических форм к выражению самых абстрактных идей. Бедуины на Аравийском полуострове, например, прямо говорят, что такой-то человек «ведет разговор» с помощью рук, пальцев, палки или камней.

По всей видимости, человеком, с которого начинается систематическое описание знаковых движений тела, был Иоганн Каспар Лафатер, пастор из Цюриха, который в 1775—1778 гг. опубликовал «Физиогномику». Он был первым, кто провел подробное наблюдение и описание корреляций между выражениями лица и конфигурациями тела, с одной стороны, и типами личностных свойств человека, с другой (вспомним, однако, что еще Петроний за тысячу лет до работы И. Лафатера писал в своем романе «Сатирикон»: «По лицу человека я узнаю его характер, а по походке я могу прочесть его мысли»). Исследования И. Лафатера по физиогномике, как известно, оказали огромное влияние на русскую культуру и науку; так, многие русские писатели в своем творчестве использовали его соображения и идеи.

Н.М. Карамзин, например, считал, что мало кто лучше И. Лафатера знает, что такое человек и человеческий характер, а М.Ю. Лермонтов, судя по всему прекрасно знавший тексты И. Лафатера и увлекавшийся его идеями, явно давал портретные характеристики своим персонажам с учетом сформулированных И. Лафатером признаков и закономерностей. Ср. хотя бы следующий пассаж из «Княгини Лиговской»: «Лицо его, смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности...»

Позже появились пионерские работы о влиянии биологических признаков на формирование социального человеческого типа и исследования, описывающие связи между характером человека и типом его телосложения или между эмоциями человека, их телесными манифестациями, в частности выражениями лица, и смыслами, которые эти невербальные единицы выражают [*Darvin, 1872/*

1965]. Шли постоянные поиски общих принципов, управляющих телесным поведением человека, велось изучение конкретных механизмов невербальной и вербальной коммуникации. Различные науки, и прежде всего биология, антропология, психология, социология, а позже и присоединившаяся к ним лингвистика, стремительно шли к многостороннему анализу своего нового объекта — языка тела.

Сегодня уже повсеместно признано, что единицы языка тела являются неотъемлемым и необходимым компонентом бытовой жизни людей. В каждой культуре жесты не только выполняют идеологические, культовые и социальные функции, они отражают также практическую деятельность частного человека¹. В повседневном человеческом общении жесты: 1) могут **повторять** или **дублировать актуальную речевую информацию** (ср., например, такие русские жесты, как **показывать пальцем, глазами** или даже **головой**: они часто, а иногда и обязательно сопровождают во время коммуникации дейктические местоимения и наречия *это, вот, сюда, туда* и др.); 2) могут **противоречить речевому высказыванию** (и тем самым даже вводить адресата в заблуждение). Так, человек, говорящий, что он, дескать, абсолютно спокоен, но при этом ломающий руки или перемещающийся по комнате, осуществляя при этом довольно беспорядочные и порывистые движения, как бы противоречит самому себе. **Улыбка** может сопровождать отнюдь не дружелюбное высказывание. В частности, умение скрывать за улыбкой «наполненную мелкими досадами и огорчениями сторону жизни» (Л. Толстой) считалось нормой светского воспитания. Граф Честерфилд указывал сыну на то, что в светской жизни приходится многие неприятные вещи «встречать с непринужденным и веселым лицом», что человек должен казаться довольным, когда он далек от этого. Для этого, как объяснял Честерфилд, нужно научиться «с улыбкой подходить к тем, к кому охотнее подошел бы со шпагой». Кроме того, улыбка выполняет защитную роль: ею человек защищает свой внутренний мир от непрошенных свидетелей; 3) жесты могут **замещать речевое высказывание**. Примером является **кивок**, часто используемый как эквивалент положительного ответа на положительный по форме общий вопрос или как субститут речевого акта

¹ Вот один лишь пример. Из арабской поэзии нам известно, что когда человек принимает на себя нерасторжимое обязательство, то это означает, что «он вложил свою руку в мою», а в известной степени противоположный по смыслу жест, передающий разрыв зависимости, сопровождался отрыванием части одежды и отбрасыванием ее в сторону. Арабский поэт мог поэтому сказать возлюбленной: «Отвяжи мое сердце от своего, как ненужную одежду», и троп этот оказывался не только понятным, но и когнитивно мотивированным.

согласия, а жест **приложить палец к губам** является эквивалентом высказываний *Молчи!*, *Ни слова!* и под.; ср.: *Казалось невероятным, что там, за дверью, трое людей. Ни единый звук не доносился оттуда. — Они молчат, — шепнул лакей и приложил палец к губам* (В. Набоков); 4) жест может **подчеркивать** или **усиливать какие-то компоненты речи**. Например, жест «**вот какой большой**», при котором руки широко разводятся в стороны, подчеркивает величину предмета; данный жест всегда сопровождается соответствующими словами; 5) жесты могут **дополнять речь в смысловом отношении**. Слова угрозы *смотри у меня* в актуальной коммуникации часто дополняются жестом **погрозить пальцем** или жестом более сильной угрозы **погрозить кулаком**; 6) жесты могут выполнять роль **регулятора речевого общения**, в частности быть средством поддержания речи. Ср. повторяющийся кивок одного из участников коммуникации (жест «**академический кивок**») с явно выраженной фатической (по Р. Якобсону) функцией. Есть жесты, назначение которых прервать речь говорящего, чтобы возразить ему или получить возможность задать уточняющий вопрос; ср. жест **поднятая на уровне груди или плеч рука** (иногда в нетерпении дрожащая) с **открытой ладонью, обращенной к адресату**.

Лингвиста, занимающегося невербальной семиотикой, интересуют прежде всего **проблемы невербальной концептуализации мира в ее соотношении с вербальной**. Основным для него являются осмысленное интерактивное невербальное поведение человека и механизмы и способы его отражения в текстах различной природы¹. Вербальный и невербальный знаковые коды для лингвиста предстают хотя и отдельными, но во многих отношениях неразделимыми частями одной интерактивной системы. Приведу здесь всего лишь два простых примера, свидетельствующих о спаянности речевого и неречевого кодов в реальном устном общении: а) нельзя сказать *Посмотри, на кого ты похож!* и при этом не смотреть на собеседника; б) нельзя произнести *Я во как наелся* и не показать это жестом².

¹ И совсем другой тип невербального человеческого поведения — поведение неосознанное и неконтролируемое (или плохо контролируемое), причем взятое само по себе, а не рассматриваемое через зеркало текста, — составляет главный объект внимания биологии, психологии и, возможно, других наук.

² Основываясь на тесной связи жестов и речи, некоторые ученые, в частности замечательный американский психолог и кинесиолог Дэвид МакНил (см., например, монографию *McNeill, 1992*), выдвинули и попытались обосновать интересную, хотя и весьма спорную, гипотезу, по которой жесты (имеются в виду только мануальные жесты) являются компонентами вербального, а вовсе

Решающим фактором и условием для производства и понимания жеста справедливо считается **контекст**. Тем самым коммуникативное поведение человека рассматривается мной как функция от трех вещей — от характеристик самого жестикулирующего, его партнера и физических или социальных свойств контекста, в котором они действуют. При виде человека, стоящего на земле на коленях, и интерпретируя его поведение как знаковое, мы можем прийти к разным заключениям о том, какой смысл выражает данная поза, — ‘боль’, ‘смирение’, ‘выражение любви (предложение руки и сердца)’, ‘поиск предмета на земле’ и др., — и это зависит от целого ряда признаков как самого человека, так и физического контекста. К ним относятся так называемые **кинетические переменные** — характеристики жестов и жестовой деятельности, такие как время совершения движения, способ его реализации, объем и направление движения, степень мускульного напряжения и пр. Впоследствии понятие кинетической переменной было расширено, и к таким переменным стали относить также некоторые свойства **контекста употребления жеста**: социальный статус партнеров, пол, возраст, психологический тип личности, национальная и расовая принадлежность, отношение партнеров друг к другу и т.п. Только в контексте уточняются смысл и функции жестов, участвующих в коммуникативном процессе.

Подводя итог тому, что сегодня сделано в кинесике, укажу, на мой взгляд, наиболее важные результаты: а) выявлены и описаны противопоставления в жестовых системах многих языков и культур; б) построены различные семиотические классификации жестов, базирующиеся на самых разных основаниях: на форме, функциях, смысле и на соотношениях между формой и смыслом знаков; в) в рамках жестовых словарей и в свободных описаниях жестов формально и семантически охарактеризованы многие жесты разных культур; г) для целого ряда культур проведено сопоставительное изучение невербальных единиц; д) уточнены основные типы кинетических переменных и их значения, определена их роль в правилах невербального коммуникативного взаимодействия.

Гораздо менее изученными и совершенно не описанными систематически остаются синтаксические, стилистические и прагма-

не невербального поведения. Это предположение базируется на сходстве смысловых структур речевых и жестовых единиц, на общности их прагматических свойств (в частности, на единообразии реакций адресата на вербальные и невербальные высказывания и — если воспользоваться терминологией из области теории речевых актов — перлокутивного воздействия на партнера), на параллелизме их временной организации и на идентичности эволюционных характеристик.

тические характеристики жестов. Совсем плохо известна этимология и история жестов, их диалектная вариативность, ненадежны описания смыслов и форм большого числа жестов, что во многом объясняется либо неверными установками исследователей, либо отсутствием хорошего метаязыка описания. Ни для одного языка еще не построена полная внутриязыковая типология невербальных актов.

Остаются также проблемы, пока еще даже кинесикой не поставленные, и на одной из них я сейчас остановлюсь.

В контексте человеческой деятельности, и прежде всего в акте общения, тело из природной материи превращается в носителя атрибутов человеческой культуры и общественных норм. Можно сказать, что культура **во-площается** в теле как в некоем пространстве. В естественном языке, как хорошо известно, находят отражение нормативные суждения о телесном поведении человека, о разнообразных функциях и деятельности тела, высказывания об ориентации и этической мотивации физических действий, выполненных в интерактивном режиме, и мн. др. Гораздо менее очевидным является то, что разноплановые оценки могут выражаться в акте общения разными жестовыми знаками. Например, можно жестом дать человеку понять, что некрасиво сидеть в присутствии стоящего рядом другого человека, гораздо старшего по возрасту, и незаметно показать ему рукой, что он должен подняться. А иногда можно применить прием подражания, приняв ту же, как мы считаем, неподобающую в данной ситуации позу, что и партнер, вследствие чего адресат начинает осознавать неуместность своей позы и меняет ее¹.

С анатомико-физиологической точки зрения репертуар поз достаточно ограничен (их по имеющимся подсчетам не более 300). Это связано, в частности, с тем, что антропоморфно допустимых положений тела не так уж много. Но количество поз ограничено также и с социальной и культурной точек зрения, поскольку в каж-

¹ В «Житиях святых. Месяц май. День восьмой» описан один случай из жизни преподобного Арсения Великого, который имел привычку, оставшуюся еще от мирской жизни, сидя класть ногу на ногу. Некоторые заметили это, но никто не осмелился сделать ему замечание, потому что все уважали его. И только один старец Пимен решился попросить этих людей, чтобы они позвали отца Арсения, и сказал им: «Я сяду при нем так, как иногда садится он; тогда вы сделайте мне замечание, что я нехорошо сижу. Я стану просить у вас прощения; вместе с тем мы исправим и инока». Они пошли и сделали так. Преподобный же Арсений, поняв, что так неприлично сидеть иноку, оставил свою привычку.

дой культуре существуют различные расовые, половые, этические и тому подобные табу на определенные позы. Некоторые позы в чужой культуре могут оцениваться, с точки зрения, например, носителя русской культуры, как весьма странные, как странными бывают и нормы для положений тел, принятые в разных культурах.

В японском трактате «Кодзики. Записи о деяниях древности», например, отмечается поза *агуми маситэ* 'сидеть, скрестив ноги'. Ее принимали боги, ставя меч острием вверх и садясь на кончик лезвия, и целью позы было продемонстрировать мощь и чудесную силу богов. По древним поверьям боги всегда спускались с небес на землю и садились таким образом на меч [см. Кодзики, 1994. С. 81, 190].

По меньшей мере странными кажутся нам и некоторые позы людей. Так, А. Элкин описал необычную для нас позу **стоять на одной ноге** (*one-leg resting position*), в которой представители ряда австралийских племен могут стоять без движения в течение примерно 15 минут (*Elkin, 1953*). Во время разговора, который ведут между собой два человека из одного племени, каждый стоит на одной ноге, причем собеседники крайне редко меняют ногу, никогда не стоят на двух ногах и скорее предпочтут закончить разговор и уйти, чем снова встать на ту ногу, на какой они стояли в начале беседы. Данная поза, как пишет А. Элкин, не доставляет людям неудобства, и они ее охотно и часто применяют в диалоге. Эта поза, таким образом, является невербальным показателем актуальной беседы людей из данного сообщества. Интересно, что эту позу используют и другие народы: ею, хотя и в несколько иной конфигурации, регулярно пользуются также африканцы шиллук, живущие в бассейне Нила. Стоя так, они, однако, другой ногой опираются во внутреннюю часть колена опорной ноги. Эта поза у них считается позой отдыха: человек принимает ее, желая расслабиться и отдохнуть.

Для взрослого человека русской культуры нехарактерна и поза **сидеть на корточках**. Между тем так любят сидеть многие люди и даже целые народы, например африканцы и южноамериканцы¹.

¹ Вот что пишет, например, американская исследовательница Марджори Варгас: «Мои друзья из Боливии самого разного возраста считают, что сидеть глубоко на корточках ничуть не менее комфортно, чем на стуле или в кресле, и сами могут сидеть так сколь угодно долго. Я же никак не могла к ним присоединиться. Они смеялись и говорили мне, что это просто и что, вне всякого сомнения, у меня это легко получится — ведь по меньшей мере четверть населения земного шара сидит таким образом. На мои попытки протестовать: “А нельзя ли мне просто сесть прямо на пол?”, они обычно отвечали: “А вдруг пол холодный или сырой?” Понимая, что в их словах есть определенный резон, я

В каждой культуре существуют позы, характерные для людей разных возрастов и полов, типичные социальные позы, выражающие отношения между людьми, ср. **начальственные** и **холуйские** позы. Имеются и прототипические позы, отображающие психическое или физическое состояние субъекта. **Сгорбленная поза человека** в русской культуре является признаком старости или физического нездоровья, а **сидячая поза** осмысляется нами как статичная, неподвижная или малоподвижная, ср. русские прилагательные *неподвижный* и *усидчивый*, существительное *сиделка*, глагол *засиживаться*, выражения *сидеть сиднем*, *сидеть много лет на одном месте*. А вот иллюстрация еще одной общеевропейской **расслабленной позы** отдыха и наслаждения: «Там, над лунным плавным колыханьем волн, на каменной грани старинной пристани, он сел, свесил ноги и так сидел долго, откинув лицо и опираясь на ладони назад отогнутых рук» (*В. Набоков*). Некоторые позы, связанные с определенным культурным стереотипом, сами могут тоже превращаться в культурный жест, в своего рода символ, несущий культурные или этнические коннотации, ср.: «Размашистая поза Сеятеля исполнена для людей хлебопашеских культур того же глубокого символического смысла, что и статичная поза Пастуха, держащего палку на плечах, — для жителей Западной Африки» [*Коваль, Тьям, 1998. С. 178*].

Существующие описания поз в разных культурах позволяют выделить ряд концептов и смыслов, для кодирования которых невербальные знаки-позы лучше всего приспособлены. Это:

а) **тип отношения к другому человеку**. На чувства человека и его отношение к другому указывают не только сама поза, но и ориентация его тела относительно адресата, степень наклона корпуса, мера открытости тела. Отношение к другому ясно выражено, например, в позах *сидеть обнявшись* или *сидеть на коленях*. Многие жесты выражают неприязнь или, напротив, симпатию, любовь. Так, если партнеры оба сидят, то поза, при которой один кладет голову на колени другому, является интимной. Дружеские прикосновения, уменьшение коммуникативной дистанции, наклоны и движения головой в направлении адресата — все это свойственные европейской культуре невербальные проявления любви, интереса или просто хорошего отношения к адресату;

б) **статус**. В общественных группах, отличающихся ярко выраженной стратификацией и где статус человека является высокозначимым параметром, коммуникативное взаимодействие в значи-

делала все возможное, чтобы заставить гнуться свои атрофировавшиеся мышцы. Но когда я уже почти достигла нужной глубины посадки, я, потеряв равновесие, упала. Все дело в том, что я слишком хорошо изучила и долго применяла на практике позы своей родной культуры» (*Vargas, 1986. P. 15*).

тельной мере является ритуализованным. Оно жестко подчиняется моральным и этикетным нормам, принятым в коллективе, что находит отражение как в вербальном, так и в невербальном компоненте коммуникации. Примером такой группы может служить зулусское общество [de Kadt, 1998. P. 182 и след.]. Центральное понятие, характеризующее социальное взаимодействие зулусцев, обозначается глаголом *hlonipha* 'оказывать уважение, почтение'. Оказывать уважение, *hlonipha*, обязан каждый зулус более низкого ранга в разговоре с человеком более высокого ранга. Последнему, в свою очередь, предписывается проявлять чувство *ubuntu* 'человечность, гуманность'. Стратегии и невербальные средства, с помощью которых передаются эти отношения и чувства в диалоге, бывают самые разные. Так, при общении с социально неравноправными участниками для зулусцев характерно использование особых жестов уважения и поз и строго регламентированное проксемное поведение. Например, ребенок, принимая подарок от родителей или от других «старших», должен делать это сидя и не должен смотреть на родителей. Сидячая поза — это именно та, в которой зулусы «оказывают уважение», т.е. *hlonipha*, адресату. Жестким правилам невербального поведения подчинены также и диалоги взрослых зулусов разных статусов.

Статусные различия, выраженные в невербальных знаках, могут в определенных ситуациях нивелироваться или подавляться более сильными факторами. Так, в России XIX в. дворянская этика и кодекс чести дворянина требовали уважения прав личности независимо от служебной иерархии, а потому дворянин, оберегая свою честь и человеческое достоинство как высшую ценность, мог пренебречь некоторыми правилами невербального поведения, отражающими статусные различия. В романе «Война и мир» Л. Толстого есть эпизод, когда полковой командир делает замечание стоящему перед ним Долохову по поводу его вольной позы, но делает это в таком тоне и в такой манере, которые задевают честь солдата-дворянина. И это обстоятельство определило последующие реакцию и поступок Долохова; ср.: «Ка-а-ак стоишь? Где нога? Нога где? — закричал полковой командир <...>. Долохов медленно выпрямил согнутую ногу и прямо, своим светлым и наглым взглядом, посмотрел в лицо генерала. — Зачем синяя шинель? Долой! <...> — Генерал, я обязан исполнить приказание, но не обязан переносить... — поспешно сказал Долохов. <...> Не разговаривать!.. — Не обязан переносить оскорбления, — громко, звучно договорил Долохов. Глаза генерала и солдата встретились. Генерал замолчал, сердито оттягивая книзу тугой шарф. — Извольте переодеться, прошу вас, — сказал он, отходя»;

в) **физическое и психическое состояние.** Так, уставший человек, как мы говорим, *целый день простоявший на ногах*, обычно хочет лечь или сесть. А вот еще пример. В японском языке есть очень важное в культурном и когнитивном отношении слово *hara*, одно из значений которого — анатомическое — ‘живот, брюхо’, а другие значения — ‘сердце’, ‘ум’, ‘намерения’, ‘мужество, сила воли’ (кстати, английское *guis* тоже объединяет в своей семантической структуре значения ‘живот, кишки’ и ‘мужество, сила воли’). Любопытно, что производное от *hara* слово *haragei* (букв. ‘искусство живота’) обозначает помимо еще многого другого ‘невербальную коммуникацию’ и ‘психологическую стратегию’ (русским хорошо известно другое производное от *hara*, слово *харакири*, означающее буквально ‘расщепление, вспарывание живота’). Японцы, как свидетельствуют многочисленные языковые данные, считают, что внутреннее «я» человека, его душа и телесный центр размещаются в животе. Брайан Маквей, например, в этой связи пишет: «То, как человек стоит и держит свой живот, показывает уровень его морального и духовного развития» [McVeigh, 1996. P. 38]. Он приводит целый ряд японских слов и выражений со словом *hara*, соотносящих позу человека с его физическим или психическим состоянием, отношением: *hara o miseru* (букв. ‘показать живот’, литературный перевод — ‘проявить искренность’), *hara o sueru* (букв. ‘разместить, расположить живот в пространстве’, литературный перевод — ‘собраться с силами’, ‘приготовиться’ и др.). Характеризуя позу человека словами *Он держится прямо*, или, буквально, *Его живот подтянут*, говоря этим, что *Человек собран*, японец утверждает наличие у него *hara*, т.е. что человек обладает внутренней силой, что ему присуща спокойная уверенность и что он держится с чувством собственного достоинства;

г) **степень вовлеченности в диалог или в обсуждаемую ситуацию.** Например, мы не любим беседовать о чем-то важном на ходу, а предпочитаем разговор сидя, ср. «Лев все не решался сесть: сесть значило расположиться к беседе, — он предпочитал стоять или слоняться между кроватью и столом» (В. Набоков). Позой можно также дать понять партнеру нечто вроде ‘я на твоей стороне (в том, о чем ты мне рассказываешь)’ и др.;

д) **поиск участия или «тепла».** Жестовый комплекс «поза с наклоненным в сторону адресата корпусом, уменьшенное по сравнению с обычным расстояние, частое заглядывание в глаза партнеру, кивки, робкие улыбки» обычно трактуется как выражение желания найти в партнере душевный отклик, теплоту или участие;

е) **обман.** В ходе диалога можно принять, например, нарочито беззаботную позу, говорящую, вопреки реальному положению дел,

о том, что, мол, ничего не произошло, ср. **сидеть нога на ногу** или **сидеть в кресле или на стуле, откинувшись назад** и огромное число других поз.

Этикетные нормы в отношении поз, как для всех других типов жестов, различаются по культурам и народам. Например, в европейской и североамериканской культурах в знак уважения к партнеру, в особенности к старшему по возрасту или социальному положению, человек обычно встает перед ним, а на островах Фиджи и Тонга люди в знак уважения к партнеру принимают сидячее положение. Два индейца витуту разговаривают только сидя и никогда не стоя, при этом смотрят они не друг на друга, как, например, европейцы, а только в сторону на посторонние объекты. В знак приветствия мужчины-европейцы часто снимают шляпы и делают легкий поклон, а у некоторых народов Полинезии в этот момент, напротив, голова мужчины должна быть прикрыта и корпус выпрямлен.

Индивидуальные и социальные взаимоотношения являются одной из смысловых доминант языка жестов. В языке тела многие жесты обслуживают такие зоны концептов и смыслов, как **человеческие отношения** и **эмоции**. Особенно много говорят нам жесты о содержании и структуре актуального процесса коммуникативного взаимодействия. Так, в работе А. Шефлена (1964) позы были разделены на три группы в соответствии с теми коммуникативными намерениями, которые, по мнению автора, отражает ориентация позы, например, является она вертикальной или наклонной, идентичной позе партнера или отличной от нее, сопровождается она какими-либо движениями или является неподвижной (С. 326—329). В первую группу попадают позы, посредством которых жестикулирующий признает наличие другого и выражает желание или нежелание вступить с ним в диалог, т.е. позы, выражающие смыслы 'включенность' или 'невключенность' человека в диалог. Во вторую группу включены позы, которыми человек выражает определенные чувства и отношения к адресату, такие как половое влечение, симпатию, враждебность и т.п. Наконец, третью группу образуют позы, выражающие статусные или коммуникативные различия, согласие/несогласие в чем-либо с партнером, а также, добавлю, позы, которые отражают значительное неравенство общественных статусов, делающих невозможным выражение несогласия с партнером: это, например, напряженная прямая стоячая поза (ср. языковые сочетания, называющие или передающие впечатление от подобных поз: *стоять вытянувшись <навытяжку, не шелохнувшись, по струнке>*) или же, напротив, слишком открытая по сравнению с нормой поза в сочетании со стремлением придвинуться поближе к адресату, обладающему вы-

соким социальным статусом, улыбками, кивками головой или наклонами/поклонами в его сторону (выражение раболепия, низкопоклонства, подобострастия и т.п.).

В работах А. Шефлена и других ученых не учитывался, однако, тот момент, что позы не только выполняют дискурсивные функции, влияя на ход разговора или маркируя его части, они являются также невербальными показателями социальных ситуаций и отдельных социальных коллективов; ср. позы **вытянуться в струнку** и **отдание чести** (не в ситуации игры), которые в русской культуре типичны при встрече военных. Кроме того, позой часто отмечается вхождение лица в определенный коллектив. Можно поэтому говорить о типичных позах младших школьников (см., например «**сложить руки перед собой на парте**» в советской педагогике считалось, что эта — явно несвободная — поза помогает выработке у младших школьников навыка концентрации внимания), о позах военных, спортсменов, дирижеров, официантов и др. Еще меньше внимания обращалось на то, что сами жесты или их нетождественность могут, напротив, быть очевидным показателем различий в социальных статусах или отношениях к данному человеку или вопросу. Например, поза **восседать** — это не то же, что **сидеть**. Лица более высокого общественного положения в разговоре с нижестоящими принимают более свободные позы, а людям более низкого положения в диалоге с вышестоящими свойственны позы **внимания**.

Этика невербального поведения тесно связана с этикетом, а потому этические оценки распространяются и на этикетные манеры. Один простой пример. Если в комнату входит гостья, то по нормам европейской культуры, но не мусульманской, например, сидящему мужчине, если тот не очень стар, болен и т.п., полагается встать, чтобы поприветствовать вошедшую, оказав ей уважение, познакомиться с ней (быть ей представленным) или просто уступить ей место.

Существуют особые правила телесного этикетного поведения детей разных возрастов в разговоре со взрослыми, включающие в себя составной частью нормативные позы. Детские позы не соматогенные (врожденные); в каждой культуре и каждом этносе детей полагается учить специально, как вести себя в разговорах с взрослыми, и здесь необходимо учитывать связь между позами, с одной стороны, и возрастом и стадиями формирования личности, с другой. Так, маленьким детям Европы и Америки присущи расслабленные, свободные позы. В среде взрослых расслабленные позы могут приниматься людьми с более высоким статусом в диалоге с человеком того же или более низкого статуса, а принятие подобных поз человеком подчиненного положения перед более высоко

стоящим считается нарушением норм телесной этики. В русской культуре поза **стоять руки в боки** характеризуется как недружелюбная и агрессивная, а потому порицается. Во всяком случае, становится так перед друзьями или близкими родственниками не принято (она допустима разве что как игровая или шутливая), а с точки зрения существующих этических норм эта поза вообще едва ли допустима, что, несомненно, является следствием ее семантики. В отличие от русских, у японцев не поклониться старшему означает не просто нарушить этикет, это больше — совершить неэтичный общественный поступок и обидеть партнера. И тут мы скорее всего сталкиваемся уже не с семантическим, а с прагматическим запретом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коваль, Тьям, 1998 — Коваль А.И., Тьям А.Г. Жест и жестовое поведение как проблема перевода (на материале франкоязычной африканской прозы) // Африка: общества, культуры, языки (взаимодействие культур в процессе социально-экономической и политической трансформации местных обществ. История и современность). Материалы выездной сессии Научного совета по проблемам Африки РАН, состоявшейся в Санкт-Петербурге 5—7 мая 1997 г. М., 1998. С. 177—183.
2. Кодзики, 1994 — Кодзики. Записи о деяниях древности. Свиток 1-й (пер. и коммент. Е.М. Пинус). СПб.: Шар, 1994.
3. Реформатский, 1963 — Реформатский А.А. О перекодировании и трансформации коммуникативных систем // Исследования по структурной типологии. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 208—215.
4. Сорокин, Марковина, 1988 — Сорокин Ю.А., Марковина И.Ю. Типы китайской символики в языке и культуре // Этнопсихолингвистика / Ред. Ю.А. Сорокин. М.: Наука, 1988. С. 64—71.
5. Darwin, 1872/1965 — Darwin Ch. The Expression of the Emotions in Man and Animals. New York: Philosophical Library, 1872 [3rd edition — 1965].
6. de Kadt, 1998 — de Kadt E. The concept of face and its applicability to the Zulu language // Journal of pragmatics, 29, 1998. P. 173—191.
7. Elkin, 1953 — Elkin A.P. The one-leg resting position in Australia // Man, 53. 1953. № 95.
8. Hall, 1966 — Hall E.T. The hidden dimension. Garden City; New York: Doubleday, 1966.
9. Loomis, 1956 — Loomis C.G. Folklore in the news: Sign language of truck drivers // Western folklore, 5, 1956. P. 205—206.
10. McNeill, 1992 — McNeill D. Hand and mind: What gestures reveal about thought. Chicago: Chicago Univ. Press, 1992.

11. *McVeigh*, 1996 — *McVeigh B.* Standing stomachs, clamoring chests and cooling livers: Metaphors in the psychological lexicon of Japanese // *Journal of pragmatics*, 26, 1996. P. 25—50.

12. *Meisner, Philpott*, 1975 — *Meisner M., Philpott S.B.* The sign language of sawmill workers in British Columbia // *Sign language studies*, 9, 1975. P. 291—308.

13. *Scheflen*, 1964 — *Scheflen A.E.* The significance of posture in communication systems // *Psychiatry*, 27, 1964. P. 316—331.

14. *Vargas*, 1986 — *Vargas M.F.* An introduction to nonverbal communication. The Iowa State Univ. Press /Ames: 1986.

Татьяна Цивьян
(Институт славяноведения, Москва)

ОТНОШЕНИЕ К СЕБЕ И К СВОЕМУ ТЕЛУ В РУССКОЙ МОДЕЛИ МИРА *

Содержание доклада, прочитанного на конференции, претерпело изменения по мере его подготовки, и первоначальный план отдалялся от описания и интерпретации конкретного фрагмента в ракурсе русской модели мира (РММ)¹. В результате оказалось, что объявленная тема превратилась в своего рода вступление к себе самой и была вытеснена тем, что первоначально мыслилось как вступление, которое должно было состоять лишь в уточнении терминологии и предмета анализа (т.е. *тела*), но стало основным предметом выступления, а теперь и статьи.

Итак, первоначально предполагалось описать отношение к телу в одном узком и достаточно своеобразном фрагменте РММ — в интеллигентной (или интеллигентской) среде, восходящее к дворянской культуре. Это обозначение более или менее условно: вполне возможно, что многое здесь универсально, но пусть тогда выбранный фрагмент будет точкой отсчета.

Это тот фрагмент русской традиции, для которого характерно амбивалентное отношение человека к телу, и прежде всего к собственному телу. В определенном смысле оно может быть сведено к архетипической оппозиции *видимый/невидимый*. С одной стороны, это своего рода «апофатизм»: тело стремятся сделать незаметным, не привлекающим внимания. В связи с этим налагается запрет на любые естественные «телесные» проявления, визуальные, одористические, акустические и под.: их как бы не существует, и само тело соответственно становится «бестелесным»². С другой стороны, в особых ситуациях возможно привлечение внимания к телу, но в плане самоиронии: рискованные шутки, достаточно откровенные словесные (и несловесные) выражения³.

* Статья написана при финансовой поддержке РГНФ (грант 03—03—00220).

¹ С той оговоркой, что термин РММ принадлежит к числу широко используемых, но не имеющих четкого определения и ограничения объема.

² Подчеркну, что «апофатичность» никак не означает пренебрежения к уходу за телом — к гигиене, косметике, моде и т.п.

³ Из хрестоматийных примеров: «старик Державин», благословляющий юных лицейских поэтов (в стихотворении), спрашивающий, «где, братец, здесь нужник» (в мемуарах), и объединение этого в пародийном *Старик Державин нас заметил / И, в гроб сходя, благословил*.

Одновременное использование высокого и низкого культурного кода (*духовное* и *телесное*) хорошо известно и подробно описано (и обыграно). Здесь я ограничусь несколькими литературными и мемуарными примерами, используя прежде всего относящиеся к XIX — началу XX в. воспоминания институток, девиц дворянского происхождения [Институтки, 2001].

В их рассказах об институтской жизни тема *тела* сводится к минимуму. Она замещается темой *одежды* с характерной иерархией: детально описаны «мантошки», капоры, шляпы, перчатки, ленты, пелерины, фартуки, рукавички (и правила их надевания), платья, чулки, башмачки — т.е. то, что видно, *наружное*. Далее идет недифференцированное *белье*, и нижнее, и постельное (его единственная характеристика — чистота и белизна), но о *теле* и речи нет!¹ Верхняя одежда (т.е. «не-белье» — оно слишком приближено к запретному) выступает не просто «футляром»², но заместителем тела, в данном случае — его «пристойным двойником»³.

Pruderie институток, вошедшая в анекдоты, отнюдь не исключала владения контрастным культурным кодом: «Есть сведения о том, что институтки знали “невыносимой пошлости” анекдоты и зачитывались “порнографической литературой”, которую они получали от братьев и кузенов» [Белусов, 2001. С. 23], не говоря уже о том, что видное место в институтском языке занимал «бранный жаргон» [Там же. С. 15]. Однако это, как представляется, обычный «пубертатный» симбиоз кодов, предполагающий увлекательную игру на оппозиции *приличное/неприличное*. Я же имею в виду русскую бурлескную традицию, прежде всего литературную, с истоками во французской традиции XVII—XVIII вв. (прежде всего Буало

¹ К этому: рассказ об институтке, которая упала с лестницы, страшно расшиблась и едва не рассталась с жизнью из-за того, что считала неприличным обнажить грудь перед доктором и тем самым опозорить «не только себя, но и весь выпускной класс» [Водовозова, 2001. С. 297].

² Недавно (апрель 2002) в одной из московских газет были опубликованы новые разоблачительные (и полностью недостоверные) материалы о Гитлере, где его компрометация была связана с телом: сообщалось, что Гитлер никогда не снимал пальто, поскольку под этим «футляром» скрывал исходящие от него дурные запахи. Очевидно, корреспонденты никогда не соприкасались с бомжами, иначе знали бы, что «футляр» является не защитником от запаха, а его усиливающим транслятором.

³ Одежда как двойник человека — хорошо известный фольклорно-мифологический мотив. Ср. развитие этого в известном сюжете из «Озорных сказок» Бальзака, где одежда оказывается единственным средством для различения мужчины и женщины: королевские дети (будущие Франциск II и Маргарита Наваррская) рассматривают картину Тициана «Адам и Ева», и когда Франсуа спрашивает: «А кто из них Адам?», — Марго отвечает: «Глупенький, как же можно это узнать, раз они не одеты» [Бальзак, 1955. С. 214].

и Пирон), отпечатавшуюся в семейной культуре определенного круга, сохранившей следы бурлеска до наших дней. Бурлеск в принципе направлен на (само)иронию, а преимущественная обращенность к травестийности, подчеркнутое обыгрывание высокого и низкого придает русскому бурлеску особый колорит¹. Пример такого рода бурлеска — знаменитое гоголевское описание дам города N., которые отличались «необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: я высморкалась, я вспотела, я плюнула, а говорили: я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка» [Гоголь, 1937. С. 184]².

Дальнейший подбор и анализ примеров потребовал терминологического уточнения того, что подразумевается под лексемой (и реалией) *тело*, и оказалось, что ответить на этот вопрос достаточно сложно.

Естественно было начать с представления лексемы *тело* в толковом словаре современного русского языка; там первым дается определение физического и математического тела и лишь потом — человеческого:

тело 1. Ограниченное пространство, заполненное какой-н. материей, веществом (*физ.*). Часть пространства, ограниченная со всех сторон замкнутой поверхностью (*мат.*). 2. Человеческий организм в его внешних, физических формах [Ушаков, 1940, s.v. *тело*].

Отметим, что выделены признаки формы (внешней), ограниченности и заполненности.

Даль, подчеркивая цельность, объемность, вещественность тела, специально останавливается на его строении/сложении из разных частей:

Тело животного, человека, весь объем плоти, вещества его, образующего одно цельное, нераздельное существо, оживляемого, у животного, животною душою, у человека, сверх сего, духом; либо бездушная плоть, труп.

Телосложение, наружный склад, строй тела, особ. человека. *Телостроенье* внутреннее устройство животного тела,

¹ На это обратил внимание М.И. Шапир в своей недавней работе «Барков и Державин. Из истории русского бурлеска», отметив, что «русскому бурлеску больше, чем западному, свойственна <...> внутренняя противоречивость — будь то жанровая, сюжетная или языковая. <...> Распознавать бурлескный субстрат в русской классической литературе в самом деле бывает очень непросто, но благодаря ему многое в национальной традиции может стать более понятным» [Шапир, 2002. С. 436, 442].

² К этому же: о даме, «которая приехала вовсе не с тем, чтобы танцевать, по причине приключившегося, как сама выразилась, небольшого инкомодите в виде горошинки на правой ноге» [Гоголь, 1937. С. 195].

вся связь и соотношение всех составных орудий, снарядов его [Даль, 1955, s.v. *тело*].

Цельное, нераздельное существо оказывается, таким образом, построенным из разных частей, имея при этом еще и два разных склада — наружный и внутренний¹.

Этимологический словарь Фасмера не дает для *тела* однозначной этимологии:

тело сравнивают с лтш. *tēls, tēle* «образ, тень, изваяние, остов», *tēliōt* «придавать форму». Неубед. сравнение с *тло* [Фасмер, 1973, s.v. *тело*]².

И здесь можно видеть указание на тот же смысловой оксюморон «составной цельности», который просматривается у Даля. В связи с этим стоит обратиться к лат. *corpus, corporis*, с неясной этимологией [Walde-Hofmann, 1982, s.v. *corpus*], для которого ЭССЯ предлагает следующую аналогию:

***krĕrĕkь (jь)**: русск. *крепкий* 'твердый, прочный, здоровый, сильный'. [Возводится к и.-е. **qrĕp-* или **krĕ-pu-*. Миклошич считал первоначальным значением слова *krĕpъ* 'неподвижный, оцепенелый, твердый']. Классический и самый яркий образ того, что цепенеет, твердеет, застывает, — это образ тела, которое покидает жизнь, что побуждает нас обратиться к соответствующей и.-е. терминологии. <...> Так, сюда могут быть отнесены такие и.-е. названия тела, ранее не привлекавшиеся для сравнения со слав. словом, как лат. *corpus, —oris* 'тело, туловище' <...>, далее др.-инд. *kṛp* 'форма, красота, красивый вид', авест. *kdrǰš, kdhrp* 'форма, фигура, вид' [ЭССЯ, 1985. С. 132—133].

Следует уточнить, что, во-первых, *крепкий* характеризует не столько оцепенелость, сколько плотность тела как такового (и прежде всего — живого тела), ср. выше об оплотнении пространства (к этому же рус. *плоть*), и что, во-вторых, не менее существенно значение (при)крепления/составления, ср.: ***krĕpiti**: др.-русс. 'прикреплять, соединять', русск. *крепить* 'прочно закреплять, соединять' [ЭССЯ, 1985. С. 137—138].

Таким образом, в семантике лексемы *тело* (или концепта *тела*) настойчиво выдвигается вперед «агрегатность»: монтаж разных элементов, которые закрепляются на некоей основе и вместе с ней образуют единство=*единое тело*. Но тогда возможна и другая трактовка: тело как таковое — это только основа, а прикрепляемые к

¹ В этой статье речь идет только о «наружном» теле.

² Неубедительно, но весьма соблазнительно с семантической точки зрения, поскольку *тло* означает 'почва, основание, земля' [Фасмер, 1973, sv. *тло*].

этой основе элементы вполне самостоятельны. Вопрос далеко не праздный, поскольку оказывается, что в зависимости от ситуации («контекста») тело то уменьшается и/или упрощается, то усложняется и/или увеличивается. Начну с известного «тетического текста», стихотворения-инструкции, обучающей ребенка рисовать «агрегатного человека»; очевидно, что составление его из разных частей имеет в виду обучение не только рисованию, но и знанию внешней структуры человека, с четким выявлением отдельных элементов и порядка их «поставления»¹:

1. Точка, точка.
 2. Два крючочка.
 3. Носик, ротик.
 4. Оборотик.
 5. Палки, палки.
 6. Огуречик.
- Вот и вышел человечек!



Вопрос: из чего состоит *тело* получившегося в результате *человечка*? *Тело* — это и есть весь этот самый *человечек*, или тело — только *огуречик*, т.е. *торс*, к которому крепится *голова* (метонимически представленная *лицом*), *руки* и *ноги*? И если следовать апофатическому принципу, то какой минимум закреплен за понятием *тело*? Частичный ответ на это содержится в шутивном письме Ю.М. Лотмана²:

Идиллически провожу время, собирая ягоды и не работая. Вообще голова, видимо, совершенно излишняя часть тела, и когда она не болит и в ней не звенит, то о ней следует просто забывать, что я и стараюсь делать. Вообще мне начинает казаться, что под категорию “лишняя часть тела” подходит все тело, доставляющее нам столько страданий. Но все же даже Св. Франциск относился к нему с нежностью, называя “брат мой осел”. Что ж, пусть осел, пока может, несет свою ношу³ [Ю.М. Лотман — Ф.С. Сонкиной, 11.08.1986].

¹ Почему бы, например, не выразить цельность *тела* изображением его единой линией (не отрывая карандаша) или не начинать рисунок произвольно, с любой точки. Но в стихотворении-инструкции подчеркнута автономность элементов и их иерархия.

² Любезно предоставлено мне Б. Егоровым.

³ Называл, но не всегда с нежностью, ср.: Св. Франциск «крайне сурово бичует себя куском веревки. “Ну же, брат осел, — восклицает он, — в таком состоянии ты должен находиться, так терпеть бичевание”» [Францисканство, 1996. С. 431].

При дальнейшем рассуждении (здесь — в пределах русского языка и русской традиции) возникают дальнейшие вопросы: *голова* — это не более чем часть *тела*, или существует противопоставление *голова/тело*? Не вдаваясь в подробности, можно предположить, что это определяется ситуацией, в свою очередь описываемой рядом семиотических оппозиций, таких, например, как *вертикаль/горизонталь*, *движение/неподвижность*, *живой/мертвый* (в ослабленном варианте *здоровый/больной*). Так, лежащий неподвижно человек (=труп) является единым, цельным телом (*голова* — часть *тела*); стоящий и/или двигающийся человек (=живой) имеет иное членение (*голова* противопоставлена *телу*; невозможно сказать «голова и остальное тело»).

Так обозначается значимая лингвистическая, этнолингвистическая и этнокультурная тема, которая, как представляется, почти не разработана, и простая на первый взгляд задача *nommer le corps, décrire ses composantes* оказывается более чем сложной. Очень важно было бы составить вопросник по концепту *тело* в разных традициях, начав при этом с языка, как очень точного индикатора и классификатора¹. Естественно, что это только первичный уровень. Далее исследование проблемы должно быть помещено в контекст других дисциплин — структурной антропологии, философии² и т.п. и, конечно, в контекст возникшей в 80-е годы прошлого века науки об истории тела, ставящей своей целью исследование того, до какого предела тело остается «natural», как различаются представления о теле в разных обществах, насколько универсальны оппозиции интеллект/тело, душа/тело.

Представляется, что амбивалентное и лабильное представление о своем собственном теле (=о себе самом) во многом определяется ограниченностью человеческих возможностей в том, чтобы «познать самого себя». В сущности, он должен «составить себя» из мозаики различных элементов, которые он находит с помощью пяти инструментов-рецепторов, т.е. пяти чувств. Но это возможно лишь в ограниченной степени, остальное приходится восполнять воображением и сложными интеллектуальными операциями.

Как известно, в освоении человеком мира — и самого себя — превалирует визуальное восприятие. Зрение играет главенствующую

¹ Ср. толкование выражения *болит все тело*: очевидно, что имеется в виду тело «без головы», но входят ли в это конечности (руки-ноги) или имеется в виду только торс? Как такого рода классификация реализуется в разных языках и традициях?

² Ср., например, философское осмысление тела как оплотненного пространства («тело, моделирующее внешний мир, его пространство и заполнение»), связи/тождества места и вещи/тела в работе В.Н. Топорова «Пространство и текст» [Топоров, 1994].

шую роль, остальные чувства используются скорее как вспомогательные инструменты¹. Но человек не может увидеть свое лицо, а тело видит лишь частично, практически только спереди, да и то не целиком (шею не видит). Представление о «недостающем» он восстанавливает по отражению (с помощью зеркала), но для этого должен научиться операциям сравнения и (само)отождествления. Было уже замечено в связи с мифом о Нарциссе, что смысл его отнюдь не в осуждении самовлюбленности или эгоцентризма. Это миф о «первозеркале» как единственном способе визуального познания самого себя (ср. «Лицо нам заменяют зеркала», Г. Горбовский). Нарцисс принял *себя* за *другого*, не зная, что такое отражение, и тем более не зная, что он должен отождествить отражение с самим собой и запомнить/выучить его. А для того, чтобы верифицировать *свое* отражение, надо убедиться, что зеркало верно отражает *другого*. Таким образом, визуальное познание самого себя возможно только через посредника².

Результат разных разрешающих способностей каждого из пяти человеческих чувств приводит к тому, что цельный образ получается из сложения информации, полученной от разных рецепторов, притом в неравных объемах. Эмпирическое знакомство со своим телом великолепно передано Валери в «Господине Тесте» (хотя, конечно, Валери меньше всего имел в виду эмпирию):

Quand on est enfant on se découvre, on découvre lentement l'espace de son corps, on exprime la particularité de son corps par une série d'efforts, je suppose? On se tord et on se trouve ou on se retrouve, et on s'étonne! On touche son talon, on saisit son pied droit avec sa main gauche, on obtient le pied froid dans la paume chaude!.. Maintenant, je me sais par cœur [Valéry, 1980. P. 31].

Перед нами «выучивание наизусть» *себя* = *пространства своего тела*, с отмеченным преимуществом осязания (но не вкуса). Заметим, что *свое*, единое и цельное, *тело* состоит из *пятки*, *правой ноги*, *левой руки* и *ладони*.

Почти за семьдесят лет до Валери Лев Толстой описал младенческое (эмпирическое) знакомство со своим телом; в его описании также превалирует осязание (но вместе со зрением и обонянием), а *тельце* состоит из *рук* и *груди* с проступающими *ребрами* (элемент внутреннего тела):

¹ Их разрешающая способность не столь сильна, ср. рус. «близок локоток, да не укусишь», и они активизируются обратно пропорционально ослаблению зрения (и слуха), ср. роль осязания и обоняния для слепых и слепоглухих.

² Точно так же человек не чувствует *своего* индивидуального запаха, но чувствует запах *другого* и на основании этого получает знание (но не ощущение!) о существовании своего собственного запаха.

Вот мои первые воспоминания <...> я связан; мне хочется выпростать руки, и не могу этого сделать <...>. Мне хочется свободы <...>. Я сижу в корыте, и меня окружает новый не неприятный запах какого-то вещества, которым трут мое маленькое тельце. <...> и я в первый раз заметил и полюбил свое тельце, с видными мне ребрами на груди, <...> и в особенности ощущение гладкости мокрых краев корыта, когда я водил по ним ручонками [Толстой, 1913а. С. 249].

В философском осмыслении онтологического опыта на первый план выступает вопрос о тождестве человека собственному телу («я есть мое тело», словами Г. Марсея). Толстого это привело к следующему заключению:

Мне говорят, что я появился несколько лет назад из утробы моей матери. Но то, что появилось из утробы моей матери, есть мое тело, — то тело, которое очень много времени не знало и не знает о своем существовании и которое очень скоро, может быть, завтра, будет зарыто в землю и станет землею. То же, что я сознаю своим я, появилось не одновременно с моим телом <...>. Так что я решительно не могу сказать, что я такое. Знаю только, что я и мое тело не одно и то же [Толстой, 1913б. С. 87].

Не касаясь ни философской трактовки тела, ни даже более освоенной человеком оппозиции *душа/тело*, скажу только, что на семиотическом уровне речь идет о той же оппозиции *я/другой*, о возможности (или потребности) смотреть на себя со стороны, о понимании того, что познание *себя* происходит через познание *другого*, даже когда в роли *другого* выступает собственное тело¹. Сходное ощущение своего тела как внеположного, дарованного извне предмета-объекта обладания выражено в раннем (1909) стихотворении Осипа Мандельштама, которое в определенном смысле является ключевым в системе его мира (поэтического или реального, личного, которые, по большому счету, совпадают)². В стихотворении определена разделенность *себя* (обладателя) и *своего тела* (обладаемого) и их одновременная слиянность, объединение *agens'a* и *patiens'a*, *телесного* и *духовного*=дыхания, приобретающе-

¹ Св. Франциск называет братьями людей (прежде всего членов монашеского братства, в которое входит и он сам, *брат Франциск*), животных, объекты и явления мира и свое тело. Обычно в этом видят усвоение себе мира, всеобщее «природнение». Но когда речь идет о *брате теле*, в этом можно усматривать указание на разделение *себя* и *своего тела* (что шире противопоставления тела и духа, в случае Св. Франциска снятого стигматами).

² О «психофизиологическом» компоненте в поэзии Мандельштама см.: [Топоров, 1991].

го вещественную форму) и существование в двух временных планах, сиюминутном, кратком «времени тел» и вечном «времени души»:

Дано мне тело¹, — что мне делать с ним,
 Таким единым и таким моим?
 <...>
 Я и садовник, я же и цветок...
 <...>
 На стекла вечности уже легло
 Мое дыхание...
 <...>
 Запечатлеется на нем узор...
 <...>
 Пускай мгновения стекает муть —
 Узора милого не зачеркнуть.

* * *

Заключением статьи является возвращение к вступлению, что образует своего рода рамочную конструкцию: как уже предупреждалось, собственно тема (*nommer le corps, décrire ses composantes*) по сути лишь фланкирует предварительные рассуждения относительно того, как к ней приступить. Хотелось бы сказать, что в этом я не вижу принципиального разрыва с конкретными целями. Анализ концепта и соответственно лексемы *тело* в семиотическом ракурсе (через разные знаковые коды), на парадигматическом и синтагматическом уровне (словарь и грамматика) невозможен без учета эмпирии *тела* (онтологического опыта каждого человека). Но для описания эмпирии нужна точная терминология.

Как мне кажется, многим исследованиям, связанным с телом в его различных аспектах и функциях, не хватает точности в определениях: подразумевается, что предмет исследования заведомо известен и никаких сомнений по его поводу не должно возникать. Между тем отнюдь не очевидны ответы на вопросы, что в связи с *телом* значат *голова — лицо и его части — руки-ноги — пальцы-ногти — волосы — слезы, пот* и другие выделения и т.п.: являются ли названные объекты *частями тела*, и если нет, то как их обозначить по отношению к *телу*. В контексте русского бурлеска можно бесконечно разгадывать загадку, которую поставил Гоголь в повести «Нос»² и от решения которой «уходят», относя ее к области рито-

¹ Вариант: *имею тело*.

² М.И. Шапир замечает: «Вопрос о бурлескной стихии у Гоголя не поставлен до сих пор, хотя поэтика и стилистика его прозы находят ряд соответствий в русском и украинском бурлеске» [Шапир, 2002. С. 440].

рических приемов — метафоры, метонимии и под. — или вообще закрывая глаза на ее разрешение, точнее, неразрешимость. Что́ есть гоголевский *нос* как персонаж повести: часть *лица* и/или *тела* или само *тело/человек*, насколько эти переходы соотносятся с русской языковой и этноязыковой традицией? Какие трансформации происходят с *носом*, когда он становится чиновником *Носом/Носовым*? Почему, превратившись в человека, *нос* одновременно остается частью тела (лица), и чем верифицируется это тождество? Ср. знаменитый пассаж «Милостивый государь... <...>. Ведь вы мой собственный нос!» [Гоголь, 1938б. С. 56]¹. Представляется, что при заведомой невозможности однозначного ответа многое обнаружилось бы, если бы у нас были более точные представления о словаре и грамматике тела, о семиотическом месте тела в модели мира. К анализу этого я и призываю.

ЛИТЕРАТУРА

Бальзак, 1955 — *Бальзак О. де*. Наивность // Бальзак О. де. Собр. соч.: В 15 т. М., 1955. Т. 14.

Белоусов, 2001 — *Белоусов А.Ф.* Институтки. Вступ. ст. // Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц / Сост. В.М. Бокова и Л.Г. Сахарова. М., 2001.

Водовозова, 2001 — *Водовозова Е.Н.* На заре жизни // Институтки.

Гоголь, 1937 — *Гоголь Н.В.* Мертвые души / Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1937. Т. 5.

Гоголь, 1938 — *Гоголь Н.В.* Нос / Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3.

Даль, 1955 — Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. М., 1955. Т. 4 (репринт).

Институтки, 2001 — Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц / Сост. В.М. Бокова и Л.Г. Сахарова. М., 2001.

Толстой, 1913а — *Толстой Л.Н.* Первые воспоминания (Из автобиографических заметок) (1878 г.) / Полн. собр. соч. Льва Николаевича Толстого. М., 1913а. Т. 1.

Толстой, 1913б — *Толстой Л.Н.* Зеленая палочка / Полн. собр. соч. Льва Николаевича Толстого. М., 1913б. Т. 21.

¹ Ср. описание благополучной развязки — поимки *носа*: «...его перехватили почти на дороге. Он уже сидел в дилижанс... И странно то, что я сам принял его сначала за господина. Но к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды не замечу» [Гоголь, 1938. С. 66]; т.е. для того, чтобы распознать *нос*, надо надеть очки на *нос*.

Топоров, 1991 — *Топоров В.Н.* О «психофизиологическом» компоненте поэзии Манделъштама // Осип Манделъштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Материалы науч. конф. 27—29 декабря 1991 г. М., 1991.

Топоров, 1994 — *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Топоров В.Н. О мифопоэтическом пространстве. Пиза, 1994.

Ушаков, 1940 — Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1940.

Фасмер, 1973 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1973. Т. 4.

Францисканство, 1996 — Второе житие Фомы Челанского // Истоки францисканства. М., 1996.

Шапир, 2002 — *Шапир М.И.* Барков и Державин: Из истории русского бурлеска // А.С. Пушкин. Тень Баркова. Тексты. Комментарии. Экскурсы / Изд. подгот. И.А. Пильшиков и М.И. Шапир. М., 2002.

ЭССЯ, 1985 — Этимологический словарь славянских языков / Под ред. О.Н. Трубачева. М., 1985. Вып. 12.

Valéry, 1980 — *Valéry.* Monsieur Teste. Paris, 1980.

Walde-Hofmann, 1982 — *Walde A., Hofmann J.B.* Lateinisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1982.

ГРАММАТИКА ТЕЛА

Светлана Толстая
(Институт славяноведения, Москва)

ТЕЛО КАК ОБИТЕЛЬ ДУШИ: СЛАВЯНСКИЕ НАРОДНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ *

В народной антропологии душа и тело составляют своеобразный бинот: с одной стороны, они образуют неразрывное единство, ибо тело без души не может существовать, с другой — по многим важным параметрам противопоставляются друг другу. В значительной степени это противопоставление отражает христианскую концепцию души как высшего, бессмертного, праведного начала, связанного с небесным, божественным миром, и тела — как земного, «тленного», низменного, греховного и «дьявольского». Ср. полес. «Тело умирает, а душа на небо иде» [ПА, Новый Двор Пинск. р-на Брест. обл.]. Привязанность души к телу в определенной степени продолжается и после смерти: бессмертная душа как бы сохраняет контроль над оставленным ею телом, присутствует при погребении, летает над могилой, следит за тем, чтобы тело было предано земле должным образом. Вологодские крестьяне воображали, что душа умершего, ходящая в продолжение 40 дней «по своим местам», спрашивает: «“Над чем плачут?” — “Над твоим телом”, — отвечают ей» [Иваницкий, 1890. С. 116]. По поверьям крестьян Купянского у. Харьковской губ., «душа утопленников, тела которых не были вынуты из воды и не преданы земле, каждую ночь в виде собаки приходит к телу и воет на берегу, а потом бросается в воду и там стонет, свистит, кричит: “О-ох! о-ой!”» [Иванов, 1893. С. 63]. В. Гнатюк приводит еще одно свидетельство П. Иванова: «В часі похорону супроводжує тіло на цвинтар і як його закопують, душа плаче та питає: “Йой, а я де буду?” А хрест, що закопують на могилі, відповідає: “Не бійся, я з тобою”. По похороні прилітає душа до хати і вечеряє. Потому навідується до дому в ті дни, коли її поминають. Поза тим душа не показується ніколи, хиба що покутує на землі за якісь гріхи» [Гнатюк, 1912. С. VI].

Демонический характер душ «заложных» покойников, умерших «не своей» смертью, нередко объясняется тем, что связь души с телом была разорвана раньше времени, что душа покинула тело, не дождавшись отпущенного ему срока бытия. По поверьям западных

* Статья представляет собой сокращенный вариант работы: Толстая, 2000.

украинцев, души умерших несчастной смертью остаются на земле до того времени, пока должно было жить их тело [*Потушняк*, 1941. С. 21].

МЕСТОПРЕБЫВАНИЕ «ЖИВОЙ» ДУШИ (ДУШИ В ТЕЛЕ)

К числу наиболее общих, часто неформулируемых представлений относится убеждение, что душа помещается, живет, **обитает в теле** (а не рядом с ним, над ним и т.п.) [*Moszyński*, 1967. S. 593—594], *внутри, в середине* и т.п. (сев.-запад и запад Польши), «в каждом кусочке тела» (польск. живец. «Во всем теле бывает душа, ведь когда палец отсохнет, в нем уже не будет души» [*Ibid.* S. 594]; др.-рус. «Тако и душа по всемоу тѣлоу дѣйствуетъ пятью слоугъ своихъ, рекше пятію чювьствию» [*Срезневский*, 1. С. 749], т.е. понимается как жизненная сила, субстанция жизни. Чаше, однако, встречается представление, согласно которому душа локализуется в определенном месте тела, в том или ином ее члене или органе, ср. выражения, характеризующие аномальные состояния человека: *душа не на месте, в чем только душа держится*; рус. диал. орловск. *души нет* 'волноваться, тревожиться' [ОГ. С. 78].

Вместилищем души в теле могут считаться **сердце** (ср. рус. диал. петербург. *душа* 'сердце': «Душа у тебя так и дрыгае» [СРНГ, 8. С. 281]); рус. волог. «душа у человека помещается в сердце, а исходит изо рта» [*Иваницкий*, 1890. С. 118]; рус. арханг. «Душа — это сердце. Полсердца улетит [в момент смерти], а другая половина останется» [АА, д. Тихманьга Каргопольского р-на]; польск. «Gdzie jest serce, tam dusza jest» (Где сердце, там и душа) [*Moszyński*, 1967. S. 595]; сев.-белорус. и укр. подольск. «Душа везде в теле, но в сердце больше всего» [*Ibid.* S. 595]; польск. тарнопольск. «Dusza bije (pulsuje?) pod piersiami» (Душа бьется в груди) [*Ibid.* S. 595]; болг. пловдив. «Душата е като въздух, тя е в сърцето на човека, излиза при смъртта от устата му» (Душа — как воздух, она в сердце человека, выходит в момент смерти у него изо рта) [Арх. ЕИМ, № 881-II]; о соотношении души и сердца см. также [*Никитина*, 1999]; **желудок**: «Душа сидит немного пониже [сердца], в желудке» [*Даль*, 1996. С. 74]; **живот**: польск. «Dusza przebywa w piersiach albo w brzuchu» (душа пребывает в груди или в животе) [*Moszyński*, 1967. S. 595]; укр. подольск. «У mężczyzn dusza jest koło serca, а u kobiety — w brzuchu» (У мужчины душа около сердца, а у женщины — в животе) [*Ibid.* S. 595]; **горло, глотка**: в Черногории «многие считают, что душа находится где-то в глотке, поэтому грех дотрагиваться до этого места [другому человеку]; если же это случайно

произойдет, следует подуть на пальцы» [*Чайкановић*, 1994/2. S. 135]; **голова** (иногда даже мозг — польск. [*Moszyński*, 1967. S. 594]): польск. живецк. «Душа в голове, т.к. если голову отрезаѣ, человек умрет, а если руку, то нет» [*Ibid.* S. 594]; др.-рус. «Доуша съдить въ главѣ, оумъ имоущи яко же свѣтлое око» [*Срезневский*, I. С. 749]; полес. «Душа седзиць ў галаве чалавека, а па смерци лециць да Бога белым голубцам або агончыкам, бо наче свечечка, а ў пекла чорным крумкачом» [*Pietkiewicz*, 1938. S. 150—151]; болг. берковск. [*Вакарелски*, 1990. S. 35]; **глаза**: польск. силезск. «Душа пребывает в глазах, а когда человек умирает, то глаза лопаются (*pekaja*)»; «когда человек умирает, то из глаза выходит слеза, это и есть душа, которая вышла из тела» [*Moszyński*. 1967. S. 594]. На Западной Украине (Снятинский повет, Львовщина) отмечено поверье, по которому душа помещается в **зрачке**: «Про чоловічка в оці (здрічок, здрак) каже дехто, що се душа. Є люди, шо дивлячись другому в очи, можуть того чоловічка з'їсти, а тоді чоловік тяжко занедужає, а — не ратований — може й зі світа піти» [*Гнатюк*, 1912а. С. 324]; «Тот чоловічок у оці, то душьа того самого чоловіка», «Інші кажуть: там пробуває ангель-хранитіль того чоловіка» [*Там же*. С. 307].

Вместилищем души могут считаться также **кости**. По сербским верованиям, «пока существуют кости, жива и душа, и значит, сохраняется возможность воскресения» [*Чайкановић*, 1994/5. S. 73]. Ср. еще серб. выражения *запекла му се душа у костима* (запеклась у него душа в костях) — об очень старом человеке; *дух му се у костима забио* (дух забился у него в кости) — о том, кто лежит, словно мертвый; *једва носим у костима душу* (едва ношу душу в костях) [*Ibidem*]. Можно также вспомнить известный сказочный мотив воскресения из костей, обряд вторичного погребения и связанный с ним мотив почитания костей, сербский юрьевский обычай, по которому каждый член семьи должен откусить от жертвенного ягненка, но при этом ни в коем случае нельзя сломать кость, чтобы не лишиться жертвенное животное возможности воскреснуть [*Милићевић*, 1894. S. 120]; см. еще [*Чайкановић*, 1994/5. S. 108]. Иногда душа понимается как вся внутренняя, невидимая часть человеческого организма, ср. польск. выражение *na golą duszę* ‘натошак’, букв. ‘на голую душу’.

На Карпатах известны разные представления о месте пребывания души в теле: это может быть голова, сердце, **легкие**, **печень**, все тело, но у упыря душа помещается в **левом мизинце**: «у опира душьа находить си у мизилнім палци на ліві руці. Єк би у опира уеў тот палець, то він би умер, бо душьа зараз би вішла» [*Гнатюк*, 1912а. С. 306].

Представление о **крови** как субстанции жизни и души или обители души, относящееся вообще к наиболее распространенным

(ср. библейск. «не еште крови ни из какого тела, потому что душа всякого тела есть кровь его» — Лев. 17,14), К. Мошинский считает нехарактерным для славян. Однако, по-видимому, оно не чуждо и славянам. Так, согласно закарпатским верованиям, душа расходится по всему телу вместе с кровью: «Звичайна душа привязана до тіла і не відлучається від нього аж до смерти. Вона дає тілові життя<...> “Душа є тепла”, бо кров, з котрою вона розходиться по цілому тілі, є тепла, так само і живе тіло є тепле а мертве студене» [Потушняк, 1938. С. 34—35]. Сходные представления отмечены и у болгар в окрестностях Пловдива: «Душа — это кровь. Как только остановится кровь, и души не будет» [Арх. ЕИМ, №879-П. 1973 г.]. Ср др.-рус. «изииде дша его. со кровью во адъ» [СДРЯ, 3. С. 105].

Известны также представления о постоянных перемещениях души в теле, связывающие ее с идеей движения как формы и символа жизни. В Мазовше К. Мошинский записал верование, по которому «душа сидит в той части тела, которая движется; при этом в остальном теле ее в это время нет. Когда идешь, то душа в ногах; когда говоришь — в лице, когда делаешь что-нибудь руками, то в руках» [Moszynski, 1967. S. 596].

Часто считается, что человек рождается вместе с душой, которую кто-то (Бог, ангел) «вкладывает» в тело, но вопрос о том, когда и каким образом это происходит, решается по-разному. В частности, появление души может связываться с моментом зачатия, со второй половиной беременности или же с моментом, когда ребенок впервые начнет двигаться во чреве матери: «душа бере початок від матері немовляти і в той час входить у тільце, коли немовля перший раз порушиться» [Гнатюк, 1991. С. 397]. Ср. также др.-рус. «Тако и во оутробѣ женьствѣ первѣе от съмени зижеть тѣло. по пяти м(с)цьствѣ же ду(шю)» (XIV в.) [СДРЯ, 3. С. 105].

Что касается способов попадания души в человеческое тело, то в соответствующих языковых выражениях используются глаголы, создающие образ помещения некоего предмета в замкнутое пространство, такие как *вложить*, *всадить*, *всунуть* и т.п. Ср. польск. «Господь сотворит, душу *вложит* и все»; «Лучше бы Господь душу *всадил* в вербу, чем в тебя; она бы хоть кивала» [NKPP, 1. P. 187/N 511]; чеш. «и во что только Господь душу *всунул!*» — о глупом человеке [Zaorálek. S. 83]. Существует, однако, и другая точка зрения, согласно которой ребенок рождается без души или с «неполноценной» душой и только со временем и посредством специального ритуала (крещение, имянаречение) приобретает настоящую душу.

Трактовка души как органа тела подтверждается прежде всего языковыми данными, и в частности, универсальной синонимией слов *душа* и *сердце* во множестве контекстов: *душа / сердце не на месте; душа / сердце болит, разрывается; всей душой / сердцем; ду-*

шевный / сердечный человек; бездушный / бессердечный и т.д. В русских диалектах *душа* может обозначать «грудь» [СРНГ, 8. С. 280], [ПОС, 10. С. 66]. Душу объединяют с другими частями тела и ее предикаты: ее способность болеть, ныть, затекать и т.п. Вместе с тем душа противопоставляется другим частям тела по ряду существенных признаков — не только часто приписываемой ей невидимостью и нематериальностью, но прежде всего своим более высоким «рангом»: она составляет вместе с телом (т.е. со всеми органами вместе) человека как целое, как живое существо, ср. такие выражения, как польск. *duszą i ciałem* «душой и телом», т.е. полностью, целиком, всем своим существом (быть преданным, принадлежать, отдаться и т.п.) [*Skorupka*, 1. S. 194], с.-х. *biti dušom i tijelom uz koga* «быть душой и телом, т.е. всецело, за кого-л.» [*Matešić*. S. 111], укр. *душею і тілом* «то же» [ФСУМ, 1. С. 283].

Однако главное отличие души от других частей и органов тела состоит в ее способности **перемещаться** внутри тела и даже выходить за его пределы. Если в русском литературном языке душа *уходит в пятки* от страха и *готова выскочить* от волнения, беспокойства и т.п., то в других языках возможности ее перемещений под действием страха (реже — других сильных эмоций) значительно шире. Так, **от страха** душа может оказаться *не на месте* — на плече (польск. *chodźciez dusza na ramieniu* [НКРР, 1. S. 510]), за ушами (чеш. *mít duše za ušima* [*Zaorálek*. S. 83]), в коленях (польск. *dusza tu już wlaźła w kolana* [НКРР, 1. S. 510]), в пятках (польск. *dusza siedzi komuś w piętach; poszła, uciekla komu w piety* [Ibidem]; рус. *душа в пятки ушла*; укр. *душа в п'яти тикає; душа в п'ятках опинилася* [ФСУМ, 1. С. 278, 284]), в штанах (польск. *dusza uciekła tu do galot; ma duszę w portkach* [НКРР, 1. S. 510]; чеш. *měl duši v gaticích* [*Zaorálek*. S. 83]); душу можно **выпустить** и **выплюнуть** от страха (словац. *skogo dušu vypustil / vupl'ul* [*Smiešková*. S. 52]).

Но главным «контекстом», в котором проявляет себя эта способность души перемещаться, оказываются выражения, характеризующие состояние крайнего изнеможения, смертельной усталости, болезни, иссякания жизненных сил **перед смертью**, перед окончательным выходом души из тела. О человеке, находящемся на грани жизни и смерти, говорят, что у него душа **на языке** (с.-х. *dršće komu duša na jeziku* [*Matešić*. S. 111]; чеш., словац. *duša na jazyku* [*Bartoš*. S. 72]; [*Záturecký*. S. 67/N 635]); **на губах** (чеш. *mít duši na pysku* [*Zaorálek*. S. 83]); **за зубами** (болг. *държа душата си зад зъбите; душата му е до зъбите* [ФРБЕ, 1. С. 285, 289]); чеш. *mít duši za zuby* [*Zaorálek*. S. 83]; **в зубах** (болг. *носи душата в зъбите си; душата ми е/седу/се е запряла/се е събрала/е дошла в зъбите* [ФРБЕ, 1. С. 286]); **в носу** (с.-х. *došla komu duša u nos; duša je/stoji/skupila se komu u nosu; nositi dušu u nosu; s dušom u nosu* [*Matešić*. S. 111]; серб. *душа*

му у носу стоји — об умирающем [Чайкановић, 1994/2. S. 262]); проклятие: *Душа ти на нос да излазила!* «Чтоб у тебя душа на нос вылезла» [Златковић, 1989. S. 32]); в горле (с.-х. *stoji duša u grlu* [Matešić. S. 111]); под горлом (с.-х. *došla komu duša pod grlo* [Ibidem]); в ямке на шее (с.-х. *došla komu duša u podgrlac* [Ibidem]); в кадыке (с.-х. *duša stiže do jabičice* [Ibidem]); под ногтями (болг. *душа и под нокът остая; душа се крие и под нокът, душата ми е закрепила под ноктите* [ФРБЕ, 1. С. 285, 286]); в ногте (болг. *душата ми се е събрала в нокът* [ФРБЕ, 1. С. 286]); на ладони (*čo hned' dušu na dlaň vyložiš/vychráčeš* [Záturecký S. 293/N 468]); на локте (рус. псков. *хоть душу на локоть 'во что бы то ни стало'* [ПОС, 10. С. 67]); в костях (с.-х. *jedva positi i kostima dušu* [Matešić. S. 111]).

ОТДЕЛЕНИЕ ДУШИ ОТ ТЕЛА ВО ВРЕМЯ СНА

Душа воспринимается как необходимая, конституирующая составляющая живого человека; отсутствие души означает смерть. Однако временный выход души из тела возможен во время сна, «обмирания» и в некоторых других ситуациях, предполагающих обязательное возвращение души на место, в противном случае наступает смерть. Сон трактуется как временная смерть: душа выходит из тела и «ходит» вокруг; ср. рус. диал. выражение о сне — *душа вон*: «Я ее намыла, уложила, сразу душа вон». [СРГК, 2. С. 13]; полес. *во сне душа ходыть, во сне душа тулобо оставляе*, «во сне живой да с покойником бачыцца, душа вроди сходицца с покойником» и т.п. [ПА, Озерск Дубровиц. р-на Ровен. обл., запись А.В. Гуры]; чтобы душе легче было выйти из спящего тела, нужно, ложась спать, расстегивать ворот одежды: *гузик рошчытываты* [Там же]. У всех славян известно верование, согласно которому, если спящего человека переместить или просто повернуть так, чтобы голова оказалась на месте ног, то он может умереть, так как отлучившаяся во время сна душа не найдет «входа» в свое тело и покинет его. Иногда представление о выходе души из тела во время сна относится только к двоедушникам.

По верованиям украинцев, «за життя чоловіка душа тримається його постійно. Покидає його лише у сні. Коли чоловік спить, а йому снитися, що він перебуває десь далеко від свого місця, то його душа дійсно є там, а тіло лежить на тім місці, де чоловік ліг спати. У “непростих” людей, прим., відьом, душа відлучується від тіла також у сні і йде на “герц”. Через се коли би тіло відьми в часі сну обернув головою туди, де воно лежало ногами, душа, вернувши з “герцу”, не могла би втрапити до тіла, і відьма не встала б до попереднього положення» [Гнатюк, 1991. С. 397].

Душа, покидающая тело во сне, чаще всего представляется мухой, букашкой или червячком. В Полесье, на Ровенщине был записан рассказ о том, как дядька с племянником ходили косить сено. Когда в полдень дядька лег отдохнуть и заснул, то племянник увидел, как из открытого рта спящего вылетела муха и села на краешек миски с водой. Племянник положил поперек миски ложку, по которой муха переползла на другой край миски; потом муха полетела к спящему и снова влетела ему в рот. Проснувшийся дядька рассказал, как во сне он гулял возле красивого озера, и когда перебрался через него по кладке, проснулся [ПЭС. С. 69—70].

В другом подобном рассказе душа выскочила изо рта спящего в виде мыши: «Ночевали мужчины ў лесе, буў колодезь возле их. А водин так спаў моцно, что у него изо рта выскочила муш [мышь], побежала до колодца, напилась — и назад, в рот. А другие двое видели. Тот проснулся и говорит: “Как же мне пить хотелось!” А то была душа» [ПА, Стодоличы Лельчиц. р-на Гом. обл., запись О.А. Седаковой]. Мышиный образ души, покидающей тело во время сна, известен и сербам из Височской Нахии: «Когда человек спит, душа выходит из тела и ходит по горам и мостам. Человеку снится то, где душа ходит, а когда она возвращается, он просыпается. Душа подобна мыши, она пищит и верещит. Когда ей трудно перейти через мост, она пищит. Если бы кто-нибудь поймал эту мышь, то сразу бы умер тот, чья это душа» [Филиповић, 1949. S. 189].

Очень близкие к полесским поверья и рассказы были записаны в Западной Белоруссии М. Федеровским: «аднаго разу двох мужчын ўсели сабе палуднаць пад высокім дзеравам: адзін зара заснуў, а другі люльку курыў і на яго пазіраў. Ажно бачыць той, вылезла ў яго з губы кузулечка і палезла на тое дзераво, пад каторым ены седзели. Лазила ена там, лазила па галінках, па лістках доўгі час, потым упала на землю і таму чалавеку назад ў губу ўлезла. Так ён зара прачхнуўся і кажа да другога: ... мне сьнілося, што я па гэтым дзераві лазіў, па лісточках чапляўся...» [Federowski, 1897. S. 211].

Любопытное белорусское верование о душе, прикрепленной к телу лентой, отметил А. Богданович: «Во время сна душа выходит из тела и посещает разные места, в том числе и такие, которые недоступны человеку в бодрственном состоянии, как, например, загробный мир. Однако она не покидает тела совершенно. По мнению одних, она как бы вытягивается изо рта в виде неизмеримой ленты, которая одним концом остается в человеке, а другим может быть, где хочет» [Богданович, 1895. С. 48]. При этом видеть сны называется *тризнить* [Там же. С. 49].

По поверьям жителей польской Силезии, души лишается также роженица во время родов, поэтому необходимы специальные

приемы наделения ее новой душой (весьма показательные в свете представлений о возможных воплощениях душ): «Как только женщина родит, она становится пустой, не имеет души, т.к. ее душу забрал ребенок. Тогда надо сварить курицу или голубя и дать ей съесть» [Moszyński, 1967. S. 554]. Сербы считают, что душа способна покидать тело и в других случаях: у знахарки душа, которая борется с нечистой силой, выходит из тела при зевании [Раденковић, 1996. S. 78]; у ребенка душа может выскочить из тела, когда он поперхнется; чтобы это предотвратить, ему говорят: «Мышь! Мышь! Мышь!» [Чайкановић, 1994/2. S. 266].

По широко распространенным поверьям, душа покидает тело и во время обморока и летаргического сна. В популярных рассказах об «обмираниях» душа спящего путешествует по «тому» свету, наблюдает мучения грешников и райскую жизнь праведных, встречается со своими умершими родственниками, но в конце концов непременно выясняется, что она попала туда раньше времени, по ошибке (вместо другого человека, носящего то же имя, — серб. [Зечевић, 1967. S. 83]), и ее возвращают на землю, в оставленное ею тело, после чего заснувший человек просыпается и возвращается к жизни (а его тезка умирает).

Способность «отпускать» душу из тела по желанию, в любое время приписывается двоедушникам: «Є такі люди, шо називають сі *двадушні*, двадушники такі, як то у нас кажут *упирі*, упиряки такі, — то из таких виходит душы, коли захоче, як має ити на гирц, а из нас иршених, то душы ни виходит, хіба як хрискьинин умирає. А ти упирі як умре, то ше ходит по свікі» [Гнатюк, 1912а. С. 250].

РАССТАВАНИЕ ДУШИ С ТЕЛОМ

Согласно народным представлениям, смерть — это отделение души от тела, расставание души с телом, выход души из тела тем или иным способом (ср. такие обозначения смерти, как рус. *испустить дух*, полес. *душа вийшла* [ПА]; *выплюнуть душу* [Климчук, 1975. С. 138], с.-х. *раставити се са душом*, словац. *vudýchnut' dušu* [Chorváthová, 1984. S. 173], и т.п.), а агония часто понимается как «борьба с душой»: «Когда отец умер, то шишок с душой отца боролся» [ПОС, 10. С. 65]). Выход души из тела может мыслиться как действие самой души, но часто он понимается как результат внешнего воздействия на душу: кто-то «приходит за ней», «зовет» ее, «выманивает» с помощью золотого яблока (болг. троянск. рукопись БСУ), «вынимает ее из тела» и т.п. [Зечевић, 1967. S. 82]: ангел, архангел Михаил, болг. *душевадник* и т.п., ср. рус. поговорку «Бог по

душу не пошлет, сама душа не выйдет» (подробнее см. [Терновская, Толстая, 1995]).

Хотя, как мы видели, в предсмертном состоянии душа может оказываться в разных частях тела, окончательно выходит она из тела главным образом через рот. Сербь были убеждены, что «у души есть лишь одни двери» (т.е. рот) [Чайкановић, 1994/2. S. 262] и что известный обычай завязывать рот покойнику сразу после смерти соблюдается из опасения, чтобы душа не вернулась в тело или чтобы в тело не вселился какой-нибудь злой дух. Болгары в районе Пловдива объясняли запрет хоронить на кладбище утопленников и висельников тем, что у этих покойников душа не могла «правильным» путем (т.е. через рот) покинуть тело [Арх. ЕИМ, № 878-II], ср. болг. «Откуда выходит слово, оттуда и душа» [Вакарелски, 1990. С. 35]. По верованиям архангельских крестьян, «когда человек умирает, душа выходит с последним вздохом через рот. Через открытую дверь или окно она идет прямо на небеса, где Господь подбирает ее» [АА, д. Тихманьга Каргопольск. р-на]. Так же представляли себе кончину и болгары: «Душа — как воздух, она в сердце человека, в момент смерти выходит у него изо рта, всхлипнет пару раз — и выходит» [Арх. ЕИМ, №881-II].

По верованиям владов северной Сербии, душа выходит через нос: «душа покидает тело не сразу, а постепенно, продвигаясь от ступней к носу, через который она окончательно выходит из тела» [Зечевић, 1967. S. 82].

На Карпатах встречается поверье, по которому душа покидает тело через глаза: «Душья при смерти виходит очима. Ёк чоловік послідний раз глипне очима, то й душья у ті мінукі виходит» [Гнатюк, 1912а. С. 305]. Так считают те, кто локализует душу в голове (ср. также: «Ёк чоловік умирає, то душья виходит з голови, с кімне», т.е. «из головы, из темени» [Там же. С. 325]; те же, кто помещает ее в груди или в животе, полагают, что выходит душа через рот: «Ёк чоловік умре, то душья виходит крізь рот з послідним віддыхом» [Там же. С. 305]; те, кто понимает душу как дыхание, убеждены, что она выходит из тела через нос.

Прочие пути выхода души из тела расцениваются как аномальные, присущие колдунам, ведьмам и другим лицам, знающимся с нечистой силой. Так, в Полесье полагают, что у ведьм, колдунов, самоубийц душа выходит через задний проход [ПА, Дубровица Хойниц. р-на Гом. обл.], а жители южносербской области Пирот подобных способов кончины желают своим врагам, адресуя им проклятия: «Чтоб у тебя душа через задницу вышла, когда ты будешь умирать!»; «Чтоб твоя душа через ребра выскочила (выпала, вылезла)!» [Златковић, 1989. S. 32].

Считается особенно опасным, если душа задержится в теле или вернется в него, тогда покойник может стать вампиром, демоном, поэтому было принято «сторожить» или «караулить» душу в момент кончины: чтобы убедиться, что душа благополучно покинула тело, в изголовье умершего ставили сосуд с водой, и по колыханию воды, в которой «обмывалась» вылетевшая душа, заключали о наступлении смерти. Страх перед оставшейся в теле душой заставлял смоленских крестьян Юхновского уезда «вытрясать душу» из покойника: «покойника трясут на пороге при выносе с хаты, в сенях и воротах, в поле, при вносе в церковь и при выносе» [Добровольский, 1894. С. 307]. Демонизм и опасность двоедушников усматривается как раз в том, что одна из двух душ после смерти остается в теле: «Стригонь или стрига — это такой человек, у которого две души. После смерти одна душа выходит из тела, а другая в нем остается. Эта оставшаяся душа оживляет тело стригоня, и он начинает ходить после смерти» (Польша, окрестности Славкова [ZWAK, 1887/11. S. 11]).

Если душа, пребывающая в теле человека, обычно представляется нематериальной или имеющей воздушную, световую или вообще бестелесную природу, то душа, только что покинувшая тело, чаще всего представляется мухой, или птицей, или вселяющейся в муху, птицу, или другое живое существо. Вместе с тем верования о выходе души из тела во время сна и возвращении ее обратно в виде мухи или мыши (самые распространенные у славян представления) не оставляют сомнения в том, что и в теле человека душа может мыслиться как живое существо. В полесской быличке об упыре, ходившем ночью по домам и убивавшем спящих людей, рассказывается, как упырь засовывал в горло спящему руку по самый локоть и начинал колотить, *добывая душу*, и только на третий раз сумел душу «добыть»: «Всадыв руку знов так само. И калатал-калатал, калатал-калатал и вжэ добувае. А то добувае такую птичку, пташечку такую билью, такую блыскучую пташечку. А то душа була ёго» (Пески Ратнов. р-на Волын. обл. [ПЭС. С. 68]).

Таким образом, народная традиция не дает отчетливого ответа на вопрос, высвобождается ли душа из тела умершего, уже имея облик какого-то живого существа, «превращается» ли она по выходе из тела в насекомое, птицу, животное, человека, предмет, подобно тому как это способны делать, по поверьям, персонажи нечистой силы, или же она — тоже подобно демонам — «вселяется» в то или иное материальное тело, используя его как оболочку взамен оставленного тела человека.

Локусы и материальные воплощения души, освободившейся от тела, определяются временем и маршрутами ее перемещений, совершаемыми ею круговыми движениями сначала вокруг покинуто-

го тела, затем концентрическими кругами все далее и далее от начала движения и до ее постоянного пристанища на том свете, откуда, однако, она тоже совершает периодические отлучки к местам своего земного бытования. По закарпатским поверьям, «когда тело на лавице, душа сидит в окне, когда происходит *отпривод*, летает над гробом; во время проводов тела на кладбище летает вокруг... когда тело опускают в могилу, душа садится на крест» [Потушняк, 1943. С. 177].

Нередко хронотоп души после смерти ставится в зависимость от греховности или праведности умершего: душа праведного человека отходит в иной мир в срок (хотя этот срок может быть разным — 3 дня, 7, 9, 12, 20, 40 дней), тогда как душа грешника задерживается на земле до тех пор, пока она не искупит свои грехи; по другим представлениям — пока не истлеет тело. По верованиям пинских полешуков, «люди злые, как-то: знахари, чародеи, утопленники, удавленники, а также и богачи после смерти остаются на земле до тех пор, пока внутренности их не сгниют. Потом дьявол входит в их трупы, и они начинают ходить по домам» [Булгаковский, 1890. С. 191]. О том, что сокровенная связь души с телом сохраняется и после смерти, свидетельствуют также распространенные в православных славянских традициях представления о нетленности тела. При этом трактовка этого явления неоднозначна: если для северной Славии нетленность служит доказательством святости, то на Балканах, напротив, она считается признаком нечистоты и вампиризма (см. подробнее [Успенский, 2000]). Ср. карпатское верование: «Єк котрий мирлець віглідає чорний, страшний, то душа ґде до пекла, а єк файний, то до неба» [Гнатюк, 1912а. С. 326].

Перемещения души после ее выхода из тела и до обретения ею «своего места» тоже подчинены строгому регламенту; «беспризорная» и «бесприютная» душа, оставшаяся без тела, стремится либо вернуться к своему телу, либо иным способом задержаться возле него — в одежде, в доме, в воде, в зеркале и т.п.; душа постепенно отдаляется от тела, преодолевая «телесное притяжение» и совершая при этом круговые движения, центром которых остается покинутое душой мертвое тело. Если же еще учесть локализацию души в пределах тела, о чем говорилось выше, то абсолютным центром космического пространства оказывается человеческое сердце или другой орган тела, воспринимаемые как центр микрокосма.

Сразу же после кончины вылетевшая (чаще всего изо рта — см. выше) душа садится на **мертвое тело**: рус. смолен. «Душа вылитает мятлушком, птичкый, мухый, пчелкый, и в таком виде садится на тело усопшаго» [Добровольский. С. 197]; карпат. «З давен-давна оповідають люди, шо душа тіла стереже, поки його не поховують. Як тіло прикриють землею, то душа літає скрізь по світі і дивить-

ся, як хто робить. Аж рівно в шість тижнів Господь отворяє двері і пускає її до раю» [Гнатюк, 1912а. С. 367—368]; польск. «Утверждают, что душа остается при останках до тех пор, пока священник не окропит могилу святой водой или не бросит на него ком земли» [Łęga, 1960. S. 92].

Чаще всего (особенно у восточных славян) полагают, что душа, выйдя из тела, садится в **изголовье** умершего: «Никто нэ бачить, як душа выходыть. Зажигают свичку, целую нич горыть в голове, так як душа в головах сидыть, чтобы ей свитло було. Душа сорок дней по всим свити ходыть» [ПА, Речица Ратнов. р-на Волын. обл., запись Е. Шакаловой]. «Єк чоловік умре, то душыа стоїт у головах і чикає на тіло: ік божа, то з Ангелом, а ік грішына, то з Щезбим. Чоловіка до гробу спустют, а душыа у свою дорогу» [Гнатюк, 1912а. С. 325].

Следующим прибежищем души становится **одежда** покойного. Македонцы в районе Велеса постель и одежду покойника вывешивали в сенях или перед комнатой, в которой он умер, чтобы его душа не блуждала по дому, а «свилась» в белье или одежде до сорокового дня, когда она обретет пристанище [Павлович, 1957. S. 648]. В Боснии и Герцеговине также верили, что душа находится в одежде умершего, и потому нередко плакали над одеждой, как над покойником: «Иные говорят, что душа покойника остается в комнате, где он умер, возле постели умершего и особенно в его одежде и там вьется 6—7 дней. ...В Сараеве супруга берет одежду своего мужа и, перебирая ее по кусочку, голосит и плачет по мужу. Так же оплакивает мать сына или дочь. И в Герцеговине поступают так же. Гимназист Черович из Требиня видел, как женщина плакала над одеждой своего мужа. На его вопрос, что она делает, женщина ответила: «Ох, сынок, мы не видим, а здесь, возле этих одежд вьется душа моего покойного Ильи» [Лилек, 1894. С. 150]. У сербов Косова было принято ставить на то место, где лежал умирающий, стул с его одеждой, чтобы она тут для него (покойника) лежала одну, три или семь ночей [Vukanović, 1986. S. 315].

Подобное отношение к одежде отмечено у уральских старообрядцев: «В д. Красноселье Верещагинского района в 1988 году удалось узнать о редком отношении старообрядцев к одежде, в которой умирал человек. Ее не стирали, а только прополаскивали и вешали на чердак жилого дома. Там она висела до истления. Были случаи, когда дом продавали, хозяева менялись, а эту одежду не убирали, так как она воплощала в себе душу умершего» [Чагин, 1993. С. 50].

Дальнейшие перемещения души как бы повторяют путь оставленного душой тела. «Привязанность» души к дому, его углам, ок-

нам, печи, домашней утвари (первые три дня душа обитает в доме; в поминальные дни она приходит домой) и к кладбищу, могиле (часто считается, что души живут на кладбище, в могилах) объясняется именно тем, что это локусы тела: в доме тело пребывало до смерти и первые три дня после смерти, а в могиле оно покоится, пока не истлеет. По полесскому обычаю, «берут на третий день землю с могилы и хранят до девяти дён, а потом несут на могилы обратно. Говорят так, что у этой земле душа находится» [ПА, Новинки Калинкович. р-на Гом. обл.]. Кладбище оказывается одновременно и земным пространством, и «тем» светом, потусторонним миром, страной мертвых. В нем покоятся тела умерших, после того как их покинула душа, остающиеся принадлежностью земного мира, но оно почитается людьми как сакральное место, как обитель душ, принадлежащих неземному, иному, небесному миру. Само христианское освящение кладбищенской земли и могил предполагает присутствие в них не только мертвых тел, но и вечно живых душ.

«Тот свет», где пребывают души после их окончательного освобождения, может локализоваться в народных верованиях во всех сферах космоса — на небе, на земле, в земле, под землей, на краю земли, в воде и под водой, в воздухе и тучах. Хотелось бы, однако, подчеркнуть, что все локусы, которые отмечены присутствием души — начиная от органов человеческого тела и кончая запредельными краями мироздания, — образуют единое целое, сплошное пространство, концентрически расходящееся из сердца человека и уходящее в бесконечность. И если в земной жизни человека душа владеет лишь тесным жилищем тела, то после его смерти ей принадлежит весь мир.

ЛИТЕРАТУРА

АА — Архангельский архив Отдела этнолингвистики и фольклора Института славяноведения РАН.

Арх. ЕИМ — Архив на Етнографски институт и музей при БАН. София.

Богданович, 1895 — *Богданович А.Е.* Пережитки древнего мирозерцания у белорусов. Гродно, 1895.

БСУ — Библиотека Софийского университета им. Климента Охридского. Болгария.

Булгаковский, 1890 — *Булгаковский Д.Г.* Пинчуки. Этнографический очерк. СПб., 1890.

Вакарелски, 1990 — *Вакарелски Х.* Български погребални обичаи. Сравнително изучаване. София, 1990.

Гнатюк, 1912 — *Гнатюк В.М.* Знадоби до української демонології. Т. 2. Вип. 2. // Етнографічний збірник. Львів, 1912. Т. 34.

Гнатюк, 1912а — *Гнатюк В.* Похоронні звичаї й обряди // Етнографічний збірник. Львів, 1912. Т. 31/32. С. 131—424.

Гнатюк, 1991 — *Гнатюк В.М.* Останки передхристиянського релігійного світопогляду наших предків // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. Київ, 1991. С. 383—406.

Даль, 1996 — *Даль В.И.* О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа: Материалы по русской демонологии. СПб., 1996.

Добровольский, 1894 — *Добровольский В.Н.* Смоленский этнографический сборник. СПб., 1894. Ч. II.

Добровольский, 1914 — *Добровольский В.Н.* Смоленский областной словарь. Смоленск, 1914.

Зечевий, 1967 — *Зечевий С.* Представе о другом свету у становништва влашког говорног језика Крајине и Кључа // Развитак. Заечар, 1967/4—5. С. 82—84.

Златковић, 1989 — *Златковић Д.* Фразеологија страха и наде у Пиротском говору. Београд, 1989 (СЕЗБ. 1989. Књ. 35).

Иваницкий, 1890 — *Иваницкий Н.А.* Материалы по этнографии Вологодской губернии // ИОЛЕАЭ, 1890. Т. 69. Труды этнографического отдела. Т. 11. Вып. 1.

Иванов, 1893 — *Иванов П.В.* Народные рассказы о домовых, леших, водяных и русалках. Материалы для характеристики мирозерцания крестьянского населения Купянского уезда // Сб. Харьковского ист.-филол. об-ва. Харьков, 1893. Т. 5.

Климчук, 1975 — *Климчук Ф.Д.* 3 лексикі центральнога Загароддзя // 3 народнага слоўніка. Мінск, 1975. С. 135—153.

Лилек, 1894 — *Лилек Е.* Вјерске старине из Босне и Херцеговине // Гласник Земаљског музеја Босне и Херцеговине. Сарајево, 1894. Књ. VI.

Милићевић, 1894 — *Милићевић М.ћ.* Живот Срба селяка // СЕЗБ. 1894. Књ. 1.

Никитина, 1999 — *Никитина С.Е.* Сердце и душа фольклорного человека // Образ мира в культуре и языке. М., 1999. С. 26—38.

ОГ — Орловские говоры: Проблемы изучения. Орел, 1997.

ПА — Полесский архив Института славяноведения РАН (Москва).

Павловић, 1957 — *Павловић М.* Камен станац и везивање душе. Фолклористичко-семантичка расправа // Гласник Етнографског института САНУ. Београд, 1957. Књ. 2/3. С. 611—661.

ПОС — Псковский областной словарь с историческими данными. Л., 1967. Вып. 1.

Потушняк, 1938 — *Потушняк Ф.* Душа в народнім повірју села Осій // Науковий збірник Товариства «Просвіта» в Ужгороді. Ужгород, 1938. Річник 13—14. С. 33—44.

Потушняк, 1941 — *Потушняк Ф.* Самоубійць в народном вѣрованю // Литературна недѣля Подкарпатского о-ва наук. Унгар. 1941. Роч. 1. С. 21—22, 31—32.

Потушняк, 1943 — *Потушняк Ф.* Подорож душъ на другий свѣт (следи о переводникови) // Литературна недѣля. Унгвар, 1943. Роч. 3. С. 176—177.

Потушняк, 1943а — *Потушняк Ф.* Останки культу предков // Литературна недѣля. Унгвар, 1943. Роч. 3. С. 193—220.

ПЭС — Полесский этнолингвистический сборник. Материалы и исследования. М., 1983.

Раденковић, 1996 — *Ль. Раденковић.* Народна бајања код Јужних Словена. Београд, 1996.

СДРЯ — Словарь древнерусского языка (XI—XIV вв.). М., 1988. Т. 1.
Срезневский — Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1893—1903. Т. 1—3.

СРГК — Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей / Гл. ред. А.С. Герд. СПб., 1994. Вып. 1.

СРНГ — Словарь русских народных говоров. Л., 1965. Вып. 1.

Терновская, Толстая, 1995 — *Терновская О.А., Толстая С.М.* Агония // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 90—92.

Толстая, 1998 — *Толстая С.М.* О нескольких ветхозаветных мотивах в славянской народной традиции // От Бытия к Исходу. М., 1998. С. 21—37.

Толстая, 1999 — *Толстая С.М.* Душа // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1999. Т. 2. С. 162—167.

Толстая, 2000 — *Толстая С.М.* Славянские народные представления о душе // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. М., 2000. С. 52—95.

Успенский, 2000 — *Успенский Ф.Б.* Нетленность мощей. Греческая, русская и скандинавская традиции // Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира. Тезисы докладов и материалы международного симпозиума. М., 2000. С. 42—45.

Филиповић, 1949 — *Филиповић М.* Живот и обичаји народни у Височкој Нахији // СЕЗ6, 1949. Књ. 61.

ФРБЕ — Фразеологичен речник на българския език. София, 1974, 1975. Т. 1, 2.

ФСУМ — Фразеологічний словник української мови. Київ, 1993. Кн. 1, 2.

Чагин, 1993 — *Чагин Г.Н.* Мироззрение и традиционная обрядность русских крестьян Среднего Урала в середине XIX — начале XX в. Пермь, 1993.

Чажкановић 1994 — *Чажкановић В.* Сабрана дела из српске религије и митологије. Београд, 1994. Књ. 1—5.

Bartoš — Bartoš F. Dialektický slovník moravský. Praha, 1905—1906. Т. 1—2.

Chorváthová, 1984 — *Chorváthová L.* Rodinné zvykoslovie // Národopisné informácie. 1984. С. 1. S. 94—184.

Federowski, 1897 — *Federowski M.* Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Kraków, 1897. T. 1.

Łęga, 1960 — *Łęga W.* Okolice Świecia. Gdańsk, 1960.

Matešić — *Matešić J.* Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Zagreb, 1982.

Moszyński, 1967 — *Moszyński K.* Kultura ludowa Słowian. Warszawa, 1967. T. 2. Kultura duchowa Cz. 2.

NKPP — Nowa księga przysłów polskich / Red. J. Krzyżanowski, J. Swirko. Warszawa, 1969—1978. T. 1—4.

Pietkiewicz, 1938 — *Pietkiewicz Cz.* Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego. Materiały etnograficzne. Warszawa. 1938.

Skorupka — *Skorupka S.* Słownik frazeologiczny języka polskiego. Warszawa, 1967—1969. T. 1—2.

Smešková — *Smešková E.* Malý frazeologický slovník. Bratislava, 1988.

Vukanovič, 1986 — *Vukanovič T.* Srbi na Kosovu. Vranje, 1986. T. 2.

Zaorálek — *Zaorálek J.* Lidovost rčení. Praha; Brno, 1947.

Zátarecký — *Zátarecký A.P.* Slovenská přísloví, pořekadla a úslovi. Praha, 1896.

ZWAK — Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Kraków, 1877—1895. T. 1—18.

Галина Кабакова
(Университет Сорбонна, Париж)

О СЛАДКИХ ПОЦЕЛУЯХ И ГОРЬКИХ СЛЕЗАХ: ЗАМЕТКИ О ГАСТРОНОМИИ ТЕЛА

Метафоры, заимствованные из кулинарной сферы, достаточно часто используются для описания человека. Я бы хотела остановиться на основных способах «подачи» человека в восточнославянской народной традиции через «вкусовой» регистр, а также выявить тот круг контекстов, в которых человека, так сказать, пробуют на вкус или даже пытаются изменить его «вкусовые качества».

Прежде чем обратиться собственно к телесной гастрономии, следовало бы начать с тех значений, которые приписываются разным видам вкуса в языке и традиционной культуре. По В. Далю, в русской традиции четыре основных вида вкуса: сладкий, соленый, кислый и горький¹. Сладкий, осознаваемый как самый положительный, признак входит в максимальное число оппозиций и может противопоставляться всем остальным видам вкуса. Как и его окказиональные синонимы «сахарный», «медовый», сладкий выступает как самая позитивная оценка всякого рода пищи. Вспомним образ райской страны с медовыми/молочными реками и кисельными берегами, а также растущее в стране рахманов дерево, из корня которого сочилась вода, «слаще меда»².

Сладость как высшая похвала приписывается пище независимо от того, присуща ли она ей на самом деле. Ср., например, загадка: «Сахарный кусочек из брюха да в роточек» с ответом «яйцо»; тот же сладкий признак яйца может загадываться с помощью его постоянных носителей: «Под ледком, ледком стоит чашечка с медком» или «Загадка-загадка, в брюхе ягодка»³. Сладость как абсолютно позитивное качество приписывается в языке и паремиях и другим основным продуктам: мясу (ср. *сладкое мясо* 'лучшее, филе

¹ Впрочем, он приводит и иную комбинацию вкусовых признаков, описывающих всю русскую кухню: «Кисло, сладко, солоно, пресно: хлебнешь — упадешь, вскочишь — опять захочешь (еще попросишь)» (*Даль В. Пословицы русского народа. М., 1993. Т. 3. С. 344*).

² Хождение св. Зосимы к рахманам // Апокрифы Древней Руси: Тексты и исследования. М., 1997. С. 108.

³ *Садовников Д. Н. Загадки русского народа. М., 1995. С. 90, 91. № 546, 555, 555а.*

на бифштекс¹⁾, в загадках ореху: «В маленьком горшочке уха сладка», «Махотка маленька, да кашка сладенька»²⁾, молоку: «Чиста, да не вода, клейка, да не смола, бела, да не снег, сладка, да не мед; от рогатого берут и живулькам дают»³⁾ — и даже хлебу-соли: «Что есть на свете слаще?»⁴⁾ Объяснение этому оксюмору, которое присутствует и в пословицах («Без хлеба хлебать несытно, а без соли не сладко»), можно найти в этимологии: по Фасмеру, первоначальное значение праслав. *солдъ-къ* было 'соленый, вкусный, пряный' и лишь затем развилось значение 'сладкий'⁵⁾.

Вместе с тем в паремиологии, относящейся к гастрономической сфере, естественному предпочтению сладкого всем другим видам вкуса дается весьма неоднозначная оценка. Во-первых, сладкое соотносится если не с богатством (хотя часто именно с ним: «У богатого все сладко, все гладко»), то, по крайней мере, с достатком (ср. традиционное заздравное пожелание: «Жить гладко, пить-есть сладко»), который надо заслужить («Не припася снасти, не жди сласти», «Сладкая ежа не придет лежа»). Путь к материальному благополучию лежит через труд и даже испытания и лишения: «Горька работа, да хлеб сладок», «Не вкусив горького, не узнаешь и сладкого». При этом сладкое, как правило, внушает не только зависть, но и страх: его подозревают в том, что оно разрушает здоровье («Сладка похлебка, да бок колет», «Сладко естся, да плохо спится»), в то время как горькое, наоборот, ассоциируется с лекарством, возвращающим здоровье («Горьким лечат, а сладким калечат»); сладкое к тому же вредно и для кошелька: «Сладкая еда карману вредна». Во-вторых, сладкое может ассоциироваться с изнеженностью, бездельем, поверхностным блеском, скрывающим тайный порок: «Сладко съешь, да горько отрыгнется», нравственное падение: «Где сладко, там и падко»⁶⁾. Народная гастрономическая и терапевтическая мысль считает куда более полезными для здоровья блюда, резко противопоставленные по вкусу сладкому, — например, «Пей горчее (вариант: кислее), ешь солонее, умрешь — не сгниешь»⁷⁾.

¹⁾ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. СПб.; М., 1882. Т. 3. С. 216.

²⁾ *Садовников Д.Н.* Указ. соч. С. 210, 211. №1372в, 1372з.

³⁾ Там же. С.88. № 533.

⁴⁾ Там же. С.81. № 488.

⁵⁾ *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. 2-е изд. М., 1987. Т.3. С. 713.

⁶⁾ *Михельсон М.И.* Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. СПб., 1902. Т. 1. С. 185.

⁷⁾ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. С. 216—217. Получается, что «горький» пьяница ведет себя правильнее всех трезвенников.

Сладости как метафоре чувственных удовольствий в широком смысле слова противопоставляется горечь и соленый пот трудовых будней и, в еще большей степени, физических страданий. Горький как постоянный эпитет отсылает не только к горькому вкусу, но и, конечно, к горю.

Переходя к «вкусовому» описанию человека, надо заметить, что в славянской традиции сладость соотносится преимущественно с женским началом. Отмеченность сладким признаком возникает еще до появления девочки на свет. «Когда баба брюхатая ходит “парнем”, сахара и сладкого не хочет и чая даже не пьет, — это она, значит, паренька носит. А “девкой” ходит и все сладкое хорошо ест, тут уж верно девушку принесет» (арханг.)¹.

Украинцы и белорусы при первых обрядах интеграции могут «приготавливать» новорожденных по-разному в зависимости от пола. Например, в Полесье, когда ребенка несли крестить, мальчику за пазуху клали хлеб, соль и зубец чеснока, тогда как девочке — сахар, благодаря этому она, как надеялись, «усим сладка будэ»². Но на эти тонкости не всегда обращают внимание и тогда детей обрабатывают одинаковым образом: посыпают их сахаром (львов.), обмывают парным молоком (брест.), купают в воде с медом (укр.)³, чтобы ребенок хорошенький и всеми любимый был. «Сладкий ты мой» звучит как одно из самых нежных обращений к дорогому существу, особенно к ребенку или возлюбленному. «Каннибальский» текст народной культуры заслуживает отдельного разговора, поскольку «приготовление» детей не исчерпывается только манипуляциями со сладким⁴.

Наиболее очевидной представляется эротическая коннотация сладкого. В истории русского языка и в современных диалектах *сласть* и ее производные выступают как постоянные обозначения удовольствия, наслаждения либо кулинарного характера (ср. карел. *солоший* 'прожорливый'), либо сексуального: церковнослав. *любо-сластїе*, *сластолубїе*, *сласти телесные* (ср. поговорку «Дородна сласть — четыре ноги вместе скласть») ⁵, современное заимствова-

¹ Науменко Г.М. Этнография детства. М., 1998. С.21. Не следует, однако, возводить этот пример в общее правило. Возможны и иные оппозиции, например, кислое/свежее, где кислое соотносится с девочкой, а свежее с мальчиком (коми. Там же) или кислое с девочкой, а соленое и горькое с мальчиком (Полесье. Кабакова Г.И. Антропология женского тела в славянской традиции. М., 2001. С. 207). Чаще же всего склонность к кислому / соленому является недифференцированным по полу признаком беременности.

² Кабакова Г.И. Указ. соч. С. 108.

³ Гаврилюк Н.К. Картографирование явлений духовной культуры. Киев, 1981. С. 74.

⁴ На Балканах в подобных обрядах сахару предпочитают соль.

⁵ Пушкарева Н.Л. Сексуальная этика в частной жизни древних русов и москвитов (X—XVII вв.) // Секс и эротика в русской традиционной культуре. М., 1996. С. 67.

ние из старославянского *сладострастие*, а также укр. *солодощі* 'сладость, сласти; наслаждение', *солодкомолокий* 'сладострастный', *солодити* 'подслащать, услаждать, заниматься онанизмом'¹.

Сладкий выступает постоянным атрибутом губ, связанных и с едой, и с речью, и с эротикой²: и женские и мужские уста иначе как сахарными в фольклоре, да и не только в фольклоре, не называются. Сладкими оказываются и голос, и особо приятные на слух речи (ср. *обсахарить* 'обольстить сладкой речью')³. Поцелуй тоже описывается как сладкий, если, конечно, к его вкусу не примешались слезы.

Сладкими выступают в фольклоре не только уста, но и половые органы — ср., например, загадку: «Синие штаны, белая подкладка, что в штанах — сладко» с отгадкой «сахар»⁴. В частушках, судя по указателю А. Кулагиной к собранию «Заветных частушек» А.Д. Волкова⁵, признак «сладкий» характеризует вагину⁶, а мужской член может изредка описываться как соленый (один пример в корпусе, насчитывающем около 10 тысяч единиц).

Сладкие поцелуи считаются лучшим средством от горечи. Широко известно следующее представление: чтобы огурцы и лук не горчили, при посадке следует целоваться⁷.

Для того чтобы заставить молодых поцеловаться на свадьбе, причем на самых разных ее этапах, от помолвки до брачного пира, гости кричат «горько!». Вот, например, как описывается традиционный ритуал помолвки на Вологодчине: «Дошла очередь до Галины. Она попила немножечко и отстала пить. И говорит: "Молодые, горько, подсластите!" Они встали, взяли друг друга за уши и поцеловались трижды в крестики. Потом обратились и поклонились Галине — кушай за их здоровье, тепере сладко. Она взяла весь и выпила. <...> Так вот очередь шла далее, и потом молодых заставляли сластить — кто вздумает, тот и заставляет»⁸. (Язык в свою очередь реагирует на обряд, образуя такие выражения, как *подслащивать водку*, 'целоваться молодым на свадьбе под крик «горько»'⁹).

¹ Гринченко Б.Г. Словарь української мови. 3-е изд. Київ, 1997. Т. 4 С. 166.

² См. статью Н.Пушкаревой в настоящем сборнике.

³ Михельсон М.И. Указ. соч. С. 725.

⁴ Загадки из фольклорного архива МГУ // Русский эротический фольклор / Под ред. А. Топоркова. М., 1995. С. 412.

⁵ Заветные частушки / Из собрания А.Д. Волкова. М., 1999. С. 733, 743.

⁶ Ср. также поговорку «Много в п... сладкого — всего не вылижешь» [Пушкарева Н.Л. Указ. соч. С. 75].

⁷ Кабакова Г.И. Указ. соч. С. 229.

⁸ Гура А.В. Вологодская свадьба глазами крестьянина // Живая старина. 1994. № 2. С. 43.

⁹ Словарь русских народных говоров. М., 1994. Т. 28. С. 138.

Тот же ритуал может возобновляться и на крестинах с той разницей, что поцелуями должны обмениваться между собой гости. Вот один пример. Повивальная бабка обносит кашу. Гости: «Ой, каша-то и горька, и кисла, не солона». Бабка: «А ты положи в солонку язычок, вот и будет каша солоничок!» Или: «Целуй жонку почаще в уста, будет каша не горька!» (смол.)¹. Подчеркну еще раз взаимозаменяемость сладкого и соленого как носителя положительного вкуса *rag excellence* и их взаимную противопоставленность горькому и кислому как носителям неприятного вкуса. В ритуалах жизненного цикла, в частности на крестинах, горькая (соленая или переперченная) еда, которой потчуют отца новорожденного, имеет иной смысл. Она призвана напомнить ему об оборотной стороне его сладострастия: о муках, которые пришлось испытать роженнице, производя ребенка на свет.

Тема пробуждения сексуальности занимает особое место на свадьбе, поскольку именно это торжество позволяет законно перейти в брачное состояние. Тема сладкого как метафоры сладострастия развивается параллельно сладким поцелуям и в ином — чисто гастрономическом — регистре. В целом сладкое выступает как самый характерный подарок в процессе сближения полов. Ср. чрезвычайно показательное в этом смысле описание собрания хлыстов: «после пения стихов бабы садились на колена мужчинам, не к своим мужьям, мужчины обнимали их, трогали за груди и угощали баб сладостями» (смол., 1908)².

На свадьбе сладости (конфеты, пряники, вообще выпечка, сухофрукты) становятся обязательным и даже главным подарком невесте и ее подругам на разных этапах ритуала. Так, девушки настоятельно выспрашивают у дружки жениха: «Ты привез ли, дружка княжая, // Нам ведро зелена вина, // Нам ушат пива пьяного, // Коробок сладких пряников, // Нам кубок меду сладкого»³ (вологод.). При этом надо заметить, что маркированное потребление сладкого характеризует не столько женский пол, сколько состояние сексуальной активности. «Невеста должна угощать их (старух) пивом и вином, а только ничуть не пряниками, потому что им, как говорят сами старухи, “не чета ести то, что любит молодось”» (вятск.)⁴. В свою очередь невеста может иногда одаривать жениха сладкой выпечкой (владимир.)⁵. Особенно значительную роль в

¹ Науменко Г.М. Указ. соч. С. 94.

² Эткинд А. Хлыст: секты, литература и революция. М., 1998. С. 76—77.

³ Гура А.В. Из севернорусской свадебной терминологии // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. С. 160.

⁴ Там же. С. 161.

⁵ Лаврентьева Л.С. Хлеб в русском свадебном обряде // Этнокультурные традиции русского сельского населения XIX — начала XX в. М., 1990. С. 21.

свадебном обряде играет мед. В Полесье мать жениха, встречая молодую пару, подает им по ложке меда, «штоб жалаваліся (любіліся), штоб салодка жылі маладыя» (гомел.)¹, мед с той же целью раздают и гостям (Западное, Центральное Полесье)²; медом намазывают волосы украинской невесте при «сповивании», т.е. при изменении прически³. Или же она отправляется в церковь, имея при себе мед, который она даст съесть жениху, опять-таки чтобы жизнь была сладкой⁴.

Особую символическую нагрузку приобретает признак «сладкий» в самый напряженный, ответственный момент свадебного ритуала: при оглашении девственности (или недевственности) невесты. Если невеста оказалась «честной», то в Полесье родители жениха подают вино, сладкую водку, настоянную на красных ягодах, или сироп из свеклы, распевая хвалебные песни невесте и ее родителям. Красное, символ девственности и ее утраты, тем самым соединяется со сладким, символом женщины и сексуальности. Тот же смысл приписывается и каше с медом. От радости «отец жениха полностью выдирает всех пчел, какие только есть у него возле дома, и угощает медом прежде всего родителей невесты» (гомел.)⁵. Напротив, «нечестной» девушке подадут кашу без сахара или соленую. В Смоленской губернии выпивание за здоровье «доброй» невесты называлось *сладкие рожки*⁶.

Кулинарные метафоры, связанные с сексуальной активностью и обыгрывающие соленый вкус, встречаются намного реже (напомню в этой связи, что скабрзные шутки называются солеными). Особенно интересным представляется обычай, отмеченный у русских Приамурья, согласно которому парни, чтобы заманить девушек на место гуляний, «солили солонцы». Механизм метафоры

¹ Гура А.В. Из полесской свадебной терминологии: Свадебные чины. Словарь (Н-Свашка) // Славянский и балканский фольклор. М., 1986. С. 153. Интересно, что пожелание сладкой жизни может адресоваться не только новобрачным, что в контексте упомянутых брачных коннотаций выглядит достаточно логично. Так, обычай поминать покойника медом объясняют тем, чтобы ему сладко жилось на том свете [владимир. — Быт великорусских крестьян-землепашцев: Описание материалов Этнографического бюро князя В.Н. Тенишева (на примере Владимирской губернии). СПб., 1993. С. 147].

² Борисенко В.К. Весільні звичаї. Київ, 1988. С. 117.

³ Українці: Історико-етнографічна монографія у двох книгах / Под ред. А. Пономарьова. Опішне, 1999. Т. 2. С. 111.

⁴ Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1995. Т. 1. С. 325.

⁵ Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 462.

⁶ Добровольский В.Н. Смоленский областной словарь. Смоленск, 1914. С. 139.

здесь вполне очевиден: девушек приманивают как диких зверей, про которых известно, что они больше всего любят соль¹. (Впрочем, и среди людей немало любителей соленого, ср.: «Бабка-солонька я, соль больно люблю»², хотя, повторю, женскому полу приписывается в основном пристрастие к сладкому.)

«Соленая» метафора известна и для ритуального поцелуя. В свою очередь, вкусовые качества пищи могут быть сопоставлены с эротической сферой: «Несолоно есть, что с немилым целоваться»³. На Масленицу парни заставляют молодую поцеловать 25 раз мужа, что называлось *солить рыжики на пост*, т.е. нацеловаться впрок, поскольку всякие половые отношения были запрещены на протяжении всех семи недель Великого поста⁴. С другой стороны, в силу национальных кулинарных традиций, соление воспринималось как самый эффективный способ долгого хранения продуктов, поэтому, чтобы девушки «непросватанные не прокисли до следующего мясоеда», в первый понедельник поста парни их «солили», т.е. закапывали в снег, который по виду напоминал соль⁵.

Возникает впечатление, что сладкий, соленый и горький выступают, по крайней мере в упомянутых контекстах, как устойчивые характеристики, означающие постоянное присутствие некоего вкусового признака. И все они противопоставляются кислому как признаку изменения состояния.

Грамматика «физиологической кухни» особенно очевидна в случае женского тела. Отношение женщины к засолке, квашению, заквашиванию, приготовлению кислых блюд крайне показательно. В принципе эти виды домашних работ целиком и полностью находятся в ведении женщины, а в отдельных случаях специально подчеркивается запрет заниматься этим, распространяющийся как на мужчин, так и на незамужних девушек. У украинцев было известно следующее: девушка не должна делать квашу (заквашенное кушанье из муки, солода и воды), иначе она «долю свою утопит в квашу»⁶, т.е. будет несчастлива всю жизнь. Женскому организму как таковому приписывается изменчивость: особенно в период месячных, но также и после половых сношений. Он, как считают, ока-

¹ Словарь русских говоров Приамурья. М., 1983. С. 280—281.

² Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. СПб., 1994. Т. 1. С. 26.

³ Рыбникова М.А. Русские пословицы и поговорки. М., 1961. С. 140.

⁴ Ефименко П.С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. М., 1877. Ч. 1. С. 140.

⁵ Лодыгин К.В. Обряды, связанные с молодоженами, в нижегородском масленичном комплексе // Живая старина. 1998. № 2. С. 6.

⁶ Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1999. Т. 2. С. 498.

зывает самое неблагоприятное влияние на ход ферментации не только своей нечистотой, но и непредсказуемостью происходящих в нем процессов, в результате чего продукты начинают портиться: гниют, плесневеют, в них появляется всякая нечисть (вроде мышей и т.п.).

Важность и противоречивость окисления как процесса, характеризующего изменение человека, проявляются при анализе свадьбы как ритуала, санкционирующего кардинальные перемены в физиологическом и социальном статусе молодых. Этнологи уже неоднократно обращались к «кулинарному» коду в описании превращения невесты в замужнюю женщину¹, устанавливая аналогию между выпеканием каравай и «приготовлением» молодичицы. Мне бы хотелось указать на кулинарные термины, вводящие новую тему в дискурс о человеческом организме — тему кислого, которая, будучи связана с двумя главными угощениями: хлебом (пирогам) и пивом, решается по-разному. Как известно, чтобы изготовить каравай, надо сначала приготовить опару. Но опара еще не каравай, поэтому о сватах, не сумевших получить согласие семьи невесты на брак, говорят, что они *пришли с опарой*, т.е. с отказом, *налить опары в сапоги* означает получить отказ², ср. *квасить невесту* ‘не отдавать замуж девушку’ (псков., твер., яросл.)³.

Ситуация представляется, таким образом, довольно противоречивой. Как мне кажется, речь здесь идет о двух типах окисления. В случае опары мы имеем дело с быстрым окислением, тогда как с брожением пива или кваса, традиционно основными напитками на свадебном пиру, ассоциируется медленное окисление. «Заваривать пиво или брагу» в России было синонимом приготовления к свадьбе (как «заквашивать свадьбу» в Болгарии). Из этнографических описаний известно, что девушка, не желавшая выходить замуж, пробиралась на пивоварню и старалась залить огонь или перевернуть чан с пивом, чтобы помешать церемонии. Наоборот, та, что желала приблизить замужество, тайно готовила сусло, а затем выносила его за ворота с надеждой, что, прежде чем пиво скиснет, на пороге появится будущий жених. Сусло было также жениховым подарком наряду со сладким (вологод., костром.)⁴. В развитие «кислой» темы следует упомянуть некоторые обозначения участников свадьбы: *кислый* ‘свадебный чин, затычка, кто при поезде хозяина

¹ См., например: *Лаврентьева Л.С.* Указ. соч.; *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993. С. 81–82.

² Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. СПб., 1999. Т. 4. С. 202.

³ Словарь русских народных говоров. М. 1977. Т. 13. С. 159.

⁴ *Лаврентьева Л.С.* Указ. соч. С. 25–26.

везет хмельное, для потчиванья поезжан и встречных', *кислица* 'поневестная, посаженная, в других местах сваха, едущая с невестой в церковь' (влад.)¹. Появление этих чинов, вероятнее всего, объясняется символической нагруженностью пива: его не дают пить гостям до совершения брака, чтобы не испортить жизнь молодым. Кроме того, по тому, насколько удачно сварится пиво, судят о будущем счастье молодой семьи².

Таким образом, в свадьбе правильное брожение, заканчивающееся изготовлением пива или свадебного хлеба, а на другом уровне — приготовлением молодых к новой роли есть процесс необходимый и крайне позитивный: чем выше поднимется каравай, тем лучше будет для новобрачных. В данном случае окисление воспринимается как правильное изменение (квашение, брожение). Человек, не прошедший через этот процесс, воспринимается как недоделанный, незрелый, что может также обозначаться через образ пресной, безвкусной пищи (перм. *пресное молоко* 'об очень молодом человеке', а также ярослав. *преснуха* 'молодая, очень полная девушка или женщина', новосиб. *пресной* 'слабосильный', арханг. *преснец* 'полный и болезненный человек')³. Однако в других случаях применительно к продуктам глагол *киснуть* становится синонимом порчи⁴.

Эти же значения окисления, брожения реализуются применительно к человеку и вне ритуального контекста свадьбы. «Киснувший» человек имплицитно или эксплицитно отождествляется с разными субстанциями, подверженными окислению. Но в зависимости от того, с кем сравнивается человек: с грибом, медом или тестом, глагол *киснуть* приобретает положительный или отрицательный смысл. Сравнение с тестом, опарой предполагает рост, увеличение физической силы: карел. *как на опаре киснуть* значит 'набираться сил, крепнуть, мужать'⁵, 'быстро расти' (о детях), пол-

¹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. С. 111.

² *Лаврентьева Л.С.* Указ. соч. С. 25.

³ Цит. по: *Толстая С.М.* О семантике каритивности (слав. *prěsnъ* и его парадигматические партнеры) (в печати). Там же приводятся и некоторые контексты: «Я ишо пресно молоко тогда была, не вошла в силу-то, а много робила», «Нонче народ пресной пошел», «Мужик-от преснец, еле дышит, не то что поворачиваться».

⁴ Как показывает К. Пьянкова в своей дипломной работе, с которой меня любезно ознакомила ее научный руководитель Е.Л. Березович, не только человек описывается в терминах пищи, но и процессы брожения и закисания пищи в свою очередь могут описываться по аналогии с matrimониальной деятельностью человека, например: *женилась похлебка* 'прокисла', *свататься* 'прокисать, портиться (о шах, похлебке, молоке)' (*Пьянкова К.В.* Лексика брожения и скисания в русских говорах: этнолингвистический аспект. Екатеринбург, 2004. Рукопись).

⁵ Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. Т. 2. С. 354.

неть, поправляться' (сибир.) и даже 'жить привольно и беззаботно' (архангел.)¹.

На этой аналогии между подходящим тестом и быстрым ростом ребенка построены некоторые приемы народной медицины. Больного или отстающего в развитии ребенка сажают под квашню и произносят заговор: «Как мои хлебы кисли, так и ты, мое дитятко, кисни (полней); как мои хлебы всходили, так и ты ходи; как я, мое дитятко, говорю, так и ты говори» (тул.)². Напомню также и известный обряд «перепекания» детей в печи, при котором слабого ребенка ненадолго помещают в недоостывшую печь в надежде, что он «дойдет», как доходит недопеченный хлеб³.

Однако чаще *киснуть* означает 'портиться, становиться кислым, гноиться', к тому же глагол содержит и дополнительное значение 'мокнуть': ср., например, каргоп. *кислодушый* 'о человеке с неприятным запахом изо рта'⁴; *кислогубый* 'с отвислыми, толстыми губами' (онеж, новосиб.)⁵, укр. *кислоокый*: 'с гноящимися глазами'⁶.

Киснуть это еще и быть вялым, утрачивать силы, а также стариться и даже умирать, ср. «Муж немного пожил и киснул, кисляк», при этом *кисляк* означает 'больного, слабого человека' (карел.)⁷ или 'вялого, унылого, апатичного' (рязан., новгород.)⁸. В любом случае глагол *киснуть* предполагает неподвижное пребывание на одном месте, часто в замкнутом пространстве, и бездействие; с ним соотносится переходный глагол *квасить*, который в некоторых диалектах означает 'оставлять портиться, например не отдавать замуж девушку' (псков., твер., ярослав.) или 'держат в доме, не выпускать гулять ребенка' (моск.)⁹. Но поскольку и тот и другой глаго-

¹ Словарь русских народных говоров. Т. 13. С. 238.

² Обереги и заклинания русского народа / Сост. М.И. и А.М. Песковы. М., 1993. С. 55—56.

³ *Топорков А.Л.* «Перепекание» детей в ритуалах и сказках восточных славян // Фольклор и историческая действительность. СПб., 1992. С. 110—115.

⁴ Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. Т. 2. С. 352.

⁵ Словарь русских народных говоров. Т. 13. С. 232.

⁶ *Гринченко Б.Г.* Указ. соч. Т. 2. С. 240. Ср.: если у ребенка «закисают очи», их протирают грудным молоком (*Франко И.* Людові вірування на Підгір'ю // Етнографічний збірник, 1898. Т. 5. С. 181) или «Москалі кислопузіе, смердючи: вони все квас та сурівець (незаварний хлібний квас) п'ють, так що й саме черево в них скисло» (*Булашев Г.О.* Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ, 1993. С. 147).

⁷ Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. Т. 2. С. 353—354.

⁸ Словарь русских народных говоров. Т. 13. С. 236.

⁹ Там же. С. 159.

лы подразумевают сравнение, то от выбора объекта сравнения радикально меняется семантика «окисления» и «кислого». *Киснуть* (как гриб) всегда означает 'портиться и физически и душевно, потеть, терять уверенность, бодрость, становиться унылым, безразличным, стариться, приближаться к смерти'¹, *выкислиться, выкиснуть* — 'дожить до старости' (карел. «Родилась я здесь, выкислилась, устарела и умру здесь»). Там же, на Севере, те же значения приобретает глагол *огрибеть* 'ослабеть': «Этот год я совсем огрибела, хуже стала, болно, больше»², хотя в начале жизни сравнение с грибом скорее позитивно: «растут детки, как грибки (как дождевички)»³.

Итак, хотя *сладкий* воспринимается как наиболее идеальный эпитет в описании как кухни, так и, по аналогии, человека, он менее всех других вкусовых качеств способен сопротивляться ходу времени. *Сладкий* наилучшим образом соответствует детству и молодости, а также периоду высокой сексуальной активности. Но если мы отказываемся от восприятия и описания тела в статике и примираемся с динамикой как процессом, предполагающим не только созревание, но также и старение организма, то в таком случае мы используем в качестве метафорического определения человека эпитет *кислый* и производные от него. *Соленый* же и *горький* применительно к человеку окажутся между этими двумя семантическими полюсами.

¹ Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. Т. 1. С. 268. «Не, Володя, мы б закисли, как грибы. Он нам здорово помог по хозяйству» (Псковский областной словарь с историческими данными. Л., Т. 4. С. 145); «Я в этой хате родилась, и в этой хате покисла» (Карелия — Словарь русских народных говоров. М., 1994. Т. 28. С. 380); даже сравнение с медом становится негативным: «Сиди, как мед кисни» (*Даль В.* Толковый словарь... Т. 2. С. 111).

² Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. Т. 4. С. 144. Ср. также: «Падальшы фсё ванелых людей: как грип стухнет у леси, так ы люди ванеют» (Псковский областной словарь с историческими данными. Т. 4. С. 145).

³ *Даль В.* Толковый словарь... Т. 1. С. 395.

Наталья Пушкарева
(Институт этнологии и антропологии,
Москва)

«МЁД И МЛЕКО ПОД ЯЗЫКОМ У НЕЁ»
(Женские и мужские уста в церковном
и светском дискурсах доиндустриальной
России X — начала XIX в.)

«Устне твои сот искаплют, мед и млеко под
языком твоим...» (По письмовнику XVII в.,
РО. РНБ, Собр. Кирилло-Белозерского мон.
№ Q.XVII.67. Л. 212 об. — 213.)

Среди исследований, посвященных изучению женского тела, наиболее релевантными для меня являются феминистские теории¹. Их общим основанием является признание факта «неполноты» и даже «ложности» имеющегося у традиционной науки знания как андроцентричного и сексистского. Этапы становления современной феминистской философии вполне согласуются с изменениями в воззрениях на тело за последние 30 лет в (1) эссенциалистских, т.е. не испытавших воздействия феминистской философии, (2) структуралистских и модернистских и (3) постмодернистских и постструктуралистских концепциях.

1-й этап — до начала 1970-х годов — может рассматриваться как предыстория, как господство биологизма и натурализма, т.е. дофеминистских, эссенциалистских воззрений на *тело как внеисторичное, натуралистичное*, проявляющее животные и природные основания и потому нуждающееся в регулировании. Сексуальность на

¹ См., например, работы, в которых намечены общие приемы деконструкции женского тела с антропологической, социологической, культурологической точек зрения, а также с точки зрения истории науки и медицины (в хронологическом порядке): *Martin E.* The Woman in the Body: A Cultural Analysis of Reproduction. Boston, 1987; *Body Gards: the Cultural Politics of Gender Ambiguity* / Eds. J. Epstein, K. Straub. L., 1991; *Tasker Yv.* Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema. L., 1993; *Stafford B.* Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Science. Boston, 1993; *Butler J.* Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'. N.Y.; L., 1993; *Martin E.* Flexible Bodies: the Role of Immunity in American Culture. Boston, 1994; *Deviant Bodies* / Eds. J. Terry, J. Urla. Bloomington, 1995; *Cartwright L.* Screeing the Body: Tracing Medicine's Visual Culture. Minneapolis; L., 1995; *Balsamo A.* Technologies of the Gendered Body. Durham; L., 1995.

этом этапе рассматривается как «делание того, что естественно», она выступает как инстинкт, побуждение, природно обусловленное намерение, которое приносит телу удовольствие через проявление физиологической активности. Тела в эссенциалистских теориях описывались в понятиях «естественного неравенства», как будто существует некий стандарт определения ценности тела вне зависимости от пола. Эссенциалистские теории оправдывали неспособность женщин воспринимать достижительные жизненные модели (через утверждение того, что женщине самой Природой предназначено выполнять репродуктивную функцию и воспитывать детей, и потому якобы существует предопределенное Природой исключение женщины из жизненной конкуренции профессионального свойства). Эссенциалистские концепции ориентировали на восприятие женского тела как тела мужского, которому все время чего-то не хватает (пениса, как это было в теории отца психоанализа, силы, выносливости, отсутствия гормональных колебаний и т.д.).

2-й этап — ранний феминизм «второй волны», 1970—1980-е годы — господство модернистских и структуралистских концепций в философии и культурологии, творчество радикальных феминисток, вроде Джулиет Митчел, Нэнси Чодоров, Андриенн Рич, поставивших вопрос о замене андроцентричного общества и права на феминистские. В это время вопрос о теле оказался тесно увязан с вопросом о существующих в те или иные эпохи властных практиках, поскольку само тело рассматривалось феминизмом 1970-х как некий знак (marker) социального, классового, этнического различия¹. Эта концепция испытала сильное влияние модернизма и структуралистских теорий. Интерес так называемого «академического феминизма»² был тогда интересом к женскому телу как *изучению истории контроля над ним*, равно как всех женоненавистнических концепций, основанных на помещении женщин в «немошные», «слабые», «несовершенные», «неуправляемые», «ненадежные» тела. Женские тела представляли в этих исследованиях стремящимися избежать контроля, они рассматривались как «сырье» для идеологических внушений и интерпелляций (запросов), а контроль за телом — как элемент его эксплуатации. Эксплуатация женского тела, в свою очередь, выглядела как ключ к пониманию механизмов складывания патриархатных властных практик (поэтому феминологи того времени изучали главным образом то, что

¹ Stacey J. *Feminist Theory: Capilat F., Capilat T. // Introducing Women's Studies. Feminist Theory and Practice / Eds. V. Robinson, D. Richardson. N.Y., 1997. P. 69.*

² Braidotti R. *Nomadic Studies: Embodiment and Sexual Dufference in Contemporary Feminist Theory. N.Y., 1994.*

женские тела «могли» и «не могли» делать, что они «чувствовали» и что им «чувствовать запрещалось», куда тела могли или не могли «попадать», чьи тела «имели» или «не имели значения»¹, оставаясь по-прежнему объектом боли и удовольствия, страдания и желания.

В этом контексте исследование сексуальности было посвящено запретам в отношении тела как сексуального объекта в разные эпохи, нормам и понятиям «нормального» и «естественного» в разных культурах, в частности — изучению того, как утверждалась принудительная гетеросексуальность (поскольку только она обеспечивает репродуктивную функцию)². На том этапе феминистки всячески подчеркивали, что большая сексапильность рассматривалась всегда как большая приближенность к «природе», а потому и приписывалась женщинам и женскому телу (оттого и африканок считают более сексуальными)³. На этом же этапе феминистки обнаружили закономерность: чем выше социальная страта, тем больше — согласно социальным мифам — отдаленность от «природного» и выше степень контроля за телом и сексуальностью⁴ (тело и сексуальность дворянок и жен буржуа контролировались строже, чем сексуальное поведение крестьянок и работниц).

Изучая тело и сексуальность, исследователи увидели в них социальные конструкты, доказав, что сексуальное чувство и деятельность, рефлексии о теле, телесные идентичности суть обычные продукты социальных и исторических сил (религиозных учений, законов, психологических теорий, медицинских определений, социальных политик, мифологизированного сознания и популярной культуры). Под знаменем социального конструктивизма, воспринятого феминистками, собралась в это время целая плеяда методов и подходов — контент-анализ биографических и автобиографических нарративов, методы психоанализа, символического и драматургического интеракционизма⁵. Все они заставили увидеть, что одни и те же сексуальные акты и, шире, телесные действия могли иметь различные социальные и субъективные значения в зависимости от того, как они понимались в разные исторические периоды⁶.

3-й этап — 1990-е годы — смена парадигм, лингвистический поворот, постмодернизм, постструктурализм, новый этап в women

¹ Firestone S. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. L., 1971.

² Grosz E. *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington, 1994.

³ Kollins Ph. *Black Women & Sex / Gender Hierarchy // Feminism and Sexuality: a Reader* / Eds. S. Jackson, S. Scott. Edinburgh, 1996.

⁴ Weeks J. *Sex, Politics and Society*. L., 1990.

⁵ Richardson D. *Sexuality and Feminism // Introducing Women's Studies. Feminist Theory and Practice* / Eds. V. Robinson, D. Richardson. N.Y., 1997. P. 156.

⁶ Vance C. *Social Construction Theory: Problems of the History of Sexuality // Altman D. and others Which Homosexuality*. L., 1989.

studies, творчество Люс Иригари, Элен Сиксу, Джудит Батлер, Моник Виттиг¹. Важнейшее завоевание этого периода — разделение биологического тела (условно говоря, «базиса») и тела как объекта репрезентаций (надстройки над этим «базисом»). Подобное разделение было в своем роде фундаментальным открытием, поскольку показало, что достижение равенства не требует трансформации или подавления тела (такой опыт в Советской России уже был, когда женские тела стали рассматриваться как во всем равные мужским!), для решения вопроса о гендерном неравенстве достаточно всего лишь изменить отношение к телу на уровне репрезентаций. Новое видение тела позволило снять дебаты по вопросу о соотношении биологического и социального, сделав упор в женских исследованиях телесности на то, как *тело исследовалось, субъективировалось, регулировалось и репрезентировалось через язык* — вербальный и невербальный — в разных культурах и в разные эпохи². В центре изучения оказались механизмы легитимизации разных идей, связанных с телом, отношения Власти и Знания в том смысле, в каком это отношение понимал М. Фуко.

Фуко вообще оказал сильное влияние на огромное число феминистских работ о теле³. Смещение акцента с «истории подавления» на «историю представления» (где, правда, язык, вербальный и невербальный также выступал как основное средство доминирования!) заставило исследовательниц обратиться к тому, как субъекты (и части их тел) представлены («позиционированы») в разных дискурсах⁴, и поставить проблему воплощения («вотеления», *embodiment*) субъективности. Пути восприятия индивидами, прежде всего женщинами, своей субъективности через тело, паттернов поведения и эротических значений, которые ассоциируются с этим поведением, — вот вопросы, волнующие многих современных философов-феминисток.

¹ Подробнее см.: *Жеребкина И.А.* «Прочти мое желание...». Постмодернизм, психоанализ, феминизм. М., 2000.

² *MacClintock A.* Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context. L., 1995.

³ *Foucault M.* The Birth of The Clinic: an Archeology of Medical Knowledge. L., 1973; *Idem.* The History of Sexuality. V. 1. L., 1979.

⁴ Термин «дискурс» очень употребителен, но под этим понятием в разных работах часто подразумевается разное. Мы под дискурсами понимаем различные «практики языкового поведения» (т.е. «готовые тексты и идеи в головах людей, все, что подразумевается и выговаривается, аргументы, понятия, утверждения, равно как формы обсуждения этих утверждений» — *Смит Д.* Социологическая теория: методы патриархатного письма // Хрестоматия феминистских текстов. Переводы / Ред. Е.А. Здравомыслова, А.А. Темкина. СПб., 2000. С. 59 (комментарий к пониманию этого термина М. Фуко).

Многие из них (почти все, кроме самых радикальных!) сейчас не пытаются утверждать того, что биология не оказывает влияния на тело и сексуальность. Но, по их мнению, существуют некие «пределы влияния» биологического на социальное поведение, и эти пределы выражаются также телом. Анатомия тела и физиология никогда не определяли напрямую то, что делалось с телом, а тем более не детерминировали тех значений, которые могли иметь те или иные действия с ним (например, ношение бюстгалтера, эпилляция тех или иных частей культурно и социально обусловлены). Поэтому нынешние исследователи ставят вопрос о том, как соотносятся Природа и Культура в женском теле, отрицая в то же время как эссенциалистскую идею о том, что традиционное для андроцентричной культуры ассоциирование «женского» с природным имеет хоть какие-то культурные основания¹. Тем самым они разрушают господствовавший веками принцип бинарных оппозиций «женщина»/«мужчина» (и таких соотносимых с ней пар, как «природа»/«культура», «тело»/«разум», «чувства»/«логика», «внутреннее»/«внешнее»), разоблачая тайное стремление прежней культурологии и философии исключить из своего рассмотрения все женское, кодируя его как «неразумное», а потому «не имеющее значимости».

В последнее десятилетие французская феминистская теория, с ее особым вниманием к изучению культуры, языка и репрезентаций, внесла много новых ракурсов в освещение истории тела² — прежде всего в плане исследования «женского письма». В этих исследованиях ясно прослеживаются особенности восприятия женщиной своего тела и переживаний, связанных с ним. Они предложили новое позиционирование субъекта (женщину, видящую «женскими глазами» себя, другую женщину или мужчину), ввели проблему изучения языка всего женского в разных культурах, семиотику и символику женского, в частности — женского тела.

Для неангажированного идеологически и политически историка и культуролога релевантными и эвристически полноценными могут быть и эти новейшие постмодернистские концепции, и концепции 20-летней давности, ведь «модернизм не умер, он все еще остается незавершенным проектом...» (Ю. Хабермас)³.

В свете описанных выше феминистских подходов было бы очень заманчиво представить женское тело или его часть (части) через ряд дискурсов, господствовавших, например, — ограничим

¹ *Haraway D. Whose Science? Whose Knowledge?* Ithaca, 1991.

² *Duchen C. Feminism in France.* L., 1986.

³ *Holmkvist B. Interview with J. Habermas // Dagens.* 1981. № 11/12. P. 7.

себя хронологически, так как общий обзор будет слишком огромным, — в доиндустриальной России (X — начало XIX в.). Поскольку волосы уже становились специальным предметом этнографического изучения¹, я бы предложила обратить внимание на семиотику и символику **мужских и женских уст** (рта, губ, зубов, языка), проанализировать, как это «отверстие для приема пищи» (именно так семантически определяется рот у В. И. Даля) было представлено в различных дискурсах Руси и России, с X по XIX в. Иными словами, предмет данного научного изыскания — рот (чаще — женский, реже — мужской) как место для инскрипций и установлений, принадлежащих к различным (доминантным и второстепенным) дискурсам русской культуры доиндустриального времени.

Нелишне было бы поставить и конкретные задачи подобного исследования в феминистском духе — в духе тех концепций, что были коротко изложены выше.

- 1) Деконструировать значение рта для мужского и женского тела, сопоставить их схожее или различное восприятие, эксплицировать различия и ответить на вопрос, насколько принадлежность рта мужскому и женскому телу определяла оценку действия человека (оценивались ли они в господствующих дискурсах в категориях сходства или различия).
- 2) Рассмотреть, как, придавая сексуальное значение той или иной части тела или ее функции, индивиды сами создавали сексуальность и конструировали желание.
- 3) Стараясь избежать дуалистического подхода, попытаться не идти за содержательным значением источников, конструирующих антиномию разума и тела, но пытаться разглядеть в телесности — в данном случае в инскрипциях и нормах, касавшихся женского рта, — «во-теленную» (воплощенную) субъективность — прежде всего их авторов (создателей).
- 4) Выяснить, существовал ли в рассматриваемое время некий «общий» для всех, эталонный идеал женского рта (в визуальном и/или нарративном дискурсах) и, следовательно, губ, зубов, языка, или же существовали множественные модели, которые использовались для определения норм и идеалов, здоровья и красоты, сексуальной привлекательности? Как они менялись?

И в заключение этой вводной части — несколько слов об используемых в данном докладе древнерусских лексемах. Существительные «рот», «зубы», «уста», глаголы «целовати» и «лбзати» (ве-

¹ Гаген-Торн Н.И. Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы // Советская этнография. 1933. № 5/6. С. 76—88.

роятнее всего, от *лобзь* — ‘губа’) известны по древнерусским памятникам с XI в. (большинство встречаются уже в Остромировом Евангелии 1076 г.)¹. Лексема *губа* — более поздняя (XVI в.), а глагол *лобзаться* (ласкать друг друга) — так и вовсе XVII в.². *Поцелуй* и *лобзанье*, хотя они иногда и использовались как синонимы, все же различаются по смыслу. Этимология корня *цел* в слове *поцелуй*, связанная с идеей целостности, свидетельствует о том, что поцелуй содержал пожелание быть цельным и здоровым³. Этимология слова *лобзанье* — иная, и связывается она с сексуальным подтекстом, глаголами *лизать*, *лакать*, существительным *лобзь* — ‘губа’⁴. Иными словами, когда автор нарратива старался подчеркнуть сексуальный подтекст действия, связанного со ртом, он пользовался глаголом *лобзати*, а когда в действие вкладывался более расширительный смысл (благопожелание) — глаголом *целовати*⁵.

РАННИЙ ПЕРИОД — X—XV СТОЛЕТИЯ

Обращаясь к рассмотрению различных видов и типов исторических источников, позволяющих деконструировать господствовавшие дискурсы, стоит прежде всего иметь в виду, что на протяжении всех десяти веков, которые берутся нами для рассмотрения, люди и не замечали, что проводили свои жизни в рамках особых режимов существования их тел — режимов, не замечаемых ими. Они не замечались потому, что существовал некий запрет на осознание этого положения⁶. Любой режим телесности оказывался в прошлом (да и в недавнем настоящем) загнанным «в тишину».

¹ Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1979. Т. 6. С. 66 («зубы»); М., 1981. Т. 8. С. 263 («лобзати», «лобызанье»); М., 1997. Т. 22. С. 220 («рот»). *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1903. Т. III. С. 1273—1274 («уста»).

² Словарь... М., 1977. Т. 4. С. 151 (а слово «губастый» — вообще XVIII в.).

³ *Лабунская В.А.* Невербальное поведение. Ростов, 1986. С. 18; *Байбурина А.К., Топорков А.Л.* У истоков этикета. Л., 1990. С. 52.

⁴ *Преображенский А.* Этимологический словарь русского языка. М., 1910—1914. Т. 1. С. 461—462.

⁵ Не случайно, этические правила средневекового русского монашества допускали поцелуй дружбы и привязанности, но не допускали лобзанья «мнихом» женщины, в том числе матери (Требник 1580 г. // НМ.СМ.С (Собрание фильмокопий рукописей сербских и других южнославянских монастырей (Serbian Collection) в составе коллекции фильмокопий рукописей Хиландарского монастыря (Греция), хранящееся в Хиландарском архиве (Огайо, США). № 171. Л. 272.

⁶ *Клименкова Т.* Женщина как феномен культуры. Взгляд из России. М., 1996. С. 59.

Механизм конструирования такого молчания — при постоянном примысливании и подразумевании, — когда мы анализируем достаточно отдаленное прошлое (Средневековье, раннее Новое время), не всегда очевиден, однако некоторые источники позволяют представить его условную схему. Речь идет о таком важнейшем памятнике, как епитимийная литература (в западном научном тезаурусе — пенитенциарные церковные книги). Весьма распространенные в средневековом прошлом, часто входившие в состав «требников» (книг повседневного пользования священников), эти памятники составлялись только клириками-мужчинами, использовались тоже мужчинами (священниками) во время исповеди для определения наказания за те или иные прегрешения. Помимо этих ранних памятников епитимийной литературы, формально называющих женские уста и позволяющих выявить доминантный дискурс раннего русского Средневековья, можно привлечь к анализу миниатюры и иконопись, являющие образцы визуального ряда XIII—XVI вв.

Обращение к изображениям женских лиц, и в частности, женских ртов, на ранних иконах и миниатюрах позволяет увидеть типичные черты древнерусского живописного канона. Первое, что бросается в глаза, — очевидная малость, несоразмерность мужского и женского рта носу, глазам, отвечавшая — надо думать — общей норме изображения идеального иконописного лика. По размерам рот на ранних древнерусских иконах, фресках, миниатюрах совсем небольшой — как правило, составляющий лишь 2/3 размера глаз (отсюда характерная черта женских ликов на православных древнерусских иконах — выразительные, всегда темные (никогда не серые!) «очи», которые буквально следят за смотрящим на икону, заставляя его забыть о существовании рта и других деталей лица).

Что касается других, не иконописных изображений (например, семьи Святослава в Изборнике его имени 1073 г.), то трудно не заметить ограниченности *ситуаций показа* женских лиц вообще и, следовательно, ртов в частности (во время изображаемой ситуации или церемонии женские лица лишь создают «фон» для персонажей-мужчин: лица женщин в подобных контекстах практически «не действуют», зритель их почти не замечает, действуют же — выслушивают, обращаются, наставляют и так далее — мужчины). Подобное отношение к «женскому» предопределяет ограниченность типов изображений женского рта. Женские уста практически на всех изображениях закрыты, губы плотно сжаты, не улыбаются. Таковы типические черты ликов Богоматери, святых, плакальщиц в сюжетах «Положения во гроб» (хотя, казалось бы, естественнее

было бы видеть рты, приоткрытые в крике и плаче)¹. Такое изображение женского рта соответствовало — в дошедших до нас изображениях — приему репрезентации господствующего типа женской телесности, точнее — почти что «бестелесности» (очертания фигуры скрыты одеждой, лицо до середины лба — повоем и кикой). Речь идет о типе, который условно можно назвать «добрая жена» или «святая».

Поскольку в ранних иконах и фресках изображения другого женского типа, противопоставленного первому, «грешницы» отсутствуют, постольку информацию о стереотипах «греховной женственности» и ее репрезентаций нам необходимо вычленивать из письменных нарративов. Женские уста в наиболее ранних древнерусских памятниках покаянной литературы — это символ соблазна, символ притяжения и побуждения к запретному действию — *лобзанию* в том его смысле, в котором *лобзание* отлично от *поцелуя*: «Что же есть устам осквернение, написанное в заповеди Иоанна Постника?» — вопрошает Кирик новгородского епископа Нифонта (XIII в.) — «То, рече, есть, если с причастием с женою целоваться... или же язык в уста вдевать»². В данном тексте — и во многих современных ему — рот предстает локусом предписаний, касающихся допустимых и недопустимых поцелуев.

Любовное лобзание отличалось от ритуально-этикетного поцелуя тем, что совершавшие его позволяли себе «губами плюскати» — чмокать, шлепать губами, целуясь открытым ртом, а главное — «влагать язык». В XIV в. в некоторых покаянных сборниках такой поцелуй именовался «татарским» («Вдевала ли язык свой... вкладывала ли по-татарски, или тебе кто тако ж?»)³, в XVIII в. тот же поцелуй получил название «французского», что отражает общую для древнерусской назидательной литературы тенденцию приписывать иностранцам и иностранной культуре все «вредные» заимствования. Краткость епитимьи (наказания за преступление) указывает на

¹ См., например: Государственная Третьяковская галерея. М., 1974. № 1/2 (Богоматерь Владимирская. XII в.); № 5 (Параскева Пятница. XIV в.); № 10 (Положение во гроб. XV в.).

² Особая редакция «Вопрошания Кирика» // Материалы для истории древнерусской покаянной дисциплины / Изд. С.И. Смирнова. М., 1913 (далее — МДРПД). С. 24.

³ Вопросы женам. Сборная рукопись 1482 г. (Кирилло-Белозерская б-ка. № 6/1089. Л. 97). Цит. по: *Алмазов*. Тайная исповедь в православной восточной церкви. Т. 3. Приложение. Русские уставы исповеди. Одесса, 1894 (далее — *Алмазов*). С. 165—166. Кроме того, известно, что немец С. Герберштейн, путешествовавший по России и описавший свои впечатления, также сообщил, что не только к особым поцелуям, но вообще к «извращенному любострастию» русские приобщились благодаря татарам (*Герберштейн* С. Записки о Московии. М., 1988. С. 167).

незначительность проступка. Для современного человека от 12 до 20 дней поста за поцелуй открытым ртом представляются довольно серьёзным наказанием¹, однако трудно представить себе, что оно действительно практиковалось (нет данных).

Сопоставление поцелуев с оральным сексом позволяет увидеть, как женский рот использовался для мужского (а возможно, и женского) сексуального удовольствия. Все, что «чрес естество сотворенное быша», вызывало резкое осуждение церковнослужителей. Обычно наказание за *оральный секс* колебалось от 2 до 5 лет поста («Кто соромные уды дает лобызати женам своим и сами лобызают соромные уды жен своих — 2 года сухо [есть]», «А иные с присными своими [родственниками] беззаконье сотворяют в рот — 5 лет»)². Здесь стоит — объективности ради — признать, что древнерусские нормы, касающиеся орального секса, были гендерно-нейтральными, не дискриминировали женщин по сравнению с мужчинами — лобызанье «соромных уд» наказывалось одинаково (2 года епитимьи независимо от пола). Любопытно в этом контексте, что взаимные оральные ласки женщин наказывались в два раза менее строго — одним годом епитимьи, а не двумя, поскольку особому осуждению и наказанию в первую очередь подвергался тот, кто допускал «жертву семя своего без potrzeby» (а в случае с женщинами речь о семени не шла)³.

В процитированных выше вопросах Кирика Нифонту, епископу новгородскому, имеется еще одно косвенное упоминание «неправильного» использования рта — в описаниях ритуального действия приворожения («скверны семенной **вкусивши** жена... съевшая течения кровяного своего, вкусившая и иных [грехов] без числа много...», «омывают тело свое водою и ту воду дают **пить**... любви для...»)⁴. В приведенном отрывке рот опять выступает объектом запретительных инскрипций.

Иными словами: уста предстают объектом, к нему приложимы нормы поведения, различающие «правильное» и «неправильное» их использование. Так они включаются, по выражению М. Фуко, в «карательную анатомию», «психиатризацию тела», которую нам являет церковный канон древнерусских епитимийников. О психиатризации тела — о попытках опутать тело физиологическими за-

¹ «Целовать, язык затолкнув в рот, — 12 дней [сухо есть]...» — «Вопрошанье-исповеданье». По требнику XIV в., б-ка Чудова монастыря, № 5. Л. 72 об. Цит. по: Алмазов. С. 275

² «Вопрошанье-исповеданье». С. 276.

³ Правило о верующих в гады, и зверя и в дни овы добры, овыя злы. — По номоканону XIV в. // РНБ (собр. Порфирия Успенского). № Q.П.90. Л. 26 об. — 35 об. (Цит. по: МДРПД. С. 143).

⁴ Особая редакция «Вопрошания Кирика...». С. 24.

претами, признать весь спектр сексуальных наслаждений, лежащих вне выработанной церковнослужителями нормы, противоположными природе человека (раз они не связаны напрямую с деторождением)¹ — написано немало (М.М. Бахтиным, Р. Бартом, М. Фуко)². Политика психиатризации тела и его отдельных частей (в том числе интересующего нас рта) пропитывает весь средневековый христианский канон, особенности которого могут быть деконструированы при анализе древнерусских текстов.

Из приведенного выше материала следует, что описанные церковниками перверсии (использование рта для поцелуев в сексуальной прелюдии или в ходе самого сексуального акта, для орального секса, для выпивания непопозволенной жидкости и т.д.) устанавливали определенные законы использования рта по его единственному, с их точки зрения, назначению, с единственной, физиологически обусловленной целью — для приема пищи.

Оральный секс как вид «обмана Природы и Бога» и одновременно как вид контрацепции³ сурово осуждался, даже если речь шла о моногамном, гетеросексуальном, домашнем сексе. Все иные формы применения рта — кроме как отверстия для приема пищи и, следовательно, поддержания жизни — рассматривались как «беззаконство», «осквернение», «огорчение утробы Творца и Бога»⁴. Само описание перверсии было одновременно ее названием и признанием существования и в то же время формулировалось как запрет. Отрицательные коннотации «неразрешенного» использования рта (для поцелуев, орального секса) выводят напрямую к иным осуждаемым формам использования уст. К ним, как легко увидеть при обращении к дидактической церковной литературе, причислялось любое «озвучивание» жизни тела, вскрики, плач, икота, а также *все, связанное с говорением* и, по той же логике, смехом, а следовательно — глумлением, осмеянием. Текст покаяния монаха включал формулу: «Много согрешил, много беззаконствовал... смехом и посмеянием... различными истицаниями... слухом и видом, языком и гортанью»⁵, в которой, как мы видим, смех по греховности действия приравнивался к эякуляции, а язык и гортань как сокровенные части рта представлены как особенно греховные, источни-

¹ «...Ежели не чадородия, но слабости ради...» — Пчела XIV в. // РГАДА. Ф. 181. № 370/820. Л. 2 об.

² См.: Подорога В.В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов. М., 1995. С. 60—65.

³ Аналогичным было отношение в католических странах. См.: Тэннехилл Р. Секс в истории. М., 1995. С. 378—389.

⁴ Требник XV в. (Б-ка Московской Духовной академии. № 184. Л. 56 об. — 60). Публ. по: Алмазов А.И. С. 191—192.

⁵ Там же (Требник XV в. Л. 57).

ки соблазна и потенциальных девиаций. Еще более строго наказывался ведущий себя подобным образом женский рот — говорящий и смеющийся («согрешила в смеянии до слёз»¹). В не названном напрямую виде этот образ женского рта присутствует во всех описаниях «злых жен» в известных дидактических текстах, выстраивавших типичные для Средневековья бинарные оппозиции. В отличие от «жен добрых», рот «жены злой» «меет дерзновение глаголить имати», позволяя «никого не усумняться», но «все корить, все осуждать и все хулить». «Уста незаперта» «злой жены» представляли реальную угрозу автократии в семье и в обществе, были источником «мятежу», «великой пакости» и опасным «великим исправлениям». Все это было сродни желанию перераспределить власть по-иному².

«Крик как знак освобождения» — метафора, очевидно любимая философами и культурологами, деконструирующими тело (назовем часто цитируемого французского писателя, популярного у многих культурологов, Антонена Арто, а из отечественных — В. Подорогу)³. Эта метафора освобождения находит, как можно видеть, ярчайшее подтверждение при анализе древнерусских текстов и именно в связи с «женской историей» или историей женского. Не потому ли церковь запрещала женскому рту «глаголить при людях», что боялась его «въпрошаний» и «дерзновений», превращавших «всякое послушество в словесы»⁴? В свете этих вопросов понятно, почему идеальная жена, «добрая жена» изображались в иконографии с незаметным, молчащим ртом, плотно сжатыми губами.

ДОИНДУСТРИАЛЬНАЯ РОССИЯ (ОТ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ ДО НАЧАЛА XIX В.)

Новое время принесло не столько изменения типов женской/мужской телесности, сколько, надо полагать, расширение *приемов* ее нарративной и изобразительной репрезентации. Обращение к текстам эпохи Московского царства и становления российского «самодержавства» позволяет предположить, что источники этого времени доносят до современного читателя некоторое расширение смыслов, связанных с женским ртом. Все перечисленные выше

¹ Исповедание женам. Требник XVI в. // РНБ. № Q.I.100. Л. 49 об.

² Пролог XIV—XV вв. // РГАДА. Ф. 381. № 158. Л. 109 — 109 об.

³ *Artaud A. L'Ombilic des Limbes. P., 1954. P. 63; Арто А. Театр и его двойник. М., 1993. С. 161—162. Ср.: Подорога В. Указ. соч. С. 89.*

⁴ Прологи XIV—XV вв. // РГАДА. Ф. 381. № 158. Л. 170—170 об.; № 171. Л. 195; Ф. 181. № 355. Л. 218—218 об.

модули применения рта — поцелуи (лобзания) с «раздвиганием рта»¹, оральный секс², использование запретных напитков и проглатывание спермы³, все, связанное с напряжением полости рта, гортани, голосовых связок для производства речи (от «глаголенья» до «хуления» и «крика»), разумеется, упоминалось и в источниках, принадлежащих новой эпохе. Но они вместе с тем наполнились и новым содержанием, деконструкция которого позволяет видеть, как такая часть женской телесности, женского лица, как рот, не только превращалась в объект желания и получения запрещенного наслаждения, но все чаще рассматривалась именно так.

Рост числа дошедших до исследователя памятников — как нарративных, так и изобразительных — заставляет заметить расширение *ситуаций показа* женского и мужского лица и тела. В живописи появились житийные иконы, фресковые росписи, сюжетно связанные с разными сторонами человеческой жизнедеятельности; миниатюры древнерусских рукописей этого времени отличаются сюжетным разнообразием, не сравнимым со Средневековьем⁴.

Внимательное чтение текстов «примерных молитв о согрешениях», а также «поновлений» заставляет увидеть этот новый, по сравнению со Средневековьем, оттенок в описаниях-сцен орального секса: «Груды давала сосать ради любви и чтобы меня любили. И тайные уды многажды целовала у разных мужей и у жен, а им у себя тако же повелевала, и язык мой мужем в рот вдвела, а им у себя тако же повелевала против [моего], и в лоно язык вдвять [повелевала]»⁵ — приведенный отрывок заставляет признать, что перверсивно использованный рот оказывался отнюдь не лишенным радости и запрещенного наслаждения, того самого, которое цер-

¹ Это уточнение становится для исповедников существенным. См.: «аз своею волею бесовскому злодеянию вдался, яко и уста мои на целование раздвигал» (Поновление инокам. Сборник XVII в. Собр. М.П. Погодина. № 314. Л. 121. Цит. по: Алмазов. С. 209).

² О них в епитимийной литературе XVI—XVII вв. больше всего упоминаний: Аше двоеженец... Сборная рукопись XV—XVI вв. Б-ка Чудова монастыря, № 277. Л. 337—348. (Цит. по: МДРПД. С. 63—77); Правила святых [отец] о епитимьях. Сборная рукопись. XVI в. Волоколамская б-ка. № 560. Л. 66—78 об. (Цит. по: Алмазов. С. 278—285) и др.

³ Поскольку рот рассматривался как некий сосуд, постольку в него — как место попадания сублимированного «тела Христова» во время причастия — считалось кощунственным попадание всего, что считалось «грязным» — от скверных слов до спермы. См.: *Полоцкий Симеон*. Сквернословие // Русская силлабическая поэзия... С. 150.

⁴ Брюсова В.Н. Русская живопись XVII в. М., 1984. № 115 и др.

⁵ Поновление инокиням. Требник рукописный XVI в. // РНБ. № Q.1.100. Л. 20 об. (Цит. по: Алмазов. С. 223). Ср. аналогичные тексты: Исповедание женам. Требник XVI в. // РНБ. № Q. 1. 100. Л. 49 об. (Цит. по: Алмазов. С. 204).

ковнослужители именовали «ликованием плоти», «люблением плоти»¹ и которое приравнивали к «наузовязанию», т.е. колдовству, чародейству.

Здесь, разумеется, следует сделать поправку на то, что вышеприведенный отрывок из Требника составлялся и переписывался мужчинами, вкладывавшими в потенциальный текст исповедных признаний женщин собственное видение того, что, с их точки зрения, должна была испытывать прихожанка на любовном ложе. Любые описания с эротическим подтекстом (а их немало) выполняли для создававших их монахов или постоянно вынужденных «укрощать плоть» церковных переписчиков явные компенсаторные функции.

Примечателен в приведенном отрывке и сам глагол *повелевать*, рисующий женщину весьма активной в ее сексуальной жизни. Частое использование глагола *велети* (*повелевати*) в подобных нарративах, употребляемое равным образом по отношению и к мужчинам, и к женщинам, не выстраивает, однако, как это ни удивительно, отношений власти/подчинения, т.е. иерархий. Гендерная нейтральность данного глагола именно в данном контексте (ср.: «тайные уды свои целовать повелевал»² и вышеприведенное «и язык мой мужем... в лоно язык вдевать повелевала») отражает, по всей видимости, действительную ситуацию равного «удаления от нормы» тех, кто изощрялся на любовном ложе. Культуролог увидит здесь и позиционирование тела и помыслов вне нормы, т.е. положение тела, сумевшего хотя бы на время освободиться от необходимости соотносить свои желания с существующими канонами и схемами (где господствовали иерархичность, репродуктивная перспектива, жесткая парность и моногамность и т.д.)³.

Тексты покаянных молитв раннего Нового времени много подробнее средневековых, и тема потенциальной греховности рта проступает в этих нарративах с неожиданной силой. Формула о согрешении «всеми чувствами, языком, гортанью, шеєю и устами, мыслями и помышлениями, исполненными всякой нечистоты»⁴, в которой возникают все органы, расположенные во рту, от неупо-

¹ Поновление. Требник XVI в. Кирилло-Белозерская б-ка. № 128/7859. Л. 19 об.; Требник. XVII в. Собр. М.П. Погодина. № 314. Л. 121 (Цит. по: Алмазов. С. 209).

² Поновление священноинокам. Требник рукописный XVI в. // РНБ. № Q.I.100. Л. 1.3 (Цит. по: Алмазов. С. 240).

³ Рубин Г. Размышляя о поле: заметки о радикальной теории сексуальных политик // Гендерные исследования. Харьков, 1999. № 3. С. 6, 20.

⁴ Исповедание по вопрошанию о всем. Требник XVI в. Собр. А.И. Хлудова. № 119. Л. 246. (Цит. по: Алмазов. С. 192).

мянутых в данном тексте зубов¹ и вплоть до гортани, — рисует их «исполненными нечистоты». Такая формула становится в русских текстах уже в XVI в. топосом, общим местом².

Другие части лица — нос как инструмент обоняния, глаза как инструмент зрения — не попадают в перечисления греховных «уд» или попадают редко и походя. Рот же все время оказывается первым в них. Почему? Объяснение напрашивается как естественная догадка и отчасти в сопоставлении с западноевропейскими текстами того же XVI в. Как ни натянуто подобное сравнение из-за отсутствия прямых указаний в текстах древнерусских, но речь, по всей видимости, должна идти о коннотациях рта и женского лона³.

Коннотации рта и вульвы можно обнаружить в итальянском фольклоре. Первые упоминания такого рода исследователь может обнаружить у итальянского поэта и гуманиста Анджело Полициано (1454—1494). Вслед за неаполитанским фольклором, полагающим красотой «сочетание избранных трех» (в том числе трех «темных красот» — ресниц, глаз и «бугорка Венеры», т.е. эрегированного клитора), А. Полициано набирает целых 30 «избранных черт красоты»⁴ и прямо говорит о предпочтительности небольшого, узкого рта и узкой же вульвы. Этнограф-русист может подтвердить, что и в русском фольклоре коннотации подобного рода присутствуют. Речь идет о поверье о том, что размеры рта могут указать на размеры вульвы⁵. Поэтому современное прочтение темы «изнасилова-

¹ Любые укусы и покусывания в ходе любовных игр («зубов вкушения») осуждались как проявление животной сущности. См.: Требник XVI в. // РНБ. № Q.I.100. Л. 50 об. (Цит. по: Алмазов. С. 205).

² Требник XVI в. Собр. М. П. Погодина, № 305. Л. 10. Цит. по: Алмазов. С. 194.

³ Древнерусское слово *лоно*, аналоги которому есть во всех славянских языках, по М. Фасмеру, можно сравнить с др.-гр. *λοξός* (сосуд), что вполне согласуется с пониманием и рта как «отверстия» (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1964. Т. 2. С. 517).

⁴ 3 части белые — кожа, зубы, руки, 3 — черные — глаза, брови, ресницы, 3 — алые — губы, щеки, ногти, 3 — длинные — волосы, ресницы, бюст (высокий), 3 — широкие — бедра, грудь, лоб, 3 — узкие — талия, рот, вульва, 3 — полные — руки, икры, зад, 3 — изогнутые — талия, нос, ресницы, 3 — маленькие — ступня, кисть, уши, 3 — круглые — грудь, шея, подбородок. См.: Женщина в пословицах и поговорках народов мира / Сост. Э.М. Гейван. М., 1995. С. 69

⁵ «Если у бабы рот большой — то и пизда большая», «Присказка: — Правда ли, что если у мужика нос большой, то и хуй большой? — Правда! — отвечает мужик и спрашивает: “А верно ли, что если у бабы рот большой, то и пизда большая?” Баба, смутившись, сузив рот: “Ну, кто тебе это сказал?”...» (Логинов К.К. Материалы по сексуальному поведению русских Заонежья // Секс и эротика в русской традиционной культуре / Ред. А.Л. Топорков. М., 1996. С. 444—454, 448—449).

ние» выдающимся бельгийским художником-сюрреалистом Рене Магритом (1898—1967), изобразившим женский лик, в котором вместо глаз — груди, а вместо рта — женский лобок, представляется не столько находкой, сколько «воплощением» (именно — воплощением, во-телением, *embodiment*) вполне традиционного в неофициальном дискурсе рассмотрения уст как места, подобного женскому лону и способному его заместить.

Оттолкнувшись от фукианской формулы «видеть и говорить»¹, российский философ В. Подорога ввел формулу «видеть — не говорить»², которой исследователь, держащий в руках древнерусский нарратив о женских устах, и может легко воспользоваться. Официальный (церковный) дискурс XVI—XVII вв., содержащий многочисленные упоминания о женских устах, предполагал, *видел* возможность наличия связи между ртом и вульвой — но *не говорил* и даже случайно *не проговаривался* об этом, намекая на подобную связь лишь вскользь и в текстах определенного содержания (сборниках примерных исповедных вопросов для священнослужителей, т.е. текстах для «избранных»).

Для исследователя очень соблазнительно подтянуть к рассуждению на тему коннотаций женского рта и женского лона известное описание странной древнерусской «моды» на чернение зубов при яркой раскраске губ³. Любопытно: в древнерусских епитимийных текстах практически не упоминается помада (это слово французского происхождения вообще пришло лишь в XVIII в.) и красный цвет губ — цвет сексуального раздражения, возбуждающий элемент секс-призыва, — он стал упоминаться в словесных портретах русских женщин только в XVII в. Тем не менее яркие, блестящие губы были частью внешнего украшения женского лица с помощью «масти»⁴ — использовался ли для этого свекольный сок, растительные эссенции (например, росянки, вызывавшей прилив крови после натирания) или, с усилением контактов с иноземцами, смеси из бычьего жира с ванилью, бергамотом, гвоздикой и пр. (прообраз современной помады)⁵.

Итак, мода на яркую раскраску губ в Московии XVII в. стала реальностью. Описавший московитский женский «обычай» конца

¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 180—181.

² Подорога В. Указ. соч. С. 217.

³ Путешествие барона Августина Майерберга к царю и великому князю Алексею Михайловичу в 1661 г. М., 1887. С. 84.

⁴ *Масть* — древнерусское название помады. См.: Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1895. Т. 2. Стб. 116.

⁵ Помада // Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. СПб., 1898. Т. XXIVa. С. 495.

XVII в. красить губы и чернить зубы английский придворный медик Самуил Коллинз говорил о «превращении необходимости в украшение»¹.

Зубы у русских, как это нередко бывает у северных народов, не получающих в достаточном количестве витаминов и кальция, не отличались белизной. Даже в учительных наставлениях XVII в., где рассказывалось о важности каждодневных умываний, ничего не говорилось о зубах и необходимости их чистить². Чтобы исправить природную огрешность, знатные женщины в Московии использовали ртутные белила, после натирания которыми зубы мгновенно становились белыми, но частое и длительное применение такого способа воздействия на эмаль приводило к ее потемнению, а затем разрушению — сначала зубов, а затем — всего женского организма в целом. Чтобы испорченные зубы не отличались от здоровых, женщины мазали их все специальным черным составом, что и ужасало иностранцев. Набеленные лица женщин с красными щеками и черными зубами выглядели в глазах европейцев отталкивающе, и они справедливо упрекали русских в варварстве (т.е. отсутствии культуры) и «почитании красотой сущего безобразия».

Однако не стоит забывать, что раскрашиванием лица и собственно рта и зубов занимались в России времен царя Алексея Михайловича исключительно женщины. Как и любые шрамы и татуировки в архаических обществах, приемы чернения зубов и яркого раскрашивания губ предстают перед современным исследователем (особенно феминистской ориентации) не чем иным, как *метками социального насилия* — т.е. предписаниями следовать нелепой моде, не позволявшей женщинам иметь собственные, индивидуальные, уникальные лица, но заставлявшей превращать их в маски.

Размышления о возможностях использования отверстия для приема пищи» как объекта соблазна и намек на эротическую перспективу заставляют увидеть в черном рте, окруженном алыми губами, довольно однозначную коннотацию женскому лону. Любопытно, что иностранцев отталкивал не только странный, с их точки зрения, макияж русских женщин, но и русское же обыкновение есть и особенно пить, широко открывая рот. «Они пьют, не про-

¹ Коллинз С. Нынешнее состояние России, изложенное в письме к другу, живущему в Лондоне. М., 1846. С. 23.

² Истомин Кирион. Домострой // Русская силлабическая поэзия XVII — XVIII вв. М., 1970. С. 207.

цеживая сквозь зубы, как курицы, а глотают всей глоткой, точно быки или лошади ...» — отмечал в своем описании России барон Майерберг¹.

Типическая манера конструирования тела (а в нашем случае — женского рта) через образы животного мира сохранялась в народной культуре столетиями². Примечательно, что описанная иностранцем манера питья, которую он сравнил с манерой лошади и быка, неожиданно перекликается со сравнением губ девушки с губами коня (в «Сказании о молодце и девице»): «...сера ястреба зрение, борза команья губы» (т.е. губы борзого коня)³.

Отметим, что в силлабической поэзии XVII в. «похоть» представлена в образе «жесткоустого коня» — т.е. крупные губы всегда коннотировались с сексуальным желанием⁴. На фресках, иконах, миниатюрах и даже портретах XVII в. мы никогда не найдем полных и широких губ — все живописцы следовали строгому канону, согласно которому ни зубы, ни — тем более — язык не изображались⁵, а губы либо рисовались довольно тонкими, узкими, либо верхняя губа оказывалась существенно уже нижней. В портретах XVIII в. появляются индивидуальные черты — губки «бантиком», улыбки и полуулыбки и лишь в конце XVIII в., на портретах кисти Д.Г. Левицкого (а чуть позже — К.П. Брюллова), — приоткрытые рты и изображения зубов⁶. Любопытно, что в портретах крестьянок почти не встречаются маленькие «дворянские» ротки — у всех изображенных губы сравнительно широкие, верхняя и нижняя практически равны друг другу, нет поджатых губ⁷. На лубочных картинках XVIII в. рты закрыты даже у тех, кто изображен поющими или принимающими мучения (старообрядки), зато у чертей и у

¹ Путешествие барона Майерберга... С. 79. Аналогичное упоминание с пожеланием «кушать помалу, чего доведется» и аналогично пить, «поядши, егда поднесется» можно найти у Кариона Истомина. См.: *Истомин К.* Указ. соч. С. 208.

² Ср. загадки: «Мокренький теленочек под лавочкой лежит» (язык), «Полон хлевце белых овец» (рот), «Полно подполье гусей-лебедей» (рот) (Пословицы и присловья, собранные В.И. Далем // *Русский эротический фольклор* / Ред. А.Л. Топорков. М., 1995. С. 320—321.

³ «...павиное твое приседание, перепелишные твои кости, бумажное твое тело, сахарные уста, мудрая мысли, черна соболя брови...» (Сказание о молодце и девице // *Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 2.* М., 1988).

⁴ *Полоцкий Симеон.* Из цикла «Похоть» // *Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв.* М., 1970. С. 143.

⁵ См.: *Брюсова В.Н.* Указ. соч.

⁶ *Русские ювелирные украшения XVI—XX вв.* М., 1994. № 98, 99.

⁷ Неизвестный художник. Портрет неизвестной в русском головном уборе // Там же. № 163; ср. также: № 167, 254.

другой нечистой силы, вроде змиев, рты приоткрыты, видны острые зубы и длинные языки¹.

В этом сравнении сквозь жесткую ткань официального дискурса (которая была соткана из иконописных и агиографических образов-идеалов) неожиданно прорвался дискурс «низовой», посадской культуры, в котором не столько идеальный, сколько желанный женский рот предстал ртом большим, с мягкими, «лошадиными» губами. Широкие, толстые губы и рты изображались у летящих в ад грешниц, блудниц — дородных женщин с длинными вьющимися (непременно вьющимися — сексуальный символ!) волосами и внушительным бюстом — их образы мы можем наблюдать во фресковых росписях XVII в. Такие же губы упоминает уже позднее, XIX в., присловье «Зубы — копылья, губы — кобыльи»².

Этот дискурс — «низовой», простонародной культуры доиндустриальной, особенно допетровской России — трудновосстановим, но известен, по крайней мере, по пословицам эротического содержания, которые были записаны много позже и потому вызывают вопросы о степени, социальных стратах и регионах бытования, равно как о хронологических привязках. Поскольку в этих пословицах много инвективной лексики и прозрачных намеков, связанных с запретными формами сексуальных отношений, можно предполагать, что в ситуациях употребления подобных народных наблюдений и народного юмора отсутствовала нарочитая публичность (поскольку «матерное лаяние» все-таки считалось грехом)³. С другой стороны, у исследователей нет никаких оснований относить употребление этих присловий и поговорок к каким-то особым случаям (например, праздникам, свадебному ритуальному «срамословию» и пр.). Важно подчеркнуть другое: в поговорках, записанных П.С. Симони и В.И. Далем⁴, нет однозначной «объектности» женского рта, которую стараются найти феминистские фи-

¹ См., например: *Иванов Е.П.* Русский народный лубок. М., 1937. С. 98 (л. 39).

² Пословицы и присловья, собранные В.И. Далем // Русский эротический фольклор. С. 312. Ср.: «Толстогубая курносой сродни»; «Брыли (губы) — хоть студень вари» и др. (Там же).

³ Из «Поновления детям младым». Требник XVII в. Собр. А.И. Хлудова. № 120. Л. 385 об. — 387 (*Алмазов*. С. 205—206).

⁴ «Дай мне язычком подтереться, так я тебе дам кляпка в зубах поковырять», «Было времечко, ела жопа семечко, а теперь и в рот не дают», «Легко подгузку, легко и подгубку» (См.: *Carey C.* Les proverbes erotiques russes: Études de proverbes recueillis et non-publiés par Dal' et Simoni. The Hague; Paris: Mouton, 1972. P. 44—78; см. также: Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки, собранные и обработанные А.Н. Афанасьевым. 1857—1862 / Изд. подгот. О.Е. Алексеева, В.И. Еремина, Е.А. Костюхин, Л.В. Бесмертных. М., 1997. С. 483—508).

лософы, а женские и мужские уста выступают равными участниками эротических игр.

Наличие физиологической *связи между питанием и половой жизнью* всегда находило многочисленные подтверждения в фольклорных и литературных текстах. Для древнерусской литературы раннего Нового времени становится типичным — особенно в текстах литературных, художественно обработанных — наименование уст «сахарными», а поцелуев — «сладкими»¹ (в более поздних текстах — именованье и первого месяца свадьбы как «медового»² и увязывание «сладости» женских уст с медом, который наносили туда пчелы)³. «Устне твои сот искаплют, мед и млеко под языком твоим, како еще изрещи дерзну?..» — вопрошал в любовном письме XVII в. инок к инокине⁴. Признавая наличие указанной связи между наслаждением от питания и наслаждением от коитуса, трудно не поставить вопрос о постулируемом древнерусскими духовниками тезисе о греховности рта как такового, как отверстия, как «дыры» (в лексеме «рот» сама гласная «о» и краткость слова конструируют положение этого отверстия на лице), которая используется и для питания, и для чувственного наслаждения. Думается, не случайно практически во всех произведениях посадской литературы XVII в. поцелуи соседствуют с описаниями еды и питья⁵, а удовольствие от еды сопровождается удовольствиями иного рода.

И наоборот: всевозможные запреты и пожелания не получать радости от тех или иных действий сопровождалась в традиционных заговорных формулах опять-таки жесткой бинарной «связкой» еды и сексуального удовольствия. Пожелание предмету заговорной формулы на приворожение «есть — не заедать, пить — не запивать» сопровождается требованием, обращенным к «тоске-кручинушке» пойти «в красны губы, в белы зубы», т.е. в рот⁶.

¹ «Еруслан Лазаревич, смотрячи на красоту ея, с умом смешался и целовал ее во уста сахарныя...» (Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 1. М., 1988. С. 320).

² *Афанасьев А.Н.* Русские народные сказки: В 3 т. М., 1957. Т. 2. С. 28, 155, 191, 247, 448, 460. Подробнее см.: *Байбурин А.К., Топорков А.Л.* Указ. соч. С. 50.

³ «Что у тебя, девица, губушки сладеньки? // Пчолы были, мед носили, а я принимала... // Что у тебя, девица, в пазушке мяконько? // Гуси были, пух носили, а я принимала...» (*Миненок Е.* Народные песни эротического содержания // Русский эротический фольклор. С. 28—29).

⁴ Послание от инока к инокине XVII в. // РО РНБ. Собр. Кирилло-Белозерского монастыря. № Q.XVII.67. Л. 212 об. — 213.

⁵ См., например: «...И прекрасная королева Милитриса... возьмь его за беляя руки и любезно во уста целова и поведе его в королевские палаты... И почели питии и ясти и веселитися...» (Повесть о Бове Королевиче // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 1. С. 279).

⁶ Русский эротический фольклор. С. 350

В эротических загадках рот (без всякой гендерной спецификации) предстает местом привлекательным, соблазнительным, манящим и дразнящим, намекающим на возможные удовольствия: «Бисер мой бисер, борочком снизан, алым бархатом опушен, под заветом заложен»¹.

Расхождение, поляризация народной и официальной культур, которыми отмечено все Новое и Новейшее время, нашли отражение в различиях обоснований одних и тех же запретов. Если для образованного сословия вопрос о незакрытом рте постепенно становился вопросом этики, соблюдения правил приличия, то для простых людей, особенно в деревнях, то же предписание обосновывалось через мифологемы. Одной из них было убеждение, что в любое отверстие (и рот в том числе) легко может проникнуть нечистая сила и «надёлать беды»². Именно в этом убеждении коренится предписание не разговаривать во время еды («Когда я ем, я глух и нем»), во время ночного сна, преодолевать зевоту (и защищаться от возможного «нападения» злого духа, крестя рот), чихания и т.п.³ При этом, однако, чуть приоткрытый, несколько томный женский рот («с позевотой») мог быть таким же сладостным «манком», что и блестящие глаза («Глаза с поволокой, роток с позевотой»)⁴.

Современному этнографу, изучающему традиционные обычаи и обряды русских, бывает нелегко хронологически соотнести и «привязать» тот или иной ритуал, ответить на вопрос, было ли его бытование традиционным «от веку» или же появилось позднее (и, следовательно, с чем было связано). К таким трудно хронологически определимым обрядам можно отнести оральный вариант обрядового коитуса — вариант пародийный, святочный, который должен был веселить участников действия.

Среди известных — например, описание забавы с символическим «покойником» (как бы предком) на Русском Севере (район Печенег), которому вставлялись в рот «зубы» из брюквы, — этот «ротик» девушки должны были целовать. Тем, кто отказывался, приходилось еще хуже — их заставляли целовать «инструмент» (пенис) символического «покойника», роль которого играл один из парней:

«Покойник» на скамейке лежит, инструмент-то у него голый. Девку подташат: «Целуй инструмент!» Не поцелуй-

¹ Русский эротический фольклор. С. 321.

² Правда, среди присловий можно найти и утверждение о том, что «Ртом болезнь входит, а беда — выходит» (Пословицы и присловья, собранные В.И. Далем. С. 312).

³ Интересный эмпирический материал по этой теме собран Г.И. Кабаковой. См.: Антропология женского тела в славянской традиции. М., 2001. С. 58.

⁴ Пословицы и присловья, собранные В.И. Далем. С. 311.

ешь — конники (то есть ряженные «конями») ремнями нахлещут... Иногда на «моюшню» наматывали ниток и лоскутков, которые девушка должна была зубами (!) размотать, а нитки и лоскутки бывали намеренно грязные и даже «усцанные»: «На моюшню-то наматывают ниток, а она вся выцисто усцана. “Нут-ко, зубами оторви....”» Иногда нитки привязывали прямо к пенису («к шишке») — «Приходите и откусывайте!» «От накланяюще и откусывают...»¹

Неудивительно, что именно девушкам ритуал предписывает целовать мужской пенис, разматывать губами накрученные на него грязные тряпки и веревки. Описание подобного обычая заставляет признать, что русская народная культура была временами не менее жестока в желании заставить женщин демонстрировать свою подчиненность, отсутствие права на личное недовольство или протест, чем многие другие культуры, славянские или европейские. Рот (губы, зубы) также не случайно сексуализированы и играют в данном обряде перверсивную роль женского лона, которое не должно сопротивляться, даже если претендующий на его использование женщине отвратителен.

Вопрос о том, всегда ли или как долго существовал подобный ритуал, достаточно сложен. Однако включение в него женского рта — в отличие от рта мужского, исключенного из «сексуального оборота», — явственно свидетельствует об использовании женского рта как инструмента подавления индивидуального сопротивления и протеста. Другой вывод, который напрашивается в результате анализа этого этнографического нарратива, — подтверждение идеи М. Фуко о «надзорном», символическом типе насилия над женским телом и женской сексуальностью в любой традиционной европейской культуре. На практике жестокость этого символического насилия не меньшая, чем прямое физическое насилие. Патриархальная культура, заставляя молодых девушек участвовать в подобных действиях, достигала множественного эффекта.

Во-первых, этические нормы этой культуры заставляли участниц ритуала с символическим покойником с терпением и известным безразличием относиться к собственному отвращению, преодолевать его, подготавливая к безропотному исполнению любых прихотей мужчины. Такое преодоление вполне соотносимо со знаменитым «поцелуйным обрядом», описанным А. Олеарием в XVII в.

¹ Слепцова И.С., Морозов И.А. Свидание с предком (пережиточные формы ритуального брака в святочных забавах ряженных) // Топорков А.Л. Секс и эротика в русской традиционной культуре. С. 267—268.

«Обычай же [у них] таковой есть, — писал один изумленный иностранец в XVII в., — господин дома бьет челом гостям и кланяется в землю, чтобы гости жену его изволили целовать. И гости по единому кланяются и целуют и, отошед, хозяину кланяются в землю ж...» Помимо супруги, хозяин позволял дорогому гостю поцеловать и замужних (только замужних!) невесток. Запрещая им сидеть за общим столом и давая их уста на время «в пользование» гостю, хозяин как бы «делился» принадлежавшим ему и зависимым от него «богатством». Голландского дипломата Адама Олеария, испытавшего на себе этот ритуал, поразила бессловесность женщин, стоявших «с опущенными на пол глазами и дававших свои губы тем, от кого так и разило неприятным запахом всего, что они ели и пили» («Поразсуди, — писал в XVI в. автор «Домостроя», — [везде же] человеческие немощи! Духа гнушайся чесночного, хмелного, болного и всякого смрада, сего ради [лобзанье] с опасением твори!»). Посланник папы римского, монах Павел Алеппский записал, что совершил этот обряд «с большим принуждением» и был «словно лишенный зрения и разума, [боясь], что [иначе] выгонят из дому»¹.

Во-вторых, и это весьма существенно, та же патриархатная культура подавляла естественные проявления сексуальности, заставляя переживать естественный элемент сексуальной игры как «грязный», выставляя его как «наказание», которое нужно перетерпеть. Существовали ли ритуалы, подобные игре с «покойником» и его пенисом, в прошлом, или же их появление было логическим следствием развития поцелуйного обряда допетровской России — вопрос остается открытым.

Так или иначе, конечно, женский рот выступал в нем локусом подавления личностной идентичности, местом инскрипций традиционной этики, заставляя женщину учиться подчинению.

Подводя итоги вышеприведенным фактам из русской «истории женского тела», ответим на некоторые из вопросов, поставленных в начале. Анализ изобразительного и нарративного материала древней и средневековой Руси, а также России XVII—XVIII вв. заставляет признать несущественность различий в значениях женского и мужского рта в ранних памятниках и их постепенную кристаллизацию в источниках раннего Нового и Новейшего времени. Мужские уста специально не описывались; женские — как эротический объект, объект желания для мужского субъекта — представляли

¹ Подробнее см.: *Пушкарёва Н.Л.* Сексуальная этика в частной жизни древних русов и москвитов X—XVII вв. // Секс и эротика в русской традиционной культуре. С. 51—103.

куда больший интерес. Описывая женский рот в учительных и эпитимийных текстах, их авторы усиливали сексуальное значение рта и губ, эротизируя их восприятие и подготавливая возникший в XVIII в. медицинский дискурс, в котором части женского лона получили наименования, созвучные частям рта (напомню, что слово *губа* — сравнительно позднее, в XVI в. более распространенной была лексема *лобъзь*). Сопоставление визуальных и нарративных репрезентаций женских лиц заставляет говорить о существовании разных представлений об «идеальном» и «желаемом» женском рте — сконструированном церковным каноном (маленький, незаметный, губы плотно сжаты) и народными представлениями. В простонародном дискурсе существовали множественные модели и определяющей «нормой» были крупные размеры рта — символ здоровья и сексуальной привлекательности. Идеалы совершенного мужского рта, к сожалению, трудновосстановимы.

Альберт Байбурин
(Европейский университет, Санкт-Петербург)

ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ «СЛОВО И ТЕЛО»

В этих заметках речь пойдет о телесности слова. Вообще-то, слово по определению телесно: его исходным локусом является тело, оно рождается из тела и в него же возвращается. Но есть и другая сторона «телесности» слова, о которой и пойдет речь, — я имею в виду традиционные представления о природе слова, его субстанции, способах его «создания» и усвоения.

«Развязывание-языка». В соответствии с народными представлениями ребенок рождается со «связанными» руками, ногами, языком, с «закрытыми» глазами и ушами. В течение первых 6—7 лет происходит их «развязывание» и «открытие». Причем считалось, что способности видеть, слышать, ходить, говорить и другие появляются не «сами по себе», а в результате выполнения необходимых ритуальных предписаний и совершения специальных обрядов. Например, в Витебской губернии (как, впрочем, и во многих других местах) были распространены представления о том, что «еще в материнской утробе ножки каждого дитяти связываются невидимыми путами [...]. У иных детей эти путы крепче: такие дети долго не ходят. Тогда нужно “разрезать путцы и освободить” дитя. К головке дитяти привязывается “куделя”, и мать без веретена прядет возможно длинную и толстую нитку, делает из нее путо, которым опутывает дитя, и, поставив его на “дыбки”, одним взмахом ножа разрезает путо промеж ног» [*Никифоровский*, 1897. С. 29]. Аналогичные представления были связаны с языком. Ребенок не умеет говорить потому, что его язык находится в «связанном» состоянии. Поэтому, например, в Заонежье после первых произнесенных ребенком слов трижды «чикали» ножницами у рта ребенка, освобождая его язык [*Логинов*, 1993. С. 86].

Гораздо чаще нитями, связывающими язык ребенка, представлялись его собственные волосы. Вероятно, именно поэтому существовал устойчивый запрет стричь волосы до года или до произнесения первых слов. «Ребенку до году не стригут волосы — “чтобы не отрезать язык”, то есть ребенок не будет говорить. Стригут, когда ребенок говорит хотя бы несколько слов» [*Мазалова*, 2001. С. 118; ср.: *Дивильковский*, 1914. С. 599; *Зеленин*, 1991. С. 331; *Добровольская*, 2001. С. 102 и др.]¹. Соответственно обряд первой стрижки

¹ Любопытно, что, например, в Олонецкой губернии мальчика стригли тогда, когда он «в первый раз засмеется» [*Михайловская*, 1925. С. 624]. Тем самым смеху придавалось то же значение, что и слову.

волос символизировал и «развязывание языка» (см. подробнее: Байбурин, 1991. С. 260—262).

В народных представлениях волосы связаны не только с даром речи, но и с умом¹. Ср.: «До года не стригут — ума меньше будет» [Мазалова, 2001. С. 118]. Показательно, что в Полесье первые остриженные волосы «родители могут сохранять, как и пуповину, и дать распутать их ребенку, когда он уже набрался ума-разума» [Кабакова, 2001. С. 130]. Уже приходилось писать об обряде «развязывания ума», заключительном в серии «развязываний» [Байбурин, 1995]: он совершался позже, в возрасте 5—7 лет, когда ребенку предлагалось развязать пуповину, завязанную при его рождении. Считалось, что если он сможет ее развязать, то тем самым освобождает от пут свой ум. Судя по полесским материалам, наряду с пуповиной могли использоваться и первые остриженные волосы.

Обретение дара речи означает утрату особого детского знания. До этого времени дети считаются Божьими ангелами, которым все известно, но *говорить* не велено. Дети понимают язык ангелов до тех пор, пока сами не научатся говорить. Однако, если приглядеться к тому, что делают младенцы, можно узнать, что произойдет в будущем, поскольку ими водит Божья сила [Сержнитоўскі, 1998. С. 184]². На подобных представлениях основаны многочисленные приметы по поведению детей, например: «Когда детишки на проталинках играют и ложатся животом на землю, к ранней и теплой весне» [Яковлев, 1906. С. 172] и подобные. Дети, не умеющие говорить, безгрешны. Само понятие **греха** применимо лишь к тем, кто владеет **словом**. Более того, слово может представляться воплощением греха. Поэтому о не умеющем говорить ребенку говорили: «Он/она еще и греха не знает». Овладение словом выводит ребенка из «ангельского чина», он перестает быть носителем Божьей воли. Слово открывает путь к другому, «грешному» знанию.

Детское знание не нуждается в словах, оно как бы в принципе не вербализуется, а выражается другими способами, прежде всего — в поведенческих актах. Взрослое знание нуждается в словесном выражении, требует не естественных, а искусственных форм проявления и в первую очередь — с помощью слов. Поэтому зна-

¹ А также с памятью. В Вятской губернии считалось, что «сон будешь помнить до тех пор, пока не пошевелишь свои волосы» [Гаген-Торн, 1933. С. 82]. Ср. также роль волос в таких сферах, как гадание и прорицание.

² «Дзецям усе вядома, бо яны Божыя анелкі. Толькі ім не велено аб том казаць, каб мы не забягалі волі Боскае Але калі прыглядацца к таму, што уперад будзе, толькі грээ умець тое разгадаваць. Дзіця нішчога не робіць сваявольна, а ім водзіць Боская моц» [Сержнитоўскі, 1998. С. 184].

ние, а тем более особое, колдовское знание — грех, и от него нужно освобождаться перед смертью, так как человек должен вернуться в исходное («ангельское») состояние. Вероятно, на этой идее основан обряд передачи колдовского знания, заключенного в особых словах. Что же касается обычного человека, то его очищение заключается в последней исповеди, во время которой вместе с **последними словами** должны уйти все его грехи. Но и это еще не все. Он должен не только прекратить **говорить**, но и **слышать** то, что произносят другие, т.е. перестать воспринимать слово. И в этом смысле очень показательно, что, по народным представлениям, усопший утрачивает способность слышать только после **отпевания** [Смирнов, 1920. С. 35]. Как и в других случаях (ср. *пeтый волос* — о женщине), отпевание является знаком необратимости (ср. *отпeтый дурак* — ‘окончательный’, ‘безнадежный’).

Задержки в развитии речи могли объясняться тем, что были нарушены соответствующие запреты и предписания. Кроме запрета стричь волосы (и ногти) к их числу относится, например, запрет кормить ребенка рыбой и рыбьим отваром до тех пор, пока не заговорит, иначе — «будзе нямое бы рыба» [Сержпутоўскі, 1998. С. 184]. Широко распространен запрет беременным шить в воскресные и праздничные дни — «зашьешь ребенку рот» [см., например: Стефанов, 1888. С. 160]. В. Даль приводит широко распространенное предписание: «Младенцам не давать целоваться: долго немы будут» [Даль, 1955. С. 332]. В этом контексте поцелуй явно рассматривается как вариант «замыкания уст».

Если ребенок долго не начинал говорить, его носили на колокольню. Например, у русских Карелии существовал такой обычай: «У нас как ребенок в детстве долго не говорит, в колокольню под большой колокол вот и посадят ребенка, а сторож стоит да звонит-названивает:

Я звоню-звоню-звоню,
а тебе тое говорю:
какой звонкий колокол,
такой будь у тя, младенца, разговор!

[Русские заговоры Карелии, 2000. С. 62].

И носят раз, два, пятнадцать под этот колокол»

Смысл этого обычая вполне прозрачный.

Для обретения дара речи существовали и другие способы. В Заонежье над головой ребенка разламывали лучинку или специально выпеченный для этой цели хлеб [Логинов, 1993. С. 86]; в Полесье разрезали так называемый *забытний* (т.е. забытый в печи) или

двойной хлеб [Кабакова, 2001. С. 129; Сержнүтоускі, 1998. С. 184]. Подобные действия органично вписываются в общий комплекс мер, направленных на «открытие речи».

Более интересными представляются случаи, когда для «освобождения языка» ребенку давали что-либо выпить или съесть, но при этом еда или питье должны были отличаться от повседневных. Например, в Белорусском Полесье давали ребенку съесть хлеб или любые другие съедобные продукты, найденные на дороге [Сержнүтоускі, 1998. С. 184]. «В Лесковацкой Мораве, в с. Лепстинце, если ребенок долго не начинает говорить, делают так. Все домашние моют руки в одной воде, на ней замешивают хлебец — *кравайче*, дают его ребенку надкусить с трех сторон, затем ребенка, *кравайче* и все ложки в доме кладут в мешок, и кто-то из домашних с этим мешком трижды обходит вокруг дома» [Панкова, 1993. С. 67]. В Хорватии на крестинах кум оделял присутствовавших обрядовым хлебом со словами: «Ешьте пупок, чтобы ребенок быстрее заговорил» [Там же. С. 64].

Приведенные данные свидетельствуют прежде всего о том, что слову приписывалась двойственная природа. С одной стороны, слово слышится, оно звучит и проявляет себя именно в звуках. С другой стороны, оно рождается во рту, с помощью языка и уже поэтому соотносится с едой (слова, как и пища, *жуются*). Обретение дара речи может происходить как через уши, так и через рот. Отсюда, вероятно, и двойная стратегия в тех случаях, когда ребенок долго не говорит. Ему можно помочь либо особым звуком (колокольным звоном), либо особой пищей.

Передача слова. Если судить по таким, например, текстам, как заговоры, слово передается не только и даже не столько акустическим путем. Слова заговора обычно наговариваются на какой-то предмет, который становится своего рода транспортным средством для доставки слов к месту назначения (к адресату). Обратимся к сборнику великорусских заклинаний Л. Майкова:

№ 1. «Говорится на пряник, который должен быть подарен любимой девушке». [Майков, 1994. С. 7].

№ 3. «Наговаривается на хлеб, вино и проч., что дается привораживаемому, также на его следы». [Там же. С. 9].

№ 8. «Наговаривается на пищу и питье, которые дают привораживаемому лицу, или на его след». [Там же. С. 11].

№ 10. «Наговаривается на пищу или питье, которые дают привораживаемому, или на след его». [Там же. С. 12].

№ 18. «Читается до восхода солнца на зоре над чем-нибудь съестным, что после и дается девице».

№ 19. «Читается на подаваемое питье» [Там же. С. 16].

№ 22. «Молодец ловит и колет голубя, достает из него сало, на сале месит тесто, печет из него калачик либо кокурку или т.п. и этим кормит любимую девушку, приговаривая...». [Там же. С. 18].

№ 28. «Говорить на кислое яблоко; когда говоришь первые 12 слов, ударяй ножом в яблоко; как точка, так тут и ударь ножом; а говорить в самую полночь». [Там же. С. 20].

Такие инструкции можно приводить до бесконечности. Из них следует, что слова (во всяком случае, заговорные слова) менее всего предназначены для ушей. Показательно, что слова заговора нашептывают, бормочут, произносят их нарочито неразборчиво даже в тех случаях, когда адресат находится рядом (об особых регистрах исполнения заговоров у южных славян см.: *Раденкович*, 1999. С. 201—203). Например, при лечении больного обращаются опять-таки не непосредственно к нему, а наговаривают на какой-нибудь предмет, который затем дают больному. Слово в любом случае входит в тело, но необязательно через уши. Особое слово требует и особого пути.

Усвоение слова. Даже по приведенным контекстам видно, что наиболее распространенным способом является его проглатывание (выпивание), пропускание через себя в буквальном смысле. Таким же образом (через рот) человек обретает знания и умения. В одной из статей автора говорилось о том, что в соответствии с народными представлениями обретение знаний представляется физиологическим процессом, ближайшим аналогом которого является поглощение еды и питья (см. подробнее в: *Байбурин*, 1998. С. 494—499). Там же приводилось описание обряда посвящения девочки в пряжи, зарегистрированного у русских и белорусов. Первую самостоятельно выпряденную девочкой нить сжигали, растворяли пепел в воде и заставляли ее выпить, говоря, что в противном случае девочка не будет уметь прясть. В сказке герой намеренно или по неведению съедает или выпивает нечто (например, уху, сваренную из змеи) и узнает язык трав, деревьев, животных. С подобного рода представлениями связан, видимо, и сказочный (впрочем, не только сказочный) запрет есть и пить что-либо в ином мире. Нарушивший этот запрет навсегда остается в чужом пространстве. Другими словами, отведавший иную пищу **узнает чужое и забывает свое** («не пей, козленочком станешь»).

Приведу еще несколько примеров.

Проглотить можно даже собственные мысли. В этом отношении характерен комментарий исполнительницы заговора: «сама съела то, что подумала, сама и съела» [Русские заговоры Карелии, 2001. № 108].

При посвящении в колдовство «колдун ведет тебя в баню на зори, он попросит, она выскочит, скакуха, эту скакуху нужно проглотить в себя» [Мазалова, 1977. С. 26]. Т.е. для получения колдовского знания тоже необходимо что-то съесть (в данном случае лягушку).

Показательно, что в загадках книга описывается в кулинарных терминах: «Один заварил, другой налил, сколько ни хлебай, А на любую артель еще станет» [Садовников, 1959. № 2236]. Ср. там же загадку о «слове человеческого»: «Что слаще и что горше?» (№ 2438). Слова (как и книги) *проглатываются, перевариваются*, пробуются на вкус. Видимо, кулинарный код являлся оптимальным для описания таких концептов, как слово и знание в народной культуре.

Судя по комментариям к заговорам и «медицинским текстам», слово может быть усвоено и **тактильным** путем.

№ 23. «Мужчина должен хорошенько вспотеть и, обтерши пот платком, тем же платком должен утереть любимую женщину, приговаривая про себя...»

№ 25. «Плюнуть на руку и говорить наговор на слюну, потом ударить невздогадь девицу или женщину против сердца; или же наговорить на кушанье или на питье и дать ей пить или съесть».

№ 26. «Говорить трижды на иглу новую, которою еще не шили, и на суровую нитку, протетую игле в уши; наговоря, протеть иглу и с ниткой сквозь платья женского, против сердца, сзади или спереди» [Майков, 1994. С. 18—19].

На этот же способ указывает и державшийся несколько столетий в России обычай получать от священника имя для новорожденного и молитву «в шапку». Священник произносил имя и читывал молитву приехавшему «за именем» отцу или крестному родителю в шапку, которую старались без промедления надеть на голову и довести ее «содержимое» в сохранности. Затем шапку вытряхивали над новорожденным или надевали ему на голову, с тем чтобы слова священника наверняка достигли адресата. Таким же образом доставляли молитвы для больных из дальних деревень. Эта практика регулярно осуждалась церковными властями, но продолжалась вплоть до XX в. [Успенский, 1982. С. 172—173].

Создается впечатление, что человек постоянно стремится «приручить» слово, сделать его доступным всем другим способам прочувствования. «Будьте, мои слова, тверды, лепки и крепки...» Не случайно слова *рождаются, вырываются, падают, текут, их дают, берут*, они *связывают* человека (он *связан словом*), *цепляются* друг за друга, ими можно *забросать* собеседника. А кроме того, «слово ведунном ходит», «клад кладут со словом» и «язык словом ворочает».

Самый большой прорыв в этом направлении — создание письма и возможности **увидеть слово** и соответственно что-то делать с ним: исправлять, членить, корезить, строить различные композиции. Эта тема требует специального исследования. Отмечу лишь, что в таком случае появляется возможность игры не только словами, но и **со** словами, отдельными частями слов. Ср. в загадках типа:

У Бориса спереди,
 У Глеба сзади,
 У девки нет до венца,
 У бабы есть и будет до конца. Буки (Б)
 [Садовников, 1959. № 2270].

Но показательно, что ритуализованное усвоение видимого слова происходит по прежней модели — его проглатывают. Причем это относится не только к безграмотным крестьянам, которые соскабливали буквы с выписанных врачом рецептов и съедали. Во многих «инструкциях» по использованию заговоров и молитв их требовалось сначала **написать**, а затем уже проглотить. На Русском Севере была широко распространена «Молитва Пафнутия», которую применяли при лихорадке. Эту молитву следовало переписать, затем привязать листок с молитвой к шее больного, после чего «положить отписанную бумажку по одному слову в сию воду и дать ему сию бумажку съесть, потом запить святой водой...» [Русские заговоры Карелии, 2001. № 206].

Любопытно, что аналогичным образом поступали в самых разных местах России именно при лихорадке. Например, в Саратовской губернии, «веря, что лихорадка боится рака, пишут на клочке бумажки слова “рака усень” (т.е. *несу*, написанное наоборот. — *А.Б.*), отрывают все буквы этих страшных для лихорадки слов и дают по букве больному съесть с хлебом утром натощак» [Зеленин, 1914—1916. С. 1244]. В Вологодской губернии с этой же целью больного «поят водой, которой был окачен колокол, или пишут на бумажке первую главу из Евангелия от Иоанна, носят эту бумажку на кресте шесть недель, сжигают и золу проглатывают» или «пишут начальные и конечные буквы каждого слова молитвы, начинающейся словами “Иже на всякое время, на всякий час” и дают эту бумажку съесть больному» [Иваницкий, 1890. С. 114]. Особое слово человек должен не услышать, а «съесть» или «прикоснуться» к нему. Может быть, поэтому слова передаются из «уст в уста», а не из уст в уши? Ведь есть же книжное: «Из твоих уст да Богу бы в уши».

И, наконец, несколько слов о связи слова с **дыханием и душой**. Как слово, так и душа выходят из человека с помощью дыхания. Точнее, дыхание оказывается для слова своего рода материалом и

проводником. Аналогии между душой и словом, основанные на дыхании как общей для них «субстанции», проводятся постоянно. Например, считается, что душу, как и слово, нельзя увидеть, но можно услышать (по стуку в окно, по шагам в доме и т.п. — *Толстая*, 1999. С. 165). Ср. также об икоте (отрыжке): «Душа с Богом беседует», «Душа пузыри пускает». Звучанием души и звучанием слова во многом объясняется особый статус голоса в народных представлениях. Леший, завладев голосом человека, отбирает у него жизненные силы, и человек умирает. Белорусы считали, что во время сна душа выходит «изо рта в виде неизмеримой ленты, которая одним концом остается в человеке, а другим может быть где хочет» [*Богданович*, 1895. С. 48]. Невольно приходит на ум традиция изображения слова или последовательности слов, выходящих из уст человека (начиная с лубочных картинок и вплоть до комиксов) в виде такой же ленты.

Тема соотношения слова и души в народной традиции разработана, разумеется, не так, как в литературе. Вместе с тем показательно, что истинное восприятие слова возможно только душой: «Не глаза видят, а человек; не ухо слышит, а душа» [*Даль*, 1984. С. 248]. А с другой стороны, особенно значимые слова «выговариваются душой» или «с душой». Таким образом, именно в слове соединяются душа и тело, и именно в нем они переживают свое истинное единство.

ЛИТЕРАТУРА

Байбурин, 1991 — *Байбурин А.К.* Обрядовые формы половой идентификации детей // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991.

Байбурин, 1995 — *Байбурин А.К.* «Развязывание ума» // Лотмановский сборник 1. М., 1995.

Байбурин, 1998 — *Байбурин А.К.* Чудесное знание и чудесное рождение // ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова. М., 1998.

Богданович, 1895 — *Богданович А.Е.* Пережитки древнего мирозерцания у белорусов. Гродно, 1895.

Гаген-Торн, 1933 — *Гаген-Торн Н.И.* Магическое значение волос и головного убора в свадебных обрядах Восточной Европы // Советская этнография. 1933. № 5/6.

Даль, 1955 — *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. м., 1955. Т.2.

Даль, 1984 — *Даль В.* Пословицы русского народа. М., 1984. Т. 1.

Дивильковский, 1914 — *Дивильковский*. Уход и воспитание детей у народа. Первое детство // Известия Архангельского общества изучения Русского Севера. Архангельск, 1914.

Добровольская, 2001 — *Добровольская В.Е.* Институт повивальных бабок и родильно-крестильная обрядность (по материалам экспедиций 1994—1997 гг. в Судогодский район Владимирской области) // Родины, дети, повитухи в традициях народной культуры. М., 2001.

Зеленин, 1914—1916 — *Зеленин Д.К.* Описание рукописей ученого архива Императорского Русского географического общества: В 3 т. Пг., 1914—1916.

Зеленин, 1991 — *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография. М., 1991.

Иваницкий, 1890 — *Иваницкий Н.А.* Материалы по этнографии Вологодской губернии // Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1890. Т. 2. Вып. 1.

Кабакова, 2001 — *Кабакова Г.И.* Антропология женского тела в славянской традиции. М., 2001.

Логинов, 1993 — *Логинов К.К.* Семейные обряды и верования русских Заонежья. Петрозаводск, 1993.

Мазалова, 1997 — *Мазалова Н.Е.* Жизненная сила севернорусского «знающего» // Живая старина. 1997. № 4.

Мазалова, 2001 — *Мазалова Н.Е.* Состав человеческий: Человек в традиционных соматических представлениях русских. СПб., 2001.

Майков, 1994 — *Майков Л.Н.* Великорусские заклинания. СПб., 1994.

Михайловская, 1925 — *Михайловская М.В.* Карельские заговоры, приметы и заплачки // Сборник Музея антропологии и этнографии. Л., 1925. Т. 5. Вып. 2.

Никифоровский, 1897 — *Никифоровский Н.Я.* Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи... в Витебской Белоруссии. Витебск, 1897.

Панкова, 1993 — *Панкова В.Ю.* Терминология и обрядовые функции хлеба в южнославянских родинных обрядах // Символический язык традиционной культуры. Балканские чтения II. М., 1993.

Раденкович, 1999 — *Раденкович Л.* Голос в народных заговорах южных славян // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999.

Русские заговоры Карелии, 2000 — Русские заговоры Карелии. Петрозаводск, 2000.

Садовников, 1959 — *Садовников Д.Н.* Загадки русского народа. М., 1959.

Сержпутуўскі, 1998 — *Сержпутуўскі А.К.* Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў. Мінск, 1998.

Смирнов, 1920 — *Смирнов Вас.* Народные похороны и причитания в Костромском крае // Второй этнографический сборник. Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Кострома, 1920. Вып. 15.

Стефанов, 1888 — *Стефанов Т.* Обряды и обычаи, соблюдаемые жителями г. Ейска Кубанской области при рождении человека, бракосочетании и погребении умерших // СМОМПК. Тифлис, 1888. Вып. 6.

Толстая, 1999 — *Толстая С.М.* Душа // Славянские древности. Этнолингвистический словарь под общей редакцией Н.И. Толстого. М., 1999. Т. 2.

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

Яковлев, 1906 — *Яковлев Г.* Пословицы, поговорки, крылатые слова, приметы и поверья, собранные в Сагунах Острогожского у. // Живая старина. 1906. Вып. 4.

Франсис Конт
(Университет Сорбонна, Париж)

**«КОНЧАВШЕ ПРАВИЛО,
ПАКИ НАЧАХ МОЛИТИСЯ ХРИСТУ
И БОГОРОДИЦЕ СО СЛЕЗАМИ»**
(Слезы в русской духовной культуре)

Мне кажется, что тема слез в русской культуре почти не разрабатывалась, если не считать вопроса о роли слез в традиционных крестьянских ритуалах на рубеже XIX—XX вв. В исследованиях народных причитаний этому сюжету не уделялось достаточного внимания; и, в частности, еще не была затронута проблема женских слез, например, в ситуации, когда матерям запрещалось оплакивать умерших младенцев. Вместе с тем следует упомянуть исключительно интересную работу недавно ушедшего от нас Никиты Ильича Толстого «Плакать на цветы», где о слезах шла речь в связи с ритуалами плодородия. Я хотел бы обратить внимание на иной аспект проблемы слез. Речь пойдет о слезах как одном из проявлений жизни человеческого тела, причем об очень специфическом проявлении, в котором участвуют как тело, так и душа.

Я коснусь темы слез в духовной культуре старообрядцев и прежде всего в «Житии протопопа Аввакума». Чтобы анализ конкретного случая стал более содержательным, я постараюсь включить его в более широкий исторический контекст. Известно, что слезы представляют собой особую жидкость, вырабатываемую в организме человека наряду с другими, причем их выделение происходит в совершенно определенные моменты¹. По удачному выражению Гастона Башеляра, слезы есть не что иное, как «конкретизация отчаяния» или, напротив, бурной радости, нахлынувшей настолько мощно, что для их выражения будет недостаточно никаких рациональных слов или поступков².

Ролан Барт в книге «Фрагменты речи влюбленного» задается следующими вопросами: «Кто напишет историю слез? В каких обществах, в какие эпохи плакали? С каких пор мужчины (но не женщины) больше не плачут?»³

¹ Stern A. Philosophie du rire et des pleurs. P.: PUF, 1929; Plessner H. Le rire et le pleurer. Une étude des limites du comportement humain. P.: Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1995.

² Bachelard G. L'eau et les rêves. Librairie générale du livre. P., 1993.

³ Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М., 1999. С. 266.

Благодаря этим вопросам тема слез вошла в моду на Западе, так что почти не осталось такой эпохи, которая не была бы более или менее подробно изучена с этой точки зрения за последнюю четверть XX в. Имеется уже целый ряд серьезных работ, касающихся самых различных периодов, от классической древности до наших дней¹. При этом специалисты посвятили отдельные монографии раннему² и позднему Средневековью³, барочному экспрессионизму⁴, слезливому XVIII веку⁵, романтическому XIX⁶ и т.д.

Немецкий поэт Новалис так описывал одного из своих героев, который желал бы в потоке слез слиться с окружающим миром в пантеистическом экстазе: «Ему захотелось выплакать всего себя, чтобы не осталось и следа его существования»⁷. Похожее иступление внезапно испытывает Алеша Карамазов, когда бросается как подкошенный на землю и, рыдая, целует ее: «Облей землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои...» — прозвенело в душе его⁸.

Я не смогу подробно остановиться на таких интереснейших аспектах данной темы, как слезы и пол, когда обнаруживается особая функциональность именно мужского плача, от библейского царя Давида и гомеровского Ахилла до уже упомянутого протопопы Аввакума. Можно было бы остановиться и на таком парадоксе, как представления древних об общности слез не только для людей и животных (например, коней того же Ахилла), но и для растений (особенно деревьев). Вспомним хотя бы знаменитую формулу Вергилия «Sunt lacrymae rerum».

В Ветхом завете слезы выступают в качестве телесного воплощения самых сильных эмоций, вызванных как разнообразными общественными бедами Израиля, так и личными переживаниями — соболезнованием, сожалением, раскаянием, трауром, утратой близких. В Писании плач наделяется таким глубоким и благородным смыслом, что его влияние ощущается на всем протяжении истории как западной, так и восточной христианской традиции.

¹ *Cioran E.* Des larmes et des saints. P.: L'Herne, 1986 (puis rééd. Librairie française, 1988); *Kelen J.* Les larmes. P.: Ed. Alternatives, 1997.

² *Piroska N.* Le don des larmes au moyen-âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V^e—XIII^e siècles). P.: Albin Michel, 2000.

³ *Hasenhor G.* Typologie des larmes dans la littérature française de spiritualité française des XIII^e—XV^e siècles // *Moyen français. Le rire, le sourire... les larmes, Colloque international sur le moyen français.* Montréal, 1994.

⁴ *Roth D.* Larmes et consolations en France au XVII^e siècle. P.: Ed. du Cosmogone, 1997

⁵ *Coudreuse A.* Le goût des larmes au XVIII^e siècle. P.: PUF, 1999/

⁶ *Vincent-Buffault A.* Histoire des larmes, XVIII^e—XIX^e. P.: Payot, 2001

⁷ *Новалис.* Гейнрих фон Офтердинген. СПб., 1995. II ч.

⁸ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1976. Т. 14. С. 328.

Прочную легитимность придают плачу слова Христа в Нагорной проповеди: «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» [Мф 5, 4].

Плакал, как известно, и апостол Петр, сокрушаясь о своем отречении; а апостол Павел, советуя верующим примешивать к слезам надежду и радость, писал: «И плачущие как неплачущие» [1 Кор. 7, 30]. Мария-Магдалина омывает слезами ноги Христа. Богородица оплакивает смерть сына своего. Трижды плакал и сам Христос, не говоря уж о кровавых слезах или скорее о кровавом поте, выступившем на его теле во время молитвы в Гефсиманском саду.

Впервые Спаситель плачет у гроба Лазаря: «Иисус, когда увидел ее [Марию-Магдалину] плачущую и пришедших с нею Иудеев плачущих, Сам воскорбел духом и возмутился и сказал: где вы положили Его? Говорят Ему: Господи! Пойди и посмотри. Иисус прослезился» [Ин 11, 33–35]. В следующий раз он плачет в день своего триумфального входа в Иерусалим, когда, глядя на стены города, он с болью думает о неминуемом разрушении: «И когда приблизился к городу, то, смотря на него, заплакал о нем» [Лк 19, 41].

Наконец, как сказано в Послании к Евреям, «Он во дни плоти своей, с сильным воплем и со слезами принес молитвы и моления могущему спасти Его от смерти...» [Евр. 5, 7].

Сквозь плач Христа слышатся и стоны, которые встречаются повсюду и в Ветхом завете. Царь Давид причитает по Саулу и Ионафану [2 Цар 1, 19–27], затем по Авениру [2 Цар 3, 33–34]; а Иеремия просит позвать наемных плакальщиц. «Так говорит Господь Саваоф: подумайте и позовите плакальщиц, чтобы они пришли; <...> Пусть оне поспешат и поднимут плач о нас, чтобы из глаз наших лились слезы, и с ресниц наших текла вода» [Иер 9, 17–18], см. также: «Хожу мрачен, ужас объял меня... О, если бы голова моя стала сосудомъ воды и глаза мои были источникомъ слез! День и ночь я оплакивал бы убитых из народа моего» [Иер 8, 23]. В Псалмах и Книгах пророков часто речь идет о плаче: «Обратись, Господи, избавь душу мою, спаси меня ради милости Твоей»; «Утомлен я вздыханиями моими; каждую ночь омываю ложе мое, слезами моими омочаю постель мою» [Псл 6, 5, 7]. Нельзя не упомянуть и о таком глубоком образе, как долина плача из 83-го Псалма, стих 7: «Проходя долиною плача, они открывают в ней источники...»

Мотив плача пронизывает творения многих святых, от отцов раннего христианства (Андрей Критский) до Игнатия Лойолы и более поздних представителей западной традиции. Еще в начале XX в. в молитвенниках можно было встретить молитву «De petitione lacrymarum», ее чтение должно было помочь верующему преодолеть так называемую «сухость», т.е. неспособность проливать слезы, что считалось иной раз признаком маловерия. Ведь в слезах видели средство избавления от грехов через их смывание, что в свою очередь уподобляло плач как бы повторному крещению. Постепенно

появляются настоящие типологии слез как на Западе, так и в России. Так, в частности в главе VIII Скитского устава Нила Сорского, составленного в конце XV в., различаются слезы от любви, слезы, помогающие просветлению души, слезы раскаяния и сокрушения.

Точкой отсчета для истории плача и слез в России XVII в. является, безусловно, «Житие протопопа Аввакума», написанное им по просьбе его исповедника Епифана в 1672 г. В этом произведении он упоминает о слезах 38 раз, что исключительно много, учитывая достаточно скромные размеры текста: всего 46 страниц в последнем русском издании¹. Аввакум говорит как о своих собственных слезах, так и о слезах, проливаемых окружающими. Почти в 20 случаях он описывает слезы близких и знакомых: плачут члены его семьи (главным образом дети), его духовные чада, а также князья (например, Хилков и Воротынский) и воеводы (Пашков). Вероятнее всего, ему была известна предрасположенность к слезам самого царя Алексея Михайловича, который долго относился к протопопу с глубочайшим уважением и даже испрашивал его благословения. Принимая греческих купцов, оказавшихся в Москве на Пасхальной неделе, он проливал обильные слезы по несчастным православным грекам, попавшим под турецкое иго.

Сам Аввакум искренне сочувствует горькой судьбе, на которую он обрек собственную семью, жену и детей. В первую очередь он жалеет свою дочь Аграфену, вынужденную после их изгнания в Сибирь просить милостыню под окнами одной богатой боярыни: «Дочь моя, бедная горемыка, Огрофена, бродила втай к ней под окно. И горе, и смех! Иногда робенка погонят от окна без ведома бояренина, а иногда и многонько притащит. Тогда невелика была, а ныне уж ей 27 годов, — девицею, бедная моя, на Мезени, с меньшими сестрами перебиваясь кое-как, плачючи живут» (С. 366).

Похожее чувство вызывают у Аввакума и его духовные чада, в особенности юродивые Федор и Афанасий: «Афонасьюшко, миленькой, сын же мне духовной», — пишет о нем Аввакум и добавляет: «плакать зело же был охотник: и ходит и плачет. А с кем молыт, и у него слово тихо и гладко, яко плачет» (С. 383). Узнаем мы и о тяжелой судьбе некоей Анны, при нем оплакивающей свои грехи (С. 394); другая женщина, пришедшая к протопопу на исповедь вся в слезах, возбуждает в нем целую бурю переживаний и угрызений, которые вскоре находят себе выход в слезах:

«Егда еще был в попех, прииде ко мне исповедатися девица, многими грехми обремененна, блудному делу и ма-

¹ Житие протопопа Аввакума // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. М., 1989. Кн. 2. С. 351—397.

лакии [разврату] всякой повинна; нача мне плакавшеся, подробну возвещати во церкви, пред Евангелием стоя. Аз же, треокаянный врач, сам разболелся, внутрь жгом огнем блудным. И горько мне бысть в той час, зажег три свечи и прилепил к налою, и возложил руку правую на пламя, и держал, дондеже во мне утасло злое разжение. И отпуста девицу, сложа ризы, помоляся, пошел в дом свой зело скорбен...» (С. 356).

Ясно, что сам Аввакум, происходя из семьи сельского священника, способен стоически переносить физическую боль, но не сдерживает слез, вызываемых страданием душевным. В данном случае речь идет о греховных помыслах, порождаемых томлением плоти при выслушивании подробных излияний блудницы, равно как и о жестоких страданиях, которые доставляет ему его мнимая непригодность к несению его священнического долга.

В тексте «Жития» содержится прямая отсылка к уже цитированному плачу Иеремии, с которой Аввакум себя отождествляет: «Увы грешной душе! Кто даст главе моей воду и источник слез» (С. 366).

Получается, что сильный и бесстрашный Аввакум почти постоянно предстает перед нами плачущим. Протопопу приходится не раз преодолевать искушения. Продолжая свой рассказ о блуднице, он пишет: «И пришед во свою избу, плакався пред образом господним, яко и очи опухли, и моляся прилежно, да же отлучит мя Бог от детей духовных, понеже бремя тяжко, неудобь носимо. И падох на землю, на лица своем, рыдаше горце...» (С. 356). Перед нами достаточно красноречивый пример семантики боли, символики слез и телесного выражения страданий у Аввакума.

Страданиям подвергается, однако, не только тело самого Аввакума, но и его супруги, которую ему случилось жестоко побить. Поначалу он думает, что наказал ее за дело (за ссору со служанкой), но он скоро раскаивается и в слезах умоляет своих рыдающих домочадцев исхлестать его. Он объясняет:

«Дьявол [их] ссорил ни за што. И я, пришед, бил их обеих и оскорбил гораздо, от печали согрешил пред Богом и пред ними<...> Полежал маленько, с совестью собрался. Воставше, жену свою сыскал и пред нею стал прощатца со слезами<...> Таже лег среди горницы и велел всякому человеку бить себя плетью по пяти ударов по окаянной спине, человек было с двадцеть: и жена и дети — все, плачючи, стегали...» (С. 393).

С другой стороны, Аввакум дважды рассказывает об отчаянии, в которое его повергает мысль о том, что он не в силах спасти свою паству от происков дьявола: «Я дома плачю, а делать не ведаю что» (С. 368).

Впрочем, ему в конечном счете удается одолеть демонов, вселившихся в этих двух бедных женщин, и даже повторить свой подвиг, исцелив в Тобольске бесноватого Федора, впоследствии за это его отблагодарившего:

«Спаси Бог, батюшко, за милость твою, что помиловал мя! По пустыни — де я бежал третьева дни, а ты — де мне явился и благословил меня крестом, и беси — де, прочь отбежали от меня. И я пришел к тебе поклонитца, и паки прошу благословения от тебя». «Аз же [продолжает Аввакум], на него глядя, поплакал и возрадовался о величии божи...» (С. 393).

Напомню, что слезная молитва сопровождала Аввакума всю его жизнь. В «Житии» встречается 9 упоминаний о ней из 18 случаев, когда мы видим Аввакума плачущим. Несомненно он сам обладал «даром слез» и хранил в памяти слова архангела Рафаила, обращенные к Товии: «Когда ты молился со слезами, я передавал твою молитву Господу» (Тов 12, 12). Протопоп отмечает наличие этого дара и у других, в частности у юродивого Федора, у него исповедующегося. Федор представлен как страстный приверженец слезной молитвы, типичной для русского аскетизма.

«Зело у Федора тово крепок подвиг был: в день юродствует, а ночь всю — на молитве со слезами. Много добрых людей знаю, а не видал подвижника такова! <...>И много — час-другой — полежит да и встанет, 1000 поклонов отбросает да сядет на полу, и иное, стоя, часа с три плачет, а я-таки лежу; иное — сплю, а иное — неможется. Егда уж наплачется гораздо, тогда ко мне приступит: “Долго ли тебе, протопоп, лежать тово? Образумься, ведь ты поп! Как сорома нет!”» (С. 353).

На самом же деле слезная молитва входит в жизнь Аввакума с раннего детства. Напомню, что «Житие» начинается со сцены плача, за ней следует обращение юного Аввакума, положившее начало его духовному подвигу: «Мати же моя постница и молитвенница бысть, всегда учаше мя страху божию. Аз же некогда видел у соседа скотину умершу, и той ноши, восставше, пред образом пла-

кався довольно о душе своей, поминая смерть, яко и мне умереть. И с тех мест обыкох по вся нощи молитися» (С. 355).

Получается, что для Аввакума, как и для многих других христианских мистиков, в слезах проявляется глубинное единство внешнего и внутреннего, тела и души. Слезы сопровождают пост, раскаяние, благие дела; они пробуждают умиление в душе христианина, позволяют ему очиститься от грехов и пережить как бы второе крещение. Они становятся составной частью духовного подвига. Слезы считаются знаком Божьего избранничества, так как напрямую уподобляются слезам, пролитым Спасителем. Благодаря слезам человеку легче добиться милости Божьей, как считал и несчастный Мармеладов в «Преступлении и наказании». Достоевский дает ему возможность высказаться и донести до нас его хмельное и возвышенное видение, в котором Спаситель простирает руки свои ко всем «пьяненьким, слабеньким и соромникам»... из которых «ни единый из них сам не считал себя достойным сего... И мы припадем... и заплачем и все поймем!»¹

¹ Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 6. С. 21.

Илья Утехин
(Европейский университет, Санкт-Петербург)

К СЕМИОТИКЕ КОЖИ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ

Предмет этой статьи — некоторые аспекты представлений о коже человека в традиционной культуре восточных славян. Семиотика же будет пониматься отчасти в изначальном, медицинском смысле слова — как учение о симптомах. Заметим, что такая семиотика присутствует в русской культуре довольно давно. Так, в рукописном сборнике XVII в., опубликованном в Казани в 1879 г. профессором В.М. Флоринским, встречаются без указания источника выдержки из «Прогностики» Гиппократова, в том числе знаменитый пассаж с подробным описанием так называемого «гиппократова лица». Уже в наше время этот пассаж приводился Т. Себеоком в качестве красноречивой иллюстрации практической интерпретационной деятельности, к которой возможно возвести предысторию семиотики [Sebeok, 1979. P. 6—7].

Речь пойдет преимущественно об отклонениях кожи от нормального и здорового состояния (сюда попадают не только болезни, но и родимые пятна, и бородавки) — откуда они берутся и как следует поступать, чтобы от них избавиться. Разнообразные материалы — от рукописных лечебников до материалов Тенишевского архива и Никифоровского — дают картину, за которой, как представляется, возможно усмотреть известную систематичность. Не исключено, что именно эта систематичность семантических моделей, впрочем не формулируемых в явном виде и выводимых из сопоставительного анализа отдельных элементов обрядовых практик, — именно эта системность придает представлениям устойчивость. Кое-что из традиционных представлений о коже встречается и в современной городской культуре. Расспросите вдумчивого и опытного педиатра, и он вам расскажет и про «щетинку», и про гнойное воспаление ушей, которое называют «золотухой» и пытаются лечить золотыми сережками в уши ребенку.

Начать, впрочем, следовало бы с того, что по поводу кожи как отдельной части тела могут возникнуть определенные сомнения: был ли такой концепт в традиционной культуре? И если да, то как он функционировал, в чем проявлялся? Достаточно ли наличия слова *кожа* в языке для того, чтобы говорить о некоем особенном

концепте кожи в традиционной культуре? Ведь, например, понятия «кожных болезней» — а именно к нарушениям нормального состояния кожи мы и будем обращаться — в традиционной культуре нет, оно принадлежит медицине¹. Кожа как таковая, кожа живого человека упоминается в очень узком круге текстов — и отсутствует, в частности, при перечислении частей тела в заговорных текстах (в том числе и в тех, что направлены на излечение кожных болезней).

У Н.Д. Арутюновой есть пронизательное рассуждение, касающееся закономерностей, лежащих в основании номинации: имеются некоторые естественные предпосылки для выделения объекта из окружающей действительности — действительность не вполне континуальна, в ней существует определенная «естественная дискретность». Применительно к человеческому телу — неразборному целому — компоненты получают отдельный статус либо в качестве функциональных деталей (*нога, рука, палец, нос* и проч.), либо в качестве «топографических» единиц (*талиа, бок, «подложечка», спина, щека, темя, затылок* и т.п.) [Арутюнова, 1980. С. 173].

Кожа живого человека [«Человек божий обшит кожей», — Даль, 1957. С. 308] не является функционально отдельной частью или вычленимой топографической областью тела. Тем не менее она может мыслиться как нечто целостное и отдельное, но, скорее, по аналогии с отделяемостью шкуры животного. Этимологически слово *кожа* связано с *коза* [Фасмер, 1986 / 2. С. 276—277], что возможно интерпретировать, учитывая, что выделенным, отмеченным свойством козы является наличие рогов и шкуры, — именно это свойство обыгрывается в фольклорных текстах и дает основание для метафоризации².

В тех случаях, когда мы встречаем у человека кожу как целостную и отделимую часть тела, речь идет либо о чужой коже (так или иначе используемой человеком коже животного, как, например, в сказках типа «Свиной чехол» [СУС, 1979. № 510В]), либо о коже мертвеца³. Между тем материал этномедицинских представлений

¹ Как и врачебная специальность «дерматолог»; не так давно в рекламном объявлении встретилось забавное написание этого слова, хотя и не отражающее, по-видимому, народной этимологии, но примечательное в свете того, о чем будет сказано ниже: «дермотолог».

² Касательно метафорических потенций козы с ее рогами в области осмысления тела человека отметим в качестве правдоподобной гипотезы двойной метафорический переход, дающий обозначение не собственно детали человеческого тела, но разновидности его выделений: «козявка» в ноздре мыслится по аналогии с улиткой в раковине, которая, в свою очередь, принадлежит к разряду букашек, называемых *козявками (козюлями)* за свои рога.

³ Ср., например, распространенное в Малороссии поверье, что черт может одеваться в кожу колдунов, что труп колдуна можно вытряхнуть и превратить в мешок [Сумцов, 1894. С. 108].

дает некоторые основания говорить о коже в целом, поскольку в ряде случаев отклонения кожи от «нормального» состояния не связаны с топографической привязкой к определенной части тела.

Собственно, прежде всего кожа должна приобрести это «нормальное», человеческое состояние, чему призваны служить некоторые манипуляции с телом новорожденного. Есть основания полагать, что наряду с «открыванием» и окультуриванием органов чувств, с «правлением» и «ровнением» других частей тела¹, кожа младенца тоже должна претерпеть определенные воздействия, чтобы стать полноценной человеческой кожей. Так, широко — от Олонецкого края до Витебска — было распространено представление о том, что у младенца на спине и на задней стороне рук могут появляться беспокоящие его и мешающие спокойно спать щетинки. Чтобы избавиться от них, использовались (помимо протирания материнским молоком) дрожжи, тесто (обратим внимание на то, что эти пищевые продукты обладают к тому же специфическим статусом, промежуточным между сырым и приготовленным) или же применялись специально испеченные лепешки из ржаной муки: щетины должны были прилипнуть к ним и выйти из кожи [например, *Демич*, 1892. С. 14, 33, 67]. По свидетельству современного петербургского педиатра, «щетинку» (под которой сегодняшние бабушки понимают то себорейные явления на голове, то встречающееся иногда у новорожденных опущение в области поясницы) пытаются и сегодня лечить тестом². В параллель к сказанному отметим, что хлебная опара используется для обмазывания новорожденного в бане, чтобы вывести «волос» [Вологодская губ., *Демич*, 1892. С. 63—64].

Таким образом кожа младенца приводится в должное человеческое состояние. У Никифоровского [*Никифоровский*, 1897. С. 4] встречаем указание на то, что не только по спине младенца, но и по всему его телу, случается, идет «шаростка» или перья. Приводимое в качестве причины обстоятельство — то же, что и встречающееся для объяснения «щетинки»: во время беременности женщина прикасалась ногами к собакам, кошкам, свиньям либо позволила животному пройти у себя между ног.

Эта мотивировка интересна в двух отношениях. Во-первых, это связь кожной аномалии с животным, со скотиной, к которой прямо или опосредованно прикоснулись (ср. представление о том, что если наступить на то место, где валялась лошадь, куда приходилась ее голова, по телу пойдут лишай [Там же. С. 144])³. Во-вторых, это

¹ См. об этом, в частности, у А.К. Байбурина [*Байбурин*, 1993. С. 53—56].

² К.А. Савин, устное сообщение (2002).

³ Ср. такое представление: чтобы не получить чесотку, не следует наступать на полосы, образующиеся на земле от расчесов собак [*Демич*, 1901. С. 11].

роль беременной женщины как своеобразного транслятора внешних воздействий, как бы отпечатывающего их на поверхности тела ребенка.

Вообще, что касается происхождения видимых или предполагаемых кожных несовершенств младенца, то оно нередко связывается с обстоятельствами беременности — в частности, испугом беременной. Так, если будущая мать наступает на лягушку и пугается, то находящийся в утробе младенец получает на коже родимое пятно в форме лягушки. Испугавшись во время пожара и схватив себя за щеку или другую часть тела, мать тем самым провоцирует появление красного пятна на соответствующем месте у ребенка [у белорусов; *Никифоровский*, 1897. С. 3; *Демич*, 1892. С. 9—10]. Цвет пятна зависит от причины испуга. Это не только красный цвет огня: скажем, если беременная украдет что-нибудь, то родимое пятно у ребенка будет цвета украденной вещи (малороссийское поверье, приводимое у Драгоманова, цит. по: *Демич*, 1892. С. 9; ср. также: *Демич*, 1901. С. 15—16); примечательно, что сведение красного пятна на теле младенца может, в свою очередь, производиться при помощи золотой монеты, украденной у свойственников [*Никифоровский*, 1897. С. 3]. Золото в принципе играет особую роль в исцелении и нормализации кожи (несколько слов об этом — ниже).

Нормальный цвет кожи — белый, ср. устойчивая формула «белое тело»; из заговора, записанного в XX в. [Русские заговоры, 1998. С. 295]: «и будь тело бело, как белая бумага, и будь тело бело, как белая кость, и будь тело бело, как белый снег. Аминь»¹. Непорядок кожных покровов и выглядит, и воспринимается прежде всего как изменение цвета, в буквальном смысле «цветение» кожи. Ср. опять же в тексте заговора [*Майков*, 1992. С. 57]: «есть в чистом поле сухая шалга; на той шалге трава не растет, цветы не цветут». В.Ф. Демич, врач-практик конца XIX в., полагал, исходя из собственного педиатрического опыта общения с родителями: «народ составил себе убеждение, что новорожденный должен известное время “цветсти”», т.е. «цвет» могли воспринимать как неизбежную детскую болезнь. «Цвет» боялись раздражить — и это служило мотивировкой, чтобы в течение 6 недель после крещения ребенка не купать его (Тверской у.) [*Демич*, 1892. С. 63]. Иногда встречаются указания на возможную причину желтого цветения кожи младенца — это, например, безнравственное поведение повитухи (в этом случае «Желт на ребенка нападает на 40 дней, косолапые бывают» [*Лис-*

¹ Применительно к коже лица, т.е. к такой коже, которая открыта взорам окружающих и несет дополнительную семиотическую нагрузку, необходимо учитывать и представления о красоте и привлекательности (женского) лица. Белизна может акцентироваться (когда лицо специально выбеливается) либо оказываться фоном для румянца (румян).

това, 1989. С. 150]). Отметим этот сорокадневный переходный период, связанный с нечистотой и опасностью контакта с нечистотой¹.

Болезненное нарушение белизны тела типично изображается в заговорном тексте [Русские заговоры. 1998. С. 293 (№ 1892)] так: «Красный чирей с красного моря прилетел и сел рабу Божию (имя) на белое тело». Или еще: «не красней, не бурей, не желтей, не черней... чтобы тело... было чистенько, беленько, гладенько» [Там же. С. 286. № 1821]. Отметим сочетание этих трех характеристик: чистоты (символически понимаемой), белизны (визуальной характеристики) и гладкости (тактильной характеристики): у больной кожи все наоборот.

Цветовая характеристика более конкретная, чем просто «цвет», лежит в основе термина *золотуха*, употребление которого покрывает обширную группу диагнозов, куда попадают всевозможные сыпи, язвы, воспаления глаз и ушей. Цвет золотухи — не только желтый и золотой, но и красный, ср. «золотуха-красуха», «красна-красушина, золота-золотушина». Ассоциация с золотом прослеживается в принятых способах лечения: скажем, больному дают пить воду, настоянную на золотом перстне, или же больные места умывают водой, «слитой с золота». Курские крестьяне кормили золотушных детей сусальным золотом, а в зажиточных семьях саратовских и ярославских крестьян сусальное золото давали детям с хлебом дважды в неделю для профилактики [Демич, 1892. С. 52—53]. В воду для купания новорожденного бросали золотую или серебряную монету².

Б.А. Успенский в «Филологических разысканиях» показывает, что возможно реконструировать связь представлений о целительной силе золота с культом Волоса. Мы не будем обозревать этот весьма широкий круг представлений, которые имеют отношение одновременно к Волосу и к народной дерматологии³. Эти представления реализуются в способах лечения золотухи и болезни, известной под названиями *волосень*, *волос*, *волосатик* (выше упоминалось о профилактическом выведении *волоса* (*щетки*) у младенцев посредством теста). Речь идет о волосе, проникающем в тело челове-

¹ В том числе, например, в течение сорока дней после родов существует опасность появления сыпи и волдырей на коже младенца как следствие посещения матери с младенцем менструирующей женщиной [Никифоровский, 1897. С. 41].

² То же и для воды, используемой в обряде «размывания» рук.

³ Хорошая иллюстрация его поздней реализации — в связи с золотом, богатством и петухом — у К.А. Авдеевой: она приводит любопытный сюжет о приносящем богатство огненном змее, вылупляющемся в навозе из яйца, снеженного петухом [Авдеева, 1842. С. 149].

ка, разъедающем его и, в частности, вызывающем нарывы на коже. Впрочем, золотуха и волос могут не различаться в отдельных контекстах — трава, служащая для лечения золотухи, и называется *золотуха*, лечит она и волос. Так, в Травнике XVII в.: «Есть трава золотуха, растет по лесам, где женский пол не ходит. Она добра от волосатика. Собою желта и толста, что перст, а рост из-под колоды, цвет желт» [Флоринский, 1879. С. 8].

При лечении золотухи и волоса для омовения может использоваться вода, слитая не только с золота, но и с петуха или с черной курицы, с углей, или — для волоса — с ржаных колосьев. Появление колоса в заговорах, направленных на излечение от волоса, мотивировано «этимологической магией» и обыгрывает уподобление звучания «волос — колос — голос»; ср.: «Колос ты мой, воин! Куда девался твой голос? Ты меня мутишь, ты меня режешь. Будь же ты, волос, как мой плакучий голос, не губи и дай вечное здоровье!» [Демич, 1901. С. 42]. Это сближение волоса и колоса реализуется и в акциональном коде. Однако остается вопрос, почему колосья, слитую с пучка которых воду используют для омовения, ржаные. Можно предположить, что в рамках народной этимологии рожь может ассоциироваться, во-первых, с ржой, ржавчиной, разъедающей и едкой. Ср. метафорическое «ест, как ржа железо»; этот момент едкости и разъедания в целом присущ концептуализации дерматологических расстройств¹. Во-вторых, рожь и ржавчина ассоциируются с краснотой («рудой») — не случайно поэтому рожь встречается и при лечении рожи; ср. у Никифоровского: «При рожистом воспалении посыпать больное место ржаною мукой...» — и там же далее: «обвертеть больное место синюю сахарною бумагой» [Никифоровский, 1897. С. 272]². Упомянутые два обстоятельства могут, как кажется, объяснить широкое распространение теста из ржаной муки и ржаных колосьев в народных дерматологических практиках.

Наряду с золотом и колосом в аналогичной функции может использоваться зола, ср.: «Читают тридевять раз, закрывают рану метелкою из ржаного колоса и поливают раскипяченую золою: “Волос ты, волос, выди на ржаной колос с раба Божия (имярек) либо на пепелицу, либо на теплую водицу!”» [Майков, 1992. С. 41]. Таким образом, в качестве действующей субстанции кроме золота

¹ Отдельные паремийные тексты, опирающиеся на метафорические модели, основанные на этом признаке, приведены в нашей работе [Утехин, 1999].

² Ср. помазание места ожога чернилами. Сюда же и вообще синий цвет как «взаимодополнительный» к красному: так, в Костромской губернии коревых больных после пару в бане обвертывали в синюю ткань, мотивируя это тем, что «красная сыпь охотнее всего выходит наружу на синий цвет» [Демич, 1892. С. 52].

могут использоваться его трансформации, заместители — серебро, этимологически родственная золоту зола¹. Вообще, угли, зола, копоть (отметим их связь с огнем) обильно представлены среди традиционных дерматологических средств. Все они входят в ряд, где на одном из полюсов расположено золото; другой полюс тоже встречается в интересующих нас контекстах.

Чтобы сделать кожу чистой, используется не только чистое², но и нечистое, в том числе и в буквальном смысле нечистоты (то, что противоположно золоту: то, с чем имеет дело золотарь). Так, в состав мазей от коросты, шелудей, лишаяев входит кал — чаще, впрочем, не человеческий, а кошачий, голубиный или куриный, ср. из «Вертограда прохладного» [Флоринский, 1879. С. 61]: «Кал воробьячий, кто умывается с ним, пежины с лица сгонит»³. Аналогичные материалы Тенишевского бюро об использовании кала животных и помета птиц для лечения рожи, чирьев, сыпи, ожогов имеются по разным губерниям [Попов, 1996. С. 414]. Сюда же, к использованию нечистот, относится и употребление грязи с сапог отца, пришедшего с улицы, чтобы помазать лицо ребенка (в Томской губернии), и лечение *гостеца*⁴ грязью, образовавшейся от помоев на земляном полу [Демич, 1892. С. 52].

Значительное место в концептуализации кожных расстройств занимают представления об их связи с огнем, что очевидно и в названии *огник* (традиционное обозначение, в частности, герпеса), и в народной этиологии кожных аномалий. Так, выше упоминалось о мотивировках, приводимых по поводу запрета беременным смотреть на пожар. Запрет плевать в огонь подкрепляется мотивировкой «на губах будет огник» [Никифоровский, 1897. С. 78]; считается, что если кто-то бросит в беременную головней, углем или лучиной, ребенок будет страдать «огником и простудой» [Никифоровский, 1897.

¹ Зола добавляют в воду для купания младенца, ею лечат ожоги [Демич, 1892. С. 79]. Сюда же — вода, слитая с углей.

² Ср. «как ни предосудительно и даже опасно вытираться скатертью после умывания, с ожидаемой пользой сделать это можно для сведения с лица веснушек, загара... кругов и прыщей» [Никифоровский, 1897. С. 81]. *Круги* здесь — лишай; вероятно, этим названием мотивировано представление о том, что наступивший на место, где стояло ведро, рискует получить лишай [Демич, 1901. С. 13].

³ Для *пежин*, т.е. веснушек, существенна ассоциация с мелкими стайными птицами (воробьями, ласточками) и в целом с категорией пестрого [Невская, 1992], ср., в частности, распространенное представление о том, что «кто разорит гнездо ласточки или только подержит в руках яйца ее, у того на лице и руках появятся веснушки» [Никифоровский, 1897. С. 195].

⁴ *Гостец* здесь — экзема лица, синоним одного из значений термина *огник*; встречается другое значение термина *гостец* — «жжение и ломота в суставах».

С. 8]. Соположение *огника* и *простуды* требует комментария. В сегодняшнем языке слово *простуда* стало в результате метонимического переноса названием болезни, тогда как изначально простуда, по-видимому, мыслилась как причина болезни. Имеется в виду не переохлаждение части тела (*застудить*), а проникновение холода в организм в целом [Демич, 1901. С. 14]¹.

При лечении *огника* ассоциация с огнем эксплицируется и в вербальном, и в акциональном коде. Так, говорят «Огонь, огонь, возьми свой огник», высекая кремнем над больным местом [Демич, 1901. С. 10; также: Демич, 1892. С. 35]², или же произносят подобные формулы, выводя *огник* «на огонь» при пучке зажженных лучин и воды (например, сливаемой с пучка лучин или с углей [Никифоровский, 1897. С. 44—45]; об использовании в этом контексте помела упоминает Попов [Попов, 1996. С. 367]. Не только *огник*, но и лишай лечили копотью или пеной, выступающей на горящем полене [Никифоровский, 1897. С. 45, также С. 273]³. Между тем смачивание и помазывание пеной или водой не имеет целью увлажнение больного места; наоборот, здоровая кожа — сухая (ср. выше «сухая шалга»), а больная — мокнет, на ней выступает влага. Отсюда «подсыхай!» в заговорных текстах; запреты мыть болячки могли, вероятно, пониматься в рамках этих представлений. Ср. также в заговоре: «сучок подсох и отсох» [Русские заговоры. 1998. № 1890], «сук сухни» [Там же. № 1868]. Сучком очерчивали больное место. Характерно, что действие чеснока и лука, применявшихся в разных видах для лечения кожных недугов⁴, видится именно как иссушающее (например, в «Вертограде прохладном»: «влагу удаляет» — о чесноке, «истребляет мокрость» — о луке⁵ [Флоринский, 1879. С. 37]). Чеснок и лук служили и для выведения *дичей* (бородавок) в числе немногих средств, использовавшихся в этих

¹ Здесь же стоит упомянуть метафоры, связанные с температурными ощущениями (современные «жжение», «воспаление»), а также использование этих метафор для обозначения эмоциональных состояний [см. подробнее в: Утехин, 1999].

² Из недавних записей — о высечении искр над местом, пораженным рожей [Русские заговоры, 1998. С. 281].

³ А также «росой с окошек» [Демич, 1901. С. 44], каплями воды с отпотевших стекол; тут в фокусе оказывается форма группы капель, как бы «вырастающих» на поверхности и уподобляемых проявлениям кожного недуга.

⁴ Так, «лук толчен и разведен с уксусом, и тем угри на лице помазуем, и свербежь, и коросту телесную и тако лице и тело гладко станут» [Флоринский, 1879. С. 36].

⁵ Отметим также роль луковичы как способа представления подкожных аномалий — чирьев и нарывов. В этой же роли выступает и жемчуг; ср. «цветной камчуг» и целая классификация стадий созревания нарывов [упоминается в: Демич, 1901. С. 40—41].

целях, за которыми и медицина признала бы элементы рационального начала. Дело в том, что в большинстве способов борьбы с «диким» мясом на первом плане оказывается попытка передать, переслать бородавку (или снятую с нее мерку) в другой мир¹. Вырастая на теле человека, бородавка не вполне ему принадлежит, не является вполне «своим» компонентом тела. В какой-то мере она разделяет статус живого и мертвого, относящегося одновременно к двум мирам, — статус, присущий ногтям, волосам и зубам. Они тоже своеобразные наросты на теле, но, в отличие от бородавок, вписанные в нормальный порядок, не нарушающие его. Среди прочего избавиться от бородавки можно посредством обмывания «мертвым» мылом (мылом, которым обмывали покойника) или обведя ее пальцем трупа.

Следует заметить, что практически все средства традиционной дерматологии, не относившиеся в источниках в разряд суеверных, могут быть интерпретированы с опорой на упомянутые выше категории представлений. К ним, в частности, относятся: «очеловечивание» кожи младенца с использованием «полусырых» пищевых продуктов; устранение с кожи или из-под кожи одновременно живого и мертвого (в том числе волоса); цвет²; едкость³; связь с огнем. Врач считает, например, чеснок средством рациональным, поскольку знает про фитонциды; нам же достаточно указать на тот факт, что *чеснок* и *чесать* — живая ассоциация для носителей традиции.

ЛИТЕРАТУРА

Авдеева, 1842 — *Авдеева К.А.* Записки о старом и новом русском быте. СПб., 1842.

¹ Весьма распространено представление о том, что для выведения бородавки нужно обвязать вокруг нее нитку, сделать петлю, а затем прибегнуть к одному из методов отправки по назначению — закопать, сжечь или сплавить по воде. Когда закопанная в навозе нитка сгниет, бородавка исчезнет (разнообразные способы лечения бородавок (*дичей*) см. у Никифоровского [*Никифоровский*, 1897. С. 273—274], а также, например, [*Русские заговоры*, 1998. С. 295—296]. Пропадут бородавки и от передачи другому человеку: нитку бросить на «ростыньках». Вместо нитки можно использовать палочку с нарезками по числу бородавок. Поднявший такую палочку без принятия специальных предосторожностей получит бородавки [*Никифоровский*, 1897. Там же].

² Это относится и к большинству применяемых в том или ином виде растительных средств, в том числе и к репе, моркови, где роль играет цвет плода; может оказываться важным цвет цветка или сока растения.

³ В том числе едкий сок растений, например, сок чистотела или одуванчика [*Торэн*, 1996. С. 188].

Арутюнова, 1980 — *Арутюнова Н.Д.* К проблеме функциональных типов лексического значения // *Аспекты семантических исследований*. М., 1980. С. 156—249.

Байбурин, 1993 — *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.

Даль, 1957 — *Даль В.И.* Пословицы русского народа. М., 1957.

Демич, 1892 — *Демич В.Ф.* Педиатрия у русского народа. СПб., 1892.

Демич, 1901 — *Демич В.Ф.* Сифилис, венерические и кожные болезни и их лечение у русского народа. СПб., 1901.

Листова, 1989 — *Листова Т.А.* Русские обряды, обычаи и поверья, связанные с повивальной бабкой // *Русские: семейный и общественный быт*. М., 1989. С. 142—170.

Майков, 1992 — *Великорусские заклинания*. Сборник Л.Н. Майкова / *Послесл., примеч. и подгот. текста А.К. Байбурина*. СПб., 1992.

Невская, 1992 — *Невская Л.Г.* Пестрое в балто-славянском: семантика и типология // *Фольклор и этнографическая действительность*. СПб., 1992. С. 88—100.

Никифоровский, 1897 — *Никифоровский Н.Я.* Простонародные приметы и поверья. Витебск, 1897.

Попов, 1996 — *Попов Г.И.* Русская народно-бытовая медицина // *Торэн М.Д.* Русская народная медицина и психотерапия. СПб., 1996.

Русские заговоры, 1998 — *Русские заговоры и заклинания*. Материалы фольклорных экспедиций 1953—1993 гг. М., 1998.

Сумцов, 1894 — *Сумцов Н.Ф.* Малорусские сказки по сборникам Кольберга и Мошинской // *Этнографическое обозрение*. 1894. № 3.

СУС, 1979 — *Сравнительный указатель сюжетов*. Восточнославянская сказка. Л., 1979.

Торэн, 1996 — *Торэн М.Д.* Русская народная медицина и психотерапия. СПб., 1996.

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

Утехин, 1999 — *Утехин И.В.* Представления русских о коже // *Коды славянских культур*. Белград. 1999. Вып. 4. С. 98—110.

Фасмер, 1986 — *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1986.

Флоринский, 1879 — *Русские простонародные травники и лечебники*. Собрание рукописей XVI и XVII столетия профессора В.М. Флоринского. Казань, 1879.

Sebeok, 1979 — *Sebeok Th.A.* The Sign and Its Masters. Austin; L., 1979.

ЧУЖОЕ ТЕЛО

Андрей Топорков
(Институт мировой литературы, Москва)

СИМВОЛИКА ТЕЛА В РУССКИХ ЗАГОВОРАХ XVII—XVIII ВВ.

В фокусе внимания русских заговорно-заклинательных текстов XVII—XVIII вв. находятся здоровье, эмоционально-чувственный мир человека и его отношения с окружающими людьми. Основным объектом магического воздействия в заговорах является тело человека, причем не некое абстрактное тело вообще, а вполне конкретное персонализированное тело, которое часто обозначается именем собственным.

Жизнь человека в заговорах рассматривается главным образом в трех отношениях — телесном, психическом и словесном. Субстрат телесной жизни — это прежде всего рука, духовной (психической, эмоциональной) — сердце, словесной (речепорождающей) деятельности — уста и язык. Человеческое тело, фигурирующее в заговорах, разомкнуто, негомогенно, открыто для метаморфоз и для проникновения извне. Границы, отделяющие его от внешнего мира, имеют весьма зыбкий и неопределенный характер.

Картина мира заговоров исключительно антропоцентрична. Весь окружающий мир komponуется вокруг человеческого «я», создается по его воле и желанию в соответствии с теми прагматическими задачами, которые ставятся в том или ином функциональном типе заговоров. При этом и само тело субъекта заговора (т.е. того условного «я», от чьего имени произносится заговор) не является чем-то изначально заданным и неизменным. В зависимости от направленности заговора его субъект приписывает себе силу, власть, красоту, привлекательность, сверхъестественные способности (в частности, способность к превращению в зверя и чудесному одеванию небесными светилами). С помощью магии он стремится сделать свое тело каменным или железным, неуязвимым для вражеского оружия, а тело своего врага — неподвижным и немым или мягким и податливым.

В заговорах человек может увеличиваться в размерах до масштабов вселенной, причем небесные светила оказываются у него внутри, на голове или в руках, тело приобретает светоносный ха-

рактир. Прямое отношение к проблеме телесности имеет мотив «чудесного одевания». В заговорно-заклинательных текстах XVII—XVIII вв. неоднократно описывается, как человек опоясывается зарей, одевается солнцем и луной, утыкается звездами. Он отрывается от земли, идет по облакам и приобретает новое сверхъестественное тело, которое то ли парит в воздухе, то ли упирается головой в небо.

Исполнитель заговоров не порывает окончательно со своей телесностью. Он и сам как бы отправляется в символический путь, который рисуется в заговоре. Субъект заговорного текста действует и одновременно видит себя со стороны, он преобразует свою телесность и одновременно описывает это преобразование. Новая телесность не дается свыше и не появляется сама собой, но является результатом целенаправленного волевого усилия.

Магическое воздействие на эмоционально-чувственную сферу другого человека осмысливается в заговорах как воздействие на определенные органы его тела, причем тело предстает как своеобразный агрегат из органов, отвечающих за разные участки психо-физиологической жизни: например, сердце — за душевные чувства (любовь, страх и т.п.), глаза — за визуальное восприятие, руки — за двигательную активность, уста и язык — за речевую деятельность.

Соответственно если исполнитель заговора хочет «улучшить» свое тело, или «ухудшить» тело своего антагониста, или и то и другое вместе, то он, например, может приписывать самому себе, или антагонисту, или обоим вместе органы тела животных, например: «...был бы у них (у врагов. — *А. Т.*) *воловий язык, тетерин бы ус и ум, сера заеца переполох...*», т.е. «был бы у них язык как у вола, усы и ум как у тетери, страх как у серого зайца» [*Срезневский*, 1913. С. 501. № 87. Из сборника заговоров 2-й четверти XVII в.]; или: «И буди у меня, раба Божия, *сердце мое — лютого зверя льва, гортань моя, челюсть — зверя волка порыскучего*. Буди у супостата, моего властелина (имярек), *сердце заячье, уши его тетерьи, очи его — мертвого мертвеца...*» [*Ефименко*, 1878. С. 156. № 10. Из старинной рукописи].

Анатомия, физиология и психология человека в заговорах еще весьма слабо расчлняются. Психические состояния описываются с точки зрения их внешних проявлений в поведении человека. В то же время они предопределены магическим воздействием на его внутренние органы.

В заговорах разной функциональной направленности тело, физиологическая и психическая жизнь человека изображаются по-разному, причем принципы этого изображения в значительной степени определяются той символической и прагматической задачей, которая ставится в том или ином типе заговорных текстов.

Большой интерес в этом отношении представляют заговоры, призванные повлиять на отношения между людьми: присушки, обереги от врагов и заговоры на власть и судей. Так, например, в заговорах-оберегах от врагов описывается их страх перед субъектом заговора, в заговорах на власть и судей — их радость, веселье, душевный подъем, связанные с его появлением. В любовных заговорах изображается лицо противоположного пола, охваченное любовной страстью или смертельной тоской.

Четкое различие между органами тела, субстанциями (типа крови) и способностями человека, свойственное современному языку и научному сознанию, не характерно для магических текстов XVII—XVIII вв. В соответствии с принципами «наивной анатомии» одни и те же слова обозначают в заговорах и реальные органы тела, и представляемые органы, и те способности человека, которые связываются с этими органами. В любовном заговоре из тетрадки 1734 г. в одном перечислительном ряду стоят существительные, обозначающие органы тела (сердце), его субстанции (кровь), состояния (ярость), возрастные категории (юность). В этом же ряду фигурируют односложные слова «хоть и плод и мочь», обозначающие способности и состояния человека (похоть, желание, сила). Перечисление завершают «все 70 жил и 70 составов», что должно обозначать человеческое тело в целом. Всем им приписываются способности гореть и влиять на состояние человеческого организма: «...и зажгите в ней (в женщине) *ретивое сердце, горячую кровь, хоть и плод и мочь, юность и ярость и все 70 жил и 70 составов...*» [Покровский, 1987. С. 262].

Любовь и любовная тоска насылаются во внутренние органы и субстанции тела: в сердце, кровь, печень, кости, голову, жилы, суставы, очи, брови и уста. Иногда в описании тела появляются элементы литературного портрета: «...так бы та раба по мне, по рабу горела, белое тело, ретивое сердце, черная печень, буйная голова с мозгом, *ясными очами, черными бровями, сахарными устами*» [РГАДА. Ф. 210. № 1133. Стб. 179. 1688 г.].

Любовные заговоры XVII—XVIII вв. представляют собой в основном магические тексты, с помощью которых мужчины хотели подчинить себе женщин, чтобы те совершили с ними развратные действия. Эти любовные заговоры были призваны воздействовать на женщину с помощью страданий, причиняемых ее телу. В них детально описывается вскрытие тела и вселение тоски и огня в различные внутренние органы.

Любовь осмысляется в заговорах как своеобразная болезнь, и ее этиология подобна этиологии лихорадки: и любовь и лихорадка вызывают в теле жар и дрожь, заставляют кипеть кровь. Впрочем,

у «любовной болезни» есть и существенная специфика по сравнению с лихорадкой: «заболеть» любовью может не только адресат заговора, но и субъект заговорного текста; в этом случае в заговоре описываются сверхъестественные способы передачи «болезни» от одного человека к другому.

Любовное чувство, которое изображается в заговорах, лишает женщину возможности общаться с окружающими, в том числе и с близкими родственниками, она не может ни есть, ни пить, ни спать, ни мыться в бане, и все ее существо занято только мыслью о мужчине. Женщина должна чувствовать себя как рыба, выброшенная на берег, или младенец, оторванный от материнской груди, или тело, лишенное души. При встрече же с мужчиной она, согласно тексту заговора, ведет себя нагло и бесстыдно, бросается прилюдно его целовать.

Встречаются в любовных заговорах откровенные описания сливающихся и обнимающих друг друга тел, например: «И как тот зверь Любимец ухватился и обогнулся круг бела Латаря красново камени, так же бы ухватилися и обогнулись два раба Божия имярек и целовали друг друга...» [Турилов, 2002. С. 259; Сборник заговоров до 1721 г.].

Любовное томление свойственно не только людям, но и домашним животным; так, в пастушеских заговорах пастух тоже стремится внушить коровам такую любовь, чтобы они тосковали по нему, а потому не расходились по лесу и стекались отовсюду на звук его трубы.

Заговоры-обереги от врагов направлены на органы тела недругов и их мыслительные способности. Руки, уста, язык, мысли врагов должны быть обезврежены и стать бессильными и неподвижными. Символическим образцом такого состояния является мертвец: его руки не поднимаются, уста не раскрываются и т.д. Субъект заговора с видимым удовлетворением описывает зверскую расправу над своим врагом: желание расправиться с ним сублимируется в формулах, в которых описывается, как он топчет своего врага ногами или плюет на него.

Заговоры-обереги от вражеского оружия призваны защитить человека, придать прочность его телу и одежде. В связи с этим тело и его части магически уподобляются камню и изделиям из железа. В этих заговорах действуют такие персонажи, как «железный муж» или «каменный муж» (иногда — царь); они стоят в море соответственно на железном или каменном столпе и надевают на человека железную или каменную рубашку, призванную защитить его на войне. Иногда этот мифический муж достигает головой неба.

СИМВОЛИКА СЕРДЦА В ЗАГОВОРАХ

В русских заговорах сердце выступает как один из наиболее важных и полифункциональных органов. Следует учитывать, что в русском языке слово *сердце* многозначно, а народные знания об этом органе имели специфический характер и не совпадали с научными представлениями. Сошлемся хотя бы на словарь В.И. Даля: «Народ нередко *сердцем* зовет ложечку, подложечку, подгрудную впадину, повыше желудка, где брюшной мозг, большое сплетенье нервов. Вещественно, *сердце* принимает иногда значенье: нутро, недро, утроба, средоточие, нутровая середина; нравственно, оно есть представитель любви, воли, страсти, нравственного, духовного начала...» [Даль, 1955. Т. 4. С. 174]. В древнерусском языке слово *сердце* (*сьрьдце, сьрьдьце, срьдьце*) имело значения: середина, глубина, внутренность; сердце, один из органов тела; дух, душа, средоточие жизненных сил человека; совокупность ощущений, мыслей и чувствований; помысел, мысль; чувство; желание; гнев [Срезневский, 1989. Стб. 881—883]. Как справедливо отмечает А.В. Юдин, в заговорах «сердце... вероятно, воспринимается шире, чем просто анатомический орган, но все же это восприятие неотделимо от последнего: анатомическое сердце (как и несколько отличная от него душа) оказывается неким “субстратом” для одноименного “вместилища чувств”, которое с ним, очевидно, метонимически отождествлялось» [Юдин, 1999. С. 7—8, примеч. 2].

Языковые метафоры получают в заговорах буквальный смысл: сердце охвачено пламенем; оно горит, кипит, тает как воск; его можно сковать, рассечь, извлечь наружу [Там же. С. 10]. Сердце фигурирует в заговорах и как **объект** различных магических манипуляций, и как **инструмент**, с помощью которого осуществляется воздействие на человека, и как **субъект**, самостоятельно управляющий его жизнью. Сердце становится объектом физических манипуляций и при этом понимается как орган, управляющий всей телесной жизнью, поэтому магические действия, направленные на сердце, призваны подействовать на состояние человека, его поведение и отношение с окружающими. *Сердце* может обозначать не только орган, но и состояние человека; соответственно слово *сердце* может стоять в одном ряду с такими обозначениями чувств, как «гнев» и «ярость», например: «...украчалося б *сердцо*, и гнев, и ярость, и вся лихая человеческая помысел у всякаго властелина...» [Смилянская, 2002а. С. 128, заговор из следственного дела 1732 г.].

Семантика слова *сердце* в заговорах имеет диффузный характер. Сердце как сердцевина растения магически увязывается с сердцем как вместилищем чувствительности, например: «А как сохнет су-

хое дерево от *сердца* своего и от своих корней — и так бы согла раба божия имрка обо мне, рабе божием имрке...» [Смилянская, 2002а. С. 103, заговор из следственного дела 1718 г.].

«Сердцу» обычно приписывается эпитет «ретивое», т.е. скорое на проявление чувств («...не могли бы отворяться уста и ясные его (властелина. — А.Т.) очи возмущатися, не *ретиво сердце* бранитися, не белыя его руки подниматися на меня...» [Ефименко, 1878. С. 154. № 10. Из старинной рукописи], реже — «ярое» («Милосердая мати Божия Богородица, преоблаки меня... от *ярого сердца*, от грязной власти...» [Смилянская, 2002а. С. 167, заговор из следственного дела 1774 г.] или «лютое» («...когда разгорится твое *лютое сердце*, то я твое лютое сердце залью своею сильною водою...» [Ефименко, 1878. С. 156. № 15. Из старинной рукописи]).

Сердце находится «под левой пазухой», и в нем располагается душа человека («...емлют сии слова изо уст моих, и сядут сии слова тому р(абу) Б(ожию) и(мярек) *под левую пазуху, под рятивое сердце в душу...*») [Смилянская, 2002б. С. 323, из сборника заговоров около 1730 г. Л. 8—8 об.].

Помимо слов и ярости, в сердце может также находиться звезда: «...я, раб божий Григорий, справляясь к полковнику Даниле, в меня раба божия Григория в потылице месяц, а во лбу солнце, а в ретивом сердце звезда...» [Лебедев, 1902. С. 93, заговор из следственного дела 1750 г.]. В словах «в ретивом сердце звезда», быть может, отразились слова из Второго послания ап. Петра: «...взойдет утренняя звезда в сердцах ваших» [2 Петр. 1. 19].

Сердце в заговорах к власти. В заговорах к власти совершается замена формально-статусных и правовых отношений на отношения эмоциональной близости и родственной приязни. Субъект заговора не просит о справедливости или о снисхождении; он желает, чтобы судья или начальник так его полюбили, чтобы вопрос о степени его виновности вообще упразднился. Естественно, что основным объектом воздействия в этой ситуации становится не ум судьи, а его сердце. Заговоры «на подход ко властям» направлены в первую очередь на сердце судьи или властелина и должны смягчить, умиловить их, расположить к субъекту заговора. Это напоминает любовные заговоры, однако стратегия такого воздействия в заговорах на власть выбрана другая. Если в любовных заговорах происходит вторжение в тело извне, то в заговорах на власть человек стремится понравиться судьям и начальникам, а для этого приписывает себе сверхъестественную красоту и привлекательность.

Именно в сердце локализуется «ярость» властелина, которой так опасается субъект заговора: «Како Петр апостол замыкает и запирает свой рай пресветлы, тако замкни, Господи, у начальнаго

человека и судьи праведного уста сахарные и укроти у него, Господи, от ярости *ретивое сердце*» [Ефименко, 1878. С. 152. № 4; заговор из следственного дела 1753 г.].

Желая настроить благожелательно властелина, «раб Божий» приписывает его сердцу такие эпитеты, как «ангельское», «материнское», «веселое»; если же он хочет нейтрализовать противника, то именуется его сердце «заячьим» или «каменным», желает, чтобы «живот бы у него и сердце окаменело» [Смилянская, 2002а. С. 125, заговор из следственного дела 1728 г.], сердце «не взрыдало» («Как у мертвеца *сердце не взрыдает* и руки не поднимаются, как от земли суда нет, так бы у судей *сердцы бы не взрыдало* и руки бы не подымались» [Там же. С. 144, заговор из следственного дела 1745 г.].

Себе исполнитель заговора желает сердце «каменное» или «булату крепкого»: «...дай мне, рабу божию (имярек), *сердце мое каменное*, главу железную, нос медный, очи царския, язык золотой» [Ефименко, 1878. С. 154. № 10. Из старинной рукописи]; «Создай мне, Господи, главу железную, очи медные, язык серебряный, *сердце булату крепкого*, ноги волка рысчучего; а недругу ненавстнику моему создай, Господи... язык овечей, ум телечей, *сердце заячье...*» [Рыбников, 1867. С. 253. № 11].

В других текстах «раб Божий» мечтает о том, чтобы сердце у него было «лютого зверя льва» или «у врага сердце заячье, а у меня мясное» [Турилов, Чернецов, 2002. С. 189; из сборника заговоров 2-й четверти XVII в.]. «Заячье сердце» приписывается противнику наряду с «тетеревиным языком», «воловыми глазами», очами мертвеца, например: «...язык бы у него был тетеревиной, а *сердце заячье*, а глаза волковы...» [Покровский, 1987. С. 258; из сборника заговоров 1734 г.]; «...мой бы ныне супостат стоял бы, аки нем, языки бы их тетеревины, глаза волчьи, *сердце заячье*, не могли бы никакова слова говорить» [Смилянская, 2002а. С. 158, заговор из следственного дела 1752 г.]; «Буди у супостата, моего властелина (имярек) *сердце заячье*, уши его тетерьи, очи его — мертвого мертвеца...» [Ефименко, 1878. С. 154. № 10. Из старинной рукописи].

Сердце в любовных заговорах. Наиболее характерным и частотным в любовных заговорах является мотив «горящего сердца». Он известен и в тех заговорах на власть, которые сблизись с любовными, например: «...так бы *горило сердце* сего раба божия имрек властелина или рабы божии имрек ко мне, к рабу божию имрек...» [Срезневский, 1913. С. 492. № 33]. Наряду с сердцем в любовных заговорах разжигается и душа, причем и то и другое представляются вполне материальными: «На море на кияне Киян-Лавер посылает людей в чистое поле и в темные леса сухих дров брать охапков и захребетков и бел-горюч камень не зворотить, роскласть огнен у

рабы Божия имрк промежду титяк на грудях и розжечь у нее в белом теле душу и ретивое сердце» [Смилянская, 2002а. С. 103, заговор из следственного дела 1718 г.].

В любовных заговорах известен также мотив слияния двух сердец, осмысленный в откровенно сексуальном духе и поставленный в один ряд с мотивами слияния «суставов и крови в прелюбодеином деле»: «...надобно, чтоб сливалось и слипалось медь и железо во единое место; так бы *сливалось и слипалось сердце* у сеи... рабы имярек с тем рабом имярек во единое место, уность и ярость, и похоть межручные и ножные в прелюбодеином деле... надобно замыкати у... рабы имярек сердце с тем... рабом имярек во единое место, уность и ярость, похоть, межручные и ножные кости, и суставы, и кровь в прелюбодеином деле...» [Срезневский, 1913. С. 509—510. № 122].

Представлен в любовных заговорах экспрессивный мотиввлечения сердца и его последующего запирания: «Пойду я, доброй молодец имярек к красной девице имярек, выну из белаго тела ретивое сердце, запру ея сердце в 30 замков, в 30 ключей, в три ключа, отнесу те ключи в окиян море под тот алатырь камень...» [Смилянская, 2002а. С. 169, заговор из следственного дела 1776 г.].

«Материнское сердце» в заговорах к власти. Во многих заговорах к власти фигурирует «материнское сердце». В одном тексте (в этом отношении уникальном) «материно сердце» осмысляется как самостоятельный персонаж, не только не зависимый от тела, но и способный к самовоспроизводству: «У с[вя]та моря, у с[вя]та акияне(?) лежит материно сердце и порождало материно сердце три сына: перваго сына пустила во чистое поле ясным соколом, другова сына пустила в темные леса лутым зверем, третьяго сына пустила в окиянь море шукою...» [Смилянская, 2002а. С. 160—161, заговор из следственного дела 1753 г.].

Материнское сердце дает образ защищенного пространства; это словосочетание обозначает здесь, вероятно, не столько само сердце, сколько материнскую утробу, в которой субъект заговора желает укрыться от жизненных невзгод. Образ материнской утробы, возникающий в заговорах к власти, явно восходит к христианской символике; ср., например, в «Каноне молебном ко Пресвятой Богородице», песнь 7: «Наше спасение якоже восхотел еси, Спасе, устроити, *во утробу Девы вселился еси...*» [Молитвослов, 1999. С. 50].

Уместно напомнить наблюдения С.С. Аверинцева об особой роли сердца и других телесных образов в византийской и древнерусской культуре: «Среди этих символов должна быть названа еще и “утроба”; прежде всего, конечно, это в муках рожающая материнская утроба... которая представляет собой в библейской семанти-

ке синоним всяческой милости и жалости <...>: символика “теплой” и “чревной” материнской любви, столь характерная для греко-славянской православной культуры, сколь чуждая античности, идет от Ветхого Завета, хотя очень существенно трансформирована в образе девственного материнства Богородицы. Материнская утроба — в числе других своих значений — также выразительный образ сокровенности, в связи с чем стоит отметить, что в византийских легендах и апокрифах часто выплывает мотив потаенного укромного, тихой безопасности в святом мраке чрева матери-земли...» [Аверинцев, 1977. С. 63].

В более отдаленной перспективе образ материнской утробы коренится в бессознательных пластах человеческой психики, опираясь на память о первоначальном внутриутробном единстве с матерью [Торчинов, 2000. С. 34]. Учитывая то, что заговоры призваны воздействовать не столько на сознание человека, сколько на бессознательные пласты его психики, наличие в заговорных текстах таких символов не кажется странным.

В контексте народной традиции «материнское сердце» явно указывает на рождающее лоно родной матери, Богородицы или Матери-земли. Сердце матери или Богородицы сулит человеку желанное укрытие от невзгод, сближаясь тем самым с материнской утробой: «Поведи в ангельский чин, Богородице в руки, *матушке в сердце*» [Срезневский, 1913. С. 492. № 34]; «Милосердая мати Божия Богородица... поставь *под левую и правую пазуху*...» [Смилянская, 2002а. С. 166, заговор из следственного дела 1774 г.].

В записях XIX в. иногда уточняется, что судьи и другие представители власти должны так радоваться имяреку, «как младенец матери своей»: «...и тако же бы возрадовалися и мне, рабу Твоему, Господи, цари и князи, бояре и судии, и всякие начальние люди... ангельским зраком, *матерним сердцем* моему приходу, моему взору, моему слову, — *как младенец матери своей*...» [Вытегорский погост. С. 967].

С одной стороны, субъект заговора стремится вернуться во внутриутробное состояние: «Стану я, раб Божий имярек, на сей день благословесь и пойду перекрестесь из ызбы двери, из двора воротами под Духом Святым, под страхом Божиим. Печать на мне, рабе Божиим имярек, Христова. *Лягу раб Божий в матерну утробы, никто бы меня не нашол*» [РНБ, О.XVII.46. Л. 12 об., из сборника заговоров XIX в.].

С другой стороны, субъект хочет, чтобы представитель власти снова стал таким же безобидным, как он был когда-то в материнской утробе: «Мати Божия пресвятая Богородице, покрый мя омофором своим. Иду я, раб б<ожий>, к рабу б<ожию> имярек: *Ле-*

жал ты у матери своей во чреве, тогда у тебя на меня не было ни думы, ни слов, ни речей никаких, так и ныне я к тебе иду, чтобы не было у тебя ни думы, ни слов, ни речей, ни места...» [Ефименко, 1878. С. 155—156. № 15].

«Материно (или матернее) сердце» приписывается властелину, причем *сердце* может выступать в одном перечислительном ряду:

— с абстрактными существительными, такими как *радость* и *кротость*: «...поду перекрестясь во ангельскую радость и в Давыдову кротость и *материно сердце* ко всякой власти...» [Покровский, 1987. С. 257]; «И поиду я, раб Божи имрк, ко всякому властелинскому чину... во евангельскую радость и в Давыдову кротость, и в *матернее сердце*» [Смилянская, 2002а. С. 157, заговор из следственного дела 1752 г.];

— с названиями органов или частей тела, такими как *очи*, *щеки*, *язык*, *брови*, *руки*; сюда же может быть отнесена *душа*, например: «Царьски *очи*, *материно сердце*, мертътвевцевы шоки, тетерев *язык* не говорит» [Покровский, 1987. С. 259];

— с существительным *солнце*, например: «Праведным солнцем, *матерным сердцем* на детиную кровь» [Срезневский, 1913. С. 492. № 33].

Не всегда понятно, кому именно приписывается «матернее сердце» — субъекту заговора или его антагонисту, обозначает ли оно часть тела, на которую хотят подействовать магически, или качество, которое желают приписать антагонисту, или место укрытия — внутри тела или даже вне его.

Некоторые формулы оставляют впечатление загадочности и недоговоренности, например: «Праведным солнцем, *матерным сердцем* на детиную кровь, цесарь Давыд кротостию...» [Срезневский, 1913. С. 492. № 35]; «Ясна сокола *очи*, черна соболя *брови*, *материно сердце*, в Давыдову кротость» [РНБ. О.ХVII.38. Сборник 1-й половины XVIII в.].

Выражение «матернее сердце» остается, по-видимому, не вполне понятным и самим составителям заговоров. Характерно, что «матернее сердце» может изображаться как жидкость: «...не могли бы на меня, раба божия Петра, подумать зла и лиха... *обливались бы матерным сердцем*; обливались бы духовною кровию» [Виноградов, 1908. С. 6—7. № 1, из сборника заговоров начала XIX в.]. В других контекстах ему приписывается зрение: «...зглянути бы сему рабу Божию имярек на меня, раба Божия имярек, *матерным сердцем*...» [Пигин, 2002. С. 247, из рукописи конца XVII — начала XVIII в.].

Наряду с «матерним сердцем» в заговорах на власть фигурируют также «матернее лицо» и «матерняя кровь»: «Иду я, раб, свои имарак *матерним лицом*, глаза у меня сокольи, брови у меня собо-

льи, и прииду я [к] рабу своему бесу и узглянул бы он на меня *материным лицом*, младенцовым узглядом» [Смилянская, 2002а. С. 139, заговор из следственного дела 1737 г.]; «Никита Андреянович, взгляни на меня аки соколье сонце, взгляни на меня[†]ангельским духом, облекися твое сердце *матернею кровью*» [Там же. С. 145, заговор из следственного дела 1745 г.].

Сердце в заговорах на супостата. Расправа с противником иногда предполагает определенные злокозненные действия с его сердцем. В 1679 г. в Сургуте колдуны похвалялись извести воеводу и произнесли страшную заговорную формулу: «Каковы де у них на ногах башмаки черны, таково де у воеводы Игнатья Дурново *сердце будет черно*, и каково де воевода сковал их в железа, таково де у него *сковано будет сердце*» [Покровский, 1975. С. 115].

Особой экспрессией отличается мотив вырывания сердца (выше приводились примеры этого мотива в заговорах на власть и в «присушках»): «Со всем я, раб божий (имярек), *сердце у них выну...*» [Майков, 1992. С. 148—149. № 345, из рукописи XVIII в.]. Протагонист заговора желает даже смешать сердце своего недоброжелателя с прахом: «...ярость бы его, раба Божия имярек, в пещь, *сердце бы его в прах...*» (Пугин, 2002. С. 247, из рукописи конца XVII — начала XVIII в.). В заговоре начала XIX в. высказывается пожелание о том, чтобы все «злобы» супостатов сгорели в печи, а сердце их оказалось под порогом: «Даи, Господи, всем ворогам моим, и супостатам, и ненавистником *заечье сердце*, тетеревиной язык, шучеи переполох. Как у тетерева ме[рт]ва щеки околили и не во[ро]тятце, так же бы у тех воро[го]в моих и супостатов, вра[гов] и ненавистников щеки [ок]олили и не уворотилисе противо м[е]ня, раба Божия Пе[тра], *и довотчиков сердце их под порогом, у м[е]ня под пятою*, злобы все згорели у людеи в пече. Воевода и секретарь, управитель и канцелярист мне, рабу, как отец и мати до детяти» [РГБ. Ф. 218. № 515—11. Л. 6 об. — 7].

Мотив извлечения внутренних органов, в том числе и сердца, характерен в целом для заговоров [Шиндин, 1993. С. 62]. По-видимому, он имеет ритуальную основу: известны летописные свидетельства о том, что такие действия спорадически совершались с телом побежденного противника в Древней Руси [Буслаев, 1861. С. 264, 533]. В XVII—XIX вв. в магических действиях использовали сердце белки [Срезневский, 1913. С. 503. № 98], ласточки [Виноградов, 1909/2. С. 32. № 22; из травника XVIII в.], горностая [Ефименко, 1878. С. 186. № 49; С. 190, 195], крота [Виноградов, 1908. С. 70. № 89]. Однако в различных жанрах фольклора (сказки, былины, песни, былички и др.) многократно описывалось разятие именно человеческого тела и извлечение человеческого сердца.

Мотив вырывания сердца, а иногда и последующего его поедания известен в фольклоре многих народов [Владимирцев, 1984].

ОБРАЗ ТОСКИ В ЗАГОВОРАХ

Образ Тоски — один из самых выразительных в любовных заговорах и вообще в русской заговорно-заклинательной поэзии. Приведем в качестве примера фрагмент любовного заговора из тетради 1734 г.: «И выду далече в чистое поле, к поганому морю. И есть на поганом море доска, а на той доске сидит сама *тоска*, без рук, без ног, без глаз, а сама плачет, тоскует и горюет по ясных очах и по белому свету. И поди та тоска и сухота в ту мою рабу имярек, и чтоб ей по мене, рабу имярек, тосковать и горевать и плакать век по веку, отныне и до веку. А коль тошно и горько той тоске на той доске, как она не видит белого свету, столь бы было тошно и горько той рабе имярек, как она меня, раба имярек, не увидит на который день и который час и в которую четверть, она бы тосковала да горевала, сохла и плакала... не могла бы ни пити, ни ясти, ни с кем слова говорить, все бы она одно думала да мыслила, да сохла, тосковала бы по мне, рабу имярек» [Покровский, 1987. С. 262].

Образ Тоски уникален в том отношении, что это единственное психическое состояние, которое персонализировалось в русских заговорах. При этом из ряда обозначений депрессивного состояния, известных в XVII—XVIII вв. (*скорбь*, *сухота*, *кручина*, *печаль*, *туга*), в заговорах было отобрано только одно. Можно думать, что здесь сыграло свою роль звуковое и морфологическое подобие слов *тоска* и *доска*: в заговорах эти два слова часто сочетаются, а иногда даже взаимно заменяют друг друга. Тоска, как правило, лежит на доске или под доской. Если наиболее нагружена символически в этих текстах, несомненно, Тоска, то и доска не играет роли простого антуража: доска (особенно в сочетании *гробовая доска*) символизирует смерть или границу между жизнью и смертью.

Тоска сочетает в себе черты демонического антропоморфного существа, зверя и природной стихии (ветер, огонь), напоминая то ли затравленного зверя, то ли женщину в состоянии истерики. Она подвижна, агрессивна, лишена телесной определенности, способна проникать внутрь человеческого тела и даже в его органы. Тоска часто заперта в избушке или в бане, которые стоят на острове посреди моря-океана. Тоска тоскует и горюет, «вьетца извиваетца, к медной доске прижимаетца» [Смилянская, 2002а. С. 103, заговор из следственного дела 1718 г.), «...и мечится... из огня во огонь, из

пламя в пламя...» [Там же. С. 172, заговор из следственного дела 1781 г.], «...бросаются тоски из стены в стену, из угла в угол, от пола до потолка...» [Несколько заклинаний 1896. С. 21. Сборник заговоров начала XIX в.].

Аналогичным образом продолжает себя вести Тоска и в записях более позднего времени: «На той доске новой, дубовой лежит тоска тоскующая, сухота, сухота сухотушая, бьется руками и ногами о стену, головой — о лавку» [Виноградов, 1908. С. 45. № 56, из сборника заговоров XIX в.]; «На море на океане, на острове на Буяне лежит тоска, бьетца тоска, убиваетца тоска, с доски в воду, из воды в полыме...» [Лосев, 1925. С. 20, записано в 1920-е гг.]; «...середы байны лёжыт доска, а на доски тоска, и плацё, и рыдаё, и г земли припадаё» [Мансикка. 1926. С. 220. № 168]. Иногда отмечается, что в этой бане «нету ни двирей, ни окон, ни просветлых лавок» [Там же], что побуждает вспомнить об избушке сказочной Бабы-яги.

В некоторых текстах XIX в. образ Тоски мультиплицируется, и тогда появляются 3, 9 или даже 33 Тоски, например: «И в том чистом поле попадут мне навстречу три тоски тоскующие, три тоски сухующие и три тоски не усыпающие» [Виноградов, 1908. С. 34—35. № 45, 1-я половина XIX в.]; «...на том камне устроена огнепалимая баня; в той бане лежит разжигаемая доска, а на той доске 33-ри тоски, и бросаются тоски из стены в стену, из угла в угол, от пола до потолка» [Несколько заклинаний 1896. С. 21, сборник заговоров начала XIX в.]; «...под тем под белым Алатром камнем лежат три доски, а под теми досками три тоски тоскучия, три рыды рыдучия» [Майков, 1992. С. 14. № 14, середина XIX в.].

В некоторых текстах доска расположена непосредственно в гробу: «...в тех гробах три доски, на каждой доске три тоски...» [Там же. С. 14. № 15, записано в середине XIX в.]. Иногда Тоска спрятана под доской, напоминая погребенного заживо: «На море на кияне, на острове на буяне, там стоят 12 дубов, у каждога дуба 12 корней. Под этими корнями лежит чугунная доска, под той доской лежит имрекова тоска. И подойдите 12 братьев, и выкиньте тую доску на восток солнушка, и выкеньте имрекову тоску, и вложите такоитому человеку имрека тоску...» [Несколько народных заговоров 1863. С. 111—112. № 2, из тетрадки XIX в.]. Таким образом, символика доски хорошо сочетается с символикой Тоски, а также и в целом со «смертельным» контекстом любовных заговоров.

В тех случаях, когда Тоска целиком занимает всю избу, в которой она находится, можно думать, что имеется в виду покойник в

гробу: «На море на кияне стоит изба, в той избе лежит таска из угла в угол, из стены в стену та бо де таска денная и ночная, и полденная, и полуночная пришла бы на имрка» [*Смилянская*, 2002а. С. 134, заговор из следственного дела 1735 г.].

Образ Тоски ассоциируется со смертью, злом и страхом. Вырастая как бы на границе сознательного и бессознательного, он демонстрирует тесную связь психического и телесного, патологических состояний человеческого организма и поведения человека. Тоска может быть рассмотрена как проекция собственных болезненных переживаний субъекта заговора, вызванных его неудовлетворенным желанием. Стремясь освободиться от тревоги и страха, человек объективирует их в образе Тоски, а также приписывает ей отталкивающие черты и сближает с образами, связанными со сферой смерти. Тем самым он не только освобождается от Тоски, но и убеждает самого себя в том, сколь непривлекательно такое состояние. На следующем этапе он насылает Тоску на ту женщину, которой хочет овладеть. Тем самым из «жертвы» Тоски субъект превращается в ее повелителя, делая в свою очередь «жертвой» ту несчастную, на которую насылается Тоска.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев, 1977 — *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

Буслаев, 1861 — *Буслаев Ф.И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1. Русская народная поэзия. СПб., 1861.

Виноградов, 1908 — *Виноградов Н.* Заговоры, обереги, спасительные молитвы и проч. (По старинным рукописям и современным записям). СПб., 1908. Вып. 1.

Владимирцев, 1984 — *Владимирцев В.П.* К типологии мотивов сердца в фольклоре и этнографии // *Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов.* Л., 1984. С. 204—211.

Вытегорский погост, 1884 — *Вытегорский погост* // *Олонецкие губернские ведомости.* 1884. № 96. С. 967.

Даль, 1955 — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 1—4.

Ефименко, 1878 — *Ефименко П.С.* Материалы по этнографии русского населения Архангельской области. М., 1878. Ч. 2 (Тр. Этногр. отд. Импер. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете; Т. 30, кн. 5. Вып. 2).

Лебедев, 1902 — *Лебедев А.С.* Белгородские архиереи и среда их архипастырской деятельности (по архивным документам). Харьков, 1902.

Лосев, 1925 — Лосев Л. Заговоры народные, записанные в Кунгурском округе // Кунгурско-Красноуфимский край. 1925. № 2. С. 20—23.

Майков, 1992 — [Майков Л.Н.]. Великорусские заклинания: Сборник Л.Н. Майкова. СПб.; Париж, 1992.

Мансикка, 1926 — Мансикка В.Н. Заговоры Пудожского уезда Олонецкой губернии // Sbornik filologický. Vydává III Třída České Akademie věd a umění. Sv. 8. Č. 1. Praha, 1926. S. 185—233.

Молитвослов, 1999 — Молитвослов. Молитвы на всяку потребу. СПб., 1999.

Несколько заклинаний, 1896 — Несколько заклинаний // Русский филологический вестник. Варшава, 1896. Т. 35. № 1. С. 19—24.

Несколько народных заговоров, 1863 — Несколько народных заговоров // Летописи русской литературы и древностей. 1863. Т. 5. Отд. III. С. 111—112.

Пигин, 2002 — Заговоры и молитвы из коллекции Корниловых / Подгот. текстов и коммент. А.В. Пигина // Отреченное чтение в России XVII—XVIII веков. М., 2002. С. 241—250.

Покровский, 1975 — Покровский Н.Н. Материалы по истории магических верований сибиряков XVII—XVIII вв. // Из истории семьи и быта сибирского крестьянства XVII — начала XX в. Новосибирск, 1975. С. 110—130.

Покровский, 1987 — Покровский Н.Н. Тетрадь заговоров 1734 года // Научный атеизм, религия и современность. Новосибирск, 1987. С. 239—266.

Рыбников, 1867 — Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. СПб., 1867. Ч. 4.

Смилянская, 2002a — Заговоры и гадания из судебно-следственных материалов XVIII в. / Публ. Е.Б. Смилянской) // Отреченное чтение в России XVII—XVIII веков. М., 2002. С. 99—174.

Смилянская, 2002b — Собрание нужнейших статей на всяку потребу, и как о чем, и тыя в всей какое по ряду стоят / Публ. Е.Б. Смилянской // Отреченное чтение в России XVII—XVIII веков. М., 2002. С. 297—364.

Срезневский, 1913 — Срезневский В.И. Описание рукописей и книг, собранных для имп. Академии наук в Олонецком крае. СПб., 1913.

Срезневский, 1989 — Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. М., 1989. Т. 3, ч. 1.

Торчинов, 2000 — Торчинов Т.Е. Религии мира: Опыт запредельного. Трансперсональные состояния и психотехника. СПб., 2000.

Турилов, 2002 — Сибирский сборник XVIII в. / Предисл. и публ. А.А. Турилова // Отреченное чтение в России XVII—XVIII веков. М., 2002.

Турилов, Чернецов, 2002 — Великоустюжский сборник XVII в. / Предисл. и публ. А.А. Турилова, А.В. Чернецова // Там же. С. 177—224.

Шиндин, 1993 — *Шиндин С.Г.* О возможном присутствии рефлексов архаического ритуала в русских заговорах // *Славяноведение*. 1993. № 3. С. 60—68.

Юдин, 1999 — *Юдин А.В.* Состав тела человека в русских заговорах // *Коды славянских культур. Части тела*. Белград, 1999. Год 4. С. 7—31.

Ольга Белова
(Институт славяноведения, Москва)

ТЕЛО «ИНОРОДЦА» *

В традиционной народной культуре образ любого этнически или конфессионально «чужого» может быть описан при помощи стандартной схемы. Выделяется ряд ключевых позиций, по которым «опознается» чужой среди своих: **внешность, запах, отсутствие души, сверхъестественные свойства** (способности к оборотничеству, магии и колдовству, чаще вредоносному); «неправильное», с точки зрения носителя местной традиции, **поведение** (обусловленное «чужими» и, следовательно, неправильными, греховными, демоническими ритуалами и обычаями), **язык**.

С помощью этих признаков может быть составлен достаточно исчерпывающий фольклорно-мифологический портрет «чужого», например для славянской культуры — немца, поляка, цыгана, еврея, турка и т.д. [см.: СД, 2. С. 414—418].

Настоящее исследование посвящено одному из аспектов фольклорного стереотипа «чужого» — представлениям о внешних, телесных особенностях, присущих (с точки зрения носителей традиционной культуры) «инородцам» и «иноверцам» и являющихся своеобразными видимыми «знаками» («отметинами», «приметами»), с помощью которых всегда можно опознать «чужого» среди «своих». Материалом для нашей работы послужили данные восточнославянской традиции, разрабатывающие образ «чужого», с одной стороны, на основе целого ряда общих для всех восточных славян семиотических универсалий, а с другой стороны — представляющие локальные варианты этнолингвистического портрета «чужого» в зависимости от специфики местной (региональной) этноконфессиональной ситуации. В качестве сравнительного материала привлекались данные болгарской традиции и западнославянский материал из пограничных с Восточной Славией регионов (Подлясье, Малопольша).

Согласно народным верованиям, инородцам/иноверцам присущи всякого рода телесные особенности и аномалии (иногда эти признаки скрытые, на первый взгляд не опознаваемые), которые объясняются народной этиологией как следствие «нечеловечес-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 03-06-80067 «Этнокультурные стереотипы в картине мира славянских народов (электронная текстотека и поисковая система)»).

кой», «демонической», природы «чужих» или как результат наказания «чужих» высшими силами за их «нечистоту» и «греховность». Таким образом, любой «чужой» буквально «с головы до ног» оказывается покрыт отметинами, выдающими его инородность.

Тело и душа. Универсальным представлением является то, что тело (если речь идет о живом и «нормальном» с точки зрения традиционной культуры человеке) есть вместилище души [ср. общераспространенное представление об антропоморфном виде души — СД, 2. С. 165; Толстая, 2000. С. 62—71]. Однако, если речь идет об инородцах, это общее правило не срабатывает.

Традиционным в народной культуре является представление, что у иноверцев (инородцев) нет души, а есть только *пар, пара*, как у животных. Русины Закарпатья, отказывая евреям в наличии у них души, приравнивают их к животным, когда говорят *жид іздох, жид ізгиб*, но никогда *жид умер*, как принято говорить о смерти человека [Жаткович, 1896. С. 35]. В Полесье зафиксировано аналогичное отношение: *на яёрўеў кажуть здохла* (с. Барбаров Мозырского р-на Гомельской обл., запись автора, 1983 г.); ср. о крепко спящем человеке: *спыць, якдохлы жид* (с. Хоробичи Городнянского р-на Черниговской обл., запись А.В. Гуры, 1980 г.).

Но даже если существование души у иноверцев признается, они не могут вместе с христианами попасть в ад, рай или чистилище. Согласно верованиям белорусов и поляков, для душ евреев и некрещеных детей существует особое место *otchłań* или *atcłań* — пещера или бездонная темная пропасть [Federowski, 1897. S. 221; Kolberg, 1963. S. 21].

В то же время в Закарпатье распространено поверье, что тело инородца, подобно телу колдуна, может вмещать в себя две души, поэтому среди евреев особенно много «двоедушников» [СД, 2. С. 29—31]: «жидюў много былў нючникуў (*ночники* ‘двоедушники’); то-то нючники были лише жыды» (с. Синевир Межгорского р-на Закарпатской обл., запись С.П. Бушкевич, 1994 г.). Думается, что такое поверье, бытовавшее в регионе очень тесных этнокультурных контактов, могло подпитываться не только устойчивым славянским представлением о связи евреев с нечистой силой, но и поверьями самих евреев о том, что в будний день у каждого еврея одна душа, а в субботу и в праздники — две [Lilientalowa, 1900. S. 644], а также о том, что в канун субботы (т.е. в пятницу вечером) в каждом доме «гостит злой дух», который может задержаться там до следующей субботы [Lilientalowa, 1905. S. 148].

Голова и волосы. В народных легендах популярен мотив головы, якобы полученной иноплеменниками от черта (имплицитно здесь присутствует мотив «родства» «чужих» с нечистой силой). Именно так объясняется, например, прозвище *чертовы головы*, которым русские дразнят украинцев-«хохлов». Ходили по земле

Господь и Св. Петр и вдруг услышали страшный шум: это дрались черт и «хохол». Св. Петр, разнимая дерущихся, оторвал им головы, а приставляя, перепутал [Булашев, 1992. С. 152]. Украинская легенда, записанная на Волыни, точно так же объясняет причину, «с чого побратались жид с чортом»: апостолы Петр и Павел ходили по земле, встретили черта и еврея, оторвали им головы и бросили в ров. Когда они рассказали об этом Иисусу Христу, тот рассердился, что апостолы самовольно лишают кого-либо жизни, и велел исправить положение. Апостолы, приставляя, перепутали головы, и с тех пор «у жида чортяча голова, а в чорта — жидівска — то вони собі брати» [Кравченко, 1914. С. 112—113]. Упомянем в связи с последним сюжетом широко распространенное в Европе со времен Средневековья представление, что головы евреев украшены рогами, и именно поэтому они вынуждены носить высокие головные уборы [см.: Трахтенберг, 1998. С. 42—43].

Связью с нечистой силой объясняется и цвет волос у «чужих», при этом основным, доминирующим признаком становится *чернота* (ср. рус. *черный*, *черняк* ‘черт’, польск. *czarny* ‘русин’ и ‘дьявол’). У поляков бытует поверье, что русины (карпатские украинцы) обладают «черным небом». Русины не остаются в долгу и отвечают: «U mazura czarna gura [глотка]» [Bystroń, 1922. S. 180—181].

Черный цвет волос у цыган объясняется их родством с чертом: цыгане произошли от черта и хромой девушки из числа фараоновых людей, преследовавших Моисея и евреев во время исхода из Египта, поэтому они «чорный томú, бо дытко (черт. — О.Б.) чорный був» и «с натурою дурнуватою» [Галиция; Гнатюк, 1902. С. 33—34].

Любопытная легенда о происхождении цыган была записана в украинском Полесье. Прародителем цыган называется некий «черный человек»:

«Колы Исуса Хрыста роспыналы, то зробыли пъять гвоздей. Пъять. И вот забыли ў руки по гвоздѣви и ў ноги. И остаўся ще одын. И вот там буў таки чорны чоловик, которий (цыган еще не було!) тьльки чорный чоловик, волосы у него, кожа [были черные]). И от той чоловик украў же ж того пъятого гвѣздя, свороваў, ў карман сховаў. То Исус Хрыстос и сказаў: “Раз ты так зробыў, то вы будэтэ лэґко жыть. И ви робыты нэ будэтэ ўсю жысть, тылко будэтэ ходыты по хатах, просыты. Вам люды будуть даваты хлиб, грошы, ўсѣ”. И от того врэмэни утворылыся цыгане. Вони и чорные сами потому. Як той чоловик быў чорный, так и вони стали чорные» (с. Речица Ратновского р-на Волынской обл., запись автора, 2000 г.).

Другой цвет, обычно маркирующий «чужих», — рыжий. Об этом — южнорусская версия анекдота на тему «чей Бог старше», в русле народной традиции объясняющая особенности внешности

евреев (наделение их теми или иными характерными признаками в результате контакта с нечистой силой). Казак «поспорил с жидами, чей Бог старше». Его закрыли на ночь в «еврейскую церковь», и он там справил нужду. Утром казак сказал евреям, что это со страху сделал их Бог, потому что ночью в церкви бились русский Бог и еврейский Бог, и русский одолел еврейского. Евреи от почтения вымазали себе головы экскрементами: «тим то вони, бісові жиди, такі й руді» [Дикарев, 1896. С. 3]. Аналогичный мотив в гуцульской легенде служит для объяснения того, почему евреи бреют головы, но оставляют пейсы — они обрили головы после того, как мужик Иван признался им, что экскременты оставлены отнюдь не Богом, а им самим [Шухевич, 1908. С. 155—157]. Отметим, что другие версии этого же сюжета объясняют, почему «москаль» (русские) выстригают у себя на темени «гуменца»: после того, как «хохлацкий» Бог одолел Бога «московского» или «наш» Бог — «староверского» [Дикарев, 1896. С. 3—4, 30—31; в последнем случае речь, видимо, идет об изредка встречающемся у старообрядцев обычае выстригать волосы на темени во время «постригов» — обряда, символизирующего признание мальчика мужчиной].

Рыжий цвет волос, присущий и другим этносам, также получает истолкование, в котором прослеживается этноконфессиональная подоплека. Такова, например, русская пословица «зырянин рыж от Бога, татарин рыж от черта», характеризующая крещеных православных коми-зырян и татар-мусульман.

Лицо. Признак цвета становится релевантным и в том случае, если речь идет о внешности «чужих», в частности цвете их кожи. В легендах Русского Севера цветовыми характеристиками отмечен мифический народ *чудь*, обитавший в этих местах в давние времена, до прихода сюда русского населения, и наделенный в легендах чертами великанов и людоедов. «Чудь имела красный цвет кожи, <...> она скрылась от новгородцев на Новую Землю и ныне там пребывает в недоступных местах» [Легенды, 1989. С. 39]. Как *черная* фигурирует *чудь* в севернорусских и уральских легендах. Помимо вполне реалистической основы подобных характеристик (аборигены края могли иметь более темный сравнительно со славянским населением цвет кожи) в соотнесении чуди с гаммой черно-красных цветов прослеживается и мифологический подтекст [ср. символику черного и красного цветов как связанных с потусторонним миром и мифологическими персонажами; СД, 2. С. 647—651].

Частичное изменение цвета кожи «чужих» (например, их природной смуглости) может быть обусловлено вольным или невольным «участием» в событиях, значимых для «своей» традиции. Так, на Витебщине считали, что «сравнительно с мужчинами жидовки

имеют большую белизну лица оттого, что при всех страданиях Спасителя, особенно крестных, они проливали обильные слезы, которыми и смыли восточную темноту лица» [Никифоровский, 1897. С. 298].

Мифические народы могут иметь разного рода внешние признаки, подчеркивающие их «экзотичность» (а возможно, и некую «запредельность»). Например, в уральских легендах об аборигенах края упоминается некий «народ без бровей», время от времени вступающий в торговые отношения с местным населением [Легенды, 1989. С. 38].

«Этнологическую» характеристику получает и такое довольно распространенное явление, как веснушки, которые становятся своеобразным опознавательным знаком целого народа. Этиологические легенды о причинах появления веснушек у евреев распространены в фольклоре восточных и южных славян (болгар). Сюжет связан с апокрифическим сказанием об ожившем петухе, сваренном евреями для трапезы после распятия Христа; петух своим чудесным оживлением доказал истинность воскресения Христа. Согласно западноукраинским народным легендам, вареный петух взмахнул крыльями и обрызгал евреев подливой — в наказание за неверие в Воскресение у них на лицах навсегда остались отметины в виде веснушек [Верхратский, 1899. С. 147]. В народных верованиях веснушки могут приравниваться к различным болезненным проявлениям на коже — ожогам, струпьям, бородавкам [СД, 1. С. 352—353]. Поэтому вполне логично, что в гуцульской легенде чудо с петухом становится причиной появления у евреев коросты на руках [Онищук, 1912. С. 38].

Глаза и зрение. Необычность глаз (в первую очередь их цвета) также является отличительной особенностью «чужих». Обратимся вновь к портрету мифической чуди, как он представлен в севернорусских народных преданиях. Наиболее устойчивым эпитетом при описании чуди является определение «белоглазая», которое, с одной стороны, соотносится со слабой пигментацией глаз у некоторых представителей прибалтийско-финских племен, а с другой, органично встраивается в ряд признаков, маркирующих принадлежность чуди к чуждому, иному миру (ср. определение «чудь староверская», представление о необычном цвете кожи и такой признак чуди, как одноногость, о чем ниже) [Власова, 2000. С. 552; Легенды, 1989. С. 41].

Устойчиво бытует представление о том, что инородцы рождаются слепыми, подобно животным, и требуется определенное время или особые манипуляции, чтобы новорожденный прозрел. Кровь требуется евреям, чтобы «открыть» глаза своим новорожденным [Cata, 1992. S. 102; Zowczak, 2000. S. 161—162, 165; Трахтенберг,

1998. С. 47, 215—216]; то же самое рассказывают поляки о мазурах [этнической группе в Польше; Сага, 1992. С. 102]. Жители Волковысского повета (Западная Белоруссия) также считали, что мазуры, подобно животным, рождаются слепыми и прозревают только на третий день [Federowski, 1897. С. 233]. Этим же поверьем объясняется западноукраинское прозвище поляков «лях-девятьденник»: считается, что слепого новорожденного мать 9 дней держит «под макитрой», пока у него не откроются глаза. «Ляхи» рождаются слепыми, как котята, и потому само их название имеет отрицательный оттенок, отражая якобы их нечеловеческую природу: «погане 'му імя: Лях» [Франко, 1908. С. 369—370].

Тело «чужого» отличает от тела «своего» и такая зооморфная черта, как *хвост*. В фольклорно-этнографических сводах восточнославянских материалов свидетельств о бытовании народных верований об инородцах с хвостом не зафиксировано. Однако представление такого рода упоминается в романе «Соборяне», автор которого, Н.С. Лесков, был необыкновенно чуток ко всякого рода народным суевериям и отразил многие из них в своих произведениях. Итак, мать учителя Варнавы, найдя у сына кости утопленника, предназначенные для «научно-естественного» изучения, хочет похоронить их по-христиански и записать в поминание. Учитель пытается спасти свое «наглядное пособие»: «“Не молитесь вы, пожалуйста, маменька, за него, он из жидов”. Не верит! “Лжешь, говорит, это тебя бес научает меня обманывать, я знаю, что жида с хвостиками”. — “Никогда, говорю, ни у каких жидов, ни у нежидов никаких хвостиков нет”. Ну и спор, я как следует стою за евреев, а она против; я спорю — нет хвостов, а она твердит — есть!» (гл. 10). Сравним в связи с этим польское поверье о том, что все евреи имеют маленькие хвостики [Подлясье; *Bystron*, 1922. С. 180]; ср. общеславянские представления о том, что наличие хвоста у человека выдает его склонность к ведьмачеству [СД, 1. С. 297].

В основе славянских представлений о хвостатых инородцах (в частности, евреях), как нам представляется, может лежать инокультурный книжно-устный источник, а именно — еврейская легенда о том, что Бог сотворил Еву не из Адамова ребра, а из хвоста с жалом на конце, который сначала был у Адама [Грейвс, *Патай*, 2002. С. 94—95]. Этот же сюжет отразился и в западнобелорусской легенде о сотворении Евы из хвоста Адама. Как рассказывали в Западной Белоруссии, первоначально Бог сотворил Адама с хвостом, но потом хвост отрезал, и «зrabиласе с таго хваста жуонка Ева» [Federowski, 1897. С. 201].

Ноги. Нижние конечности также оказываются значимой частью фольклорно-мифологического описания внешности «чужого». Вспомним общеславянское представление о том, что ноги — един-

ственная часть тела, вид которой не в силах изменить нечистая сила; именно по виду зооморфных или аномальных нижних конечностей всегда можно опознать демона, принявшего человеческое обличье. Сходным образом ноги инородцев/иноверцев оказываются той частью тела, что отличает «чужого» от «своего».

Мифических инородцев представляют одноногими. Такова, в частности, «чудь одноногая» в уральских легендах [Криничная, 1987. С. 83]. В основе подобных представлений могут лежать книжные свидетельства о «дивьих людях», подкрепляемые лубочными картинками типа «Люди дивья, найденныя царем Александром Македонским», — среди персонажей встречаются и «одноногие» («сциподес», «мономери»), и «ноги скотьи», и «ноги козы (коровьи, лошадины) имеющие» [см.: Белова, 2000. С. 167—170, 177, 245].

Если выйти за пределы восточнославянской традиции, то любопытные свидетельства об особенностях ног «чужих» можно найти в болгарском фольклоре. Так, согласно легенде из Северо-Западной Болгарии (Видин), у евреев ноги (ступни) как будто исколоты иглами. Эти знаки остались с тех времен, когда «цыганский царь Фараон» наказал евреев, заставив их босиком ходить по колючим терниям за то, что евреи, не желая заниматься земледелием, посеяли вареное жито, из которого не выросло ничего, кроме сорняков [Сев.-Зап. Болгария, Видин — СБНУ 1912. Т. 36. С. 156; Зап. Болгария, Граово — СБНУ 1958. Т. 49. С. 587; Сев.-Вост. Болгария, Странджа — СБНУ 1983. Т. 57. С. 880]. Своеобразную «иллюстрацию» к болгарским легендам могут составить миниатюры древнерусских рукописных сборников, представляющих в живописной форме мучения грешников. Среди клеветников, блудников и еретиков мы видим и «иудеев» с красными высунутыми языками, на полусогнутых ногах [Сборник лицевой коллекции Богословского. № 41, XIX в. Л. 144 об.; Древлехранилище Института русской литературы РАН, Санкт-Петербург]. «Жидове распеншеи Христа» представлены так: «...и лица ихъ кровію помазани, и в рукахъ ихъ опаши конскія держаше, и языкъ ихъ вне вися яко беше инымъ псомъ, ноги ихъ искривлени имуще в кожи осли оболчени. Изирающе другъ на друга дивляхуся себе и между собою глаголюще, о горе намъ» [Там же. Л. 192].

Общечеловеческие телесные выделения (кровь, пот, запах) в приложении к «чужим» также получают статус маркирующих элементов. В частности бытуют представления о том, что кровь инородцев отличается от крови «своих» из-за принимаемого аргіогі «родства» инородцев с нечистой силой. Так, по карпатскому поверью, кровь черта черная и густая, подобная смоле [Онищук, 1909. С. 16]. Сравним с этим быличку из Мазовше о том, что однажды гром ударил в еврея, и тот растекся смолой [Świątek, 1893. S. 547].

Темой отдельного исследования может стать запах «чужого» — это и известные со времен Средневековья общеевропейские представления о *foetor judaicus* — «еврейском зловонии» [Трахтенберг, 1998. С. 44—47], и народные верования болгар о специфическом запахе, присущем туркам [ДОО. С. 212; Толстой, 1995. С. 420—421], чешские представления о запахе цыган и т.п. [СД, 2. С. 269]. По данным экспедиционных исследований в Полесье и в Подолии представления о специфическом запахе «чужого», по которому его всегда можно опознать, широко бытуют до сих пор.

«Як колысь еўрэй булы, познавалы [их] по запаху. Жыд смэрдыць. То познавалы йих по тому, шо смэрдыць. Як Моисей выводіў еўрэй з Егіпта, воны сталы роптаты на Моисея [потому что хотели есть]. Биг им посылаў манну (поэтому и говораць, наша молитва: “Хлеб наш насущный дай нам днесь”) и птицы карапатки, але сказаў: “Йиште, а ў запас не берыць”. Але воны пожадничалы, набрали ў запас, и воно пэрэночовало, и уже не можно было йисти, бо смердело. И од йих запаха́ло так, шо вид них чути. ў запас стали брать, а нельзя! От ужэ я говорю, шо воны сталы бра́ты ў запас, но пэрэночувалы, и нэ можно ўжэ кушать было́. ўжэ воно́ смэрдыло. То тако и говораць, шо жыдум чу́ти (т.е. евреем пахнет. — О.Б.)» (с. Речица Ратновского р-на Волынской обл., запись автора, 2000 г.).

Согласно этой полесской легенде, происхождение «еврейского» запаха связывается с событиями библейского Исхода: евреи были наказаны за свою жадность — нарушили запрет брать посланных Богом куропаток про запас [ср. легенду из Галиции, объясняющую, почему евреи оказались отмеченными паршой, — наказание за жадность и неподобающее поведение в пустыне; см.: Гнатюк, 1902. С. 33].

Запах, по которому можно было отличить еврея, по мнению полешуков, исходил от самих «чужих» или от их одежды:

«Жыдоўска зозуля куропаточка это и есь, то шо кричит “ўут! ўут!” <...> Вона воняе тэба холера, ну жыт воняе тожэ, потому у них такая одёжа есь, она воняе тожэ» (Муховец Брестского р-на Брестской обл., ПА, 1982, зап. М.И. Серебряная); «У нас [удода] называють жыдиўска зозуля. Это еврейска по-руски. [Почему так называют?] Говораць, шо запах есь, шо вона... жыдамы смэрдыць. [Какой запах?] От одежды запах. И можно сразу отличить [еврея от нееврея]. Запах такэй... ну, як у скотыны запах есь» (с. Речица Ратновского р-на Волынской обл., запись автора, 2000 г.).

Что касается последнего рассказа, то в связи с ним развернулась любопытная дискуссия, показательная в контексте нашего исследования. Присутствовавшая при разговоре сестра рассказчи-

ка, чья семья до войны жила в с. Мельники (3 км от Речицы) по соседству с еврейской семьей («наши хаты стуляны булы с жидá-мы»), с некоторым удивлением для себя поделилась таким своим «этнографически-бытовым» наблюдением: соседи-евреи жили зажиточно и очень «чисто»; местные цыгане, напротив, чистоплотностью не отличались. И все-таки, заметила рассказчица, «цыгане — воны такие бывают грязные, а нэ пахнэ вид ных ничим. А еўрэи — воны чисто ходылы, одёжи много было у них, а вот запах... Почему так?» (запись автора, 2000 г.). Таким образом, цыгане не обладают характерным «запахом чужого», и дело здесь вовсе не в гигиене. Так бытовые наблюдения, сочетаясь с фольклорно-мифологическими стереотипами, придают новые оттенки представлениям о «чужих» и о «других», подчеркивая, что конфессиональная принадлежность в ряде ситуаций может превращать «чужих» в «других» и почти в «своих».

Согласно рассказам информантов из Подолии, особый запах исходит не только от самих евреев и их ритуальной одежды, но ощущается также в еврейских домах, даже после того, как их давно покинули хозяева (п. Копайгород Барского р-на Винницкой обл., запись А. Соколовой, 2001 г.).

Тело инородца несет в себе *специфические болезни*, которые помимо того, что играют свою «знаковую» роль в различении «чужого» и «своего», требуют особого к себе отношения, особых методов лечения и профилактики. В Западной Европе с XVII в. имел широкое хождение «каталог» тайных «еврейских» хворей, опубликованный в 1602 г. крещеным евреем Франциском из Пьяченцы. В нем перечислялись болезни (кожные язвы, кровохарканье, телесные уродства и т.п.), которыми были наделены все 12 колен Израиля в наказание за распятие Христа (несмотря на тот факт, что 10 колен были рассеяны задолго до распятия Иисуса) [см.: *Трахтенберг*, 1998. С. 48—49, 139—140, 216]. По поверьям восточных славян, евреи также страдают коростой и паршой, что является результатом Божьего наказания (см. выше).

В то же время ряд болезней в народной традиции получает статус «чужих». Так, в 1890 г. некий колдун Вавжек Марут, обвиненный в том, что он выкопал и похитил два трупа с еврейского кладбища, объяснил, что существует два вида тифа: обычный, который можно преодолеть с помощью молитвы Господней, и «еврейский», от которого могут исцелить только кости еврея [*Трахтенберг*, 1998. С. 216]. В русской традиции упомянем лихорадку «жидовку»; борьба с ней предписывала растирание освященным салом — продуктом, неприемлемым как для самих евреев, так, видимо, и для этой болезни (кубанские казаки; см.: *Семенов*, 1993: С. 104). Специфически «еврейским» явлением считалось кожное заболевание парша (ср. русское бранное выражение *жид пархатый*). О причинах по-

явления у евреев этого неприятного качества повествует галицийская легенда о событиях библейского Исхода: «Як жиди ходили з Мойсейом до пушчи, то Бох їм посилаў манну та перепелиці. Але жиди дуже захланні! Налапали тільки перепелиць, шчо сі позасмерджували. І так вони їли засмерджене перепелиці, а с того подіставали пархи» [Гнатюк, 1902. С. 33].

Мертвое тело. После смерти инородца тело его, и при жизни бывшее потенциальным вместилищем «демонического» начала, может послужить для разного рода магических манипуляций. Особенно богата такого рода действиями магия овчаров, направленная на защиту отары от болезней и порчи. Поскольку считалось, что причиной болезни овец может быть голова или другие части трупа христианина, закопанные под порогом или около овчарни, то в качестве охранительного средства хозяева могли использовать мертвое тело инородца. Так, по свидетельствам из Малопольши, чтобы уберечь ягнят от сглаза, их в новолуние трижды перегоняли через то место, где овчар предварительно закопал тело еврейского ребенка [Federowski, 1889. S. 243]; подозреваемому в насылании порчи на овец подкладывали под порог труп (или части трупа) еврея, так как считали, что злая сила не может переступить через мертвое тело инородца [Ibid. S. 240].

Упомянем также использование волос мертвеца-инородца во вредоносной магии в польской традиции: чтобы наслать порчу на соседа-кузнеца, на кузнечный очаг бросали частицы волос из бороды мертвеца-еврея, извлеченные из его могилы, вместе с каменной крошкой, соскобленной с надписи на еврейском надгробии, отчего в кузнице появлялось множество муравьев [Fischer, 1921. S. 218].

Итак, «чужой» всегда остается чужим — не только духовно, но и в прямом смысле телесно, что и подтверждается фактами традиционной культуры, для которой стереотип «чужого» остается одной из незыблемых констант.

ЛИТЕРАТУРА

Белова, 2000 — Белова О.В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М., 2000.

Булашев, 1992 — Булашев Г.О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Київ, 1992.

Верхратский, 1899 — Верхратский І. Знадоби для пізнання угорсько-руських говорів // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. Львів, 1899. Т. 29. С. 127—200.

Власова, 2000 — Власова М.Н. Русские суеверия. СПб., 2000.

Гнатюк, 1902 — *Гнатюк В.* Галицько-руські народні легенди // Етнографічний збірник (далее — ЕЗ). Львів, 1902. Т. 12.

Грейвс, Патай, 2002 — *Грейвс Р., Патай Р.* Иудейские мифы. Книга Бытия. М., 2002.

Дикарев, 1896 — *Дикарев М.* Чорноморські народні казки й анекдоти // ЕЗ. Львів, 1896. Т. 2. С. 1—50 (отдельной пагинации).

ДОО — Дети в обычаях и обрядах народов зарубежной Европы. М., 1995. Т. 1.

Жаткович, 1896 — *Жаткович Ю.* Замітки етнографічні з Угорської Руси // ЕЗ. Львів, 1896. Т. 2. С. 1—38 (отдельной пагинации).

Кравченко, 1914 — Этнографические материалы, собранные В.Г. Кравченко в Волынской и соседних с ней губерниях // Труды Общества исследователей Волыни. Житомир, 1914. Т. 12.

Криничная, 1987 — *Криничная Н.А.* Русская народная историческая проза. Л., 1987.

Легенды, 1989 — Легенды, предания, бывальщины / Сост. Н.А. Криничная. М., 1989.

Никифоровский, 1897 — Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / Собрал в Витебской Белоруссии Н.Я. Никифоровский. Витебск, 1897.

Онищук, 1909 — *Онищук А.* Матеріяли до гуцульської демонології // Матеріяли до українсько-руської етнології. Львів, 1909. Т. 11. С. 1—139.

Онищук, 1912 — *Онищук А.* Народний календар у Зелениці Надвірнянського пов. (на Гуцульщині) // Матеріяли до українсько-руської етнології. Львів, 1912. Т. 15. С. 1—61.

СБНУ — Сборник за народни умотворения, книжнина и фолклор. София, 1889. Кн. 1.

СД, 1 — Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1995. Т. 1 (А—Г).

СД, 2 — Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. М., 1999. Т. 2 (Д—К).

Семенцов, 1993 — *Семенцов М.В.* Символическое значение предметов традиционного врачевания (на примере народной медицины кубанских казаков) // Этносемиотика ритуальных предметов. СПб., 1993. С. 101—110.

Толстая, 2000 — *Толстая С.М.* Славянские мифологические представления о душе // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. М., 2000. С. 52—95.

Толстой, 1995 — *Толстой Н.И.* Солёный болгарин // Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 418—426.

Трахтенберг, 1998 — *Трахтенберг Д.* Дьявол и евреи. Средневековые представления о евреях и их связь с современным антисемитизмом. М.; Иерусалим, 1998 (5758).

Франко, 1908 — *Франко І.* Галицько-руські народні приповідки // ЕЗ. Львів, 1908. Т. 24. С. 369—371.

- Шухевич*, 1908 — *Шухевич В.* Гуцульщина. Львів, 1908. Ч. 5.
- Bystroń*, 1922 — *Bystroń J.St.* Czarność obcych // *Lud*. 1922. T. 21. S. 179—182.
- Cała*, 1992 — *Cała A.* Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej. W-wa, 1992.
- Federowski*, 1889 — *Federowski M.* Lud okolic Żarek, Siewierza i Pilicy. W-wa, 1889. T. 2.
- Federowski*, 1897 — *Federowski M.* Lud Białoruski na Rusi Litewskiej. Kraków, 1897. T. 1.
- Fischer*, 1921 — *Fischer A.* Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego. Lwów, 1921.
- Kolberg*, 1963 — *Kolberg O.* Dzieła wszystkie. Wrocław; Poznań, 1963. T. 7.
- Lilientalowa*, 1900 — *Lilientalowa R.* Przesady żydowskie // *Wisła* 1900. T. 14. S. 318—322, 639—644.
- Lilientalowa*, 1905 — *Lilientalowa R.* Wierzenia, przesady i praktyki ludu żydowskiego // *Wisła* 1905. T. 19. S. 148—176.
- Świątek*, 1893 — *Świątek J.* Lud Nadrabski (od Gdowa do Bochnię). Kraków, 1893.
- Zowczak*, 2000 — *Zowczak M.* Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej. Wrocław, 2000.

ПЛАСТИКА ТЕЛА

Игорь Кон
(Институт этнологии и антропологии, Москва)

ОБНАЖЕННОЕ МУЖСКОЕ ТЕЛО В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

МУЖСКАЯ НАГОТА КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Проблема наготы и художественной репрезентации обнаженного тела в последнее время привлекает к себе все большее внимание искусствоведов и культурологов. Здесь скрещиваются несколько разных теоретических перспектив: соотношение нагого и голого, пениса и фаллоса, особенности мужского, женского и гомосексуального взгляда и т.д. Однако о мужском теле написано значительно меньше, чем о женском, да и сама мужская нагота представлена в европейском искусстве значительно меньше, чем женская (хотя на самом деле ее не так мало: в электронном предметном каталоге лондонской Tate gallery «male nude» представлен 416 произведений, по сравнению с 721 «female nude»).

За вычетом немногих старых работ, иконография мужского тела родилась только в конце 1970-х годов и остается крайне фрагментарной, причем она связана преимущественно с историей гомосексуального желания и историей сексуальности.

Это имеет свои исторические причины. Чтобы объективировать мужское тело, сделать его предметом рефлексии и художественного анализа, культура должна была ослабить целый ряд запретов: а) на наготу вообще, б) на мужскую наготу в частности, в) на сексуальность и г) на гомосексуальность.

Репрезентация мужской наготы имеет долгую историю [см. подробнее: Кон, 2003]. Основные этапы ее — античная Греция, где нагое мужское тело изображалось чаще женского и было предметом культа; средневековое христианство, табуировавшее любые проявления телесности; Возрождение, заново открывшее красоту и эротичность обнаженного тела; классицизм, создавший образы героического мужского тела; романтизм, открывший мужскую субъективность и сделавший мужское тело ранимым и чувствительным; реализм и натурализм конца XIX — начала XX в., начавший изображать обычных мужчин в реальных условиях их жизни, благодаря чему в живописи появилось не только нагое, но и голое тело; «мускулистая маскулинность» первой трети XX в., связанная с

развитием атлетизма и физической культуры, и ее милитаризация тоталитарными режимами («фашистское тело»); деконструкция этих образов современным искусством, отказ от единого нормативного канона маскулинности, появление «гомосексуального тела», женского взгляда на мужское тело и т.д.

Открытие мужского тела не было линейным и одинаковым в разных видах жизнедеятельности и искусства. Бытовые телесные практики, ритуально-этикетные действия, визуальное изображение и театрализованное представление (перформанс) имеют свои собственные каноны, которые, как правило, не совпадают друг с другом и могут быть не совсем одинаковыми для мужчин и для женщин. Общее правило западного искусства: «*мужчины действуют, женщины являются*. Мужчины смотрят на женщин. Женщины наблюдают себя, в то время как на них смотрят. Это определяет не только большую часть отношений между мужчинами и женщинами, но также отношение женщин к самим себе» [Berger, 1972. P. 47].

Феминистская теория, начиная с работы Лоры Малви [Malvi, 2000], увидела в этой асимметрии проявление отношений власти и социального неравенства: женщина выступает как объект и образ, а мужчина как субъект и обладатель взгляда. Это подняло философскую рефлексию о социальном конструировании мужского тела на неизмеримо более высокий теоретический уровень. Однако некоторые положения феминистского психоанализа не выдерживают эмпирической проверки материалами истории искусства и истории одежды.

Особое значение мужских гениталий коренится не только в отношениях власти, но и в анатомии (явная видимость мужских гениталий и проблема интерпретации эрекции пениса). Теоретически плодотворное разграничение понятий пениса как материального органа и фаллоса как символа и знака также имеет свои ограничения. В мировом изобразительном искусстве фаллические изображения и символы всегда представляют собой особую группу, относятся к сфере сакрального или сексуально-эротического, тогда как обычные мужчины наделяются исключительно пенисами, которые чаще обозначались, чем изображались, особенно в состоянии эрекции. Лакановское понятие «фаллогоцентризма», полезное для разграничения мужского и женского миров, затушевывает имманентное внутреннее противоречие «фаллоса» как символа мужской физической силы и сексуальности и «логоса» как символа разума и самоконтроля. О конфликте этих двух начал говорят мужчины всех времен и народов. Визуально это яснее всего видно в античном искусстве, где фаллические культы и образы сосуществуют (и конфликтуют) с нормативно небольшими пенисами статуй, а дионисийские оргиастические культы — с аполлоновским культом сдержанности и самообладания, причем оба полюса имеют собственную эстетику.

К тому же в любой культуре существует не один, а несколько типов маскулинности, каждый из которых имеет свой особый телесный канон, поэтому художественную репрезентацию мужского тела нужно изучать конкретно-исторически. Как выглядит в этом плане русская культура?

ОТНОШЕНИЕ К НАГОТЕ В ТРАДИЦИОННОЙ РУССКОЙ БЫТОВОЙ КУЛЬТУРЕ

В российском искусствознании (и шире — в социальной истории) эти проблемы не только не исследованы, но и не поставлены. За вычетом классической работы М.М. Бахтина о Рабле [Бахтин, 1965], проблемами тела у нас стали заниматься совсем недавно и преимущественно в философском ключе [Быховская, 2000]. Единственная отечественная статья о наготе в изобразительном искусстве, которую мне удалось обнаружить [Лукьянов, 1995], о мужчинах даже не упоминает. Положение стало меняться лишь в самое последнее время [Власов, 2001; Каган, 2003]

Русский телесный канон, как и связанная с ним сексуальная культура, всегда был крайне противоречив [Кон, 1997].

На уровне повседневной, бытовой жизни русская крестьянская сексуальная культура выглядит значительно более раскованной, чем в Европе, — всепроникающий мат, оргиастические праздники, семейные бани, смешанные купания и т.д. Европейским путешественникам XVII—XIX вв., начиная с Флетчера (1591) и Олеария (1633), русские смешанные бани и совместные купания голых мужчин и женщин в Неве казались верхом непристойности и разврата. В принципе крестьянский натурализм — явление более или менее всеобщее, но в России он задержался дольше, чем на Западе.

Отношение к наготе в народной культуре изначально двойственно. Во многих, в том числе славянских, языках слова *голый*, *непокрытый* имеют отрицательный оттенок, употребляясь в значении 'бедный', 'неплодоносящий', 'голодный', в противоположность «неголому», «покрытому» как 'богатому', 'сытому', 'умножающемуся'. В традиционной культуре понятие «голый» фигурирует преимущественно в нормативных текстах — запретах и регламентациях. Нейтрализация возможного ущерба голизны достигается путем покрывания, «одевания» отдельных частей тела и предметов. Покрывание оголенной части тела — способ защиты человека от вредоносных сил, как физических, так и психических. Это касается не только прикосновения, но и взгляда (защита от «сглаза») [Агапкина, Валенцова, 1995].

Но «голый» значит не только «подверженный внешнему воздействию», а также «открытый для контактов». Обнажение — спо-

соб самораскрытия, знак доверия, выражения любви и дружбы, способ отличия своих от чужих. Отсюда многочисленные формы ритуальной наготы, которая не вызывает чувства стыда и считается нормальной и даже обязательной.

В дохристианские, языческие времена русские, как и другие славянские народы, иногда допускали ритуальное обнажение как женщин, так и мужчин. Некоторые из этих обычаев, связанные с аграрными обрядами и верованиями, существовали вплоть до XX в. [Аганкина, Топорков, 2001. С. 11—25]. В некоторых регионах России мужики сеяли лен и коноплю без штанов или вовсе голышом. На Смоленщине голый мужик объезжал на лошади конопляное поле. Белорусы Витебской губернии после посева льна раздевались и катались голыми по земле. В Полесье мужчина, выйдя на поле, спускает штаны до колен и сеет лен, чтобы он вырос ему до колен, или даже раздевается донага. При посадке огурцов мужчина снимал штаны и обегал посевы, чтобы огурцы были такими же крепкими и большими, как пенис, и т.д. В Полесье существовал и своеобразный инициационный обряд посвящения мальчиков в «конюхи». Когда подросток первый раз участвовал в ночном, взрослый парень брал его рукой за член и обводил вокруг костра, а остальные мужчины шли за ними, держа в руках зажженные головы [Кабакова, 2001. С. 228, 142].

В XVI—XVII вв. православная церковь, по примеру западного христианства, усиливает табуирование публичной и домашней наготы. Верующим предлагают спать не нагишом, а в сорочке, не рассматривать свое тело даже в бане или наедине с собой. Мужская нагота табуируется так же строго, как и женская: «Грех есть подсмотреть чужую срамоту тайно, или в банях, или у сонных, или у родственников, или у сирот», «Или украдом видел чужой срам?» «Или нагим спал, или без пояса?» (из требников XVI в.) [А се грехи злые, смертные... С. 48, 64].

Частое мытье также вызывало неодобрение некоторых духовников. Стоглавый собор в 1551 г. формально запретил «мужьям и женам, монахиням и монашенкам париться вместе». В 1667 г. это еще раз подтвердил Синод. В XVIII в. к церковным запретам добавились государственные. Смешанные бани в Петербурге Сенат запретил уже в 1743 г., в 1760 г. это распоряжение было распространено на всю страну. Статья 71 «Устава благочиния» 1782 г. требовала, чтобы мужские и женские отделения бани имели отдельные входы и чтобы они обслуживались банщиками того же пола, что и посетители. Но запреты были малоэффективными, нагота оставалась для россиян более нормальным явлением жизни, чем для современных им англичан или французов.

Впрочем, ничего особенно сексуального ни в банях, ни на речных пляжах большей частью не происходило. Хотя французский

дипломат Массон красочно описывал, как при купании в реке какая-то старуха, ухватив не умеющего плавать молодого мужчину за соответствующее место, заставила его, на потеху остальным купальщикам, нахлебаться воды, такие вольности были скорее исключением, чем правилом, а в семейных банях ничего похожего быть просто не могло. Казанова рассказывает, что однажды мылся в бане вместе с тридцатью или сорока голыми мужчинами и женщинами, «кои ни на кого не смотрели и считали, что никто на них не смотрит». Прославленный соблазнитель был удивлен тем, что никто даже не взглянул на купленную им за 100 рублей 13-летнюю красавицу. Это отсутствие стыдливости Казанова объясняет «наивной невинностью» [Казанова, 1990. С. 563].

Тем более не было запретов на наготу в рамках однополых мужских и мальчишеских компаний. Для деревенских мальчиков совместные купания по сей день служат легальным средством получения анатомических знаний и определения уровня собственного полового созревания. «Мальчиков вопрос о том, могут ли они причислять себя к подросткам, начинает занимать лет с двенадцати. Чтобы определенно ответить на этот вопрос и утвердить свой новый статус в мальчишеском обществе, стайка купающихся ребят становится в кружок и начинает осматривать свои половые члены» [Логинов, 1999. С. 173—174]. Повышенная стеснительность в подобных ситуациях, как и в бане, считается «не мужским» качеством и может сделать подростка или юношу объектом насмешек и издевательств. Ничего специфически русского в этом нет.

ПРАВОСЛАВНЫЙ ТЕЛЕСНЫЙ КАНОН И РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО

Каковы бы ни были нормы повседневного бытового поведения, художественная репрезентация обнаженного тела контролировалась очень строго. Это связано не с особой «русской духовностью» и «отвращением к чувственности», а с византийской культурной традицией. Задолго до появления Киевской Руси христианское искусство отказывается от античного прославления телесности, противопоставляя ей внеземное, духовное начало. «Тело становится все более бесплотным, плоскостным, вытянутым и невесомым. Оно скрылось за ломкими складками обильных драпировок, утратило подвижность и выразительность» [Кузнецова, 1980. С. 14]. Внимание художников целиком переносится на лицо и глаза.

Существенное различие между Западной Европой и Россией состоит в том, что на Западе в эпоху Возрождения аскетические нормы раннего христианства были ослаблены и скорректированы

под влиянием античности, тогда как на Руси этого влияния не было. Православная иконопись гораздо строже и аскетичнее западного религиозного искусства. В отдельных храмах XVII в. (церковь Святой Троицы в Никитниках, церковь Вознесения в Тутаеве и др.) сохранились фрески, достаточно живо изображающие полуобнаженное тело в таких сюжетах, как «Купание Вирсавии», «Сусанна и старцы», «Крещение Иисуса», но это шло вразрез с византийским канонem и было исключением из правил [Flegon, 1976].

Разное отношение к телесности сквозит уже в сочинениях западных и восточных отцов церкви. Августин допускал, что, оставаясь в раю, «люди пользовались бы детородными членами для рождения детей» и «могли выполнять обязанности деторождения без постыдного желания» [Августин, 1994]. Иначе зачем Бог создал половые органы? Напротив, один из отцов восточной церкви патриарх Константинопольский Иоанн Златоуст (347—407) комментирует стих «Адам познал Еву, жену свою» (Бытие, 4, 1) в том смысле, что это произошло уже после грехопадения и изгнания из рая. «Ибо до падения они подражали ангельской жизни, и не было речи о плотском сожителстве» [Цит. по: Неллас, 2000. С. 85]. В том же духе, делающем гениталии совершенно излишними, высказывались Максим Исповедник (580—662) и Григорий Нисский (335—394).

На древнерусских иконах тело, как правило, полностью закрыто. Нет ни кормящих мадонн, ни пухлых голеньких младенцев, ни кокетливых Адамов и Ев, ни соблазнительно распластанных мучеников. Младенец Иисус обычно изображается в длинном платье до пят. На иконах XVI—XVII вв., изображающих Крещение Господне, Христос иногда представлен нагим, но тело его остается аскетическим и лишенным гениталий. Чресла Распятого Христа всегда прикрыты, причем не полупрозрачным шарфиком, как на некоторых европейских полотнах, а солидной плотной повязкой или покрывалом. У святых открыты только ступни, самое большее — щиколотки и икры. Полунагими, одетыми в лохмотья или звериную шкуру, изображались лишь юродивые, причем их нагота символизировала не столько чистоту и святость, сколько вызов земной роскоши и миропорядку.

В позднейшей религиозной живописи табуирование наготы было несколько ослаблено, но обнаженное тело все равно встречается редко, даже если сюжет картины это допускал¹. Хотя на картинах О.А. Кипренского «Богоматерь с Младенцем» (1806—1809), Ф.А. Бруни «Богоматерь с Младенцем» (1820-е годы) и А.Е. Егорова «Отдых на пути в Египет» (до 1827 г.) Иисус выглядит обыч-

¹ См.: Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV—XX вв.: Каталог выставки. СПб.: Русский музей, 2000.

ным пухлым младенцем, это не тот кокетливый мальчик, который улыбается с картин эпохи Возрождения.

Весьма сдержанным было и изображение Страстей Господних. Максимально обнаженным тело Христа представлено на картине А.Е. Егорова «Истязание Спасителя» (1814, ГРМ), где у Христа закрыты только чресла, а его мучители в одних набедренных повязках. Однако упоения страданием и болью, часто встречавшегося в западной живописи, в русском искусстве практически нет. Духовное начало выражено в нем гораздо сильнее телесного.

Отличается от «западного» и православный образ Адама. В западной средневековой скульптуре, не говоря уже об искусстве Возрождения, Адам до грехопадения нередко изображался нагим. В православной иконописи этого нет.

Нормативные ограничения распространяются даже на народный лубок. Обнаженную мужскую плоть невозможно встретить в изображениях не только Христа и Адама, но и Дьявола или неведомых страшилищ. Даже на первых русских порнооткрытках XVIII в. представлено исключительно женское тело [Пушкарева, 1999].

СВЕТСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Эти запреты и традиции повлияли и на русскую академическую живопись, в которой обнаженного тела вообще, а мужского — тем более, гораздо меньше, чем в западном изобразительном искусстве. В русском искусстве есть богатая традиция мужского портрета, но полуобнаженное мужское тело появляется в нем крайне редко, только в мифологических сюжетах и почти никогда не является самоцелью.

Как и в Европе, скульптура была в этом отношении свободнее живописи. В России были хорошо известны и популярны Антонио Канова и Бертель Торвальдсен, в дворцовых парках XVIII в. стояли многочисленные копии античных статуй, причем бронзовые копии Аполлона Бельведерского и детей Ниобеи в Павловском парке работы Ф.Г. Гордеева, в отличие от оригиналов в Ватиканском музее, обходились без фиговых листков. К числу лучших образцов русского классицизма относятся работы «Спящий Эндимион» (бронза, 1779) Ф.Ф. Щедрина (1758—1825), «Гименей» (1796), «Поликрат» (1790), «Бдение Александра Македонского» (1780-е), «Амур» (1793) и «Геркулес на коне» (1799) М.И. Козловского (1753—1802), «Прометей» (1761) Ф.Г. Гордеева (1744—1810), «Морфей» (1772) И.П. Прокофьева (1758—1828).

Эту традицию продолжили скульпторы эпохи романтизма Б.И. Орловский (1797—1837), Самуил Гальберг (1787—1839), А.А. Иванов (1815—1848) и др. Полностью обнаженный мрамор-

ный «Парис» (1828, ГТГ) Б.И. Орловского мягкостью своих форм напоминает работы Торвальдсена. Так же прекрасны и пропорциональны его «Фавн и Вакханка» (1837, ГРМ). «Начало музыки» (1830—1835, ГРМ) Самуила Гальберга изображает нагого юного фавна, сосредоточенно вслушивающегося в звуки музыки. «Парис» А.А. Иванова (1846, ГРМ) — не столько молодой мужчина, сколько подросток, фронтальная нагота его никого не может шокировать. Знаменитые статуи П.К. Клодта на Аничковом мосту в Петербурге поражают органическим слиянием идеальных юношеских тел с такими же динамичными и пропорциональными телами ведомых ими коней.

Иногда античные образы русифицируются. Например, В.И. Демут-Малиновский (1779—1846) в скульптуре «Русский Сцевола» (1843, ГРМ) придал классическому персонажу типично русское обличье. Наряду с мифологическими сюжетами появляются и бытовые, — «Парень, играющий в бабки» (1836) и «Мальчик, просящий милостыню» (1842, 1844) Н.С. Пименова. (1812—1864), «Мальчик, удящий рыбу» (1839) П.А. Ставассера (1806—1850), «Мальчик в бане» (1858, 1865) С.И. Иванова (1828—1903) и др. Почти полностью обнаженное юношеское тело используется в некоторых надгробиях П.И. Мартоса (1754—1835).

Ни одна из этих скульптур не является эротической, а наличие или отсутствие фронтальной наготы, возможно, зависело не столько от мастера, сколько от заказчика. Например, «Парень, играющий в бабки» Пименова изваян с фиговым листком, а его же «Мальчик, просящий милостыню» — совершенно нагим. Мраморный «Мальчик в бане» (1858, ГТГ) С. Иванова прикрыт фиговым листком, а его бронзовый вариант (1865, ГРМ) полностью обнажен.

Русским живописцам, которых привлекала красота мужского тела, как и в Европе, приходилось труднее, чем скульпторам. Ограничения распространялись не только на сюжеты (исключительно античная мифология), но и на характер изображения (полная фронтальная нагота не допускалась).

В академической живописи XVIII — начала XIX в. мужское тело часто выглядит просто декоративным, например, на картине В.И. Соколова (1752—1791) «Меркурий и Аргус» (1776). На больших полотнах Ф. Бруни мужские тела, как правило, задрапированы. Самой тематически смелой выглядит картина П.В. Басина (1793—1877) «Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели» (ГРМ), изображающая два почти полностью обнаженных (у Марсия видны даже лобковые волосы) тела — сильного мужчины и нежного юноши.

Среди художников первой половины XIX в. чаще всех изображал мужское тело Карл Брюллов (1799—1852) («Нарцисс, смотрящийся в воду», 1819, ГРМ; «Обнаженный юноша с копьем»,

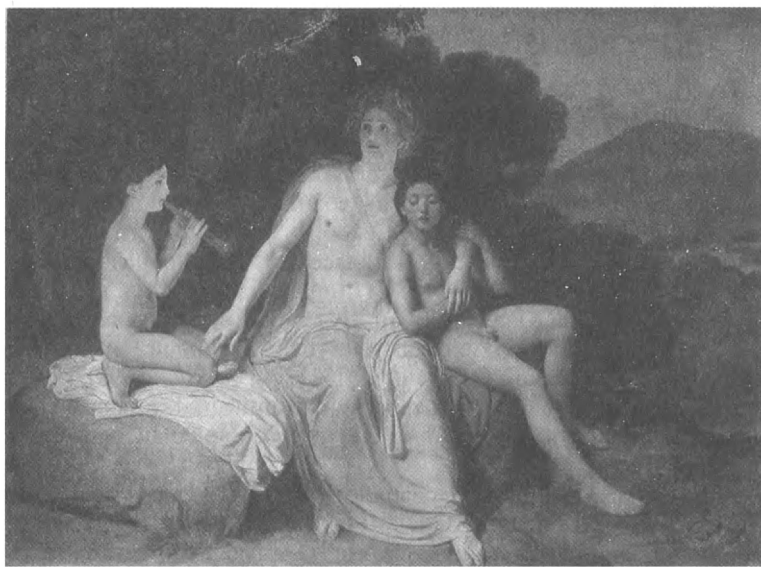
1810-е годы, ГРМ). Картина «Диана, Эндимион и Сатир» (1849, ГТГ) изображает Диану, склонившуюся над спящим нежным юношей, а сзади к богине пристает Сатир. Мужское тело представлено также в нескольких небольших картинах на античные темы («Феб на колеснице», «Смерть Лаокоона») и в карандашных рисунках обнаженных натурщиков, однако фронтальной наготы, в отличие от женских ню, художник большей частью избегает.

К детской наготе относились терпимее, чем к мужской. На огромном полотне К.А. Флавицкого (1830—1866) «Христианские мученики в Колизее» (1862, ГРМ) взрослые мученики изображены полуобнаженными, а маленький мальчик в центре картины — совершенно нагим, с торчащим «петушком».

Самые знаменитые изображения обнаженных мальчиков в русском искусстве XIX в. принадлежат кисти Александра Иванова (1806—1858). Молчаливый, застенчивый и замкнутый художник несколько раз влюблялся в женщин и собирался жениться, но это так и не осуществилось. В то же время у него были тесные дружеские связи с мужчинами. Некоторые биографы Иванова считают их гомоэротическими.

Обнаженное мужское тело присутствует уже в первых работах Иванова «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры» (1829) и «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (1831—1834), изображающей довольно женственного Аполлона с двумя нагими мальчиками. Сюжет этот в начале XIX в. был знаковым. В творческом наследии художника широко представлены обнаженные мальчики. Независимо от сюжетной основы это было не простое подражание античным образцам, в этих образах много непосредственности и реализма. Лучшие картины Иванова на эту тему — «На берегу Неаполитанского залива» (1850-е годы), «Обнаженный мальчик на белой драпировке» (1850-е годы) и «Нагой мальчик» (1850, ГРМ). Замечательны и его многочисленные рисунки. Ни до, ни после Иванова никто из русских художников не рисовал обнаженное мужское тело лучше, чем он.

Русская живопись второй половины XIX в. также оставалась сдержанной и стыдливой. Даже изображая обнаженное мужское или мальчиковое тело, художники старались избегать фронтальной наготы. На картине В.В. Верещагина «Продажа ребенка-невольника» (1870, ГТГ) плотный обнаженный мальчик стоит к зрителю спиной. В.А. Серов (1865—1911) с удовольствием пишет обнаженных натурщиц, но на картине «Купание лошади» (1905, ГТГ) нагой мужчина поставлен к зрителю боком. М.Ф. Ларионов (1891—1964) своих «Купальщиц» (1904, ГТГ) написал нагими, а у «Купающихся солдат» (1910, ГТГ), хотя они явно без трусов, гениталии



прикрыты. Впрочем, точно так же поступали в это время, за редкими исключениями, и западноевропейские художники.

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК

Интерес к обнаженному мужскому телу заметно усилился на рубеже веков. Запреты на наготу в это время заметно ослабели как в быту, так и в художественной культуре. Писатель Леонид Андреев, который был также прекрасным фотографом, в написанной в годы Первой мировой войны неоконченной статье рассказывал, как он плавал на своей яхте голым, сначала собственная нагота его смущала, а затем он стал получать от нее удовольствие. Писатель даже сфотографировался нагишом с маленьким сыном Саввой на руках [Carlisle, 1989, photo 68]. Разумеется, снимок не предназначался для публичного показа.

Постепенно меняется театральная эстетика. Разграничение социально, нравственно и эстетически приемлемой «наготы» и постыдного, унижительного «голого», возникшее в немецком языке около 1740 г. (до того эти значения обозначались одним и тем же словом) [Koenig, 1900], в эстетике классицизма приобрело нормативный характер. Под влиянием Ницше в начале XX в. эти идеи получают отклик и в России. В защиту демонстрации обнаженного тела на театральных подмостках выступают Николай Евреинов и Максимилиан Волошин [Евреинов, 1911; см. Утехин, 1998]. Более «телесными» становятся и литературные описания. Вначале речь шла исключительно о женском теле, но затем приходит и очередь мужчин.

Интерес художников Серебряного века к мужскому телу ярче всего проявился в балете. В старом классическом балете мужчина выполнял преимущественно вспомогательную роль, «показывать себя» танцовщику было как бы неудобно. В конце XIX в. мужчина-солист получал в английском балете в несколько раз меньше балерины, столько же, сколько артистка кордебалета. В этом выражалось презрение к «немужскому» делу. Разница усугублялась контрастностью рисунка мужского и женского танца: если женщина могла двигаться спонтанно, то мужчина был более сдержан и эмоционально закрыт, все его движения должны были быть рационально обоснованы.

Изменение статуса танцовщика, как и самого характера мужского танца, началось с Дягилева. «Русский балет был искусством мужчин, гомосоциальным сообществом, которое признавало вклад женщин только в качестве исполнительниц» [Koritz, 1995. P. 165]. Дягилевские балеты стали настоящим языческим праздником мужского тела, которое никогда еще не демонстрировалось так обна-

женно, эротично и самозабвенно. Современники отмечали особый страстный эротизм, экспрессивность и раскованность танца Нижинского, странное сочетание в его теле женственной нежности и мужской силы.

Более открытым стал балетный костюм. Официальной причиной увольнения Нижинского из Мариинского театра было обвинение в том, что на представлении «Жизели» он самовольно снял полотняные короткие панталоны, оставшись в одной тунике и тонком облегающем трико, оскорбив нравственные чувства присутствовавшей на спектакле вдовствующей императрицы [Красовская, 1971. С. 402—405]. Мария Федоровна потом это категорически отрицала [Ostwald, 1991].

Впрочем, новый русский балет мог расколоть даже парижскую публику. Когда Мясин появился на парижской сцене в одной только короткой набедренной повязке из овечьей шкуры, язвительные журналисты переименовали балет из «Légende de Joseph» («Легенда об Иосифе») в «Les jambes de Joseph» («Бедра Иосифа») — по-французски это звучит одинаково [Garcia-Marquez, 1995. P. 39]. После парижской премьеры «Послеполуденного отдыха Фавна» Роден пришел за кулисы поздравить Дягилева с успехом, а издатель «Фигаро» Кальметт обвинил его в демонстрации «животного тела» [Красовская, 1971. С. 419]. Страсти бурлили так сильно, что на следующий спектакль, в ожидании потасовки, заранее вызвали наряд полиции, который, к счастью, не понадобился. Зато во время гастролей в США пришлось срочно изменить концовку спектакля: американская публика не могла вынести явного намека на мастурбацию.

Более раскованным стало и изобразительное искусство. Одна из любимейших тем европейского искусства начала XX в. — обнаженные купающиеся, играющие или спящие мальчики. Появились они и в русском искусстве.

Известный скульптор А.Ф. Матвеев (1878—1960) между 1907 и 1915 гг. изваял целую галерею обнаженных маленьких мальчиков: «Пробуждающийся мальчик», «Спящие мальчики», «Засыпающий мальчик», «Заснувший мальчик», «Сидящий мальчик», «Идущий мальчик», «Лежащий мальчик», «Юноша» (1911). Знаменитое матвеевское надгробие В.Э. Борисову-Мусатову в Тарусе (1910—1912, гранит) также изображает спящего мальчика. Ничего эротического и натуралистического в этих скульптурах нет. Мужское тело продолжало интересовать Матвеева и после 1917 г. Его скульптурная группа «Октябрьская революция» (1927), изображающая троих обнаженных мужчин, один из коих держит в руке опущенный вниз молоток, который вполне мог восприниматься как фаллический символ, едва ли не единственная советская монументальная скульптура этого рода.

Певец обнаженного мальчикового и юношеского тела в русской живописи XX в., К.П. Петров-Водкин (1878—1939), с юности интересовался телом, не прикрытым одеждой. Современная гимнастика и танцы, по его мнению, только уродуют тело, давая ему одностороннее развитие. Петров-Водкин считал мужское тело более выразительным, чем женское. «Из многих сотен, не считая банных и купальных, а наблюденных через живопись и рисунок встреч я заметил, что мужская выразительность превалирует над женской...» Особенно «в переходном возрасте обычно гармоничнее бывают юноши, чем девушки...» [Петров-Водкин, 2003. С. 606]. Позже положение меняется: девушки расцветают, а мальчики становятся неловкими и угловатыми.

Картина «Сон» (1910), где две нагие женщины пристально разглядывают обнаженного спящего молодого мужчину, вызвала скандал в прессе, включая резкие нападки со стороны И.Е. Репина. Однако это не остановило талантливого художника. «Играющие мальчики» (1911), «Купание красного коня» (1912), «Юность» (1913), «Мальчик, прыгающий в воду» (1913), «Ураган» (1914) (центральная фигура этой картины — бегущий нагой юноша с поднятыми вверх руками) и «Жаждающий воин» (1915) Петрова-Водкина бесподобно передают элегантную пластику движущегося юношеского тела, выступающего как символ духовного устремления и движения вперед. Мальчики Петрова-Водкина не отличаются ни классическим телосложением, ни накачанными мускулами, ни жеманным кокетством. Они живут в атмосфере волшебного сна или легенды. Это настроение присутствует даже в таком обыденном сюжете, как купанье («Мальчик в лодке», 1912). Рисунки мастера свидетельствуют о превосходном знании анатомии. Петров-Водкин продолжил эту тему и в советское время.

Не прошло бесследно для изобразительного искусства и зарождение в России гомосексуальной субкультуры. Некоторые иллюстрации знаменитой «Книги маркизы» Константина Сомова (1869—1939) откровенно бисексуальны, как и сам художник. Дафнис, целующий грудь Хлои, одновременно демонстрирует заинтересованному зрителю собственный эрегированный пенис. Еще более вызывающи, чтобы не сказать — порнографичны, иллюстрации В.А. Милашевского к «Занавешенным картинкам» Михаила Кузмина (1918) [Kasinec, Davis, 1999].

Впрочем, спокойно воспринимать мужскую фронтальную наготу в начале XX в. были не готовы даже самые просвещенные любители искусства. Знаменитый коллекционер С.И. Щукин, не спросив разрешения у автора, распорядился закрасить не дававшие ему покоя «признаки пола» у одного из мальчиков на купленной им



картине Анри Матисса «Музыка» (1910). Матисс сам рассказывал четверть века спустя в письме советскому искусствоведу Александру Ромму, «что владелец панно “Музыка” потребовал положить немного красной краски на вторую фигуру, изображающую маленького флейтиста со скрещенными ногами. Он заставил положить эту краску, чтобы скрыть пол фигуры, намеченный, однако, очень скромно...» Пригласив Матисса в Москву, Щукин не рискнул признаться в содеянном и нервничал, предчувствуя неприятное объяснение. Старший сын Щукина Иван Сергеевич вспоминал о непривычном замешательстве, в котором находился отец, пока Матисс поднимался по лестнице. Инцидент оказался незначительным и был исчерпан замечанием автора, что сделанное, в сущности, ничего не изменило [Демская, Семенова, 1993. С. 100].

МУЖСКОЕ ТЕЛО В ТИСКАХ СЕКСОФОБИИ

Октябрьская революция затруднила развитие эротического искусства. Хотя литературный авангард 1920-х годов формально выступал за полную сексуальную свободу, «сексуальность, подобно всему остальному в революционном авангарде двадцатых, размещалась в проекции тотального утопического преобразования мира. А утопия может даровать своему адепту все что угодно, самое изощренное интеллектуальное и эстетическое наслаждение, — все, кроме полноты материального обладания, теплоты осязательного, кожного сопротивления со своей утопической сущностью. В основе утопии — всегда конфликт и страдание; уводя за собой миллионы людей, она оставляет их посреди снега и одиночества... <...> Авангард желал не продолжения человеческого рода, что было для него равнозначно возобновлению страдания и дурной бесконечности, но чаял воскресения мертвых и религиозного пересоздания самых глубоких мировых структур. Взятый в отвлечении от биологической семейственности и деторождения, сексуальный кодекс авангардного коммунизма обретал явственные черты мистической аскезы».

Это проявлялось и в его телесном каноне. «Половая принадлежность авангардного тела внушает сомнения — скорее всего это тело тянется к андрогинности... По сути своей авангардное тело бесплотное и спиритуально... Авангардное тело — это тело опустошенное, хотя ему нельзя отказать в мистической напряженности существования» [Гольдштейн, 1977. С. 128, 129].

Идейные соображения, уходившие корнями в философию русского скопчества, вскоре сменились элементарным ханжеством и цензурными запретами [Кон, 1997]. Большевистская сексофобия

была несовместима с репрезентацией обнаженного тела. Советское «равенство полов», предполагавшее подгонку женщин к традиционному мужскому стандарту (все одинаково работают, готовятся к труду и обороне, никаких особых женских проблем и т.д.), обращившись стремлением нивелировать или минимизировать половые признаки. Тщательнее всего «редактировали» в этом духе образы женщин. Нелегко приходилось и мужскому телу.

Всякое тоталитарное искусство предполагает фаллократию и культ агрессивной маскулинности, которая лучше всего символизируется образами сильных и мускулистых мужских тел. Непосредственный культовый Дворец Советов должны были украшать гигантские фигуры обнаженных мужчин, шагающих на марше с развевающимися флагами. Военно-спортивная тематика наряду с портретами вождей безраздельно господствовала и в советской скульптуре. Исследователи советской массовой культуры 1930-х годов [Синельников, 1999; Золотосов, 1999] обращают внимание на обилие обнаженной мужской натуры — парады с участием полуобнаженных гимнастов, многочисленные статуи спортсменов, расцвет спортивной фотографии и кинохроники.

В фильмах о парадах физкультурников 1937 и 1938 гг. «Сталинское племя» (режиссеры И. Посельский, В. Ерофеев, И. Сеткина) и «Песня молодости» (режиссеры С. Гуров, Ф. Киселев, М. Слуцкий) на атлетах надеты только белые трусы, под которыми, по некоторым сообщениям, не было плавок. Самих «атлетов тщательно отбирали по экстерьеру. Набор эстетических требований к мужскому телу включал отсутствие волос на теле и лице, открытый детский бесхитростный взгляд, широкие плечи, выпуклую грудь, крупные гениталии. При этом не допускалось чрезмерности развития мышц: тело не должно было выражать агрессию, пугать» [Золотосов, 1999. С. 133]. Некоторые кадры советской спортивной кинохроники выглядят явно гомоэротическими, но в то время этого не замечали. Впервые этот их скрытый смысл высветил документальный фильм Семена Арановича и Александра Сокурова «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната» (снят в 1981 г., но выпущен на экран лишь в 1986 г.).

Однако из-за воинствующей большевистской сексофобии имманентный тоталитарному сознанию фаллоцентризм в СССР не мог проявляться так открыто, как в фашистской Германии или Италии. Противоречие между любовью к героической маскулинности и страхом перед мужской сексуальностью проявлялось во всех видах искусства.

Насаждаемая и поддерживаемая властью монументальная военно-патриотическая пластика широко использовала выразительные возможности обнаженного мужского тела, но это тело не имело права быть сексуальным.

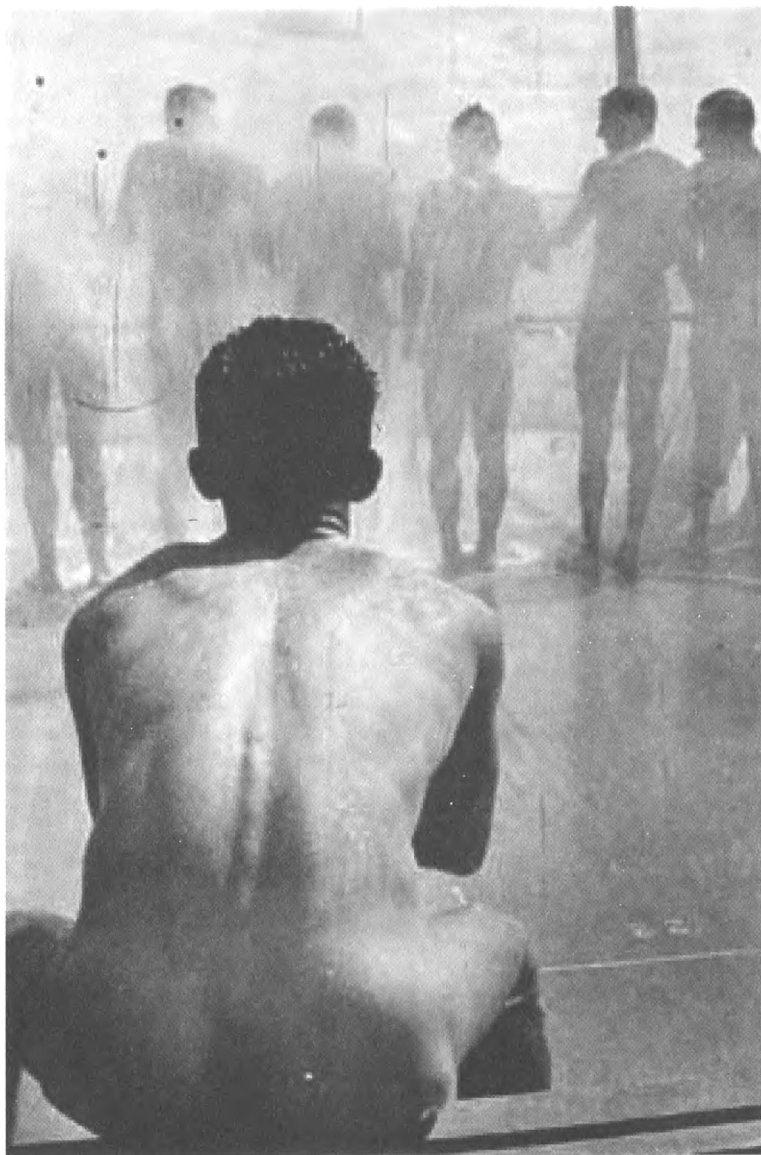
Бронзовый «Юноша со звездой и знаменем» И.Д. Шадра (1887—1941) (1937, проект скульптуры для Советского павильона на Международной выставке в Нью-Йорке, ГТГ) обладает мощным обнаженным торсом, но нижняя часть туловища и ноги статуи закрыты комбинезоном, под которым нет даже намека на гениталии. То же можно сказать и о замечательной скульптуре В.И. Мухиной «Борей» (1938, часть проекта памятника «Спасение челюскинцев», ГТГ). Молодой человек должен быть готов к труду и обороне, но сексуальность ему категорически противопоказана.

В искусстве 1930—1940-х годов обнаженное мужское тело чаще всего появляется в спортивном антураже. Наиболее «классические», ориентированные на античный канон образы обнаженного мужского тела в советской скульптуре принадлежат М.Г. Манизеру (1891—1966). Его знаменитый «Дискобол» (1927 и 1935), бронзовые отливки которого установлены в Харькове и Центральных парках культуры и отдыха Москвы и Ленинграда, прямо перекликается с одноименной древнегреческой статуей Мирона.

В садово-парковой скульптуре принцип «обозначать, но не показывать» мужские гениталии нередко вызывал эффект бумеранга. Туго натянутые плавки интриговали зрителя больше, чем натуральная нагота. Наземный вестибюль станции метро «Охотный ряд» (1935) был украшен статуями двух мускулистых гигантов в крошечных плавках работы Е.Д. Степаньян. «Дискобол» Д.П. Шварца (1934) на выставке молодых художников был экспонирован нагим, но поставить его таким в парке не решились и надели на статую трусы [Золотосов, 1999. С. 47]. Многие статуи мужчин и мальчиков были вовсе лишены гениталий.

Воспитанная в ханжеском духе советская публика относилась к изображениям обнаженного тела двойственно: они ее одновременно возмущали и возбуждали, вызывая не эстетический, а сексуальный интерес. При открытии в 1936 г. в Москве ЦПКиО им. М. Горького там установили 22 копии античных скульптур, которые смущали стыдливых посетителей и вместе с тем будили их сексуальное воображение. Их гениталии нередко обламывали [Золотосов, 1999. С. 135]. В 1960—1970-х годах курсанты одного из близлежащих военных училищ ночами забирались в Павловский парк и начищали бронзовый пенис гордеевского Аполлона Бельведерского на Двенадцати дорожках до зеркального блеска, после чего он невольно приковывал к себе всеобщее внимание. Похоже, что «начистка» (=мастурбация) Аполлона имела для курсантов какой-то психосексуальный смысл.

В живописи «спортивная» тематика (художник одинаково охотно писал и женское, и мужское тело) широко представлена в творчестве А.А. Дейнеки (1899—1969). Его картины отличаются динамизмом и выразительностью. Написанный им футболист в броске





буквально распластан в воздухе. На картине «Будущие летчики» (1937, ГТГ) сидящие мальчики написаны со спины. На картине «В обеденный перерыв в Донбассе» (1935, ГТГ) нагие молодые люди играют в футбол прямо перед глазами зрителя, а мозаичный триптих «Хорошее утро» (1960) изображает целую группу обнаженных купальщиков. Художник охотно писал также загорающих и купающихся мальчиков.

Очень выразительно «Купание коней» (1938, ГРМ) А.А. Платова (1839—1972), прославившегося позже необычным для советского искусства изображением обнаженных женщин («Трактористки», 1943—1944). Панно «Советская физкультура» (1936) ленинградского художника А.Н. Самохвалова (1894—1971), украсившее советский павильон на Парижской международной выставке 1937 г. (местонахождение панно неизвестно), получило там золотую медаль.

В послевоенные годы образы героического мужского тела получили широкое распространение в произведениях военно-патриотического характера. Наряду со стандартными и безликими пропагандистскими клише здесь представлены такие значительные произведения монументального искусства, как «Перекуем мечи на орала» Е.В. Вучетича (1908—1974).

Изображения обнаженного тела в реальных бытовых условиях государственной поддержкой не пользовались. Ленинградский живописец Е.Е. Моисеенко (1916—1981) получил высокое официальное признание за полотна на военные темы. Картины Моисеенко, изображающие купающихся, загорающих и играющих мальчишек — «Август» (1975—1978), «Мальчишки» (1975), «Мальчики» («Купание») (1974) — репродуцировались, но остались в собственности художника и его семьи.

Важной сферой самореализации и репрезентации мужского тела в СССР был балет.

Советский балет продолжил начатое в Серебряном веке постепенное уравнивание танцовщика с балериной. В нем были выдающиеся танцовщики как героического (Вахтанг Чабукиани и Алексей Ермолаев), так и лирического плана (Константин Сергеев). Подлинной сенсацией послевоенного ленинградского балета стали «Хореографические миниатюры» Леонида Якобсона, особенно его «роденовский» триптих — «Вечная весна», «Поцелуй» и «Вечный идол», подвергавшиеся нападкам за слишком обнаженное и сексуальное тело. Затем эту линию продолжил «Спартак», где центральные партии принадлежали мужчинам, причем в ленинградской постановке Якобсона поражали пластичность и скульптурность, а в постановке Юрия Григоровича — эмоциональная раскованность и буйная стихия танца. Новые функции приобрел и мужской кордебалет, который, подобно мощному резонатору,

усиливал звучание сольных партий. «Спартак» дал раскрыться таланту новых мужских звезд, таких как Владимир Васильев и Марис Лиепа. Однако в советском балете эти тенденции старательно приглушались. Я помню, каким открытием для нас были мужские партии в балетах Мориса Бежара. Рудольф Нуреев и Михаил Барышников полностью смогли раскрыться лишь на Западе, где они немало способствовали совершенствованию мужского танца.

В неофициальной, подпольной и полуподпольной советской живописи мужское тело и его причиндалы были, конечно, представлены богаче. Достаточно вспомнить замечательные рисунки Сергея Эйзенштейна, в которых гомоэротика подчас переплетается с политической сатирой (например, рисунок «Свободный человек», 1944).

В 1970—1980-е годы, в связи с общим ростом ханжества, нормативные запреты усилились. Особенно строго контролировали кинематографию. Кинорежиссер Владимир Меньшов рассказывал мне, что в его фильме «Розыгрыш» 16-летний юноша нырял с вышки, и, поскольку сцену снимали снизу, обтянутые плавками гениталии юноши выглядели довольно внушительно. В Госкино предложили этот эпизод убрать. Ленинградскому кинорежиссеру Сергею Потепалову в обкоме партии велели вырезать из отснятого фильма эпизод, где юноша снимает брюки, хотя под ними, разумеется, были трусы.

МУЖСКАЯ НАГОТА В ПОСТСОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

После крушения советского режима интерес к телу вообще и к мужской наготы в частности резко усилился. Западные кинокритики уже в 1991 г. «были удивлены количеством на экране половых органов, особенно мужских», а также «голых и всегда энергично двигающихся мужских задов» [Attwood L., 1993. P. 64]. Обнаженное мужское тело стало появляться на сценах драматических театров и в телевизионной рекламе. Широкую популярность приобрел бодибилдинг и т.д.

Культурологически эти явления неоднородны и неравноценны. С одной стороны, ренессанс обнаженного мужского тела — элемент новой сексуально-эротической культуры, отражающей потребности вышедшего из подполья гомосексуального меньшинства. С другой стороны, за ним стоят сложные идеологические процессы, связанные с кризисом советской модели маскулинности. Недаром споры о мужском теле и его праве на изображение сразу же приобрели политический характер.

В искусствоведении идеологические споры связаны прежде всего со школой «нового русского классицизма» или неоакадемиз-

ма Тимура Новикова (1958—2001). На Западе об этих художниках писали как о поклонниках фашистского искусства и монументального, милитаристского мужского тела. На самом деле эта группа весьма неоднородна, а ее теоретические статьи и манифесты противоречивы.

С одной стороны, Новиков утверждал, что «Гитлер занимал крайне правильную эстетическую позицию. Политически он совершил немало ошибок, а эстетически он был совершенно прав». С другой стороны, он категорически отметал обвинения в фашизме: «Вообще, я считаю, что национализм ничего общего с классической эстетикой не имеет...» В фашистском искусстве Новикова привлекают главным образом его неоклассические истоки. Он считает, что скульптуры Арно Брекера и фильмы Лени Рифеншталь принадлежат к той же самой художественной традиции, что и «Аполлон, Кипарис и Гиацинт» Александра Иванова и художественные фотографии Вильгельма фон Гледена. Это, конечно, совершенно неверно.

В противовес популярной на Западе идее о демократичности модернизма, Новиков утверждает, что модернистское искусство с самого начала было антигуманным и пропагандировалось ЦРУ. Не только Россию, но и Европу может спасти только возвращение к классицизму, включая любовь к прекрасному мужскому телу. Подобно тому как Британскую империю основали люди, знавшие латынь и греческий, а поклонники модернизма ее развалили, «Российская империя, основанная на классическом образовании, классической культуре, смогла стать самой крупной мировой державой в свое время, и сейчас из-за модернизма, коммунизма мы все уменьшаемся и уменьшаемся» [Новиков, 1998. С. 128, 130, 171].

Эта причудливая смесь политической ностальгии по развалившейся империи и эстетической ностальгии по классицизму, разумеется, не выдерживает критики. «Мускулистая маскулинность» фашистского искусства действительно опиралась на неоклассические традиции изображения героического мужского тела, но она поставила его на службу милитаризму. Фильмы Лени Рифеншталь «Триумф воли» и «Олимпия» имели всемирный успех и до сих пор привлекают публику своей простотой, эмоциональностью и неинтеллектуальностью (в противоположность модернистскому интеллектуализму). Но Брекер и Рифеншталь занимались вовсе не «чистым искусством», они разделяли и активно пропагандировали фашистскую идеологию. Немецкие скульпторы, которые ваяли не менее красивое, но более индивидуальное и чувствительное мужское тело, не были востребованы нацистами. Как бы ни была красива мускулистая маскулинность, всегда возникают вопросы: над кем господствует и кому угрожает это сильное тело и есть ли у него душа и свой собственный, незаемный разум?

Однако художников лучше оценивать не по их декларациям и хеппенингам, вроде организованного неоакадемистами 23 мая 1998 г. торжественного сожжения в память Джироламо Савонаролы своих собственных и чужих «безнравственных» картин, а по их произведениям. Реальные же работы Тимура Новикова, Сергея Гурьянова, Олега Кузнецова и Виктора Маслова совершенно не похожи на фашистские (см. их вебсайт <http://www.olegandviktor.com>). Созданные ими образы нагих мужчин не столько монументальны, сколько чувственны и ироничны.

В своей любви к обнаженному мужскому телу неоакадемисты неодиоки. В вестибюле станции петербургского метро «Спортивная» (1997) глаз посетителя радуют великолепные мозаичные панно «Олимпийский огонь» и «Бег» и несколько медальонов на спортивные темы работы известного петербургского художника-монументалиста действительного члена Академии художеств А.К. Быстрова. Своеобразным новым знаком Петербурга стал обнаженный бронзовый юноша «Миллениум» («Новый век», 2000 Евгения Ротанова) на углу Фонтанки и улицы Белинского.

Забавным примером новых веяний в официальной символике можно считать юбилейную монету «Россия на рубеже тысячелетий», на которой изображены не рабочий и колхозница, а обнаженные юноша и девушка на фоне дерева (вероятно, библейского?), компьютера и какого-то колеса.

Интересный новый феномен репрезентации мужского тела — появление художественной гомоэротической фотографии. Ведущие мастера этого жанра — Всеволод Галкин и Сергей Головач — имели в Москве персональные выставки.

ЖЕНСКИЙ ВЗГЛЯД НА МУЖСКОЕ ТЕЛО

Современные российские художницы также проявляют интерес к мужскому телу. Петербургская художница Виктория Учалова, примыкающая к группе неоакадемистов, считает мужское тело более выразительным, чем женское. Как говорится в проспекте ее персональной выставки, «понимая красоту в плане неоплатонической метафизики, в поисках идеала гармонии, Виктория создает *БЕЗЛИЧНОГО ГЕРОЯ* своих произведений, лишённого плоти, на грани с некоей асексуальностью. Для художника (архитектора по образованию) мужское тело наиболее архитектурно как *ФОРМА*, в которой трансцендентное значит больше, чем пол, а каждый новый персонаж — это не носитель персонифицированных черт, но символ нового состояния». Вытянутые бритоголовые мужские

фигуры Учаловой по-своему выразительны, но у неискушенного зрителя они ассоциируются не с традиционными нежными длинноволосыми ангелами, а скорее со скинхедами.

Если неоакадемисты и коммерческие мужские журналы популяризируют традиционный канон сильной маскулинности, то феминистское искусство начало его деконструировать и демифологизировать. Эти проекты были хорошо представлены на фотохудожественной выставке «Мужчины в моей жизни», состоявшейся в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (особняк Румянцева) 6—29 октября 2000 г. [Мужчины в моей жизни, 2000]. Куратор этой выставки питерская фотохудожница Вита Буйвид в серии «Мужчина в ванной» застаёт своих героев в максимально приватной атмосфере, тем не менее мужчина и здесь прикрывает свои гениталии, а если это невозможно — прячет свое лицо под маской птицы с огромным клювом. Что его смущает? То, что его пенис не совсем похож на фаллос, или что-то еще?

Настоящей пионеркой демистификации мужского тела является московская художница Анна Альчук. В 1994 г. для проекта «Фигуры закона» она уговорила сфотографироваться голышом с кинжалами в руках семерых известных московских деятелей искусства (восьмой, наименее стеснительный, который и до того охотно позировал голышом, предпочел, из чувства протеста, сняться в трусах). Видимо, публичная нагота не кажется этим мужчинам зазорной, хотя ни их телосложение, ни «размеры» не выглядят особенно впечатляющими.

В другом проекте Альчук объективация обнаженного мужского тела дополняется деконструкцией привычного гендерного антуража [Альчук, 2000]. На обложке женского журнала «Рукоделье» помещена фотография полураздетой молодой женщины, вяжущей кружева. Альчук поместила в эту позицию полураздетого мужчину средних лет. И ситуация сразу же становится проблематичной. Иронический «перевертыш» заставляет зрителя задуматься об условности гендерного разделения труда и связанных с ним стереотипов массового сознания. Почему рукоделье — женское занятие? И почему изображение полубнаженной женщины воспринимается как естественное, а мужчины — нет?

Еще смешнее выглядит деконструкция журнала «Кулинария», на обложке которого также присутствует полураздетая женщина. Откуда эта ассоциация женщины с едой? В некоторых африканских языках выражение «съесть женщину» обозначает половой акт. А у нас? Или мы считаем, что место женщины — только в кухне?

Те же идеи развивает проект «Музей женщины» московской художницы Татьяны Антошиной в Галерее Гельмана (1999), представленный в Интернете — www/html/guelman/antoshina/museum.

html. В противоположность традиционному «музею мужчины», где мужчина-художник выступает в роли творца и духовного начала, а женщина пассивно или кокетливо подставляет его (и зрителя-мужчины) взгляду собственное обнаженное тело, Антошина трансформирует классические сюжеты, изменяя гендерную идентичность персонажей. Вместо «Девочки на шаре» Пикассо у Антошиной фигурирует маленький изящный «Юноша на шаре», которого рассматривает большая сильная женщина. Рубенсовский «Суд Париса» превратился в «Яблоко раздора», где трое обнаженных мужчин позируют перед двумя одетыми женщинами. Вместо «Олимпии» Мане перед зрителем кокетливо возлежит нагой «Олимпус», в «Завтраке на траве» раздетый мужчина сидит рядом с двумя одетыми женщинами, а в картине «Источник» место положенной по штату нимфы занимает молодой человек.

Разумеется, деконструкция классических сюжетов — дело не новое. Однако для художников-мужчин такие «перевертыши» были всего лишь шутками, вроде карнавального переодевания. Острота и новизна феминистских образов — не столько в «перевертывании» гендерных ролей и идентичностей, сколько в том, что это делают художницы-женщины, сознательно подрывающие незыблемость мужского гендерного порядка, подчеркивая такие черты и свойства, которых мужчины за собой не знали или не хотели признавать (ранимость, зависимость от женщины, кокетство, готовность быть объектом женского эротического взгляда и т.п.). Это уже не просто игра, а отражение новых социально-экономических и культурных реалий, выходящих далеко за рамки изобразительного искусства.

НАГОТА И ПОЛИТИКА

Изображения обнаженного мужского тела, независимо от их эстетического качества, по-разному воспринимаются широкой публикой. Главный водораздел проходит по возрасту и уровню образованности. Если молодые люди к этим образам уже привыкли, то у представителей старших поколений они вызывают ярость. В одном из опросов общественного мнения, проведенных в 1991 г. ВЦИОМ, «появление обнаженного тела на экранах кино и телевидения» однозначно отрицательно оценили 40% опрошенных, но среди людей старше 60 лет так думали 60%, а среди тех, кто моложе 30, 12—15%.

Среди опрошенных 1152-московских школьников 7—11 классов, 41,4% мальчиков и 11,4% девочек признали, что им «нравит-

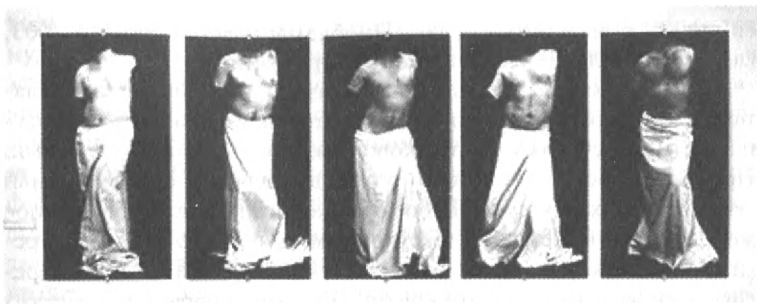
ся видеть обнаженные тела» [Проблемы толерантности, 2003, гл. X]. Родителей и воспитателей это тревожит.

Следуя плохим американским образцам, российские законодатели и журналисты постоянно отождествляют «насилие», «наготу» и «эотику», считая их одинаково нежелательными и опасными. При этом «эотика» постоянно отождествляется с «продукцией сексуального характера». Любое обнаженное или полуобнаженное женское тело кажется им сексуальным, а мужское тело — непременно гомосексуальным (о том, что мужская нагота может интересовать также и женщин, эти критики странным образом забывают) и порнографическим.

Подобная аргументация широко используется против сексуального просвещения. Едва ли не главным доводом против Российской ассоциации планирования семьи (РАПС) в одной из телевизионных дискуссий был тот факт, что в изданной РАПС научно-популярной брошюре присутствовало изображение пениса. Руководители РАПС защищались тем, что брошюра предназначена не первоклассникам, как утверждали фундаменталисты, а родителям и подросткам. Ясность в дело внес юноша-студент, который спросил: «А эти тетеньки, которые тут так шумят, они сами когда-нибудь видели живую пискью? Первоклассники ее точно видели, этот рисунок их нисколько не удивит».

Главным аргументом против изображения мужской наготы служит утверждение, что это чуждо русской традиции и имеет «западное» происхождение. Напротив, идеолог петербургского «Общества культуры свободного тела» (ОКСТ) М.М. Русинов доказывает, что он и его последователи — вовсе не нудисты (*нудизм* — иностранное слово и чуждое нам движение), а люди, для которых важно воссоединение с природой, «возврат к старым ценностям и к той духовности, которая существовала на Руси еще во времена язычества» [Инатова, 1999. С. 196]. Впрочем, рядовые члены ОКСТ относятся к любой идеологии скептически, для них важна прежде всего тусовка, раскованность и освобождение от сексуальных комплексов.

В нескольких законопроектах, обсуждающихся в Государственной думе, изображение гениталий объявляется порнографическим даже вне сексуального контекста. Известная писательница Мария Арбатова озаглавила свою статью о таком законопроекте «Дума запретила первичные половые признаки как не имеющие “культурной и научной ценности”», а закончила ее цитатой из фильма Милоша Формана «Народ против Ларри Флинта»: «Руди, ты верующий? Значит, ты веришь в то, что Бог создал мужчину и женщину? Значит, именно тот же Бог создал их гениталии? И кто ты такой, чтобы пренебрегать Божьим творением?» [Арбатова, 1998]



Сторонники расширительной трактовки порнографии считают ее главным признаком «изображение половых органов в целях возбуждения полового влечения». Но последний признак заведомо субъективен. Подростков в стадии гиперсексуальности возбуждает решительно все. Если принять предложенный критерий, из музеев придется убрать всю античную скульптуру, ренессансных мадонн с младенцами, картины А. Иванова и К. Петрова-Водкина и многое другое. Никакого отношения ни к эстетике, ни к изобразительному искусству эти сексуально-политические игры, разумеется, не имеют. Православные фундаменталисты, напротив, считают духовность не совместимой с телесностью.

ЛИТЕРАТУРА

А се грехи злые, смертные... — «А се грехи злые, смертные...». Любовь, эротика и сексуальная этика в доиндустриальной России (X — первая половина XIX в.): Тексты и исследования / Изд. подгот. Н.Л. Пушкарева. М.: Ладомир, 1999.

Августин, 1994 — *Блаженный Августин*. О граде Божиим. М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994. Т. 3, кн. 14—17.

Агапкина, Валенцова, 1995 — *Агапкина Т.А., Валенцова М.М.* Голый // *Славянские древности. Этнолингвистический словарь* / Под ред. Н.И. Толстого. М.: Международные отношения, 1995. Т. 1 (А—Г). С. 517—518.

Агапкина, Топорков, 2001 — *Агапкина Т.А., Топорков А.Л.* Ритуальное обнажение в народной культуре славян // *Мифология и повседневность: гендерный подход в антропологических дисциплинах. Материалы научной конференции 19—21 февраля 2001 года*. СПб.: Алетейя, 2001. С. 11—25.

Альчук, 2000 — *Образы, которые нам навязывают. Гендерный анализ рекламы* / Сост. и автор вступ. ст. А. Альчук. М.: ИЦ НЖФ, 2000.

Арбатова, 1998 — *Арбатова М.* Дума запретила первичные половые признаки как не имеющие «культурной и научной ценности» // *Общая газета*. 1998. № 4. С. 13.

Быховская, 2000 — Быховская И.М. Homo somaticus: аксиология человеческого тела. М.: Эдиториал УРСС, 2000.

Власов, 2001 — Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. СПб.: Лита, 2001.

Гольдштейн, 1997 — Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. Опыты поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 1997.

Демская, Семенова, 1993 — Демская А., Семенова Н. У Щукина, на Знаменке... М., 1993.

Евреинов, 1911 — Нагота на сцене / Ред. Н.Н. Евреинов. СПб., 1911.

Золотоносов, 1999 — Золотоносов М. Глиптократос. Исследование немого дискурса. Аннотированный каталог садово-парковой скульптуры сталинского времени. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999.

Иисус Христос... — Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV—XX вв. Каталог выставки. СПб.: Русский музей, 2000.

Ипатов, 1999 — Ипатов Л. Натуристы (нудисты) в Санкт-Петербурге // Молодежные движения и субкультуры Санкт-Петербурга (социологический и антропологический анализ) / Под ред. В.В. Костюшева. СПб.: НОРМА, 1999.

Кабакова, 2001 — Кабакова Г.И. Антропология женского тела в славянской традиции. М.: Ладомир, 2001.

Каган, 2003 — Каган М.С. «Се человек...»: Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства. СПб.: LOGOS, 2003.

Казанова, 1990 — Казанова. История моей жизни. М.: Моск. рабочий, 1990.

Кон, 1997 — Кон И.С. Сексуальная культура в России. Клубничка на березке. М.: О.Г.И., 1997.

Кон, 2003 — Кон И.С. Мужское тело в истории культуры. М.: Слово, 2003.

Красовская, 1971 — Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Л.: Искусство, 1971. Т. 1: Хореографы.

Кузнецова, 1980 — Красота человека в искусстве / Автор текста и сост. альбома И.А. Кузнецова. М.: Искусство, 1980.

Логинов, 1999 — Логинов К.К. Элементы «порно» в народной культуре русских Карелии // Эрос и порнография в русской культуре / Под ред. М. Левитта и А. Топоркова. М.: Ладомир, 1999. С. 42—53.

Лукьянов, 1995 — Лукьянов Б. Заметки о наготы в искусстве // Художник. 1995. № 1. С. 6—13.

Малви, 2000 — Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск: Пропагеда, 2000.

Мужчины в моей жизни, 2000 — Мужчины в моей жизни: Каталог выставки. VII Международный фестиваль «Фотографируют женщины». Гос. музей истории Санкт-Петербурга, 6—29 октября 2000.

Неллас, 2000 — Неллас П. Кожаные ризы // Человек. 2000. № 6.

Новиков, 1998 — *Новиков Т.П.* Новый русский классицизм. СПб.: Palace editions, 1998.

Петров-Водкин, 2000 — *Петров-Водкин К.* Пространство Эвклида. СПб.: Азбука, 2000.

Проблемы толерантности, 2003 — Проблемы толерантности в подростковой субкультуре / Под ред. В.С. Собкина. М.: Центр социологии образования РАО, 2003.

Пушкарева, 1999 — *Пушкарева Н.Л.* Русские лубочные картинки XVIII—XX вв.: начало порнографии или отражение народных эротических воззрений // Эрос и порнография в русской культуре. С. 42—53.

Синельников, 1999 — *Синельников А.* Мужское тело: взгляд и желание. Заметки к истории политических психологий тела в России // Гендерные исследования. 1999. № 2. С. 209—219.

Утехин, 1998 — *Утехин И.В.* Театральность как инстинкт: семиотика поведения в трудах Н.Н. Евреинова // Реальность и субъект. 1998. Т. 2. № 1. С. 80—90.

Attwood, 1993 — *Attwood L.* Sex and the cinema // Sex and the Russian Society. Bloomington: Indiana University Press / Eds. I. Kon and J. Riordan. 1993. P. 64—88.

Berger, 1972 — *Berger J.* Ways of Seeing. Based on the BBC television series. London: BBC and Pelican, 1972.

Carlisle, 1989 — *Carlisle O.A., Davies R.* Les destins de Leonid Andreyev. Photographies d'un écrivain russe, 1971—1919. Paris: Adam Biro, 1989.

Flegon, 1976 — *Flegon A.* Eroticism in Russian Art. London: Flegon Press, 1976.

Garcia-Marquez, 1995 — *Garcia-Marquez V.* Massine. A Biography. N.Y.: Knopf, 1995.

Kasinec, Davis — *Kasinec E., Davis R.H., Jr.* A note on Konstantin Somov's erotic book illustration // Эрос и порнография в русской культуре. С. 338—395.

Koenig, 1990 — *Koenig O.* Nacktheit. Soziale Normierung und Moral. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.

Koritz, 1995 — *Koritz A.* Gendering Bodies Performing Art. Dance and Literature in Early Twentieth-Century British Culture. Ann-Arbor: Michigan University Press, 1995.

Кларисса Леканю
(Париж)

ТЕЛО ХРИСТА В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ XIX В.

Изображение тела Христа в русской живописи XIX в. можно рассматривать с двух точек зрения: семантической и собственно изобразительной, так как длительное влияние православных иконописных канонов на русскую живопись, а также воздействие тогдашних идеологических концепций не могли не получить своего отражения в представлении образа Христа. В XIX в. он формировался под влиянием двух художественных традиций, византийской и западноевропейской, объединившихся в картине Александра Иванова «Явление Христа народу». Особенность этого произведения заключается в принадлежности двум антагонистическим направлениям русской живописи второй половины XIX в. — классицистическому монументализму, впитавшему в себя черты византийской художественной культуры, и отмежевавшемуся от него реализму, характерному для станковой живописи.

Освободившись от канонических условностей, тело Христа перестало быть объектом поклонения. Оно стало отправной точкой для раздумий о природе власти и человека. Монарх-самодержец хотел получить публичное признание слияния сакрального тела Христа со своей собственной особой — помазанной, а следовательно, сакрализованной посредством обряда коронации, а представители интеллигенции, напротив, стремились отождествить Христа с современным им русским человеком, лишая фигуру Сына Божьего его божественной природы.

Проблема изображения Христа не сводима к разногласиям семантического и изобразительного порядка, она касается канонического понятия единого тела Христова. Согласно канонам православной церкви, тело Христово представляло собой нерасторжимую связь двух сущностей Христа, единых как по своей природе, так и по своему теологическому значению. Но в изобразительном искусстве XIX в. произошло окончательное разделение двойственной сущности Христа, его священная природа отступила на второй план, уступив место «идеологическому освоению» тела Христа.

АЛЕКСАНДР ИВАНОВ И ОБНОВЛЕНИЕ ПРАВОСЛАВНОГО ТЕЛА ХРИСТА

В 1758 г. в Петербурге, по образцу парижской Королевской академии живописи и скульптуры, была создана Императорская академия художеств, установившая жесткую классификацию жанров и провозгласившая болонскую и римскую школы XVII—XVIII вв. образцовыми. Картины на религиозные темы были причислены к жанру исторической живописи¹, их композицию следовало выстраивать согласно канонам классицизма, и, как следствие, стилистическое решение сцен на библейские сюжеты стало доминировать над их вероучебной функцией². Образ Христа приобрел отчетливый отпечаток академизма, корнями своими уходящего в католическую литургию; удалился от православных основ, как это было свойственно иконописи в целом, пребывавшей с конца XVII в. под влиянием западной живописи, когда в ущерб символизму иконописных канонов начинает отчетливо проследиваться стремление к реалистическому изображению³.

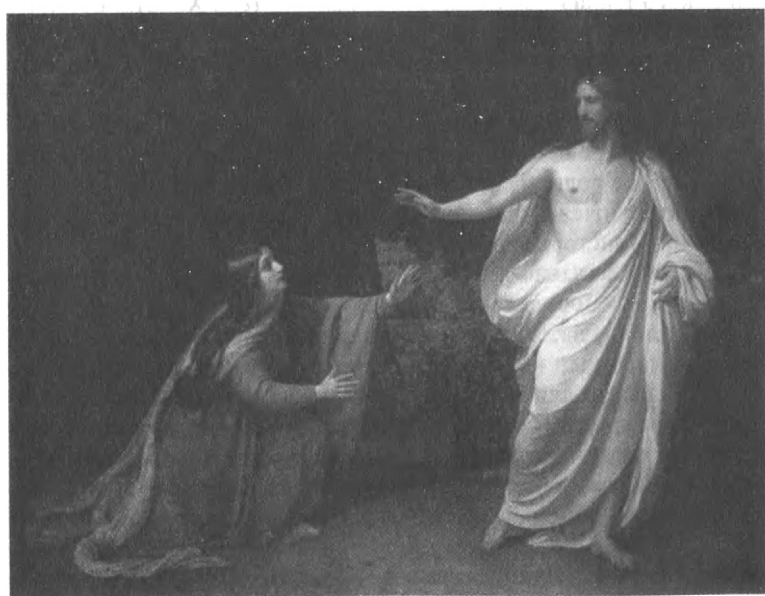
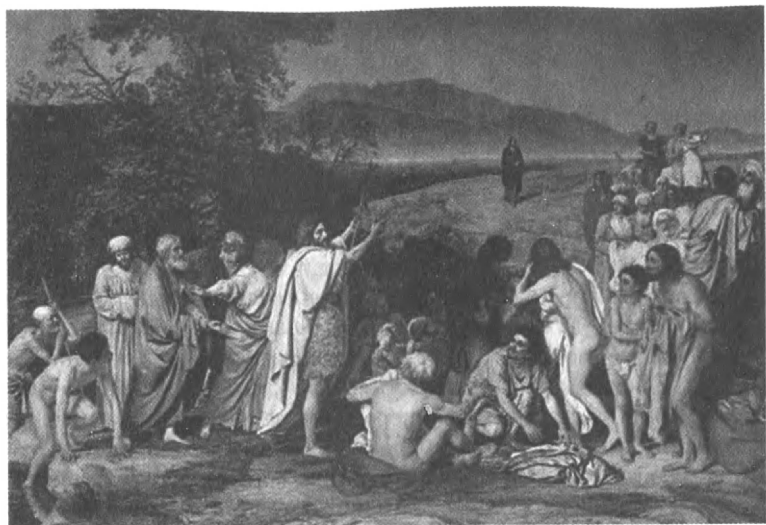
Выставленное в Третьяковской галерее полотно Александра Иванова «Явление Христа народу» (1837—1857) было написано в то время, когда русское искусство уже больше века пребывало под влиянием искусства западного. В своей картине художник определил два возможных пути развития русской живописи, изобразив амбивалентный образ Христа: лицо его создавалось на основе античных образцов, таких как Лаокоон, Венера Медицейская, Аполлон Бельведерский, а фигура была выписана с учетом византийских канонов изображения божества, в тогдашних академических произведениях на религиозные темы отсутствовавших полностью.

Иератическое изображение тела Христа, скрывающее его анатомическую структуру, требует величия и статичности драпировки;

¹ Определение жанра исторической живописи и ее разновидностей в первой половине XIX в. см.: Ракова М. Русская историческая живопись. М.: Искусство, 1979.

² См.: Ouspensky L. Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe. P.: Editions du Cerf, 1982. (1-е изд. в 1980). P. 309. (Рус. изд.: Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Изд-во Западноевропейского экзархата. Московский патриархат. 1996. С. 282: «Будучи церковным, искусство классового характера не носило и не могло носить по самой своей сущности. Наоборот, безотносительно к художественному качеству оно служило в истории объединяющим элементом того, что было разрознено не только социально и политически, но и национально. Критерий его был один, и в нем вероучебная сторона не отделялась от эстетической. Как мы уже говорили, эстетическая оценка произведения неразрывно сливалась с оценкой богословской и искусство богословствовало в эстетических категориях».

³ Ibid. P. 325 et 326. (Там же. С. 294 и 295.)



ее ниспадающие складки оставляют открытыми только скрещенные поверх ткани руки, превращая фигуру Христа в статую, что противоречит формальным академическим принципам, требовавшим, чтобы драпировка воспроизводила и подчеркивала плавные очертания тела¹. Пристальный и проникновенный взгляд Христа с неподвижными темными зрачками, отчего глаза кажутся еще больше, также не соответствует канонам пластического совершенства, основанным на подражании превозносимой академией античности.

Несколькими годами ранее Иванов создал картину «Явление Христа Марии-Магдалине после Воскресения» (1834—1835), выставленную в Русском музее в Санкт-Петербурге, где в точности были соблюдены все классицистические каноны, а изображенная в движении и устремленная вперед фигура Христа, облаченная в струящийся по телу плащ, имела обнаженный торс. На этой картине мускулатура тела Христа выписана согласно академической традиции, уделявшей особое внимание гармонии пропорций и анатомическому строению обнаженных фигур. Расположение складок широкого плаща подчеркивает движение тела Христа, оттеняет совершенство его телосложения, единственным изъяном которого является запечатленный на обнаженном торсе след от копья.

Академическое решение образа Христа было увековечено в монументально-декоративном убранстве Исаакиевского собора, живописное решение которого было определено императором Николаем I в полном соответствии с классицистическим канонам. Императору очень нравились работы болонской школы XVII в., особенно Христос Гверчино².

В 1844 г. в главном алтаре Исаакиевского собора³ был установлен витраж «Воскресение Христа», выполненный по рисунку Л. фон Кленце в классической манере русской иконописи. Взгляд Христа устремлен непосредственно на зрителей, правая рука его вознесена вверх для благословения, пурпурного цвета плащ оставляет неприкрытым торс со слабо выраженной мускулатурой, рассмотреть которую можно исключительно благодаря наличию светотени. На всем облике Христа лежит отпечаток величия, а его пронзительный и суровый взор, равно как и запечатленные на лице тени, плавно переходящие в контур нижней части лица, неожиданно заставляют нас вспомнить образцы византийской живописи.

¹ См.: *Сарабьянов Д.* Заметки о творческом методе Александра Иванова // Искусство. 1957. № 1. С. 47.

² См.: *Бутиков Г.* Государственный музей «Исаакиевский собор». СПб.: АО «Смарт», 1993. С. 48.

³ Там же. С. 61.

Классицизм, стиль, господствующий в пластическом убранстве Исаакиевского собора, получил свое наиболее интересное выражение в мозаиках, выполненных по картонам П. Басина и С. Живаго. Мозаика «Истязание Христа» Басина (1873—1885), размещенная в северном аттике, своим пластическим обликом напоминает хранящийся в Третьяковской галерее эскиз А. Егорова на ту же тему, выполненный в 1814 г. И на эскизе Егорова, и на мозаичном изображении, созданном по картону Басина, присутствует стремление детально, «как у Микеланджело», изобразить мускулатуру тела Христова. Ее рельефность подчеркивается напряженной позой со связанными руками и откинутой назад головой (унаследованный от Микеланджело мотив контрапоста), а также светом, исходящим от обнаженного тела Христа и составляющим контраст с темной кожей палачей.

РАСПЯТИЕ, ИЛИ СТРАДАЮЩЕЕ ТЕЛО ХРИСТА

Два варианта «Распятия», написанных Николаем Ге в 1892 и 1894 гг., — полотно 1892 г. в настоящее время хранится в Музее д'Орсэ в Париже, местонахождение картины 1894 г. неизвестно¹ — изображают мучения Христа и двух распятых рядом с ним разбойников. В первом варианте распятие Христа находится на переднем плане, является композиционным центром картины, в то время как разбойники, размещенные по бокам картины, представлены частично.

Изогнутое тело Христа парализовано болью, ноги поджаты, голова с искаженными чертами запрокинута назад. Силуэт удаляющегося человека на заднем плане подчеркивает ощущение странности и беспомощности, возникающее при взгляде на картину, нейтральный фон которой исключает ее локализацию как в пространстве, так и во времени.

На втором полотне представлено тело умирающего Христа, на него выпученными от ужаса глазами (и изогнув в неистовом напряжении тело) взирает покаявшийся разбойник, потрясенный наказанием, постигшим Сына Божьего. Обвисшее на кресте тело с длинными исхудавшими руками и ногами напоминает изображение распятого Христа на старинных иконах, созданных в XVII в. в дособорный период, и в частности, на иконах новгородской шко-

¹ См.: Ге Н. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1978. С. 398. В настоящем издании утверждается, что местонахождение обеих картин неизвестно, и упоминаются только их репродукции в «Альбоме художественных произведений Н.Н. Ге», изданном в Москве в 1903 г.

лы¹, где плоскостное линейное изображение заменяет прорисовку анатомической структуры. На картине «Распятие» 1892 г. тело Христа, напротив, обладает выраженной мускулатурой, подчеркнутой контрастами светотеней, падающих на его изогнувшиеся руки и ноги. Нарративные элементы композиции не утрачивают своей важности на обоих полотнах, однако в варианте 1894 г. упразднена фигура нераскаявшегося разбойника, а фигура человека, покидающего место казни, отодвинута далеко на задний план.

На подготовительном этюде к картине 1894 г., хранящемся в Государственном музее русского искусства в Киеве, голова Христа изображена в профиль. Глаза Христа закрыты, исхудавшие черты уже отмечены печатью смерти, подчеркнутой зеленоватым оттенком кожи, что придает лицу Христа вид посмертной маски.

Два варианта «Распятия» Н. Ге свидетельствуют о стремлении художника зримо представить последнее осуществление кенотической судьбы Христа, добровольно обречшего свою плоть на поругание, на какое обрекают последнего из злодеев, показать изменение его тела, подвергшегося истязанию. Конвульсии Христова тела на картине 1892 г. и изображение умирающей плоти на картине 1894 г. отражают суть размышлений художника, окрашенных глубоким пессимизмом, не оставляющим надежд на оправдание чудовищной смерти Спасителя.

Так Ге отрицал легитимность смерти Христа, необходимой, согласно жертвенной логике, для искупления грехов рода человеческого. Художник лишал распятие, от которого зависело искупление, его символического значения, возвращая ему исконную роль орудия публичной казни.

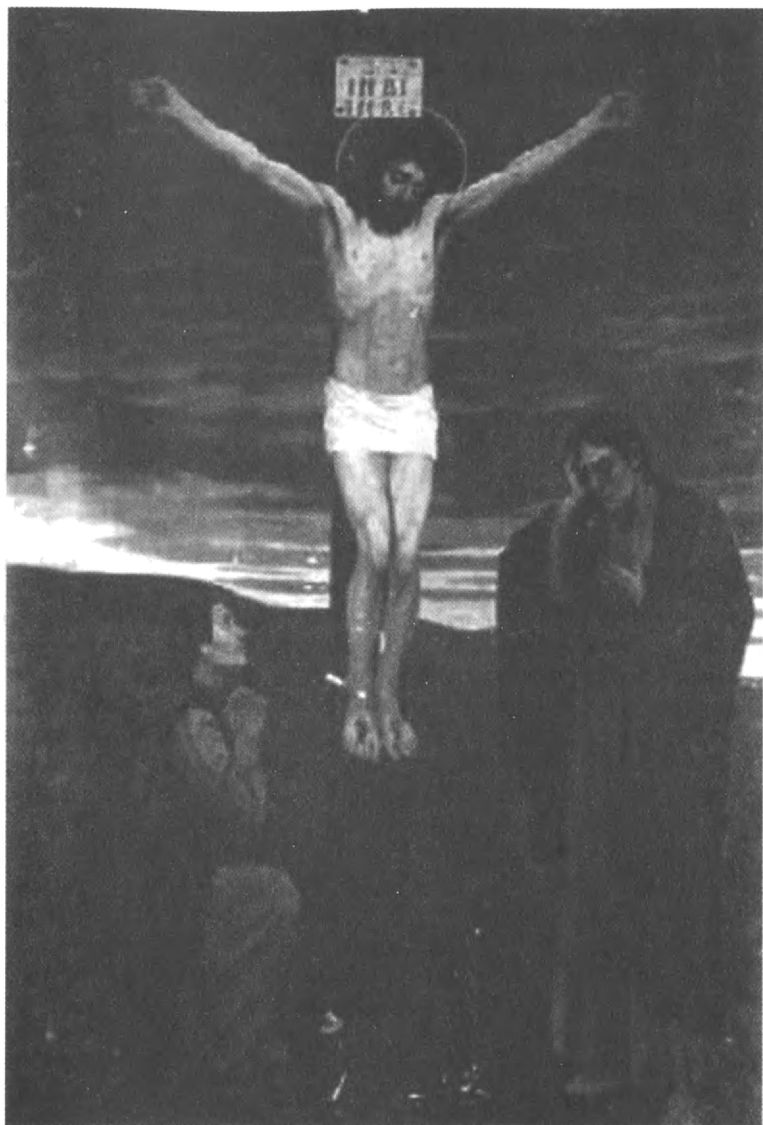
В старательно выписанных последних моментах жизни Христа и в его истерзанном теле, заставляющем вспомнить об атавистическом страхе человека перед смертью, взволнованный взор автора «Распятий» усматривает связь между кенотическим опытом Христа и смертным уделом человека, полностью подчиненного воле рока, ибо именно своим воплощением Сын Божий придал уделу человеческого исторический масштаб. Выставляя свои, выполненные в экспрессионистической манере картины, Ге, без сомнения, намеренно избрал путь устрашения публики, желая пробудить в ней сильные чувства, без которых нельзя искать ответы на вопросы, поставленные нравственностью².

Живописные образы, созданные Виктором Васнецовым: «Распятый Иисус Христос», выполненный во Владимирском соборе Киева (1895—1896), и картина «Голгофа» (1905) (холст, масло, хранится в музее Васнецова в Москве), предназначенная для церкви Св.

¹ См.: Лазарев В. Новгородская иконопись. М.: Искусство, 1981.

² См.: Ге Н. Указ. соч. С. 16 (вступление Н. Зограф).





Георгия в городе Гусь-Хрустальный (1896—1904), — свидетельствуют о стремлении художника следовать принципам средневекового русского иконного письма, и в частности, иконописной школы Севера Руси. Несмотря на вытянутое тело и изможденное лицо, Христос Васнецова проникнут традиционной красотой; он изображен в минуту смерти на кресте, где он пребывает в спокойной позе, придающей ему «иконописные» облик и черты, резко контрастирующие с искаженными судорогой болезненными чертами у Николая Ге.

ХРИСТОС ПАНТОКРАТОР (ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ), ИЛИ ТЕЛО ВО СЛАВЕ

Противостоящая господствовавшему в то время классицизму, византийская традиция, проявившая себя в «Явлении Христа народу» Иванова, стала своеобразным сигналом к обновлению русской религиозной живописи; в изображении Христа вновь появились пластические элементы, свойственные византийскому искусству. В отличие от классицистического решения убранства Исаакиевского собора, декоративное убранство собора Христа Спасителя в Москве, работа над которым, начатая в 1861 г., продолжалась до конца века, было выполнено в стиле дособорной иконописи¹.

Статичность и торжественность божественного образа, получаемая за счет фронтального изображения и пристального взгляда, выступающего в качестве композиционной доминанты, является наиболее характерной чертой византийской живописи, получившей свое отражение в мозаике «Саваоф» (по картонам А. Маркова), размещенной в главном куполе собора, фресках «Христос на престоле» П. Басина (маслом по штукатурке) на хорах барабана главного купола и «Христос во славе» Н. Кошелева (маслом по штукатурке) в простенках барабана главного купола.

Изображение света как прямой эманации божественной природы Спасителя в символической форме напоминает об образе базилевса, обожествлявшегося благодаря исполняемой им функции представителя небесного владыки².

¹ См.: Деяния Московских соборов 1666—1667. М., 1893. Цит. по: *Ouspensky L.* Op. cit. P. 345—386 (*Успенский Л.* Указ. соч. С. 315—343). Большой Московский собор 1666 и 1667 гг. определил новое представление божественной фигуры, согласно установленным новым каноническим правилам.

² См.: *Успенский Б.* Царь и император. Помазанье на царство и семантика монарших титулов. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 37: «Итак, как титул 'базилевс' (в ориг. по-гречески. — *Примеч. пер.*), так и титул "царь" соответствуют не только латинскому титулу «imperator», но также и титулу "rex", однако последнее соотнесение имеет особые религиозные коннотации (оно уместно только в том случае, когда имеется в виду уподобление монарха Христу или ветхозаветным царям). Вне этого контекста подобное соотнесение

Возникший в конце века неовизантийский стиль, формально воспроизводивший тематическое содержание византийского искусства, наложил свой отпечаток на убранство собора Христа Спасителя как, впрочем, и живопись Иванова. В новом стиле явно прослеживалось стремление освободиться от воздействия западного искусства в пользу исконных традиций русского искусства.

Работа Виктора Васнецова по оформлению киевского собора Св. Владимира, в художественном убранстве которого было решено объединить историческую и религиозную живопись в некое художественное единство, избавившись тем самым от довлеющего влияния академии, по-прежнему отводившей главную роль живописи исторической, заключалась в разработке новых пластических архетипов, созданных на основании тщательного изучения фресок и икон средневековой Руси. Таким образом, изображения Христа Пантократора в храмах конца XIX в. наделены чертами, характерными для традиционной иконописи, что свидетельствует о возвращении канонических правил, возобладавших над академическими установками.

Образ Сына Божьего, созданный согласно византийскому живописному канону в рамках монументальной живописи, в определенной степени предоставлял ответ на вопрос о подлинной внешности Христа, вопрос, не дававший покоя верующим уже на заре христианства, когда выбор делался между реалистичным образом семитского типа и идеальным образом эллинистического типа. В Византии обе тенденции слились воедино, а образцами для создания изображения Христа послужили портреты императорских сановников¹.

Таким образом, основы иконописи материализовали и «фиксировали» некую картину, мыслимую как историческая, которая сформировалась в христианском воображении вместе с появлением первых художественных изображений Христа. Русские художники XIX в. черпали вдохновение главным образом в иконах XI и XII вв., наделявших Христа типическими чертами, присущими ему одному, с целью наиболее полного постижения его двойственной природы и божественного света, исходящего от его тела.

Наиболее характерным изображением считалась полуфигура Пантократора из Софийского соборе в Киеве (XI в.), воплотившая

оказывается невозможным в византийской или русской перспективе: если речь идет о светском или, иначе говоря, социальном (политическом или государственно-административном) аспекте монаршей власти, титул «базилевс» (в ориг. по-гречески. — *Примеч. пер.*), как и соответствующий ему титул «царь», должен переводиться как *imperator*, однако в том случае, когда имеется в виду религиозный аспект, оба титула должны переводиться как *rex*.

¹ См.: *Grabar A. Les voies de la création en iconographie chrétienne. P.: Flammarion, 1994. P. 207.*

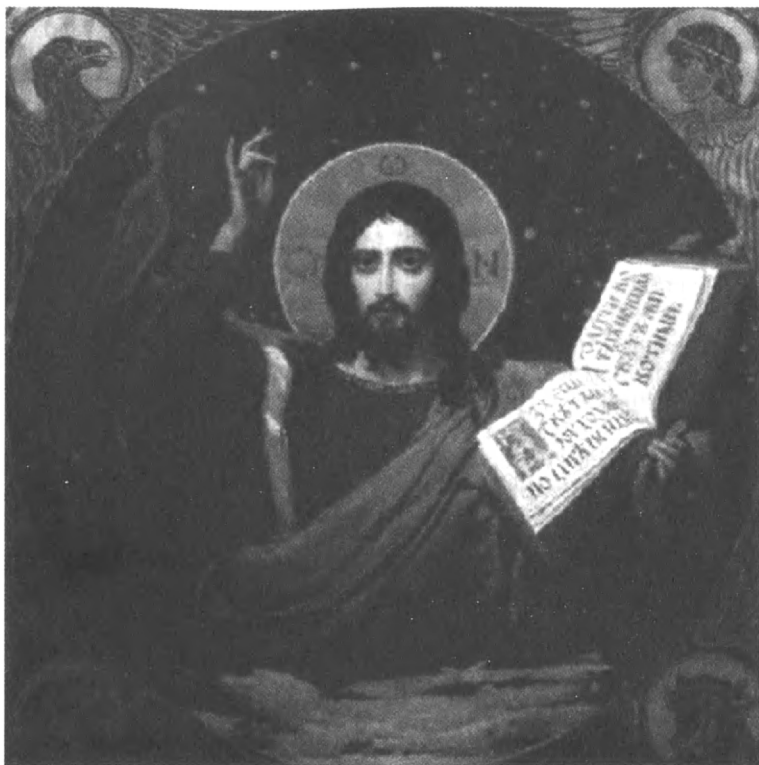
в себе образ защитника Киевской Руси. По четырем углам квадрата Пантократора окружают четыре архангела, облаченные в роскошные одежды телохранителей императоров Византии. Лик Вседержителя исполнен величия и торжественности, взгляд его, являющийся доминантой образа, придает лицу с откровенно стилизованными чертами суровое выражение. Закрытое Евангелие выделяется на золотом фоне, в который вписан нимб Христа, знак абсолютной царской власти, осуществляемой Пантократором как на земле, так и на небе.

«Христос Вседержитель» Васнецова, расположенный в центральном куполе Владимирского собора в Киеве, исполнен непосредственно по византийскому образцу, однако лицо его — согласно пожеланиям Комиссии, руководившей работами по созданию убранства церкви, — выполнено с учётом классицистических канонов, оно не пробуждает того священного трепета, что вызывает Демиург из киевского собора Св. Софии. Лицо Христа, наделенное правильными чертами и внутренним свечением, контрастирует с его темными волосами и бородой и воспринимается, таким образом, творением исключительно академическим.

Пантократор Васнецова выглядел менее торжественно, чем образцы, вдохновлявшие его, ибо, избавляясь, насколько возможно, от влияния классицизма, о котором напоминает драпировка, позволившая обнажить торс Христа на картине Иванова, художник, похоже, попытался соединить исторический сюжет с традиционным величием образа, наиболее характерным признаком которого является глубокий и торжественный взгляд. Работая над образом Вседержителя, выразительным взглядом его огромных темных глаз, равно как и над другими фигурами Владимирского собора, Васнецов черпал вдохновение в созерцании икон из монастыря Св. Екатерины, что на горе Синай, которые в то время выставались в Киеве¹.

Мозаичный Христос Пантократор в главном куполе храма Спаса на Крови в Санкт-Петербурге (1895—1907), выполненный по картонам Н. Харламова, иллюстрирует очередное обращение к тех-

¹ *Grabar*. Op. cit. P. 119 et 120. Автор ссылается на официальную традицию византийской портретной живописи, согласно которой функцию императора следовало изображать посредством образа самого императора: «...главной обязанностью портретиста было изобразительными средствами донести до зрителя мысль о том, что изображаемое лицо было “настоящим” базилевсом, консулом, вельможей или епископом. Для этого на портрете должны были присутствовать все основные существенные характеристики, подтверждающие, что изображенный персонаж обладал чертами строгими и благородными, осанкой величественной, позой официальной, а также всеми подобающими знаками отличия, приставшими его рангу, и одеждой, соответствующей его общественному положению».



нике мозаики для создания монументального декора. Ранее по рисункам Харламова на хорах Исаакиевского собора была создана мозаика «Христос во славе», ставшая прообразом «Пантократора» в формальном решении композиции; главная роль при этом отводилась декоративности. Композиция «Христос во славе» во многом аналогична композиции Пантократора, где божественная фигура возносится посредством сонма ангелов с развернутыми крыльями, выписанного в единой хроматической доминанте.

Пантократор Харламова воздевает руки для благословения, перед ним открыто Евангелие, сам он изображен на фоне усеянного звездами небосвода, размеры которого сокращены посредством ангельского круга. В отличие от поясной фигуры Васнецова, у Харламова представлен торс Пантократора. Внешний облик Вседержителя исполнен торжественности, однако застывшие черты лица и складки драпировки свидетельствуют о синтетическом решении образа¹.

Световые пятна на лице, шее и руках, выполненные посредством наложения ровных слоев светлых красок, противопоставлены более темным, лишенным полутонов участкам кожи, оттеняющим глаза, щеки и срединную линию лба, придавая лицу Христа скульптурный облик и одновременно следуя правилам старинной иконописной традиции, о которой напоминает нам «Спас» московской школы (XIV в.)², где лицо Христа структурируется контрастами света и тени при полном отсутствии полутонов.

Лицо Христа создавалось в русле византийской традиции, подчеркнутой стремлением художника вернуться к исконной иконописи, архаизировать создаваемый им пластический образ, чтобы подчеркнуть его сущность и чистоту. Пантократор Харламова, в отличие от эклектичного Пантократора Васнецова, является символом неизменности канонов православной живописи, изображающей исключительно духовную жизнь Христа, чему также способствует композиция с ее утонченной стилизацией.

Таким образом, Христос Пантократор Харламова возвращает нас непосредственно к средневековым изображениям Спасителя; и все же в облике его есть нечто, сближающее его с современными художнику символистскими произведениями, и это нечто противопоставляет его решенному в академических традициях образу Вседержителя Васнецова. Творение Васнецова отвечало официальным требованиям, предъявленным к декоративному убранству Владимирского собора, задуманного как символ победы христианства над

¹ См.: *Sas-Zalociecky W.* Op. cit. P. 38. Автор упоминает портреты Св. Сергия и Вакха (хранятся в Москве), которые в конце XIX в. находились в Киеве.

² *Смирнова Э.* Московская икона XIV—XVII вв. Л.: Аврора, 1989. Илл. 1.

язычеством славянских племен и одновременно как символ легитимности правящей династии, наследницы князей, основавших Русь.

Дихотомия образа Христа, возникшая в России в XIX столетии, нашла свое отражение в картине «Явление Христа народу» Александра Иванова, породившей две отличные друг от друга типологии, соответствовавшие двум антагонистическим идеологиям. Тело Христа претерпело «византизацию» внешнего облика прежде всего в рамках монументальных проектов убранства храмов, одобренных Священным синодом, желавшим видеть аллегория самодержавной власти в местах отправления культа и увековечить в символической манере извечный принцип династического правления.

Появление фигуры Христа в произведениях реалистической живописи второй половины XIX в., напротив, отвечало желанию выразить евангельские истины и понимание этих истин художниками — носителями либеральной и гуманистической идеологии, глубоко враждебной самим основам самодержавного режима. Этот новый принцип сюжетного решения достиг высокого уровня реалистичности — вплоть до показа самых низменных проявлений — в изображении страданий Христа, в полной мере раскрывающих ужас его положения, оставив за скобками преображение, подчеркивая физические и нравственные стигматы человека, образ которого проступает сквозь черты Сына Божьего. Художники хотели показать, что удел Христа — удел простого смертного, и тщетны надежды на божественное искупление. Тело Христа стало рассматриваться в отрыве от своих главных вероучебных функций; кроме того, оно было поставлено на службу тогдашним политическим амбициям. Изображение Христа превратилось в объект, привлекий к себе внимание властей; его семантическое присвоение равнялось своеобразному приданию легитимности общественным силам, оспаривавшим друг у друга его изображение. Процесс присвоения завершился в конце века утратой доктринального смысла, затем исчезло и изображение телесного образа Христа, чье место заняли новые фигуры, ставшие символами большевистской власти.

Пер. Е. Морозовой

ОТКРЫТИЕ ТЕЛА

Алексей Песков
(МГУ, Москва)

ТЕЛО РОДНОЙ ДУШИ

При исследовании неврозов традиционно различают три основные фазы их развития: а) фаза «идеи» («желания»), обусловленная стремлением личности к полноценной самореализации; б) фаза неудачной реализации «идеи»; в) фаза фрустрации (депрессии), обусловленной предшествующей неудачей. Эта схема достаточно широко была представлена задолго до развития психоанализа как научной дисциплины в дискурсах с совершенно иной функцией в европейской, и в том числе русской, любовной лирике¹.

Материалом для настоящих заметок послужили тексты русских поэтов 1810—1830-х годов² — в основном хрестоматийно известные стихотворения В.А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина, Е.А. Боратынского, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, — большей частью относящиеся к лирическому дискурсу, традиционно именуемому «унылой элегией». Впрочем, данное терминологическое уточнение не вполне корректно, поскольку само название «унылая элегия» относится к весьма разным по своим параметрам текстам, объединенным, строго говоря, только единственным признаком — тем самым, который обозначен в этом тавтологическом названии, — репрезентацией уныния.

¹ В настоящих заметках не ставится задача применить те или иные установочные схемы психоаналитической работы с пациентами к литературным текстам [ср.: *Смирнов*, 1994]; задача иная — обнаружить в литературных текстах то, что впоследствии стало базой для формирования психоаналитических установок. Как известно, возникновение психоанализа, поставившего проблему невротических переживаний в центр изучения психической жизни, было подготовлено не только (а может быть, точнее следовало бы сказать: не столько) предшествующей психиатрией, но и литературно-художественными дискурсами XIX столетия, предопределившими установочные принципы работы с пациентами задолго до начала развития психоанализа как научной дисциплины. Если психологическая сюжетная проза XIX в. породила ситуацию, в которой роли терапевта и пациента распределены между автором и персонажами, то в лирической поэзии в функциях и пациента, и терапевта выступает поэт-лирик, сам рассказывающий о своих невротических комплексах и сам же их дешифрирующий.

² Вопрос о западноевропейских источниках русской любовной лирики, в частности французской элегической школы последней четверти XVIII — первой четверти XIX в. (Парни, Шенье, Мильвуа, Ламартин), в настоящих заметках не рассматривается.

Словом *уныние* обозначается одна из форм регрессивной фрустрации¹, выражением которой переполнена русская лирика указанного времени.

В печаль влюбились мы. Новейшие поэты
 Не улыбаются в творениях своих,
 И на лице земли все как-то не по ним <...>
 У всех унынием оделось чело,
 Душа увянула, и сердце отцвело <...>

[Е.А. Боратынский. Богдановичу, 1824 // Боратынский. Изд. 2002. С. 71—72]

Или, как говорил В.К. Кюхельбекер в своей знаменитой статье 1824 г. «О направлений нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», написанной в период наибольшего распространения «унылой элегии» в русской поэзии: «Прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все. Чувств у нас давно нет: чувство уныния поглотило все прочие. Все мы взапуски толкуем о своей погибшей молодости; до бесконечности жуем и пережевываем эту тоску» [Мнемозина. 1824. Ч. 2. С. 31].

Эти иронические пассажи дополняются вполне серьезными высказываниями насчет душевного состояния молодых людей того литературного поколения, которое, собственно, и создало «унылую элегию» как один из самых авторитетных лирических дискурсов первой трети XIX в. — ср.: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и к ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (Из письма А.С. Пушкина к В.П. Горчакову от октября 1822 г. — о главном персонаже поэмы «Кавказский пленник». См.: Пушкин. Изд. 1956—1958. Т. X. С. 49); «Какой несчастный плод преждевременной опытности — сердце, жадное счастья, но уже не способное предаться одной постоянной страсти и теряющееся в толпе беспредельных желаний! Таково положение Муханова, и мое, и большей части молодых людей нашего времени» (Из письма Е.А. Боратынского к Н.В. Путяте от начала августа 1825 г. — Боратынский. Изд. 1998. С. 161).

¹ Агрессивная (активная) фрустрация, выражаемая различными проявлениями гнева, направлена на психическое и физическое уничтожение внешних объектов; регрессивная (пассивная) фрустрация, направленная внутрь субъекта, уничтожает его самого. Само слово *уныние* производно от др.-рус. *уныти*, *унывати*, *ныти* и ст.-сл. *оуныти*, *оунывати* ('опечалиться, омрачиться, тосковать, болеть'); о.-сл. **nyti*; и.-е. корень **nai-*: **ni-*; ср. др.-рус. *навь*, *навье* — 'мертвец' (см.: Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. 3-е изд. М., 1999. Т. I. С. 582).

«Душа увянула, и сердце отцвело», «погибшая молодость», «равнодушие к жизни», «сердце, не способное предаться...» — все эти констатации депрессии, разные обозначения «уныния» не определяют, однако, причин этого состояния. И хотя в цитированных фрагментах из писем Пушкина и Боратынского причина вроде бы названа («преждевременная старость души» = «преждевременная опытность»), возникает вопрос: что же, в свою очередь, является причиной этих состояний?

Причина всякой фрустрации — нереализованность «идеи» (см. в первом абзаце схему развития невроза). Всякая депрессия, даже мировая тоска, может быть психологически обоснована. В отличие от повседневного быта в лирических текстах (а также в таких сюжетных текстах, где условием адекватного восприятия фигуры главного персонажа является его интерпретация в качестве alter ego автора, — например, в байронической поэме), вследствие их принципиальной исповедальности, поэт выступает в специфической роли: одновременно и пациента и исследователя собственной психики, более или менее эксплицитно мотивирующего причины своей депрессии.

Не углубляясь в обзор лирических мотивировок уныния, большей частью субститутивных, если рассматривать их с критических позиций позднейшего времени¹, и в частности, с психоаналитичес-

¹ Среди таких субститутивных мотивировок уныния в первую очередь следует назвать мотивировки фрустрации — переживаниями несвободы и несбывшегося избранничества. Первый из названных комплексов наиболее известен по политической лирике поэтов декабристского поколения — см., например, в элегии Рылеева, обращенной к его возлюбленной:

Мне не любовь твоя нужна <...>
 Любовь никак нейдет на ум:
 Увы! моя отчизна страждет —
 Душа в порыве тяжких дум
 Теперь одной свободы жаждет.

[К.Ф. Рылеев. К N.N. // Рылеев. Изд. 1983.
 С. 118]

Этот комплекс можно было бы назвать еще по функции основного персонажа поэзии 1820—1830-х гг. комплексом пленника — см., например, у Лермонтова:

О боже! думал я, зачем
 Ты дал мне то, что дал ты всем,
 И крепость сил, и мысли власть,
 Желанья, молодость и страсть?
 Зачем ты ум наполнил мой
 Неутолимою тоской
 По дикой воле? Почему

кой точки зрения, остановлюсь на двух из них наименее субститутивных.

Одна из мотивировок уныния — пресыщение удовольствиями, в первую очередь любовными — см., например:

В душе больной от пищи mnogой,
 В душе усталой пламень гас,
 И за стаканом в добрый час
 Застал нас как-то опыт строгой.
 Наперсниц наших, страстных дев
 Мы поцелуи позабыли,
 И, пред суровым оробев,
 Утехи крылья опустили.

[Е.А. Боратынский. Приятель строгий, ты не прав... // Боратынский. Изд. 1982. С. 93]

В объятых ветреных Лаис
 Любить способность онемела;
 Страсть к славе, к жизни охладела,
 Желанья роем унеслись!

[Н.М. Коншин. Поэт, твой дружественный глас... // Поэты 1820—1830. Т. 1. С. 351]¹

Другая мотивировка — та самая, чья специфика и является основным предметом данного сообщения, — любовная неудача.

Ты на земле мне одному
 Дал вместо родины тюрьму?
 Ты не хотел меня спасти!
 Ты мне желанного пути
 Не указал во тьме ночной,
 И ныне я как волк ручной.

[М.Ю. Лермонтов. Мцыри // Лермонтов. Изд. 1978. С. 712]

Второй комплекс (несбывшееся избранничество) легче всего обозначить отсылкой к каким-либо хрестоматийным стихотворениям о судьбе поэта, к которому безучастна толпа, — например, к «Последнему поэту» и «Рифме» Боратынского или к «Поэту» и «Не верь себе» Лермонтова.

¹ Ср. с аналогичными причинами хандры всем известных персонажей, чья фрустрация обрисована по модели, заданной унылой элегией:

Но был ли счастлив мой Евгений,
 Свободный, в цвете лучших лет,
 Среди блистательных побед,
 Среди вседневных наслаждений? <...>
 Нет: рано чувства в нем остыли;
 Ему наскучил света шум;

Вообще, конечно, *любовная неудача* — слишком обобщенное название достаточно большой группы переживаний. В контексте настоящих заметок актуален прежде всего аспект, обусловленный ощущением психической неудовлетворенности, возникшей в результате целенаправленного психического замещения нормальных сексуальных влечений. Подчеркиваю: целенаправленного замещения — такого, при котором любовь к женщине переживается в первую очередь как душевное влечение и соответственно телесные знаки и признаки преобразуются в знаки и признаки не сексуального, а именно психического партнерства.

При такой установке от возлюбленной требуется прежде всего наличие *родной души*, а любовное общение сознается как «союз души с душой родной» [Ф.И. Тютчев.¹ Предопределение // Тютчев. Изд. 2002—2003. Т. 2. С. 50] — см. у Пушкина об авторе унылых элегий и у Лермонтова о самом себе:

Он верил, что душа родная
Соединиться с ним должна,
Что, безотрадно изнывая,
Его вседневно ждет она.

[А.С. Пушкин. Евгений Онегин. Гл. 2: VIII // Пушкин. Изд. 1956—1958. Т. V. С. 39]

Гляжу на будущность с боязнию,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнию,
Ищу кругом души родной.

[М.Ю. Лермонтов. Гляжу на будущность с боязнию... // Лермонтов. Изд. 1988—1990. Т. 1. С. 166]

При такой установке сам влюбленный, естественно, квалифицирует собственное переживание как потребность сугубо душевную:

Красавицы недолго были
Предмет его привычных дум <...>

[А.С. Пушкин. Евгений Онегин. Гл. 1: XXXVI—XXXVII // Пушкин. Изд. 1956—1958. Т. V. С. 25—26].

«В первой своей молодости <...> я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями <...> влюблялся в светских красавиц и был любим, — но их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце осталось пусто <...>. Тогда мне стало скучно» [М.Ю. Лермонтов. Герой нашего времени // Лермонтов. Изд. 1978. Т. 2. С. 482].

Не верят в мире многие любви
 И тем счастливы; для иных она
 Желанье, порожденное в крови,
 Расстройство мозга или виденье сна.
 Я не могу любовь определить,
 Но это страсть сильнейшая! — Любить
 Необходимость мне; и я любил
 Всем напряжением душевных сил.

[*М.Ю. Лермонтов*. 1831-го июня 11 дня // *Лермонтов*. Изд. 1988—1990. Т. 1. С. 75]

Поскольку душа нематериальна, узнать ее можно только по каким-либо телесным проявлениям. Эти проявления большей частью отличны от тех, которыми отмечена возлюбленная в других лирических любовных дискурсах того же и предшествующего времени, в частности в гедонистических — в анакреонтической оде, в легкой поэзии, разумеется, в непристойной поэзии типа барковианы.

Для того чтобы очевиднее было различие между тем, как возлюбленная мыслится в текстах, где ее тело фигурирует как вместилище родной души, и тем, как она представлена в текстах, где таковые коннотации либо отсутствуют вовсе, либо вторичны, приведу несколько примеров из русской гедонистической поэзии:

Пляскою своей, любезна,
 Разжигай мое ты сердце;
 Пением своим приятным
 Умножай мою горячность.
 Моему, мой свет, ты взору,
 Что ни делаешь, прелестна.
 Все любовь мою питает
 И мое веселье множит.
 Обольщай мои ты очи,
 Пой, пляши, играй со мною,
 Бей в ладони и, вертяся,
 Ты руками подпирайся.
 Руки я твои прекрасны
 Целовал неоднократно;
 Мною бесчисленно целован
 Всякой рук твоих и палец.

[*А.П. Сумароков*. Ода анакреонтическая // *Лирика XVIII века*. С. 112]

В чаще дикой и глухой
 Нимфа юная отстала;
 Я за ней — она бежала

Легче серны молодой.
 Эвры волосы взвивали,
 Перевитые плюшом;
 Нагло ризы поднимали
 И свивали их клубком.
 Стройный стан, кругом обвитый
 Хмеля желтого венцом,
 И пылающи ланиты
 Розы ярким багрецом,
 И уста, в которых тает
 Пурпуровый виноград —
 Все в неистовой прельщает! <...>

[К.Н. Батюшков. Вакханка // Батюшков.
 Изд. 1978. С. 289]

Дианы грудь, ланиты Флоры
 Прелестны, милые друзья!
 Однако ножка Терпсихоры
 Прелестней чем-то для меня.
 Она, пророчествуя взгляду
 Неоцененную награду,
 Влечет условною красой
 Желаний своевольный рой.

[А.С. Пушкин. Евгений Онегин. Гл. 1: XXXII
 // Пушкин. Изд. 1956—1958. Т. V. С. 23]

Стан возлюбленной, грудь возлюбленной, ножка возлюбленной, волосы возлюбленной, руки возлюбленной, ланиты возлюбленной, уста возлюбленной — все это фиксируется постольку, поскольку соответствующие части тела, наряду с движениями этого тела, отвечают не каким-либо душевным интенциям, а сладострастному желанию влюбленного.

Если душа и сердце и фигурируют в любовной лирике, описывающей это непосредственное влечение, то они, так же как в архаических любовных дискурсах (см., например, заговоры-присухи)¹,

¹ В любовных заговорах сердце фигурирует как часть тела, такая же, как легкие, печень, суставы, жилы и проч. — см.: «<...> ветры буйные, вихори! <...> распалите и присушите <...> рабу Божию (имя) ко мне, рабу Божию (имя). Сведите ее со мною — душа с душою, тело с телом, плоть с плотию <...> Снесите и донесите, вложите и положите в рабицу Божию (имя), в красную девицу, в белое тело, в ретивое сердце, в хоть и в плоть, чтоб красная девица не могла без меня, раба Божия (имя), ни жить, ни быть <...>» [Майков. Изд. 1869. С. 7]; «<...> напади, моя тоска и печаль и великая кручина, рабе Божьей (имя)

не являются чем-то самостоятельным по отношению к телу, а, по сути, служат, как, например, кровь, — внутренними источниками любовного желания — см. в переводе архаического любовного текста:

Когда ты предо мной, в душе моей волненье,
В крови палящий огонь! в очах померкнул свет! <...>
Лежу у милых ног, горю огнем желанья!

[В.А. Жуковский. Сафина ода // Жуковский.
Изд. 1959. С. 45—46]

Но в лирических текстах с первичной установкой на душевное партнерство тело возлюбленной фигурирует абсолютно иначе. Иные из признаков этого тела, актуальные для гедонистической лирики, — например, стан возлюбленной или ее волосы — совершенно неактуальны при объяснении душевных переживаний. См. характерное противопоставление любовного влечения и любви как сердечного чувства:

<...> на балах городских,
Среди толпы, весельем оживленной,
При гуле струн, в безумном вальсе мча
То Делию, то Дафну, то Лилету
И всем троим готовый сгоряча
Произнести по страстному обету;
Касаяся душистых их кудрей
Лицом моим; объемля жадной дланью
Их стройный стан <...>

Стройный стан, душистые кудри и сама ситуация (вальс на балу) — все это исключает любовь в том субститутивном варианте, который только, с точки зрения искателя родной души, и может считаться истинной любовью, — см. продолжение того же текста:

<...> Но к ним ли я любовью пылал?
Нет, милая! когда в уединенье

в ретивое сердце, в горячую кровь, во сто семьдесят жил, <...> во сто семьдесят суставов <...>»; «<...> Ветры-ветерочки, вехори-вехоречки! Соймите с меня, рабы Божьей (имя), тоску и кручину. Соймите и понесите на раба Божья (имя). <...> Найдите его, положите ему в белое тело, в ясные очи, в ретивое сердце, чтобы его горячее сердце огнем загорелось, его (имя) кровь ключом закипела, об рабы Божьей (имя) чтобы он думу думал, об рабы Божьей (имя) мысли мыслил <...>» [Обереги и заклинания. С. 127, 142, 139].

Себя потом я тихо поверял,
Их находя в моем воображенье,
Тебя одну я в сердце обретал!

[*Е.А. Боратынский*. Решительно печальных
строк моих... // Боратынский. Изд. 2002. Т. 2.
С. 94]

Некоторые же части тела возлюбленной при установке на душевное партнерство меняют свою функцию или приобретают качественно иное значение, чем в лирике, сосредоточенной на сладострастных желаниях. Так, например, грудь возлюбленной — это уже даже не собственно женская грудь, а источник душевного ответа на душевное же стремление влюбленного:

Нельзя ль найти любви надежной?
Нельзя ль найти подруги нежной,
С кем мог бы в счастливой глуши
Предаться неге безмятежной
И чистым радостям души <...>
Где ж обреченная судьбою?
На чьей груди я успокою
Свою усталую главу?

[*Е.А. Боратынский*. Пора покинуть, милый
друг... // Боратынский. Изд. 2002. Т. 1. С. 159]

Неудивительно, что именно такая грудь — признак возлюбленной даже после смерти, в ином мире:

Ах! пусть покой отрадный сей
Умчит меня с земного круга!
Души небесная подруга!
Проснусь я на груди твоей!..

[*А.Д. Воспоминания* // Французская элегия.
С. 527]

Успокоение на груди возлюбленной, где только и обретаются «чистые радости души», — это максимально полный телесный ответ на душевные движения.

Вся полнота любви при таком отношении предельно сублимируется — либо возлюбленная предстает в облике эфирно-бестелесном, либо сама любовь откладывается до встречи с возлюбленной в небесном мире:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,

Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

[А.С. Пушкин. К *** // Пушкин. Изд. 1956—
1958. Т. II. С. 267]

О милый друг, нам рок велел разлуку <...>
Вотще к тебе простру от сердца руку <...>
Есть лучший мир; там мы любить свободны;
Туда моя душа уж все перенесла;
Туда всечасное влечет меня желанье <...>

[В.А. Жуковский. Песня: «О милый друг! те-
перь с тобою радость...» // Жуковский. Изд.
1959. С. 107]

По каким же телесным признакам узнается родная душа? Грудь, на которой влюбленный в родную душу может наконец обрести успокоение, — это все-таки финал его исканий.

Начинаются искания с реакции влюбленного на взор, голос и улыбку.

Если в гедонистической любовной лирике актуально то, что представляется взору самого влюбленного (см. выше у Сумарокова: «Моему, мой свет, ты взору, // Что ни делаешь, прелестна»), а взор самой возлюбленной если и фигурирует, то лишь как дополнительный элемент ее описания, то в душевной любовной лирике, напротив, именно по очам возлюбленной узнается ее родная душа:

И что, мой друг, сравнится
С невинною красой?
При ней цветом душой! <...>
О скромных взоров сладость!
Движений тишина!
Стыдливое молчанье,
Где вся душа слышна!

[В.А. Жуковский. К Батюшкову. Послание // Жуковский. Изд. 1959. С. 131].

Люблю я красавицу
С очами лазурными:
О! в них не обманчиво
Душа ее светится! <...>
И кто не доверится
Сиянью их чистому,
Эфирной их прелести,

Небесной души ее
Небесному знамению?

[*Е.А. Боратынский*. Люблю я красавицу... // Боратынский. Изд. 2002. Т. 2. С. 259].

Но для меня сей взор благодаянье;
Как жизни ключ, в душевной глубине
Твой взор живет и будет жить во мне;
Он нужен ей, как небо и дыханье.

[*Ф.И. Тютчев*. К Н. // Тютчев. Изд. 2002—2003. Т. 1. С. 46]

Однако же хоть день, хоть час'
Еще желал бы здесь пробыть,
Чтоб блеском этих чудных глаз
Души тревоги усмирить.

[*М.Ю. Лермонтов*. К Су<шковой> // Лермонтов. Изд. 1988—1990. Т. 1. С. 57]

Другой знак родной души — голос возлюбленной:

Приятный звук твоих речей
Со мной во сне не растается;
Проснусь — и ты в душе моей.

[*В.А. Жуковский*. Песня: «Мой друг, хранитель ангел мой» // Жуковский. Изд. 1959. С. 80]

О милая, повсюду ты со мною <...>
Засну ли я, лишь о тебе мечтаю,
Одну тебя в неверном вижу сне <...>
Заслушаюсь — твой голос слышен мне <...>

[*А.С. Пушкин*. Разлука // Пушкин. Изд. 1956—1958. Т. I. С. 208—209]

Слышу ли голос твой
Звонкий и ласковый,
Как птичка в клетке,
Сердце запрыгает;
Встречу ль глаза твои
Лазурно-глубокие,
Душа им навстречу
Из груди просится <...>

[*М.Ю. Лермонтов*. Слышу ли голос твой... // Лермонтов. Изд. 1988—1990. Т. 1. С. 166]

Она поет, и звуки тают,
Как поцелуи на устах <...>

[*М.Ю. Лермонтов*. Она поет, и звуки тают...
// Лермонтов. Изд. 1988—1990. Т. 1. С. 167]

Однако характерно, что сами уста фигурируют редко (ср. с репрезентацией собственно телесного влечения: «Соединив уста с устами, // Всю чашу радости мы выпили до дна» — *К.Н. Батюшков*. Воспоминание // Батюшков. Изд. 1977. С. 535), и, в сущности, речь идет не об устах как таковых, а только об их функции, порождающей вместо поцелуев их бестелесное подобие, вместо тела возлюбленной — его субститут, бесплотное видение в буквальном смысле слова:

Из-под таинственной холодной полумаски
Звучал мне голос твой отрадный, как мечта <...>
И создал я тогда в моем воображеньи
По легким признакам красавицу мою;
И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю.

[*М.Ю. Лермонтов*. Из-под таинственной холодной полумаски... // Лермонтов. Изд. 1988—1990. Т. 1. С. 211—212]

При субститутивном отношении к возлюбленной возможен лишь субститутивный результат — упоение поцелуем и объятия заменяются рукопожатием:

Но тщетно взор во взорах их
Искал ответа и узнанья <...>
Но светлый мир уныл и пуст
Когда душе ничто не мило:
Руки пожатье заменило
Мне поцелуй прекрасных уст!

[*Е.А. Боратынский*. Когда неопытен я был...
// Боратынский. Изд. 2002. Т. 1. С. 243]

Но можно не получить даже и такого результата:

И скучно, и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...

[*М.Ю. Лермонтов*. И скучно, и грустно... // Лермонтов. Изд. 1988—1990. С. 185]

Словом, как говорил тот же Лермонтов, «ответа на любовь мою напрасно жаждал я душою». Вместо тела возлюбленной у ищущего родную душу остается только неопределенный образ:

Твой образ я хранил в душе моей залогом
Всего прекрасного... и благодати творца.

[К.Н. Батюшков. Воспоминания. Отрывок.
// Батюшков. Изд. 1977. С. 212—213]

Во всех природы красотах
Твой образ милый я встречаю.

[В.А. Жуковский. Песня: «Мой друг, храни-
тель ангел мой» // Жуковский. Изд. 1959.
С. 80]

Но образ твой в душе моей
Все жив <...>

[М.Ю. Лермонтов. Я не люблю тебя... // Лер-
монтов. Изд. 1948. С. 233]

В итоге установка на душевное партнерство в лучшем случае приводит влюбленного к утешению надеждой будущего соединения с душой возлюбленной в загробном мире, но если он не создает себе такого утешения, то обречен на невротическую фрустрацию: на разочарование, чувство одиночества и уныние, а взоры, голос и речи возлюбленной оказываются не чем иным, как знаками обмана и предательства лучших душевных порывов:

Зачем нескромностью двусмысленных речей <...>
Притворным пламенем коварных сих очей <...>
Знакомить юношей с волнением любви,
Их обольщать надеждой счастья <...>?

[Е.А. Боратынский. Дориде // Боратынский.
Изд. 2002. Т. 1. С. 389]

Если же дело и доходит до поцелуев или объятий, то они вместо упоения (слово, традиционно определяющее гедонистическое переживание) содержат траву (яд):

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя <...>

[М.Ю. Лермонтов. Благодарность // Лермон-
тов. Изд. 1988—1990. Т. 1. С. 197]

И, полный чувствами живыми,
 Страхуся поглядеть назад <...>
 Чтоб я не вспомнил этот свет,
 Где носит все печать проклятья,
 Где полны ядом все объятья,
 Где счастья без обмана нет.

[М.Ю. Лермонтов. 1831-го января // Лермонтов. Изд. 1988—1990. Т. 1. С. 71]

Таким образом, сама установка на поиск родной души становится стимулом невротического коловращения «идеи» любви, не находящей себе реализации, и только выход за пределы этого коловращения — в ту область жизни, где тело возлюбленной не является знаковым посредником между «идеями» и реальностью, а репрезентирует само себя, — отменяет невротическое негодование на жизнь — см., например, о глазах возлюбленной у Тютчева:

Люблю глаза твои, мой друг,
 С игрой их пламенно-чудесной,
 Когда их приподынешь вдруг
 И, словно молнией небесной,
 Окинешь бегло целый круг...
 Но есть сильней очарованья:
 Глаза, потупленные ниц,
 В минуты страстного лобзанья,
 И сквозь опущенных ресниц
 Угрюмый, тусклый огонь желанья.

[Ф.И. Тютчев. Люблю глаза твои, мой друг... // Тютчев. Изд. 2002—2003. Т. 1. С. 173]

И лишь после соединения с телом возлюбленной становится возможным обретение ее души:

Забыв и свет, и рок суровый,
 Желанья смутные в одно желанье слить
 И на устах ее, в ее дыханье пить
 Целебный воздух жизни новой!

[Е.А. Боратынский. Поверь, мой милый друг... // Боратынский. Изд. 2002. Т. 1. С. 151]

ЛИТЕРАТУРА

Батюшков. Изд. 1978 — Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И.М. Семенко. М., 1977 (Лит. памятники).

Боратынский. Изд. 2002 — *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 2002. Т. 1—2.

Боратынский. Изд. 1998 — *Летопись жизни и творчества Е.А. Боратынского / Сост. А.М. Песков.* М., 1998.

Жуковский. Изд. 1959 — *Жуковский В.А.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1959. Т. 1.

Лермонтов. Изд. 1988—1990 — *Лермонтов М.Ю.* Соч.: В 2 т. / Изд. подгот. И.С. Чистова. М., 1988. Т. 1; М., 1990. Т. 2.

Лермонтов. Изд. 1948 — *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Б.М. Эйхенбаума. М.; Л., 1948. Т. 1.

Лирика XVIII века — Русская литература. Век XVIII: Лирика. М., 1990.

Майков. Изд. 1869 — *Майков Л.Н.* Великорусские заклинания. СПб., 1869.

Обереги и заклинания — Обереги и заклинания русского народа / Изд. подгот. М.И. и А.М. Песковы. М., 1998.

Поэты 1820—1830 — Поэты 1820—1830-х годов: В 2 т. / Тексты подгот. В.Э. Вацуру. Л., 1972 (Библиотека поэта. Большая серия). Т. 1.

Пушкин. Изд. 1956—1958 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М.; Л., 1956—1958.

Русская элегия — Русская элегия XVIII — начала XX века / Изд. подгот. Л.Г. Фризман. Л., 1991 (Библиотека поэта. Большая серия).

Рылеев. Изд. 1983 — *Рылеев К.Ф.* Сочинения / Изд. подгот. Г.А. Колосова и А.М. Песков. М., 1983.

Смирнов, 1994 — Смирнов И.П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

Тютчев. Изд. 2002—2003 — *Тютчев Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: В 6 т. / Отв. ред. Л.Д. Опульская-Громова. М., 2002—2003. Т. 1—2.

Французская элегия — Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры / Изд. подгот. В.Э. Вацуру и В.А. Мильчина. М., 1989.

Лора Трубецкая
(Университет Сорбонна, Париж)

ОБРАЗЫ ТЕЛА В «ПУТЕШЕСТВИИ В АРЗРУМ» А.С.ПУШКИНА

Литературное путешествие — изменчивый жанр, не имеющий четко очерченных границ, — можно было бы назвать, перефразируя известную формулу Сен-Реаля, историей тела, разгуливающего по большой дороге. О чем бы ни шла речь в такой истории — о путешествии с определенной целью или же о странствиях ради странствий, повествование выстраивается вокруг перемещения тела путешественника. И хотя тело путешественника в ряде случаев остается на заднем плане, как это часто бывает в хождении или в этнографическом очерке, в нем фокусируются все дорожные впечатления. Тело может подвергаться неприятным или, наоборот, приятным воздействиям — оно может утомиться, его могут побить и даже уничтожить, и, наоборот, оно может предаваться чревоугодию, искать новые ощущения. Данная альтернатива в шуточной форме сформулирована в анекдоте про двух путешественников, которые, остановившись на ночь в калабрийском доме, подслушали разговор хозяев и из услышанного сделали вывод, что те хотят их зарезать, хотя на самом деле гостеприимные хозяева намеревались зарезать двух свиней, чтобы угостить своих постояльцев. Но путешествие — это еще и встреча с другими телами, восприятие которых, каким бы объективным ни хотел казаться путешественник, зависит от его собственного представления о телесной норме.

В конечном счете значение путешествия, одновременно как личного опыта и как литературного произведения, тесно связано со способом присутствия в тексте тела, что мы и покажем на примере «Путешествия в Арзрум» Пушкина.

Пушкин написал три «путешествия», точнее, три текста, относящихся к этому жанру. Первый написан в 1824 г. и опубликован в 1825 г. в журнале «Северные цветы» Дельвига, а затем издан повторно в 1830 г. в качестве приложения к поэме «Бахчисарайский фонтан»; он известен как «Отрывок из письма к Д.»; к нему мы еще вернемся. Второй текст — «Путешествие из Москвы в Петербург», написанный в 1833—1834 гг., дополненный в 1835 г., — не был издан при жизни автора. Как видно из заголовка, речь идет о полемическом прочтении «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева, которое Пушкин, по его словам, читает с последней главы,

поскольку едет в обратную сторону. Этот текст Пушкина, близкий по духу к статье 1836 г. «Александр Радищев», также не изданной при жизни автора, не является путешествием как таковым, а скорее поводом затронуть волнующие поэта вопросы. Поэтому, посвятив первые страницы Москве, автор более не упоминает никаких пространственных ориентиров, и тело путешественника в тексте отсутствует полностью. Полемизируя с поэтикой сентиментализма, Пушкин излагает свои собственные воззрения на русскую культуру и общество и, критикуя Радищева, в то же время спасает его от забвения, где он оказался по воле цензуры¹.

«Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года», написанное в 1835 г. и опубликованное в 1836 г. в первом номере журнала «Современник», напротив, представляет собой рассказ о подлинном путешествии, где значительное место занимают телесность и образы тела: тут и тело путешественника, продрогшего в дороге и восстанавливающего силы в банях или опасующееся чумы, и женское тело, окутанное в чадру или полностью обнаженное, и тело гермафродита, и мертвые и изуродованные тела. На протяжении всего пути автор отмечает не утонченные переживания, а простейшие телесные ощущения: удушающую усталость, тяготы поездки верхом под проливным дождем и неудобство кровати, полной блох, благотворное действие массажа и злополучное купание в сернистом источнике, вкусную или, наоборот, отвратительную местную кухню. Намеренное выдвигание на первый план физиологической стороны путешествия просматривалось уже во фрагменте 1824 г., где путешественник плывет по морю, обедается виноградом в Грузефе и заболевает по дороге в Бахчисарай. В этом тексте телесность, анекдотичность и субъективность полемически направлены против ученого стиля «Путешествия в Тавриду» Муравьева-Апостола, до тех пор, пока не уступают место поэтике воспоминаний:

«Отчего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставленные мною с таким равнодушием? Или воспоминание — самая сильная способность души нашей и им очаровано все, что подвластно ему?»

В «Путешествии в Арзрум» физиологические подробности разрушают и романтические штампы описания Кавказа, отчасти со-

¹ Тот же самый прием — придание тексту двоякого смысла — применен и в статье «Александр Радищев», где автор приглашает читателя открыть наугад «Путешествие» Радищева (запрещенную книгу, которую, по сути, невозможно отыскать), чтобы убедиться в ее стилистическом несовершенстве: «Порывы чувствительности, жеманной и надутой, иногда чрезвычайно смешны. Мы могли бы подтвердить суждение наше множеством выписок. Но читателю стоит открыть эту книгу наудачу, чтоб удостовериться в истине нами сказанного» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 7. С. 358—359).

зданные самим Пушкиным, и пафос прославления военных подвигов — своего рода «социального заказа», предъявленного поэту. Пушкин об этом открыто пишет в первом варианте Предисловия: «По возвращении моем напечатал я одну из глав “Евгения Онегина”, писанную три года прежде. В “Северной пчеле” неизвестный Аристарх побранил меня не на шутку, ибо, говорил он, мы ожидали не “Евгения Онегина”, а поэмы на взятие Арзрума. Почтенный “Вестник Европы” также пороптал на *певунов*, которые не пропели успехи нашего оружия»¹. Таким образом, физиология способствует созданию *иронической* перспективы, анализируемой Тыняновым в статье, посвященной «Путешествию»: «Автор как бы отказывается судить о иерархии описываемых предметов и событий, о том, что важно и что не важно, в итоге чего получается искажение перспективы»².

В окончательном варианте Предисловия Пушкин, отвергая нападки своих хулителей, защищается от подозрений в намерении написать сатиру. В подтверждение своей искренности он через шесть лет после похода решает опубликовать рассказ о своем путешествии. Его текст не является ни романтической поэмой, ни восхвалением русского оружия, ни сатирой, это всего лишь записки о путешествии, предпринятом частным лицом. Поэтому тело путешественника, отправившегося без официального разрешения, — тело свободного человека или человека, стремящегося стать свободным, о чем свидетельствует его европейское штатское платье, отличающее его и от соотечественников-военных, и от местных жителей. Непривычное это платье в самом деле сбивает с толку: поэта принимают то за иностранца [С. 671], то за лекаря [С. 695].

Однако частное путешествие отнюдь не является развлекательной прогулкой. Поездка частного лица на фронт сама по себе факт уже необычный (вспомним Пьера Безухова на Бородинском поле). Она бросает вызов времени и пространству, законам которых подвластно любое тело. Пушкин ставит перед собой двойную цель: повернуть время вспять, навещая находящихся на фронте друзей-декабристов, и, воспользовавшись военными действиями, впервые — пусть даже на короткий срок — пересечь границу России, что не было дозволено. Поэтому в тексте постоянно возникают два мотива: нетерпение путешественника, устремленного вперед, и, наоборот, мотив заключения, плена³. Но возможность преодолеть время и пространство так же иллюзорна, как оптический обман,

¹ Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 6. С. 741. Здесь и далее «Путешествие» цитируется по настоящему изданию.

² Тынянов Ю. О «Путешествии в Арзрум» // Пушкин и его современники. М., 1968. С. 203.

³ Об этих аспектах поэтики «Путешествия» см., в частности: Greenleaf M.F. Pushkin's «Journey to Arzrum»: The Poet at the Border // Slavic Review. 1991. № 4.

увиденный в Грузии. «Водопроводы доказывали присутствие образованности. Один из них поразил меня совершенством оптического обмана: вода, кажется, имеет свое течение по горе снизу вверх» [С. 656]. Поэт встречает друзей, однако «как они переменились! Как быстро уходит время!» [С. 676]. Граница ускользает от него в последний момент: расширяя свои пределы, «необъятная Россия» победоносно сжимает свои объятия и вновь делает недостижимой мечту поэта ступить наконец на чужую землю:

«“Вот и Арапчай”, — сказал мне казак. Арапчай! наша граница! Это стоило Арарата. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимой мечтою. Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по югу, то по северу, и никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России» [С. 670—671].

Необратимый бег времени, длительный плен метонимически вписываются в пройденное пространство посредством иронической материализации — ранней поэмы «Кавказский пленник» и ее героя: на маленькой почтовой станции автор обнаруживает измаранный список «своей поэмы»¹, а в горах видит силуэт старого пастуха, «быть может, русского, некогда взятого в плен и состарившегося в неволе» [С. 747].

С провалом попытки физического раскрепощения и возрождения благодаря путешествию за пограничную черту, вероятно, связано то обстоятельство, что бани, посещаемые путешественником, доставляют ему все меньше и меньше удовольствия. В Тифлисе действие бань особенно благотворно:

«Гассан (так назывался безносый татарин) начал с того, что разложил меня на теплом каменном полу; после чего начал он ломать мне члены, вытягивая суставы, бить меня сильно кулаком; я не чувствовал ни малейшей боли. <...>

P. 940—953; Pomorska K. Structural Peculiarities in «..... v Arzrum» // Alexander Pushkin: A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth / Eds. A. Kodjak, K. Taranovski. N.Y., 1976. P. 119—125; Wachtel A. Voyage of Escape, Voyages of Discovery: Transformations of the Travelogue // Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age / Eds. B. Gasparov, R.P. Hughes, I. Paperno. Berkeley, 1992. P. 129—149.

¹ «Здесь нашел я измаранный список “Кавказского пленника” и, признаюсь, перечел его с большим удовольствием. Все это слабо, молодо, неполно: но многое угадано и выражено верно» [С. 651]. Говоря о найденной во время путешествия рукописи, Пушкин видоизменяет один из приемов, свойственных сентиментализму.

После чего долго тер он меня шерстяною рукавицей и, сильно оплескав теплой водою, стал умывать намыленным полотняным пузырем. Ощущение неизъяснимое: горячее мыло обливает вас как воздух!»¹

В Карсе путешественник вновь хочет посетить бани, ему это не удается, но неудача компенсируется великолепным бараньим рагу. Наконец, в Арзруме он возмущается нечистотой:

«Война казалась кончена. Я собирался в обратный путь. 14 июля пошел я в народную баню, и не рад был жизни. Я проклинал нечистоту простынь, дурную прислугу и проч. Как можно сравнить бани арзрумские с тифлисскими!

Возвращаясь во дворец, узнал я от Коновницына, стоявшего в карауле, что в Арзруме открылась чума» [С. 698—699].

Так распрощавшись со всеми надеждами на обновление, на физическое избавление от гнета пространства и времени, рассказчик едет назад в Россию с той же поспешностью, с какой прежде спешил к границе.

Неопределенность положения частного лица среди военных, сопряженную с нестабильностью пограничной линии, можно поставить в один ряд со своеобразным смешением половых различий. Уже в начале путешествия молодая калмычка нарушает привычные стереотипы:

«Молодая калмычка, собою очень недурная, шила, куря табак. Я сел подле нее. “Как тебя зовут?” — *** — “Сколько тебе лет?” — “Десять и восемь”. — “Что ты шьешь?” — “Портка”. — “Кому?” — “Себя”. Она подала мне свою трубку и стала завтракать. В котле варился чай с бараньим жиром и солью. Она предложила мне свой ковшик. Я не хотел отказаться и хлебнул, стараясь не перевести духа. Не думаю, чтобы другая народная кухня могла произвести что-нибудь гаже. Я попросил чем-нибудь это заесть. Мне дали кусочек сушеной кобылятины; я был и тому рад. Калмыцкое кокетство испугало меня; я поскорее выбрался из кибитки и поехал от степной Цирцеи» [С. 644].

Тифлисские бани, куда мы уже заглядывали, преподносят путешественнику новый сюрприз:

«При входе в бани сидел содержатель, старый персиянин. Он отворил мне дверь, я вошел в обширную комнату и что же увидел? Более пятидесяти женщин, молодых и старых, полуодетых и вовсе не одетых, сидя и стоя раздевались,

¹ Отметим употребление прилагательного «неизъяснимый», используемого также в эпизоде неудавшегося перехода границы; здесь оно обозначает невозможность описать физическое блаженство, а в эпизоде с переходом границы — чувство долгожданной свободы.

одевались на лавках, расставленных около стен. Я остановился. “Пойдем, пойдем, — сказал мне хозяин, — сегодня вторник: женский день. Ничего, не беда”. — “Конечно, не беда, — отвечал я ему, — напротив”. Появление мужчин не произвело никакого впечатления. Они продолжали смеяться и разговаривать между собою. Ни одна не поторопилась покрыться своею *чадрю*; ни одна не перестала раздеваться. Казалось, я вошел невидимкой» [С. 659—660].

В сцене, где обнаженные женщины никак не реагируют на внезапное вторжение рассказчика, как будто он невидимка, любой психоаналитик наверняка нашел бы, о чем порассуждать. Более важной здесь нам кажется пародия на романтический ориентализм, с его пристрастием к восточным баням и гаремам. Перед реальной картиной, предстающей как художественная материализация фантазма, зритель-путешественник, чье физическое присутствие не замечается, словно переносится в другое измерение. Он оказывается в положении зрителя «Большой одалиски» или «Турецкой бани» Энгра. Граница между полами здесь сродни границе между искусством и жизнью¹, в чем убеждает нас композиция главы 2, начинающейся сценой в тифлисских банях и завершающейся эпизодом, где путешественник предъявляет в качестве охранного свидетельства черновик стихотворения, сочиненного под впечатлением встречи с калмычкой, описанной в предыдущей главе.

Смещение половых различий, сопряженное с уродством и неуклюжестью, наиболее ярко показано в эпизоде с гермафродитом, так как пленник, предъявленный путешественнику и обследованный в присутствии врача, не имеет ничего общего с двусмысленным изяществом андрогина: «Я увидел высокого, довольно толстого мужика с лицом старой курносой чухонки» [С. 658]. Далее следует анатомическое описание на латыни², языке научной благопристойности, употребление которого иронически приравнивает поэта к путешественнику-натуралисту, описывающему местную фауну.

Появление такого пленника, в сущности, нарушает все традиционные штампы, ибо пленник сначала уподобляется евнуху, а потом именуется «мнимым гермафродитом», тогда как традиционно мотив евнуха соседствует с мотивом гарема (в другом эпизоде мы встречаемся с настоящим евнухом из гарема, оказавшимся бывшим русским офицером — еще одним кавказским пленником...) и косвенным образом с мотивом гомосексуальных отношений, на что намекают два эпизода с побежденными турецкими военачальниками в сопровождении хорошенького мальчика [С. 696, 684 и 691].

¹ См. об этом: *Greenleaf M.* Op. cit.

² «Erat vir, mammosus ut femina, habebat t. non evolutos, p. que parvum et puerilem. Quaerebamus, sit ne exsectus? — Deus, respondit, castravit me» [С. 685].

Евнух, гибридное существо, предмет научного любопытства, оказывается одним из гротескных тел, встречающихся на пути путешественника, в которые тот всматривается как в кривое зеркало. Мы остановимся на трех типах гротескной деформации: гибридации, метаморфозе и фрагментации.

Рассказ о визите к Ермолову, помещенный в начале главы 1, сразу вводит двойную тему плененного тела и превращения в гибрид:

«С первого взгляда я не нашел в нем ни малейшего сходства с его портретами, писанными обыкновенно профилем. Лицо круглое, огненные, серые глаза, седые волосы дыбом. Голова тигра на Геркулесовом торсе. Улыбка неприятная, потому что неестественна. Когда же он задумывается и хмурится, то он становится прекрасен и разительно напоминает поэтический портрет, писанный Довом» [С. 641].

Тигр в клетке (ниже говорится, что опальный генерал «нетерпеливо сносит свое бездействие») оказывается первым в длинной череде образов заточения, расставленных, словно вехи, по всему тексту и перекликающихся с нетерпением поэта на протяжении всего путешествия. Описание Ермолова напоминает голограмму, где, в зависимости от расположения подложки, можно поочередно увидеть два разных изображения. Спереди, когда генерал не пребывает в задумчивости (в задумчивости он напоминает собственный портрет работы Дж. Доу, находящийся в Военной галерее 1812 г. в Зимнем дворце), у него «голова тигра на Геркулесовом торсе».

Коннотируя нетерпение, голова тигра на торсе Геркулеса является первым примером тех химер или гибридных тел, которые мы встречаем в «Путешествии», примером особенно ярким, ибо, если заменить русского тигра французским львом (французский «лев в клетке» соответствует русскому «тигру в клетке»), герой-победитель уподобится побежденному им же дикому зверю (Немейскому льву)¹.

Другой образец гибридного тела присутствует в отрывке о неукротимых черкесах, для которых сабля и кинжал являются «членами их тела»:

«Кинжал и шашка суть члены их тела, и младенец начинает владеть ими прежде, нежели лепетать. У них убийство — простое телодвижение» [С. 648].

Книжная форма «суть» усиливает впечатление анатомического описания, стирающего границу между одушевленным и неоду-

¹ В Эпиглоге «Кавказского пленника» Пушкин напоминает, что Котляревского, «бич Кавказа», сменил Ермолов [Т. 4. С. 130]. Здесь мы видим, как, в свою очередь, на место Ермолова назначен Паскевич.

шевленным¹. Отметим, что здесь единственное место, где мы встречаем слово «тело» для обозначения живых существ. А упоминание кинжала предвещает появление другого — мертвого тела Грибоедова, чье предсказание Пушкин процитирует ниже по-французски: «Вы еще не знаете этих людей: вы увидите, что дело дойдет до ножей»². Живое ли тело, или мертвое — кинжал всегда рядом.

Частичный зооморфизм в описании Ермолова встречается в еще одном ряде образов, наводящих на мысль о метаморфозе. Мы видели, как к концу комической беседы путешественника с молодой калмычкой девушка предлагает гостю отведать чаю с бараньим жиром и солью, отвратительного напитка, породившего сравнение ее с Цирцеей, волшебницей, превратившей спутников Одиссея в свиней. Столь же бурлескные мифологические ассоциации, на этот раз связанные с живописью, возникают и во время перехода через Дарьяльское ущелье, один из тех уголков, описание которых — хрестоматийный пейзаж романтической литературы. В стихотворении 1829 г. «Кавказ» Пушкин сам сравнивает Терек, зажатый между двух скал, с молодым зверем в железной клетке. А Лермонтов в «Демоне» сравнит его с львицей. В «Путешествии» же мы находим совсем другое животное:

«Здесь так узко, так узко, пишет один путешественник, что не только видишь, но, кажется, чувствуешь тесноту. Клочок неба как лента синее над вашей головою. Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембрандта. К тому же и ущелье освещено совершенно в его вкусе» [С. 651—652].

Орел, величественная птица, властительница горных вершин, уже возникшая в начале «Кавказа»³, здесь является результатом метаморфозы: в облике орла великий мастер зооморфных превращений Юпитер похитил прекрасного Ганимеда. Мотивировка данного сравнения основана на физиологической подробности, запечатленной на «странной» картине Рембрандта, где Ганимед предстает не грациозным эфебом, с телом, изваянным резцом греческого скульптора, а упитанным проказником, писающимся от ужаса, когда его поднимают в воздух; «мелкие и разбрызганные струи» и становятся поводом для живописной реминисценции. Эта

¹ Это описание следует непосредственно за рассуждениями о зыбкости границы между черкесами, именуемыми мирными, и черкесами воинственными.

² «Vous verrez qu'il faudra jouer des couteaux» [С. 667]. Описание встречи с телом Грибоедова предваряет сцена похорон, где тело везут на «арбе, запряженной двумя волами», а ружье покойника кладут в могилу рядом с его телом [С. 649]; рассуждение о черкесах предшествует сцене похорон.

³ «Орел, с отдаленной поднявшись вершины, / Парит неподвижно со мной наравне» [Пушкин А.С. Указ. соч. Т. 3. С. 137].

гротескная деталь — насмешка и над каноном возвышенного, выступающего уже в период предромантизма в образе горного пейзажа, излюбленной деталью которого является водопад, и над декоративными, ни к чему не обязывающими мифологическими фигурами, а пожалуй, и над мечтой автора о свободе, переживаемой в горах с особенной силой¹.

Маршрут путешественника отмечен гротескными метаморфозами, такими как, например, недоразумение, в результате которого эскадрон улан отправляют на преследование 3000 турок, тогда как на самом деле речь идет о 3000 волов [С. 687], или же путаница с дарами персидскому послу, которому в Арзруме были преподнесены телячьи уши вместо обещанных человеческих. К этой категории можно отнести и другие образы гротескного тела, стирающие границу между человеческим телом и предметом, как, например, в описании князя Казбека, слившегося со своим мехом [«В дверях лежал пузастый бурдюк (воловий мех), растопыря свои четыре ноги. Великан тянул из него чихирь и сделал мне несколько вопросов», с. 653]; в описании тифлисских бань, объединяющем танец и пытку: «Азиатские банщики приходят иногда в восторг, вспрыгивают вам на плечи, скользят ногами по бедрам и пляшут по спине вприсядку, *e sempre bene*»; или в упоминании карикатурных смертей и казней, где один русский утонул в кувшине с вином [С. 662], а другие, пробуя новую шашку, перерубают надвое барана и отсекают голову быку [С. 663]. В этих контекстах, военных и дипломатических, подобные замены очевидно способствуют дегероизации повествования. Но можно также задаться вопросом, не пародируют ли они стремление автора к смене облика, к обновлению.

Образы обновления все больше вытесняются образами фрагментации, разъятия тела. Мы уже упомянули эпизод с отрезанными ушами. Сходные образы, но в шуточной форме мы встречаем, когда речь заходит о закутанном теле мусульманских женщин; перед взором путешественника предстают лишь отдельные крохотные части, как у татарок, у которых видны «только глаза да каблуки»², или как у обитательниц гарема, от которых остался только голос, а у самых дерзких — лицо и пальцы:

¹ Далее мы встретимся с птицами, наделенными символическим значением; в размышлениях автора на фоне горы Арарат эти птицы ассоциируются с мечтой об обновлении: «Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни, — и врана и голубицу излетающих, символы казни и примирения...» [С. 670]. Отметим, что Пушкин, следуя романтической традиции, делает из ворона погребальную птицу, что позволяет намекнуть на судьбу декабристов (символы казни и примирения), в то время как в Библии ворон, который «отлетал и прилетал, пока осушилась земля от воды» [Быт. 8:7], воплощает прозорливость.

² «Они сидели верхами, окутанные в чадры; видны были у них только глаза да каблуки» [С. 665].

«Я между тем, глядя около себя, увидел вдруг над самой дверью круглое окошко и в этом круглом окошке пять или шесть круглых голов с черными любопытными глазами. Я хотел бы сообщить о своем открытии г. А., но головки закивали, замигали, и несколько пальчиков стали мне грозить, давая знать, чтоб я молчал» [С. 698].

Если женские тела «расчленяются» в шутку, то ампутация мужских тел чаще всего трагична. Мы уже упоминали безносого банщика и евнуха. Подъезжая к Арзруму, путешественник видит обнаженное тело казака, обезглавленное и изуродованное. Турки, сообщает он, «отсеченные головы отсылают в Константинополь, а кисти рук, обмакнув в крови, отпечатлевают на своих знаменах» [С. 677]. Этот кровавый отпечаток отрезанной руки является следом, трагическим письмом (Шкловский вспомнит о нем в конце своего «Сентиментального путешествия»). Он возвращает нас к встрече с телом Грибоедова, опознанным по его руке, в то время как в этом знаменитом эпизоде «ампутированной» оказывается его фамилия:

«Я переехал через реку. Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. “Откуда вы?” — спросил я их. “Из Тегерана”. — “Что вы везете?” — “Грибоеда”. — Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис» [С. 666].

Когда происходит эта печальная встреча, Пушкин только что переступил одну из многочисленных внутренних границ, возникающих на его пути: он переехал из Грузии в Армению, затем, после того как заплутался, перебрался через реку. Автор ищет свободы и обновления, но, словно предсказывая неудачу его предприятию, навстречу ему движется арба, везущая тело убитого за границей писателя. Это мертвое тело является самой трагической из фигур поэта. В гротескном регистре ей соответствует фигура орущего во всю глотку полуголого дервиша:

«Увидел я молодого человека, полунагого, в бараньей шапке, с дубиною в руке и с мехом (outre) за плечами. Он кричал во все горло. Мне сказали, что это был брат мой, дервиш, пришедший приветствовать победителей. Его насилу отогнали» [С. 691].

«Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных», — заявляет в предшествующем отрывке паша [С. 691]. Но этот «поэт», который после перемещения границы оказывается в чужой стране, явно изрыгает проклятия, которых, впрочем, победитель не понимает¹.

¹ Еще одни тела, полуобнаженные и истерзанные из-за подвижности границы, — это тела юных заложников, именуемых аманатами: «В крепости видел я черкесских аманатов, резвых и красивых мальчиков. Они поминутно проказят и бегают из крепости. Их держат в жалком положении. Они ходят в

Взамен смерти, проклятий, бегства в неизвестность Пушкин в конечном счете избирает иной язык тела — язык насмешки. В начале путешествия Ермолов говорит, что от чтения Грибоедова «скулы болят» [С. 642]. По возвращении Пушкин обнаруживает в одном из журналов резкую критику своей поэмы «Полтава»; он принимается читать статью вслух, а Пушкин советует ему читать «с большим мимическим искусством» [С. 701]. Насмешка во всех ее проявлениях, в том числе физических, является ответом частного лица на условия существования поэта¹. В «Путешествии в Арзрум» Пушкин выстраивает у себя на дороге целую череду телесных образов, являющихся косвенными отражениями этих условий. Вспоминается отрывок из письма 1829 г., где поэт рассказывает, как один из соседей обещает детям сладкого Пушкина, состоящего из разных вкусовностей, которого можно будет резать на части и есть:

«Там будет Пушкин — он весь сахарный, а зад яблочный, его разрежут и всем будет по кусочку»².

Ибо все мысли, которые в «Путешествии» высказываются посредством этих образов, отражают переход от устремленного вперед тела, которое рвется к внешней свободе, но всегда опережает самого себя, к телу, смирившемуся и мучимому горьким смехом свободы внутренней.

Пер. Е. Морозовой

лохмотьях, полунагие, в отвратительной нечистоте. На иных видел я деревянные колодки» [С. 649].

¹ Отметим, что «Путешествие» написано в одно время с «Египетскими ночами», где говорится об аналогичном противостоянии.

² Переписка Пушкина: В 2 т. М.: Худ. лит., 1982. Т. 1. С. 406.

Александр Строев
(Университет Западной Бретани, Брест)

ТЕЛО, РАСПАВШЕЕСЯ НА ЧАСТИ (Гоголь и французская проза XVIII в.)

О теме тела у Гоголя, и в частности, о «носологической» традиции, писали очень много, начиная с классических работ В.В. Виноградова, Андрея Белого, Г.А. Гуковского, Ю.В. Манна¹. Поэтому мы позволим себе лишь вкратце напомнить основные черты гоголевской поэтики, чтобы сосредоточиться в основном на предшествующей традиции, прямо или опосредованно повлиявшей на гоголевскую прозу.

Наиболее подробно Гоголь описывает либо карикатурно смешные лица, либо, напротив, дьявольские, внушающие страх, как в «Портрете» или «Вие». Красота воздушна и неопределенна; самое соблазнительное и плотски живое тело — у мертвой панночки. Части тела не слушаются человека — ноги пускаются в бесконечный пляс, несут, куда не надо, или сами останавливаются. Лицо деформируется, отдельные части его уменьшаются и разрастаются, исчезают, чтобы обрести самостоятельность, как в «Петербургских повестях». Два главных героя Гоголя — это, разумеется, нос и глаза. Прогуливающийся нос пугает; но на лице ему делать нечего: он претерпевает слишком много страданий. Его немилосердно шелкают, теребят, едва не отрывают, хотят отрезать, чуть не расквашивают, его едва не кусает собака, его уродуют прыщи и шишки; оскорбительно объясняют, что он «не из золота сделан», и даже на Луне ему покоя нет — земля грозит раздавить все живущие там носы. Части тела уподобляются вещам и целиком заменяют их владельцев: на Невском вы встретите бакенбарды, усы, тонкие талии, дамские рукава, улыбку; вам показывают «щегольской сюртук с лучшим бобром», «греческий прекрасный нос», «пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку», «перстень с талисманом на щегольском мизинце», «ножку в очаровательном башмачке», удивительный галстук и пр.² Для шинели столь же естественно зажить самостоятельной жизнью, что и для носа. Гоголевские перечисле-

¹ Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976; Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.: МАЛП, 1966; Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М., Л.: Худож. лит., 1959; Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1978.

² Г.А. Гуковский указывает как возможный источник описание игорного дома в «Шагреневои коже» Бальзака: «A cette heure maudite, vous rencontrerez des yeux dont le calme effraie, des visages qui vous fascinent; des regards qui soulèvent

ния перемешивают предметы, моральные качества, тела и состояния («сверкающие дамские плечи и черные фраки, люстры, лампы, воздушные летящие газы, эфирные ленты и толстый контрабас, выглядывавший из-за перил»); персонажи ищут математическую формулу идеала: «А что это у вас, великолепная Солоха?» (рука, шея, монисто), «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да пожалуй прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича...».

Тело превращается в знак социальных отношений, но отношений неправильных и несправедливых. Его преобразования и деформации олицетворяют нереализованные желания, эротические порывы и мечтания о карьере. Ущербность человеческого лица свидетельствует об умалении лика божьего, распад тела на составные части — о том, что адский дух разрушил «гармонию жизни», что демон «искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». Пространство трансформируется точно так же, как тело, становится отражением пространства внутреннего; оно сужается, расширяется, движется, застывает, ломается, будь то дороги, дома, мосты, город или вселенная¹. Луну делает в Гамбурге хромой бочар, Испания и Китай — одна и та же земля, а помещается она под перьями у петуха. Человеческий мозг «приносится ветром со стороны Каспийского моря»; «честолюбие от того, что под язычком находится маленький пузырек и в нем небольшой червячок величиною с булавочную головку, и все это делает какой-то цирюльник». Природное становится рукотворным, искусственным. Мир оказывается не только безумным и inferнальным (см. многочисленные работы о черте и апокалиптических мотивах у Гоголя²), но и чужим, остранным, описанным с точки зрения иностранца³.

les cartes et les dévorent» («В этот проклятый час вы встретите глаза... лица... взгляды...»). Перевод Б.А. Грифцова сглаживает метафору (*Бальзак*. Собр. соч.: В 15 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 13. С. 7).

¹ *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн: Александра, 1999. Т. 3. С. 413—447; *Дилакторская О.Г.* Художественный мир петербургских повестей Гоголя // Гоголь Н.В. Петербургские повести. СПб.: Наука, 1995. С. 207—258; *Nivat G.* Une ville de liège: Le Pétersbourg de Gogol // Gogol. Nouvelles de Pétersbourg. P.: Gallimard; Folio classique, 1998. P. 7—38.

² *Мережковский Д.И.* Гоголь. Творчество, жизнь и религия // Мережковский Д.И. Собр. соч. СПб.: Вольф, 1911. Т. 10.; *Evdokimov P.* Gogol et Dostoïévski, La descente aux enfers. P.: Desclée de Brouwer, 1962; *Бочаров С.Г.* Загадка «Носа» и тайна лица // Гоголь: история и современность. М.: Сов. Россия, 1985. С. 185—212.

³ Потому столь часто в прозе Гоголя возникает избыточный эпитет «русский».

Все эти черты мы видим в целом ряде французских романов XVIII в. начиная с «Хромого беса» Лесажа (1707). Парижане предстают как испанцы¹. Бог любви Амур оказывается уродливым, маленьким, колченогим чертом, который раскрывает истинный облик людей. В показном мире, где хорошие качества мешают преуспеть, а плохие помогают, все построено на обмане. Все играют роли, меняют костюмы, души и тела. Привлекательное тело распадается на глаза: «Престарелая кокетка укладывается спать, оставив на туалетном столике свои волосы, брови и зубы; <...> шестидесятилетний волокита, только что возвратившийся с любовного свидания, уже вынул искусственный глаз, снял накладные усы и парик, покрывающий его лысую голову, и ждет лакея, который должен снять с него деревянную ногу и руку...»² Женщина превращается в машину, сделанную из различных деталей, подобную двигающимся автоматам, которые Жак де Вокасон создаст в 1730 г.: «Ее талия, которой вы так восхищаетесь, — лучшее произведение механики. Грудь и бедра у ней искусственные, и недавно, присутствуя на проповеди, она потеряла в церкви свой фальшивый зад»³.

Под убогим и дряхлым обликом нищих скрываются молодые и прекрасные тела, они постоянно преображаются, меняя внешность: «У него длинная седая борода и дряхлый вид, в действительности это молодой человек такой проворный, что перегонит лань»⁴. В иерархии калек инвалид оказывается на самой вершине: «Вы только безрукий и смеете мечтать о моей дочери! Да знаете ли вы, что я отказал безногому?»⁵ Любовь — одна из главных тем романа Лесажа, но в комическом варианте она предстает как обман, а в трагическом — как безумие и смерть; любовное поражение ведет к насилию и кровопролитию, лейтмотив романа — обнаженная шпага, проникающая в тело, кровь, смывающая или, напротив, подчеркивающая позор бессилия.

Подобно Лесажу, Монтескье в «Персидских письмах» (1721) так же иронически рисует европейское общество, зиждущееся на ложных ценностях, на иерархии денег, почестей и привилегий, никак

¹ Роман Лесажа создан не только под воздействием «Хромого беса» Л. Гевары, но и «Видений» Ф. Кеведо. Один из эпизодов «Видений», проход по главной улице столицы, где все люди чудесным образом меняются и предстают в истинном свете, возможно, непосредственно повлиял на «Невский проспект».

² Французский фривольный роман / Пер. под ред. Е.А. Гунста. М.: Иолос, 1993. С. 29—30.

³ Там же. С. 30. Позднее Ламетри ссылался на музыкантов, изготовленных Вокасоном, как на доказательство того, что человек — не более чем сложная организованная машина («Человек-машина», 1747).

⁴ Там же. С. 177.

⁵ Там же. С. 89.

не совпадающей с подлинными заслугами людей. Показное ослепляет людей, и посему хорошим проводником по Парижу может служить только слепой (письмо 32). Персам чудится, что во Франции царят свобода и равенство, ибо первым почитается тот, у кого лучший выезд (письмо 88). Их восхищает умение шеголей заставить вещи говорить за них: они «ухитряются вовлекать в разговор даже неодушевленные предметы и предоставлять слово вместо себя своему расшитому кафтану, белокурому парику, табакерке, трости и перчаткам. Хорошо, если вас начинают слушать, когда вы еще на улице, когда еще слышен только стук вашей кареты и молотка, крепко колотящего в дверь...» (письмо 82)¹. Но и с приезжими происходит то же, что и с парижанами: стоит только Рике снять персидский костюм и облачиться в европейское платье, как он превращается в ничто, его перестают замечать (письмо 30).

Парижские моды беспрестанно и радикально меняют морфологию женщин: «Было время, когда прически достигали такой огромной вышины, что лицо женщины приходилось посредине ее особы. Другой раз на середине оказывались ноги: каблуки превращались в пьедестал, поддерживающий их в воздухе <...> Прежде у женщин были тонкие талии и острые язычки — теперь об этом нет и помину» (письмо 99)². В Испании и Португалии главным символом, внушающим уважение, оказываются украшения для носа: очки («всякий нос, украшенный или отягощенный очками, сходит здесь за нос ученого») и усы: («они почтенны сами по себе независимо от обстоятельств»)³; португальский генерал одолжил в Индии 20 тысяч пистолей, оставив в залог свой отрезанный ус (письмо 78).

Но если европейские нравы вызывают смех, то персидские — страх: гарем оказывается не царством, а тюрьмой любви, обителью фантазмов, порожденных бессилием и принудительным воздержанием; прекрасные женские тела служат лишь для утехи евнухов.

Эти темы импотенции и заколдованного тела становятся центральными в галантных волшебных повестях 1730—1740-х годов, принадлежащих перу Кребийона-сына и его подражателей Фужере де Монбрана, Вуазенона, Шеврие, Бре, Казота и др. На молодых или любовников накладывают заклятье, превращают их в животное, предмет (чайник) или мебель: софу, канапе, биде⁴. Тер-

¹ Французский фривольный роман. С. 305. «И я тоже Собакевич!», — кричит гостям гоголевская мебель.

² Там же. С. 322—323.

³ Там же. С. 300.

⁴ *Строев А.Ф.* Софа и три канапе: трансформации одного сюжета (к поэтике французской прозы XVIII века) // Научная конференция молодых специалистов ВГБИЛ. М.: ВГБИЛ, 1986. С. 56—59; *Delon M.* Le savoir-vivre libertin. P.: Hachette, 2000.

пя невзгоды, тело получает в виде компенсации новые свойства: став вещь, оно сохраняет способность чувствовать, действовать и, самое главное, видеть скрытое от других и рассказывать о нем, как это ранее делал хромым бес.

В других произведениях части тела подводят своих владельцев, покидают или предают их. «Танзай и Неадерне» (1734) Кребийона отчасти предвосхищает некоторые мотивы гоголевского «Носа»: у принца, оказавшегося слабосильным в первую брачную ночь, к самому важному месту приклеивается шумовка, и слухи о том разносятся по городу. «Рассказывали, что у принца шумовка привязалась там, где Неадерне рассчитывала найти меньше, да лучше. Другие уверяли, но только на ухо, что Танзай вовсе обратился в шумовку, что многие видели, как в таком обличье он прогуливается на террасе своих покоев, и что один дворцовый служитель с ним долго беседовал»¹. Напомним, как, по слухам, Нос прогуливается по Невскому или в Таврическом саду, где его якобы встречал персидский принц Хозрев-Мирза. Зеваки собираются поглазеть на него, в Таврический сад отправляются студенты Хирургической академии; почтенная дама просит зрителя показать ее детям «редкий феномен <...> с объяснением наставительным и назидательным».

В «Палисандре и Зирфиле» (1744) Шарля Пино Дюкло описывается волшебная страна, где болтливые головы живут отдельно от тел; в поэме в прозе Жака Казота «Олливые» (1763) злая фея расчленяет людей, попавших к ней в замок. Шутливый рассказ («мрамор распадается под ногами, и мы стремительно падаем на вращающееся колесо с острым лезвием, которое в мгновение ока отсекает все члены»²) предвосхищает изобретение Французской революции — гильотину, которая и отсечет Казоту голову в 1793 г. в полном соответствии с его пророчеством, пересказанным Лагарпом. В поэме «Олливые» восемьсот голов, разложенных на полках, продолжают общаться между собой. Когда персонажи все-таки возвращают себе руки, ноги и туловища, то все члены перепутываются и даже поединки не позволяют вернуть утраченное. «Женственные лица поместились на торсы юношей, горячие головы пристали к ленивым телам, метафизические умы — к женским плечам, носы по ветру — к плоти, согбенной под бременем лет или увечной, слишком предприимчивые кисти — к нервным рукам; юрист получил пальцы лютниста, а вельможа — мошенника»³.

¹ *Crébillon Cl.* Œuvres complètes en 4 t. P.: Classiques Garnier, 1999. T. 1. P. 309.

² *Cazotte J. Ollivier // Cazotte J. Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques.* Hildesheim; New York: Georg Olms Verlag, 1976. T. 1. P. 235.

³ *Ibid.* P. 240.

Сатирические гравюры 1783 г. изображают большой магазин, где парижанам продают головы, тела, руки и ноги, разложенные на полках, как в поэме Казота. Эстампы печатаются вместе с текстами шуточных песенок, где всем подряд знаменитостям, в том числе Месмеру и Франклину, предлагают поменять голову, чтобы поумнеть¹.

Этот карнавальный образ мира наизнанку, где путаница позволяет понять истинный характер человека, весьма характерен для «Нескромных сокровищ» (1748) Дидро, где повествуют не столько уста, сколько женские прелести, которые выдают секреты своих хозяек. В этом ироничном философском романе Дидро дважды возвращается к идее изменения тела в зависимости от социального предназначения человека. У обитателей утопического острова члены от рождения соответствуют профессии (глава 19): «Те, кому природа судила быть геометрами, обладают удлиненными пальцами, похожими на циркуль <...> Субъект, рожденный быть астрономом, отличается глазами в форме улитки. Географы имеют голову, похожую на глобус. У музыкантов или изучающих акустику уши в форме рожка. У межешиков ноги похожи на шести <...> У химиков нос — как перегонный куб. У анатома указательный палец — как скальпель. У механиков руки — как подпилки или как пилы»². В главе 29 фаворитка султана мечтает преобразовать мир, избавить душу от излишних частей тела, сократить до одной-единственной: «Таким образом, от танцовщиков остались бы ступни или самое большее — голени; от певцов — горло, от большинства женщин — сокровище, от героев и драчунов — вооруженный кулак, от иных ученых — безмозглый череп, у картежницы остались бы лишь кисти рук, беспрестанно перебирающие карты, у обжоры — вечно жующие челюсти, у кокетки — глаза, у развратника — лишь орудие его страсти; невежи и лентяи обратились бы в ничто»³.

В повестях Вольтера философское испытание судьбы предстает как цикл мучений, которым подвергается тело. Если в испанских плутовских романах подобные сцены соответствуют этапам очищения души, взыскующей Бога, то персонажи Вольтера ищут смысл жизни. Безутешная вдова едва не отрезает нос Задигу, чтобы вылечить любовника (1748; В.В. Виноградов цитирует аналогичную легенду в обработке Полевого). Героев «Кандида» (1759) бьют,

¹ Этот мотив восходит к магическим операциям алхимика Люстюкрю, персонажа гравюр и песенок XVII—XIX вв., который делал дурных жен добрыми, меняя им головы. См.: *Avalon J. Lustucru, opérateur céphalique // Nouvelles de l'Estampe*, 1968. P. 98—124; *Beaumont-Maillet L. La Guerre des sexes, XV^e—XIX^e siècles*. P.: Albin Michel, 1984.

² Французский фривольный роман. С. 451.

³ Там же. С. 492.

секут, прогоняют сквозь строй, протыкают шпагой, подвергают вивисекции, что не мешает им всякий раз возрождаться к жизни; сифилис точит нос Панглоса, лишает его глаза и уха¹; женщин режут, раздирают, рассекают на части, пытаясь поделить их, отрезают им по ягодице для утоления голода; их насилуют все, за исключением евнуха, оплакивающего свою утрату².

Во французских литературных сказках и волшебных повестях доминируют сюжеты, построенные на мотиве чудесного супруга, на волшебном преображении человека в животное, старухи — в красную девицу. В «Красавице по воле случая» Казота отвратительный гном наказывает ложную герсию, срывая с нее по частям молодое тело и превращая ее обратно в уродливую каргу. «В мгновение ока на глазах у всех он принимается одной рукой срывать, а другой кидать на тряпицу волосы, зубы, груди, бедра — все вперемешку»³.

Магическая операция, совершенная при королевском дворе, отчасти напоминает публичную казнь Дамьена, которого за покушение на Людовика XV в 1757 г. подвергли чудовищным мучениям, а затем четвертовали; отчасти — анатомические театры⁴, выставки муляжей и искусственных тел, пользовавшиеся огромным успехом. В повести «Нос» Гоголь несколько раз иронически упоминает интерес к науке, распространившийся в «нынешний просвещенный век»: публику занимают «опыты действия магнетизма»⁵; врач «магнетическим» голосом советует майору Ковалеву положить

¹ В.В. Виноградов приводит в этой связи пушкинскую эпиграмму:

Лечись — иль быть тебе Панглосом,
Ты жертва вредной красоты, —
И то-то, братец, будешь с носом,
Когда без носа будешь ты.

² По мнению Оливье Ферре, подобное рассечение на части — почти обязательный этап женской судьбы (*Ferret O. Faut-il vous l'emballer? Ou comment la baronne, sa fille, la veille et sa mère furent successivement coupées en morceaux, avec application ou à la hussarde, et de ce qui s'en suit // La Femme coupée en morceaux / Ed. M. Clément et A. Larue. Poitiers: La Licorne, 1999. P. 45—58*).

³ Французская литературная сказка / Пер. А. Андрес. М.: Худож. лит., 1990. С. 639.

⁴ Л.С. Мерсье в «Картинах Парижа» (1784) с восхищением описывает посещение анатомического театра, красоту мертвого препарированного тела, представляющего как образцовая идеальная машина: *Mercier L.S. Tableaux de Paris / Ed. J.-C. Bonnet. P.: Mercure de France, 1994. T. 1. P. 172—189*. О традиции символической интерпретации человеческой анатомии см.: *Van Delft L. Littérature et anthropologie: nature humaine et caractère à l'âge classique. P.: PUF, 1993*.

⁵ Их традиция опять-таки восходит к концу XVII в., к Ф. Месмеру, с успехом практиковавшему во Франции.

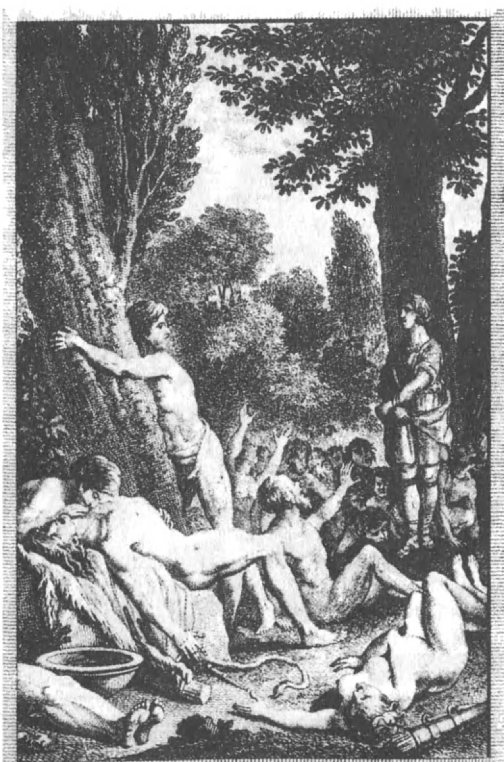
нос в банку со спиртом, превратить его в экспонат, за который можно «взять порядочные деньги».

Многочисленные тексты XVIII в. рассказывают о преображениях носа и о магическом действии глаз. Если во «Влюбленном дьяволе» (1772) Казота бесовские женские глаза мечут пламя и источают яд соблазна, то расхожая метафора любовного томления приобретает inferнальный оттенок, так же как в «Невском проспекте» («за один небесный взгляд <...> он готов бы был отдать всю жизнь») или «Записках сумасшедшего» («а глаза какие! Черные и светлые, как огонь»; «женщина влюблена в черта»). В «Портрете» ситуация осложняется: нарисованные на холсте дьявольские глаза пламенеют, оживают, губят разум и душу. Этот мотив чародейского портрета, как известно, восходит к роману Чарльза Роберта Метьюрина «Мельмот-скиталец» (1820). В «Вие» Гоголь соединяет мотивы колдовского женского соблазна и страшного чудовища, убивающего взглядом. Образ Вия, видимо, напрямую связан с образом Медузы Горгоны; но есть и параллели из литературы XVIII в. В повести английского писателя Уильяма Бекфорда «Ватек» (1787), написанной по-французски, взгляд демонического правителя невыносим для подданных: они падают за смертью. В сказке Луизы Левек «Принц Аквамарин» (1722) кровожадные дикари гибнут, взглянув на принца, которого они собирались зарезать и съесть: «Пораженные людоеды воззрились на юношу и в тот же миг, разделив участь своего монарха, свалились мертвыми в лужи крови, пролившейся из опрокинутых чаш»¹. Злодеев не жаль (тем более что принц в конце концов воскрешает их с помощью живой воды), но вот как не причинить вред любимой? Как жениться? Те же проблемы возникают и в сказке Антуана Гамильтона «Тернинка» (ок. 1705, опубл. 1730): взоры принцессы Лучезары уничтожают все мужское население королевства: «стоило мужчинам поглядеть на принцессу, как пламя, поразившее их глаза, немедленно перекидывалось в сердце, и не проходило и суток, как они умирали, нежно шепча ее имя»². Чтобы ее исцелить, конюший Нуину выполняет трудную задачу: рисует портрет Лучезары, защитив глаза темными очками. В персидских сказках «Тысяча и один день» (1710—1712), переведенных и переработанных Франсуа Петисом де Лакруа, принцесса Кашмира губит подданных так же, как Лучезара; королю приходится заточить ее во дворец, подальше от мужских взглядов³.

¹ Французская литературная сказка / Пер. Н. Мавлевич. С. 354.

² Французская литературная сказка / Пер. Ю. Яхниной. С. 250.

³ *Pétis de la Croix F. Les Mille et un jours, contes persans* / Ed. P. Sebag. P.: Christian Bourgeois, 1980. P. 39.



il étoit prêt à lever son, quand soudain le poignard tomba, et le Roi même fut renversé mort aux pieds de cet inconnu.



Ah ! quel drôle de nez !

В сказке Маргариты де Любер «Принцесса Скорлупка и принц Леденец» (1745) злая фея насылает чары на короля: «Жил некогда король с таким длинным носом, что тонкий конец его наматывали на особый ворот, который тащили впереди него двое пажей <...>. Однако мясистый корень королевского носа так выпирал, что пришлось поотбивать углы у всех домов в городе...»¹ Поскольку нос растёт беспрерывно и все время чешется, полсотни подданных без устали награждают короля шелчками. В сказке Лепренс де Бомон «Принц Желанный и принцесса Хорошенькая» (1758) герой почитает свой длинный нос верхом совершенства и остается с ним до тех пор, пока сам не убеждается в его исключительном неудобстве, ибо никак не может поцеловать принцессу.

Нос увеличивается и уменьшается в размерах, пропадает и отрастает не только в сказках, но и в чужой далекой стране, которую путешественники XVII и XVIII вв. нередко рисуют как край чудес — на Украине и в России. Гийом Левассер де Боплан в «Описании Украины» (1650) пишет о лютом холоде, из-за которого люди лишаются пальцев, рук, ног, носа, шек, ушей и даже члена, который из стыдливости он назвать не может². Джакомо Казанова, посетивший Россию в 1765 г., рассказывает о том, как отмораживают носы, губы, щеки; его также уверяют, что утраченный нос может летом отрасти, но венецианцу в это верится с трудом³.

Мороз безжалостно щиплет носы и в гоголевской «Шинели», в холодном, чужом и фантастическом Петербурге. Мы вновь вернулись к тому, с чего начали: при всей своей оригинальности, гоголевская проза естественно вписывается в общеевропейскую литературную традицию⁴. Более того, она в свою очередь влияет на нее, в частности на путевые записки о России. Теофиль Готье, один из немногих французов, кому понравилась русская зима (он провёл в Петербурге зиму 1858—1859 г.), описывает Невский проспект

¹ Французская литературная сказка / Пер. Л. Лунгиной. С. 464.

² *Beauplan G. Description d'Ukraine qui sont plusieurs Provinces du Royaume de Pologne, contenues depuis les confins de la Moscovie, jusques aux limites de la Transilvanie. Ensemble leurs mœurs, façons de vivre, à de faire la guerre.* [Rouen, J. Cailloué, 1600] / Ed. Chr. Nicaise. Rouen: L'instant perpétuel, 1985. P. 85.

³ *Казанова. История моей жизни.* М.: Московский рабочий, 1991. С. 568.

⁴ *Виноградов В.В.* Указ. соч.; *Елистратова А.А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М.: Наука, 1972; Гоголь и мировая литература. М.: Наука, 1978; *Montandon A.* Une source peu connue de «La Perspective Nevski» de Gogol // *Revue de littérature comparée.* 1976. № 50. P. 291—295; *Левкиевская Е.Е.* К вопросу об одной мистификации, или Гоголевский Вий при свете украинской мифологии // *Миф в культуре: человек — не человек.* М.: Индрик, 2000. С. 87—96.

как место прогулок, где людей классифицируют и оценивают по их шинелям, пальто и шубам. Готье восхищается вывесками, где вещи разговаривают с частями тела: «Примитивно нарисованные сапоги, сапожки, башмаки говорили неграмотным ногам “Входите и обуты будете”, связки перчаток изъяснялись на всем понятном наречии»¹. Разъятое тело из фантастического объекта превратилось в простую метафору.

¹ *Gautier T. Voyage en Russie / Ed. P. Laubriet. Genève: Slatkine Reprints, 1979. P. 76.*

Анастасия Виноградова
(Университет Лозанны)

ОБРАЗЫ «ТЕЛЕСНОСТИ» В ПОЭЗИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА («диаволический символизм»)

Цель наша сегодня не в том, чтобы предложить панорамный обзор всего русского символизма с точки зрения изображения в нем человеческого тела, телесности. Для реализации подобной задачи не хватило бы и многих часов. Мы хотели бы остановиться лишь на одном вопросе, интересующем нас в рамках нашего общего исследования первой волны русского поэтического символизма — того его этапа, который принято называть символизмом «декадентским», или, следуя терминологии Ааге Ханзена-Леве¹, «диаволическим». А именно: на специфике репрезентации «телесности» в поэзии старших русских символистов и на глубинных взаимосвязях, существующих в этой поэзии между семантикой и структурой образов тела и общим построением и функционированием самого поэтического текста.

Попытка ответить на этот вопрос заставляет нас еще раз задуматься о сложности и противоречивости того поэтического дискурса, с которого начинался русский символизм и который — ввиду, видимо, этой его сложности и неоднозначности — исследователи порой предпочитают оставлять за скобками, концентрируя все свое внимание на творчестве младосимволистов А. Блока, А. Белого или В. Иванова².

Но, прежде чем приступить непосредственно к интересующей нас сегодня проблематике, отметим сразу же, что обращение к конкретике самих текстов и анализ «телесных» образов поэзии старших символистов (В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, И. Анненского), проделанный нами, подтвердил то, что было интуитивно очевидно для нас и с самого начала: неравнозначное положение этих поэтов в смысле насыщенности текста эксплицитной семантикой телесности. Поэзия И. Анненского стоит в этом ряду,

¹ Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект. 1999.

² См., например: Ермилова Е. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989.

безусловно, особняком, интенсивно развивая и доводя до кульминационного накала то переживание тела, которое так или иначе присутствует и у Брюсова, и у Бальмонта, и у Сологуба, но не в столь напряженной выраженности. Вот почему мы отводим столь значительное место именно творчеству Анненского, наиболее «телесного» поэта старшего поколения символистов. Подчеркнем также и то, что при этом мы ни в коем случае не собираемся стирать те реально ощутимые границы, которые, безусловно, отделяют творческие миры вышеназванных поэтов. Поэты эти хотя и принадлежали к некоему однородному поэтическому универсуму, подчинявшемуся общим законам и общей программе (тому самому феномену «диаволического» символизма), но были во многом несхожи с точки зрения тех конкретных форм, в которых эта общая программа реализовывалась. Некоторые предложенные нами замечания будут относиться исключительно к поэзии Анненского, что и будет оговорено особо.

Если обратиться к экзистенциальному переживанию тела и к формам, которые это переживание принимает в поэзии первых русских символистов, то здесь можно говорить, во-первых, о вполне традиционных поэтических топосах тела как негативного замкнутого пространства (тело как тюрьма), находящегося в непримиримом противостоянии открытому и безбрежному пространству трансцендентного мира:

И если ныне в бедном теле
Так тесно мне, —
Утешусь я в ином пределе
В иной стране¹.

Можно говорить, во-вторых, о не менее традиционных поэтических приемах изображения тела, отсылающих нас к древнейшей форме репрезентации человеческого тела вообще, а именно о приемах метонимии, которая, разбивая телесное целое на отдельные фрагменты, может по-особому высвечивать и акцентировать тот или иной психосоматический опыт:

На губах — отравы злости,
В сердце — скуки перегар².

Но можно говорить, в-третьих, и о том, с какой настойчивостью в поэзии Анненского, Брюсова, Сологуба воссоздаваемое ими

¹ Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., 1910. Т. V. С. 113.

² Анненский И. Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1988. С. 43.

внутреннее состояние отсылает путем многочисленных метафорических и символических переносов к непосредственному или воображаемому телесному опыту. Так, отчужденность от жизни и от ее смысла выражается у Сологуба в образах истомившегося, иссохшегося тела Тантала, а состояние депрессивной угнетенности и обремененности существованием материализуется у того же автора через образ усталых, исколотых камнями ног. Изображение творческого процесса возможно у Брюсова лишь через визуализацию некоего странного, почти виртуального образа тела, которое оказывается вовлеченным в динамику не менее странного в своей невозможности действия:

Фиолетовые руки
 На эмалевой стене
 Полусонно чертят звуки
 В звонко-звучной тишине¹.

А у Анненского мучение поэтическим вдохновением, которое достижимо лишь в некоем промежуточном телесном состоянии (полусон, полуявь — «Тоска припоминания»), сводится, если воспользоваться выражением одного русского современного мыслителя, «к трансцендентальному опыту чувственности»². Поэзия рождается на стыке тела и мира, через физиологическое переживание деформации кожного покрова, травмированного воздействием извне:

Когда умирает для уха
 Железа мучительный гром,
 Мне тихо по коже старуха
 Водить начинает пером³.

Это интенсивное переживание телесности не случайно. Телесный опыт дает возможность реализоваться тому пространству бесконечных соответствий и аналогий, тому порыву единения и слияния, стремление к которым заложено в основе символического текста. Тело охватывает собой весь мир, переживание собственного тела становится переживанием внешнего мира:

Околдовал я всю природу,
 И оковал я каждый миг <...>

¹ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1973. Т. 1. С. 35.

² Подорога В. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. С. 35.

³ Анненский И. Указ. соч. С. 50.

И далеко простерлось тело,
И так разверзлась глубина!¹

И поэтический текст превращается в уникальное событие в той мере, в которой он позволяет осуществить некое абсолютное проникновение человека в мир — проникновение, реализующееся как процесс непрерывного взаимообмена между органическим и неорганическим, внутренним и внешним уровнями бытия и притом протекающее вне какого бы то ни было патологического измерения².

С этой точки зрения неразличимости себя, своего тела и мира, самый богатый материал дает нам, безусловно, поэзия Анненского. То, что при всем внимании к телу существует у Брюсова или у Сологуба лишь в зародыше, лишь на интуитивном уровне³, у Анненского становится четко выраженной символистской программой: «не то я, которое противопоставляло себя целому миру ... а то я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою»⁴.

Именно эта программа и обуславливает специфику «телесных» образов поэзии Анненского. Как это уже отмечалось не раз исследователями⁵, текстам Анненского свойственно импрессионистическое, точечное, метонимическое видение мира — к его поэзии вполне применима формула Якобсона о Пастернаке: «Отыскать героя трудно. Он распадается на ряд элементов и аксессуаров, он замещен цепью собственных объективированных состояний и вещей, одушевленных и неодушевленных, которые его окружают»⁶.

Колокольчики запястья
То умолкнут, то звенят...

¹ Сологуб Ф. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. С. 269—270.

² Вспомним здесь о распадении тела как психосоматического единства, переживаемого в некоторых заболеваниях, например в шизофрении, когда граница между Внешним и Внутренним оказывается полностью иллюзорной и Внешний мир физически агрессивно преследует человека, способствуя угрожающему распадению «внутреннего образа тела». См.: Подорога В. Указ. соч. С. 28.

³ Вспомним очень верное рассуждение Д. Максимова о «конструктивной» символике брюсовского поэтического мира, т.е. той символике, которая ищет свой материал — свои аналогии и соответствия — не в непосредственной эмпирике жизни, а в истории или мифе. См.: Максимов Д. В. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969.

⁴ Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 206.

⁵ Гинзбург Л. Вещный мир // О лирике. М., 1997.

⁶ Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 333.

И созвучье из тепла
Губ, и меха, и сиреней¹.

С одной стороны, в текстах Анненского присутствует постоянное дробление, членимость тела на отдельные составляющие, которые поэтическая метонимия в своей почти живописно-гротескной изобразительности высвечивает отчетливо и ясно:

И абрис ног худых меж чадного смешенья
Всклокченных бород и рваных картузов².

С другой стороны, если воспользоваться опять же терминологией живописи, то можно сказать, что отрывочное, фрагментарное гоголевское (как известно, Анненский очень любил Гоголя) видение мира накладывается на динамику «арабески», где само понятие фрагментарности и разрыва подвержено, казалось бы, разрушению через создание некоего непрерывного фона, непрерывной формы слияния переднего плана с задним, человека с миром:

Тот мир, которым были мы...
Иль будем, в вечном превращеньи?³

Это превращение, это слияние поэтически мыслится у Анненского прежде всего как слияние физическое, телесное. Тело, казалось бы, для того и раздроблено на множество фрагментов, чтобы иметь возможность ежесекундно проникать в пространство «вещного мира». Телесность, находясь в динамике постоянного превращения, через «повышенный метаморфизм»⁴ текста создает новую онтологическую реальность:

Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов
И где разорвано и слито столько туч...⁵

Или, например, знаменитое стихотворение Анненского «Смычок и струны»⁶, которое строится на двойном метафорическом переносе и параллелизме. Предмет внешний по отношению к лирическому «я» — свеча — через «антропоморфизирующую» метафору

¹ Анненский И. Избранные произведения. С. 123.

² Там же. С. 37.

³ Там же. С. 36.

⁴ Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., 1997.

⁵ Анненский И. Избранные произведения. С. 61.

⁶ Там же. С. 62.

«лика» наделяется реальностью человеческой телесности, в то время как само человеческое тело мыслится путем «объективирующей» метафорики в образах неорганического мира: смычок и струны. Именно на скрещении этих двух метафор рождается у Анненского то ощущение себя и мира, которое несколько позже прекрасно выразил Пастернак: «Окно открыть — что жилы отворить»¹.

В изображении этой новой реальности абсолютных аналогий и соответствий, этого постоянно меняющегося, подвижного тела поэзия Анненского очень часто стремится запечатлеть сам момент превращения, перехода одного измерения в другое. Достигается это не путем метафоры, не содержащей, как писал В. Виноградов, «никакого оттенка мысли о превращении предмета», а путем другого тропа, в котором Виноградов же видел отголоски «мифологического видения мира» и которое он, впрочем, как и другие критики, обособлял от метафор и сравнений. А именно — путем «метаморфозы» (троп, который так трудно адекватно передать по-французски), т.е. того прилагательного творительного падежа, который является «семантическим привеском к предикату»². Метаморфоза сливает по аналогии в одно две реальности, одновременно акцентируя сам момент трансформации: «А сердце... бубенчиком бьется / Так тихо у потной шлеи...»; «О дай мне только ми́г, но в жизни, не во сне / Чтоб мог я стать огнем»³.

Но если мы обратимся к тому содержанию, которым пропитана эта новая онтологическая реальность поэтического текста, возникающая из постоянного взаимопроникновения человеческого тела в мир и мира в человеческое тело, мы увидим, что содержание это безысходно трагично. Поэтический текст создает всеми доступными ему средствами сеть бесконечных аналогий и соответствий, казалось бы, для того, чтобы поставить под сомнение саму возможность слияния и растворения:

И в сердце сознание глубоко,
 Что с ним родился только страх,
 Что в мире оно одиноко,
 Как старая кукла в волнах⁴.

И недаром это избыточное переживание тела, о котором упоминалось выше, соположено в поэзии Анненского переживанию телесности деформированной: одно из самых известных стихо-

¹ Пастернак В. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 177.

² Виноградов В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 411.

³ Анненский И. Указ. соч. С. 50, 85.

⁴ Там же. С. 67.

творений Анненского «Я на дне»¹ строится на прозопопее, в которой лирическое «я» предстает в образе искаленного тела — обломка руки Андромеды, безвозвратно потерявшей связь со своим телесным целым. Этому трагическому поэтическому восприятию вторят и размышления Анненского в прозе: «я — замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования...»²

Трагизм подобного переживания тела связан с более общим, трагически противоречивым восприятием образа «себя», характерным для всего «диаволического» символизма. Образа, который мыслится как ядро всякого поэтического текста.

Действительно, поэзия первых представителей русского символизма, в отличие от, например, их французских предшественников, декларативно лирична. В рассуждениях Брюсова, Анненского, Бальмонта, в отличие от Бодлера и Малларме, текст предстает как симпатический символ, являясь иконическим отражением личности автора. Если французская поэзия с времен Бодлера и по сей день мучима утопией объективной, онтологической поэзии, где «“я” становится другим», где субъект более не является высказывающим, но является «высказываемым» и откуда изгоняется понятие автора, то русский символизм предполагает совпадение текста с неким заданным изначально или формируемым в процессе письма субъективным началом — тем центром, к которому стягиваются все нити поэтического высказывания. Движение «я» как движение тела в мир возможно лишь в той мере, в какой изначально оно центростремительно — вспомним о переполненности (не раз отмеченной исследователями) поэзии Анненского дейктическими формами, которые как раз и предполагают фиксацию происходящего «по отношению к субъекту речи»: «Разгораясь, румянились щеки. Я не думал, что месяц так мал / И что тучи так дымно-далеки...»³

Заданность лирическим текстом этого субъективного начала подразумевает и формирование определенного образа «себя». Если воспользоваться понятием «телесная схема», предложенным Валерием Подорогой⁴, то можно сказать, что у представителей «диаволического символизма» «телесная схема» часто отсылает к некой зыбкой реальности, находящейся под знаком распада, иллюзорности, бесконечного двойничества. В поэзии «символического диаволизма» образ «себя» строится во многом через соотнесение себя

¹ Анненский И. Указ. соч. С. 92.

² Там же. С. 497.

³ Там же. С. 68.

⁴ «Единая психическая форма внутреннего представления тела, в которой целое господствует над своими частями» (Подорога В. Указ. соч. С. 24).

с внешним себе телом — через встречу со своим телом во внешних образах и репрезентациях. Излюбленный прием Анненского, характерный также для поэзии и Бальмонта, и Брюсова, — нарушение в тексте оппозиции субъект/объект, приводящее к субстантивации личного местоимения «я»:

О царь недоступного Света,
Отец моего бытия,
Открой же хоть сердцу поэта,
Которые создал ты я¹.

Но подобная соотнесенность с этим существующим вовне образом «себя» не предполагает абсолютной идентификации, узнавание всегда остается неполным и не предполагает знания, постижения:

Не я, и не он, и не ты,
И то же, что я, и не то же:
Так были мы где-то похожи,
Что наши смешались черты...
Лишь полога ночи немой
Порой отразит колыханье
Мое и другое дыханье,
Бой сердца и мой и не мой...²

Или другое стихотворения Анненского, в котором обыгрывается полисемия слова «лицо» (гоголевский прием) и в котором это отчуждение от собственного тела, от образа «себя» доведено до предела:

В недоумении открыл я мертвеца...
Сказать, что это я...весь этот ужас тела...
Иль тайна бытия уж населить успела
Приют покинутый всем чуждого лица?³

Подобное распадение образа «себя» присутствует и в типичных для декадентской лирики поэтических текстах, построенных на эксплицитной игре отражений (мотив зеркала): телесно-духовное единство оригинала не поддается идентификации, ибо никогда не

¹ Анненский И. Указ. соч. С. 34.

² Там же. С. 33.

³ Там же.

бывает равным самому себе, в то время как статичностью облика наделяется отражение. Но и эта статичность не способствует целостному восприятию себя, ибо вступает в противоречие с динамикой оригинала, нарушает симметрию соответствия и тем самым лишь усугубляет ощущение отчужденности:

Я вспоминал, я уклонялся,
Я изменялся каждый миг,
Но ближе-ближе наклонялся
Ко мне мой собственный двойник¹.

Это постоянное переживания «себя» через сомнение в собственной идентичности находит предельное воплощение в образах, часто встречающихся в поэзии Анненского, Брюсова, Бальмонта и в которых человеческое тело предстает как некая «вторичная» иллюзорная телесность — тело ассоциируется с тенью, с пустотой:

Я часто размышлял о сущности вещей...
И видел смутный рой мелькающих теней².
Под своды душные за тенью входит тень,
И неизбежной все толпа их нарастает...³

Именно подобное трагическое ощущение иллюзорности образа «себя», переживание распада целостности собственного тела и приводит к тому, что символический порыв единения и слияния с миром оказывается в конечном итоге неосуществим. Новая онтологическая реальность бесконечных аналогий и соответствий предстает в поэзии старшего поколения символистов столь же бесплотной, столь же иллюзорной, столь же трагически пустой, как и то телесное начало, которое, как мы видели на примере поэзии Анненского, стремится «стать миром, делая его собою».

В заключение же можно сказать о том, что в декадентском символизме телесная образность отображает реальность самого текста. Как прекрасно показал Ханзен-Леве⁴, стремление к предельной форме воплощенности слова (слово становится плотью) у старших символистов порождает слово, чей внутренний образ «себя» подвержен разрыву: «Слово бросает на камни одни бестелесные тени»⁵; «Знаешь что... я думал, что больнее / Увидать пустыми тайны

¹ Бальмонт К. Избранные стихотворения. Мюнхен, 1975. С. 115.

² Брюсов В. Указ. соч. Т. III. С. 262.

³ Анненский И. Указ. соч. С. 167.

⁴ Ханзен-Леве А. Указ. соч.

⁵ Брюсов В. Указ. соч. Т. III. С. 220.

слов...»¹. Язык, как и тело, становится в декадентском символизме пространством нереализованных потенций. Динамика телесности есть отражение динамики самого текста, который в свою очередь есть замирание, расслоение без конечного воссоединения. Реконструкции текста в единой символической перспективе не происходит, как не происходит реконструкции в единое целое распадающейся телесности. Текст, наполненный зияющими пробелами, мерцающими многоточиями и загадочными вопросительными знаками, оказывается в конечном итоге реальностью, трагически сомневающейся в своей идентичности, в своем образе «себя». Фантазмагорический спектакль фиолетовых рук, рисующих звуки, оборачивается заведомо обреченным действием: «Там бледные руки простерты /И мрак обнимают пустой»².

¹ Анненский И. Указ. соч. С. 66.

² Там же. С. 77.

**ВЫРОЖДЕНИЕ
И ВОЗРОЖДЕНИЕ**

Ольга Матич
(Калифорнийский университет, Беркли)

АЛЕКСАНДР БЛОК: ДУРНАЯ НАСЛЕДСТВЕННОСТЬ И ВЫРОЖДЕНИЕ

За месяц до своей женитьбы на Любови Дмитриевне Менделеевой, 16 июля 1903 г., Александр Блок обращается в своем дневнике к вопросу о деторождении. Следуя примеру Платона, который ставил искусство выше «биологии», Блок пишет, что «если у меня будет ребенок, то хуже стихов... Если Люба поймет, в чем дело, ничего не будет. Мне кажется, что Любочка не поймет... Из семьи Блоков я *выродился*» (курсив мой. — *О.М.*). Две недели спустя после разговора с невестой (судя по всему, это был именно тот, состоявшийся накануне свадьбы, разговор о детях, на который Любовь Дмитриевна ссылается в своих воспоминаниях) Блок записал: «Пусть лучше умрет ребенок (зачатый в браке)»¹.

Будучи человеком *fin de siècle* и постоянно размышляя о вырождении, Блок много думал и о своей наследственности. В 1918 г. он пишет, что болезнь была одним из центральных топосов его ранней поэзии. В стихотворении 1902 года из цикла стихов о Прекрасной Даме («Безмолвный призрак в терему») поэт описывает себя как «черного раба проклятой крови». Гуляя с Андреем Белым по Шахматову в 1904 г. — через год после своей свадьбы, — Блок рассуждал о конце человеческого рода: «Род человеческий гибнет, его пригнетало (вспоминает Белый), что он, Блок, чувствует в себе косность и что это, вероятно, дурная наследственность в нем (род гниет)»².

У Блока были свои личные основания задумываться о наследственности в эпоху, которая бредила ею. Его отец был психически неустойчив и даже прибегал к физическому насилию в семье. Дедушка Блока по отцовской линии закончил свои дни в доме для умалишенных. Мать Блока страдала целым набором модных в то время душевных расстройств, особенно ей были свойственны истерия и неврастения — психопатологический термин для наследственного нервного заболевания. История душевного состояния

¹ Блок А. Записные книжки 1901—1920. М.: Худож. лит., 1965. С. 51, 53.

² Андрей Белый. Начало века. Серия литературных мемуаров. М.: Худ. лит., 1990. С. 374.

самого поэта была отмечена частыми приступами неврастения и депрессии. В своих мемуарах Любовь Дмитриевна пишет, что физическое и душевное нездоровье было характерно для семьи Блока и по отцовской, и по материнской линиям. Используя медицинский дискурс *fin de siècle*, Любовь Менделеева-Блок связывает эти явления с «дворянским вырождением и оскудением крови». Указывая на психическую подпорченность родословной Блока и подчеркивая, что психиатрия того времени описала бы психическое состояние рода Блока как «пограничное», она с гордостью заявляет, что ее собственной семье свойственно безупречное здоровье («во мне нет никакого намека патологии»). По мнению Любови Дмитриевны, именно это незыблемое здоровье и привлекло к ней Блока¹.

Другой — более непосредственной — причиной для тревоги о продолжении рода и вырождении была венерическая болезнь (скорее всего, сифилис), которой Блок заразился еще старшекласником. Бунин, по свидетельству Нины Берберовой, утверждал, что Блок умер от сифилиса и вообще был «рахитиком и дегенератом»². В дневниковой записи от 1918 г. сам поэт ретроспективно упоминает свою постыдную болезнь, которой он страдал с 1898 г.³ В 1902 г. — за год до свадьбы Блока — его тетка М.А. Бекетова записала в свой дневник: «Сашура опять болен этой страшной болезнью, опять прикован к постели и при этом брак остается бездетным»⁴. Венерическая болезнь, считавшаяся тогда одной из причин вырождения, была для Любови Дмитриевны объяснением фактического отсутствия сексуальных отношений в их браке. Иными словами, не только возвышенная идея о воздержании в браке или эпохальный кризис маскулинности, присущий эпохе, заставляли Блока ставить под сомнение свое право на вступление в брак — в привычном понимании этого слова — и рождение детей, но также и венерическая болезнь, которую медицина того времени считала наследственной.

Неврастения и истерия, «медицинские» симптомы вырождения, как пишет Сандер Гилман, были болезнями-фантомами, изо-

¹ Блок Л.Д. И был, и небылицы о Блоке и о себе / Eds. L. Fleishman and I. Palman. Bremen: Verlag K-Press, 1977. P. 80—81.

² Берберова Н. Курсив мой: автобиография. 2-е изд. Нью-Йорк: Руссика Паблишерз, 1983. Т. 1. С. 293.

³ Блок А. Дневник 1918 года // Собр. соч.: В 8 т. М.: Худ. лит., 1963. Т. 7. С. 339—343 *passim*.

⁴ Дневник М.А. Бекетовой // РО ИРЛИ. Ф. 462. Ед. хр. 2. Л. 34. Исследователь символизма Александр Лавров рассказал Г. Левинтону историю венерической болезни Блока, переданную ему Д.С. Лихачевым. По этой версии, близкий друг Блока Евгений Иванов показал Лихачеву публичный дом, где Блок и заразился. Это заведение находилось неподалеку от школы, где учился поэт.

бретенными Европой во второй половине XIX в.¹ В томе «Дегенерация», имеющем подзаголовок «Темная сторона прогресса», Гилман и Эдвард Чемберлен предполагают, что медицинская теория вырождения была по природе своей скорее вымышленной²: выдуманная болезнь приобрела размеры эпидемии. Следуя представлениям о природных циклах, дегенерация и психопатология (наука ее изучавшая) взяли за основу биологическую модель рождения—развития—старения—смерти. Но только дегенерация считалась не естественным повторением этих явлений, но болезнью. Будучи, таким образом, отклонением от нормы, вырождение связывалось с дурной наследственностью, которая фантазматически поражала не только отдельных людей и отдельные семьи, но и целые нации. Психопатологи утверждали, что приобретенные заболевания и сексуальные отклонения передаются от одного поколения к другому и приводят к падению численности населения. В своей пользовавшейся невероятной популярностью книге «Вырождение» (*Entartung*, 1903), стиль которой тоже в свою очередь носил черты навязчивой истерии, Макс Нордау каламбурно связывает конец века (*fin de siècle*) с концом расы (*fin de race*)³. Вызывающая страх генеалогическая «порча» поражала тех культурных и чувствительных членов общества, тело которых было особенно подвержено фантому дегенерации. Обессиленные мужчины, в том числе и в России, связывали эту болезнь с кризисом маскулинности, который освобождал молодых мужчин и женщин от обязанностей, связанных с деторождением, но одновременно и угрожал институту семьи.

Я рассматриваю телесную саморепрезентацию Блока именно в этом психо-медицинском контексте, на который гораздо более повлиял образ болезненного тела, представленный теорией вырождения, нежели утопическое желание Владимира Соловьева преобразовать тело в момент «конца истории». Здесь моя точка зрения на вырожденческий дискурс Блока основывается на том, что соловьевские фантазмы давали поколению декадентов надежду на спасение от деградации. Но, вместо того чтобы опять и снова обсуждать эту утопию тела, мне бы хотелось сконцентрироваться на некоторых подтекстах вырождения, характерного для начала XX в. Возвращаясь к Блоку, я проанализирую несколько примеров его вампирической поэтики, изображавшей дурную наследственность и ужас, ею вызванный.

¹ *Gilman Sander L.* Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness. Ithaca: Cornell University Press, 1985. P. 199.

² *Degeneration: The Dark Side of Progress* / Eds. J. Edward Chamberlin and Sander L. Gilman. New York: Columbia University Press, 1985. P. x.

³ *Nordau Max.* Degeneration / Tr. George L. Mosse. New York: Howard Fertig, 1968. P. 2.

Роман Брэма Стокера «Дракула» (1897) популяризовал образ вампира, чей чудовищный укус символизировал язву того времени — наследственный сифилис. Метафорическое сочетание крови, семени и флюидов, выделяемых женщиной в истерике, повлияло на литературную репрезентацию венерического заболевания и вырожденческой генеалогии. Блок прочитал «Вампира — графа Дракулу» в русском переводе в 1908 г. Из письма поэта его другу Евгению Иванову мы узнаём, что роман произвел на поэта мощное впечатление:

«Читал две ночи, боялся отчаянно. Потом понял еще и глубину этого, независимо от литературности и т.д. Написал в “Руно” (Золотое руно) юбилейную статью о Толстом под влиянием этой повести. Это — вещь замечательная и неисчерпаемая, благодарю тебя за то, что ты заставил наконец меня прочесть ее»¹.

Под впечатлением этого текста в эссе, написанном Блоком к восьмидесятилетию Льва Толстого, появляется фигура вампира, олицетворяющая бюрократическую Россию, мрачным символом которой стал умерший, но неумирающий «кровопийца» Константин Победоносцев. Он был прокуратором Священного синода и в 1901 г. отлучил Толстого от Русской православной церкви. «Нет, не они смотрят за Толстым, их глазами глядит мертвое и зоркое око, подземный, могильный глаз упыря (т.е. Победоносцева. — *О.М.*)», — пишет Блок². Вампирический Победоносцев появляется снова в «Возмездии», о котором пойдет речь ниже. Однако это эссе Блока заканчивается «позитивной» метафорой кровопийства, изображающей русскую литературу, впитавшую замечательную жизненную силу Толстого вместе с молоком матери.

Вампирическая саморепрезентация поэтической персоны Блока появляется уже в ранних письмах к невесте. Во время самых страстных отношений весной 1903 г. поэт пишет Любви Менде-

¹ Письмо 3 сентября 1908 г. [Блок А. Собр. соч. Т. 8. С. 251]. Поэт также упоминает впечатление, произведенное на него «Дракулой» в записных книжках (28 сентября 1908. — Блок А. Собр. соч. Т. 9. С. 115). По-русски роман назывался «Вампир — граф Дракула».

² Блок А. Солнце над Россией (Восьмидесятилетие Льва Николаевича Толстого) // Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 302—303. Через несколько лет, в 1913 г., он упоминает «Дракулу» в дневнике, описывая отклик на роман одной из сестер М.И. Терешенко. По словам Блока, ее преследовал образ Дракулы, она пыталась избавиться от этого кошмара, используя любые средства, вплоть до кремов, рекламируемых в газетах. Одним из последствий ее знакомства с этой книгой стало то, что ей начало казаться, будто у вороны в гнезде возле ее окна вращаются глаза. После использования одного из «спасительных» кремов она не смогла утром открыть глаза — у нее сошла вся кожа на лице (16 апреля 1913 г. «Дневник 1913 года» // Блок А. Собр. соч. Т. 7. С. 237).

леевой: «Я впился в Твою жизнь и пью ее»¹. В сборнике «Страшный мир» (1909—1916), через год после прочтения «Дракулы», он изображает себя вампиром в двух стихотворных стилизациях 1909 г. Это были «Песнь Ада» (носившая в рукописи подзаголовок «Вампир») и «Я ее победил наконец» из цикла «Черная кровь». Оба текста изображают мужчину-вампира, убивающего свою жертву-женщину в результате садистического сексуального акта, во время которого он выпивает ее кровь. В первом стихотворении двойник поэта, женственный и бледный вампирический отрок, вонзает в белоснежное плечо женщины заточенный аметистовый перстень и таким образом высасывает кровь жертвы:

И был в крови вот этот аметист.
И пил я кровь из плеч благоуханных,
И был напиток душен и смолист...²

«Песнь Ада» с ее противоестественной сексуальностью предполагает вампирическую дефлорацию. Сам автор считал это стихотворение попыткой «изобразить “инферральность” (термин Достоевского) и “вампиризм” нашего времени»³ и даже попыткой заселить дантовский Ад — один из важнейших мотивов этого текста — образами вампиров *fin de siècle*. В стихотворении «Я ее победил наконец» герой также пьет кровь возлюбленной («...И обугленный рот в крови...»). Затем он кладет ее в гроб и, делая это, представляет, как поет в нем кровь погибшей, как будто оживляя этим его собственное «мертвое» тело («Будет петь твоя кровь во мне!»)⁴. Мне же эти образцы декадентского китча интересны постольку, поскольку в них находят отражение садистские фантазии эпохи, породившей зловещего Дракулу.

Роман Стокера взволновал Блока не только по причинам, связанным с сексуальностью. Здесь сыграл свою роль также и интерес той эпохи к проблематике наследственности, принявший столь монструозные формы в «Дракуле». Представитель вырожденческого декаданса граф Дракула является последним отпрыском вымершего рода, которым он гордится. «Нам... Шекелям — есть чем гордиться, в наших жилах течет кровь многих храбрых рас, которые мужественно, как львы, боролись за свое господство»⁵. Дракула —

¹ Блок А. Письма к жене // Лит. наследство. М.: Наука, 1978. Т. 89. С. 139.

² Блок А. Собр. соч. Т. 3. С. 15. Аметистовый перстень имел символическое значение для Блока — в 1897 г. первая любовь поэта Ксения Садовская подарила ему такой перстень, описанный в стихотворении 1900 г. «Аметист».

³ Блок А. Собр. соч. Т. 3. С. 502.

⁴ Там же. С. 57—58.

⁵ Stoker B. The Essential Dracula N.Y.: Penguin, 1993. P. 28.

живой мертвец, и он постоянно должен заботиться о поддержании своей жизни на грани смерти с помощью живой, здоровой крови в поиске того, что я формулирую как «декадентское бессмертие» — продление состояния на границе жизни и смерти. Подобное состояние было наиболее четко сформулировано в программном романе Ж. К. Гюисманса «Наоборот» («A Rebours», 1884), где лиминальное положение между этим и иным миром характеризует желание героя этого романа Дез Эссента. Экземпляр «Наоборот» находился в личной библиотеке Блока.

Укус вампира, лишаящий его жертв физической витальности, переносит их в жизнь на грани смерти. Сексуальное чудовище поражает «генетический фонд» своей жертвы, распространяя заразный вампиризм. Как показали некоторые культурологи, укус вампира на самом деле символизировал сифилитическую язву. Возможно, сам Стокер, как и Блок, умер от сифилиса¹.

Когда мы читаем вампирические тексты Блока через призму проблематики наследственности, в них проявляется угроза вырождения и ощущение себя как последнего в своем роду. Мы знаем, что обе эти проблемы волновали Блока. Вот, например, дневниковая запись, сделанная им в начале 1912 г.: он пишет, что «*нравственные силы суть вопрос крови, что они наследственны: нравственные фонды наследственны* (курсив. — *О.М.*)». Он приписывает их мужчинам и женщинам, обладающим культурной избранностью, отличающей тех, кто еще имеет надежду (т.е. силу духа), от тех, кто уже «выродился»². Последние и есть то вырождающееся дворянство, которое занято своей родословной и вопросами здоровой наследственности.

Интерес же самого Блока к этим вопросам следует воспринимать также и в контексте печально знаменитого дела Бейлиса, которое происходило в Киеве. В 1911 г. Мендель Бейлис, приказчик на кирпичной фабрике, был обвинен в ритуальном убийстве, что вызвало волну антисемитизма в лагере реакционных консерваторов и праведный гнев среди интеллигенции. Обвинение строилось на средневековом антисемитском мифе о том, что евреи убивают христианских младенцев, чтобы использовать их кровь для своих религиозных обрядов. Согласно этому мифу, убийство носит ритуальный характер и происходит по еврейским кошерным законам:

¹ Warwick A. Vampirism and the Empire: Fears and Fictions of the 1890s // Cultural Politics at the Fin de Siecle / Eds. Sally Ledger and Scott McCracken. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 202—220. Варвик пишет, что «вампиризм гораздо более уподоблен болезни, чем одержимости, которая могла бы иметь религиозные коннотации, и как болезнь он является эквивалентом сифилиса» [С. 209].

² Блок А. Дневник 1912 года // Блок А. Собр. соч. Т. 7. С. 117—118.

кровь вытекает из тела жертвы через многочисленные порезы. Возрождение мифа в начале XX в. дополняло созданный той эпохой образ еврея как злобного вампира, вдохновителя антисемитских сексуальных фантазий. Дружба Стокера с Ричардом Бертоном, писателем *fin de siècle*, который возродил кровавый навет на евреев, приобретает в этом свете особый смысл¹. Блок упоминает дело Бейлиса как знаменательное событие во вступлении к незаконченной поэме «Возмездие»: «В Киеве произошло убийство Андрея Юшинского, и возник вопрос об употреблении евреями христианской крови»². Хотя в этом вступлении Блок не выражает возмущения против дела Бейлиса, в 1911 г. он подписал петицию против кровавого навета. Это обращение было опубликовано в «Речи» и подписано Горьким, Короленко и другими³. Однако не утихают слухи о тайном антисемитизме Блока, а также его скрываемом еврейском происхождении.

«Возмездие» было наиболее полным, хотя и незаконченным, выражением позиции автора по вопросам происхождения и генеалогии. Блок работал над этой поэмой с 1910 г. На замысел произведения повлияли смерть отца, убежденного антисемита, в 1909 г. и последовавшие смерти Толстого, декадентского художника Михаила Врубеля и популярной театральной актрисы Веры Комиссаржевской в 1910-м. С одной стороны, «Возмездие» оплакивает конец рода — Блоков и Бекетовых — и конец эпохи. С другой, это произведение указывает на желание поэта в этот период преодолеть ограничения лирической формы и стать эпическим голосом нации. Блок осуществляет свои эпические намерения, заставляя лирического героя — поэта говорить как в первом, так и в третьем лице в Прологе: «Здесь именем клеймят позорным / его стихи... и я пою». Блок использует раздвоение авторского голоса и в поэме в целом, давая его то в первом, то в третьем лице.

Эта поэма была попыткой Блока написать свою «Войну и мир», представить несколько поколений своего семейства — с обеих сто-

¹ Halberstam J. Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's Drakula // Cultural Politics at the Fin de Siecle. P. 248—266, 248, 263—264. Среди прочего автор обсуждает фигуру Дракулы в контексте антисемитских стереотипов. Согласно Халберстам, «еврей глазами антисемита и Дракула Стокера обладают бесспорным сходством» (С. 248).

² Блок А. Собр. соч. Т. 3. С. 296. В 1913 г. он пишет небольшую газетную статью, позднее утраченную, в честь оправдания Бейлиса (Записные книжки. С. 576, примеч. 19) Сергей Небольсин утверждает, что при публикации из дневников и записных книжек были убраны все антисемитские замечания. Некоторые из них появляются в статье Небольсина «Искаженный и запрещенный Блок» (Наш современник. 1991. № 8. С. 176—184). Тон этой публикации крайне полемичен.

³ Блок А.А. Собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 1999. Т. 5. С. 340.

рон — на фоне событий русской истории. Но, в отличие от Толстого, которого он недавно изобразил жертвой бюрократического вампиризма эпохи, Блок считал свое генеалогическое древо подгнившим. Хотя он и собирался фантазматически преодолеть эту порчу, заканчивая поэму появлением на свет младенца, зачатого здоровой женщиной из народа в результате случайной связи. Но история «возни с пеленками» так и не была написана. Во вступлении к поэме, написанном в 1919 г., Блок описывает «Возмездие» как версию «Ругон-Маккаров», двадцатитомного романа Эмиля Золя о генеалогии и вырождении семьи Ругон-Маккаров. «Тема, — пишет Блок, — заключается в том, как развиваются звенья единой цепи рода». Хотя каждый член этого семейства претендует на наиболее высокий уровень развития в рамках предложенных генетических данных, «мировой водоворот засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если и остается еще существовать, становится неузнаваемой, обезображенной, искаленной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная вялая плоть и тлеющая душонка»¹. Водоворот ослабляет плоть, что приводит к концу рода. Мечтой Блока было показать его возрождение. Как уже было отмечено, Блок в своей поэме собирался заронить семя поэта в чрево женщины не дворянского, но простого происхождения, не русской даже, но полячки². Имелось в виду, что воображаемый сын Блока избежит наследственного клейма вырождения благодаря здоровой крови, текущей в его жилах. Он-то и станет человеком будущего, а «прошлая» история, какой понимал ее Блок, подойдет к концу. Темы исторического возмездия и искупления, волновавшие многих на рубеже веков, приобретают мистический и популистский облик в поэме. Народ, а не интеллигенция спасет Россию от вырождения и гибели.

В то время как воображаемому сыну Блока было предназначено избегнуть вырождения, для его поэтического двойника оно было неизбежно. Только чистое молоко крестьянской женщины спасет следующее поколение от заразы, которую Блок называет «вампирическим 19 веком». Смысл поэмы в том, что вампиром *fin de siècle* является сам Блок, хотя более очевидным кровопийцей показан его отец, проникающий в материнскую линию рода лирического героя поэмы (Бекетовы). Отец изображен лермонтовским Демоном и болезненным собратом Байрона, желающим наполнить свои вены живой кровью: «Как будто труп хотел налить / Живой, играющею

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 297—298.

² Польский мотив, при всей его важности для поэмы, не играет роли в данной интерпретации.

кровью»¹. Он зачинает своего сына в результате вампирического совокупления, которое дается в поэме как метафорическая репрезентация сексуального акта в виде вампирического изнасилования:

(Смотри: так хищник силы копит:
Сейчас — больным крылом взмахнет,
На луг опустится бесшумно
И будет пить живую кровь
Уже от ужаса — безумной,
Дрожащей жертвы...) — Вот — любовь
Того вампирственного века,
Который превратил в калек
Достойных званья человека!
Будь трижды проклят, жалкий век!²

Секс и генеалогия выступают в вампирической поэзии Блока как порочная кровавая связь в отличие от благочинного академического семейного мира его ранней юности. Вампирические образы «Возмездия» («И черная, земная кровь / Сулит нам, раздувая вены»³; «Тех с обреченными глазами: / Другая статья, другая кровь»⁴; «Он жертву бедную когтит»⁵; «Вращает хищник мутный зрак, / Больные расправляя крылья»⁶; «Он чувствовал, как стынет кровь»⁷; «И он стремглав отцу вонзает / Булавку около локтя»⁸ и т.д.) покажутся еще более связанными с темой физического вырождения, если их сопоставить с «мускульной» (по определению самого автора) структурой поэмы. Рассуждая о контексте создания поэмы в 1919 г., Блок использует анатомические образы для описания ее внутреннего устройства и сравнивает его с развитием мускулов: «...все движение и развитие поэмы для меня тесно соединилось с развитием мускульной системы. При систематическом ручном труде развиваются сначала мускулы на руках, так называемые — бицепсы, а потом уже — постепенно — более тонкая, более изысканная и более редкая сеть мускулов на груди и на спине под лопатками. Вот такое ритмическое и постепенное нарастание мускулов должно было составлять ритм всей поэмы. С этим связана и ее основная идея, и тема»⁹.

¹ Блок А. Собр. соч. Т. 3. С. 323.

² Там же. С. 325.

³ Там же. С. 306.

⁴ Там же. С. 310.

⁵ Там же. С. 319.

⁶ Там же. С. 322.

⁷ Там же. С. 332.

⁸ Там же. С. 337.

⁹ Там же. С. 297.

Эта анатомическая метафора Блока является противоядием от вырождения и вампиризма его времени. Она напоминает появившуюся в конце XIX в. идею «Muscular Christianity», которое призывало к регулярным физическим упражнениям, укрепляющим плоть и обороняющим ее от соблазнов¹. Эта идея отражает введение спорта и культуры тела в обиход мужчин и женщин того времени. Зимой 1910—1911 г. врач поставил Блоку диагноз «неврастения» (сам поэт в «Возмездии» называет «нейрастению» болезнью XIX в.), хотя, возможно, на самом деле то был приступ венерического заболевания. Доктор прописал инъекции *спермина*, лекарства, применявшегося тогда и от сифилиса. Сам Блок считал его лекарством от плохого кровообращения². Поэта беспокоило его здоровье, о чем он и писал матери в 1911 г. В письме говорится о повышенном внимании поэта к культуре тела и физическим упражнениям: гимнастике для развития мускулов, массажу, а также посещению матчей по французской борьбе. Как и во вступлении к «Возмездию», Блок проводит в письме аналогию между литературной работой и атлетической работой над своим телом. Говоря о поэзии, он использует дискурс **сродства и вырождения**. Но вместо «вырождения», которое пугает его, Блок описывает общность между поэзией и физкультурой с помощью глагола «родниться». Чтобы приобрести форму, поэзия должна приобрести тело — здоровое тело! — пишет Блок, подразумевая анатомическую связь между ними³.

* * *

Двойное ощущение конца, которое Блок и его поколение пережили на рубеже веков, было блестяще сформулировано Вячеславом Ивановым в 1921 г.: «чувство тончайшей органической связи с монументальным преданием былой высокой культуры вместе с тягостно-горделивым сознанием, что мы последние в ее ряду»⁴. Для Блока же это чувство финальности было одновременно физиологического и душевного свойства. Страх подпорченной крови был для него причиной постоянного беспокойства.

Чувствительный к культурному климату эпохи, которая провозгласила конец всему, с чем поэт был кровно связан, он стал одной из жертв дегенерации. Блок утратил передававшиеся из поколения

¹ *Gilman Sandler L.* Op. cit. P. 15.

² *Pyman A.* The Life of Alexander Blok. V. II. 1908—1921. Oxford: Oxford University Press, 1980. P. 109.

³ Письмо 21 февраля 1911 г. матери // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 331—332.

⁴ *Ivanov V.* Переписка из двух углов: Вячеслав Иванов и Михаил Гершензон // Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 396.

в поколение «нравственные силы» старой дворянской интеллигенции, но не приобрел силы и бодрости нового мира. Бессилие привело его к патологическому кровопийству «страшного мира». Но, к сожалению, эти аспекты его творчества остаются вне поля зрения исследователей, не уделяющих должного внимания подтекстам медицинской психопатологии в поэзии Блока.

Ольга Буренина
(Университет Цюриха)

ОРГАНОПОЭТИКА: АНАТОМИЧЕСКИЕ АНОМАЛИИ В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ 1900—1930-Х ГОДОВ

Пальчики — не для ощупывания блох.
Николай Олейников «Лида»

О руках

Выразительность руки давно осознана в теории и практике живописи. Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» указывал на то, что руки и кисти во всех своих действиях должны обнаруживать намерения того, кто движет ими¹. Лессинг в «Лаокооне» отмечал, насколько снижается сила выразительности лица, не подкрепленная экспрессией рук: «Ничто не дает столько выразительности и жизни, сколько движение руки»². Руки выполняют функцию ключа к художественному миру разных авторов в культуре и литературе начала XX в., т.е. в русском модернизме в широком смысле, включая авангард. Интерес к руке появляется в связи с пересмотром характерного для русской и европейской культуры рубежа XIX—XX вв. противопоставления тела и духа, или, точнее, христианской духовности, связанной, как пишет Н.Д. Тамарченко, размышляя над идеей «родового тела» М. Бахтина, М. Розанова и З. Фрейда, с «принижением тела и соответствующими запретами»³. Действительно, проблематизация телесности философской мысли рубежа веков позволила противопоставить себя философии классической эпохи, так и не сумевшей преодолеть дихотомию телесного и духовного, несовместимость бытия мыслящего (*res cogitans*) бытию протяженному (*res extensa*). В философско-эстетическом

¹ *Vinci Leonardo da. Traktat von der Malerei / Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, Neuherausgegeben und Eingeleitet von Marie Herzfeld. Jena: Verlegt bei Eugen Diederichs, 1909. S. 177—178.*

² *Lessing G.E. Laokoon // Lessing G.E. Werke in drei Bänden. Bd. 2. München: Winkler-Verlag, 1969. S. 41.*

³ *Тамарченко Н.Д. Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия. М.: РГГУ, 2001. С. 138 и далее.*

сознании картезианской эпохи царил идея «я мыслю», суть которой заключалась в обосновании сугубой духовности суверенного трансцендентального субъекта. Именно на рубеже XIX—XX вв. ставится под сомнение оппозитивность субъекта всему телесному. Философы, отрицая невозможность чисто созерцательного мышления, размышляют над теоретическим «сращиванием» плоти с духом, над взаимозависимостью интеллектуального и чувственного начал. Так, Михаил Бахтин, решая эту задачу, увидел равноправие телесного и духовного в эпохе Ренессанса. Карнавальное тело, описанное в книге о Рабле, как раз, в его понимании, идеально и воплощало снятие антиномий.

Проблематизация телесности ограничивает не только философскую, но и художественную мысль рубежа веков от классического периода. К.С. Станиславский, к примеру, раскрывая принципы своей театральной системы, указывал также и на то, что новое театральное искусство несовместимо с «душевым и физическим вывихом между телом и душой» актера.

Таким образом, естественное, обычное актерское самочувствие — это то состояние человека на сцене, при котором он обязан внешне показывать то, что он не чувствует на самом деле. Это тот актерский вывих, когда душа живет своими обыденными, каждодневными, будничными побуждениями, заботами о семье, о насущном хлебе, о мелких обидах, об удачах или неудачах, а тело в это время обязано выражать самые возвышенные порывы героических чувств и страстей, сверхсознательной духовной жизни!¹

Под словом «вывих» он, в первую очередь, понимал разрыв между духом и плотью, происходящий на сцене у актера. Важно, что Станиславский задумался не только над проблемой игры актера на сцене, но и над трагичностью человеческого существования, лишённого взаимодействия «материального» и «духовного».

Пересмотр классического подхода к телу как совокупности органов начался с периода «дезинтеграции» реализма², пересмотр классического подхода к телу как совокупности органов привел к переосмыслению в культуре и литературе XX в. понятия «внутренний мир человека», нарушению баланса между субъектно-объектной дихотомией, «внутренним» и «внешним», между частью и целым. Отдельные части тела, в том числе кисть руки, перестают играть привычную роль детали общей композиции, необходимого звена портретного эскиза и обретают функцию существенного или, более того, главного предмета изображения. Телесность как тако-

¹ Станиславский К. Открытие давно известных истин // Станиславский К. Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек. М.: Правда, 1990. С. 155.

² Flaker A. Symbolism or Modernism in Slavic Literatures? // Russian Literature. 1979. Vol. VII (4). S. 333 и далее.

вая и телесность руки в частности воспринимаются как первичные по отношению к природным и культурным объектам¹. О руке пишут Деррида и Хайдеггер. Деррида в философском эссе «Рука Хайдеггера», анализируя работу философа «Что такое мышление» («Was heißt Denken»), где говорится о руке как о понятии, преодолевающем субъектно-объектные ориентиры метафизического мышления, констатирует следующее:

«Сущность руки нельзя определить как “телесный орган для хватания”. Она не является органической частью тела, которой суждено брать, хватать, цепляться; ей даже не суждено — как мы хотели бы добавить — брать, принимать к сведению, постигать, коль скоро человек переходит от хватания к постижению и пониманию»².

Вслед за Хайдеггером Деррида рассуждает о том, что человек, создающий знаки и тем самым являющийся существом по-казывающим или у-казывающим, а вместе с ним и его рука сами по себе являются знаками, которые философ именует *знаками-монстрами*. *Monstrosité, monstration*, являясь, по Деррида, частями слов *показ, де-монстрация*, а также созвучные французским словам *monstruosité* ‘уродство, врожденные аномалии’ и *monstre* ‘чудовище, урод, монстр’, дают Деррида основание определить бытие человека как бытие по-казывания, у-казывания, т.е. как бытие монструозного. Знак, согласно Деррида, сам по себе монструозен, и следовательно, любая рука человека, становясь знаком, воспринимается уже не как объект, а как особое образование, обретающее монструозность и отражающее отрицательные свойства мира.

Так ли это? Отождествляя понятия монструозного, аномального, деформированного, Деррида эстетически уравнивает их с безобразным и ужасным. Однако не наделяются ли в XX в. последние категории качествами, отражающими кроме отрицательных также и положительные свойства мира? Думаю, что да. Чтобы это показать, прежде всего необходимо разграничить понятия *монструозного, деформированного и аномального*. Слово *аномальный*, обладающее значением ‘отклоняющийся от нормы’, как и слово *деформированный*, означающее ‘изменивший форму, размер’, в отличие от слова *монструозный*, не являются в русском языке носителями негативной эстетической оценки. Синонимом же слова *монструозный* оказывается *уродливый*³. В рамках этой работы монструозное и де-

¹ Ср., например: *Wehr M.* Die Hand — Werkzeug des Geistes. Heidelberg; Berlin: Spektrum; Akad. Verlag, 1999.

² *Derrida J.* Geschlecht (Heidegger): sexuelle Differenz, ontologische Differenz. Heideggers Hand (Geschlecht II) / Aus d. Franz. von Hans-Dieter Gondek. — Dt. Erstaug. Wien: Passagen-Verlag, 1988. S. 65.

³ Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Русский язык, 1982.

формированное рассматриваются как два эстетических полюса аномального: положительный и отрицательный. Исходя из данной градации, будут рассмотрены оба случая репрезентации аномальной кисти руки в литературе и культуре XX в. — рука деформированная и рука монструозная. В первом случае я попытаюсь показать, что изображение изменения привычного физического облика кисти руки становится показателем нарушения канонической симметрии как источника творчества в поэтической традиции модерна. Обладая созидательной моторикой, деформированная кисть руки является метафорой нового мышления и нового художественного творчества. Она эквивалентна карнавальному, гротескному телу (в смысле Бахтина), т.е. вечно возрождающемуся, спасающему себя телу, а с ним — слова как такового и текста как такового. Во втором случае необходимо будет продемонстрировать специфику монструозной руки: являя собой индекс разрыва и хаотизации анатомических связей, столь характерный для контекста начала XX в., такая рука воплощает в произведениях искусства и литературы деструктивную, разрушительную силу. В связи с этим я коснусь отдельных работ некоторых художников, писателей и поэтов XX в. — Марка Шагала, Эль Лисицкого, Павла Филонова, Михаила Кузмина, Константина Вагинова, Сигизмунда Кржижановского, Юрия Тынянова и Даниила Хармса, для которых была характерна поэтика новой телесности, в целом определяемая мною как *органопэтика*. Ее смысл заключается в том, что предметом изображения становится не сам человек, а причудливая фрагментация человеческой фигуры. Писатели и художники не просто фрагментируют человека: «детали» или «части» человеческого тела, во-первых, часто удалены от канонической нормы, а во-вторых, обретают самостоятельное значение, персонализуются. Сам субъект при этом деперсонализуется. Являясь следствием кризиса классической философии, разорвавшей тело и дух, органопэтика и служит одним из художественных проявлений деперсонализации субъекта в XX в.

В рамках этой статьи рассматривается репрезентация анатомических аномалий руки в литературе и культуре 1900—1930-х годов.

ОРГАНОПОЭТИКА ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО: ОБ ОДНОМ ПРИМЕРЕ АНАТОМИЧЕСКОЙ АНОМАЛИИ

В 1920-е годы Эль Лисицкий создает фотомонтажную композицию под названием «Автопортрет» или «Конструктор». На фоне миллиметровой бумаги художник сфотографировал кисть своей

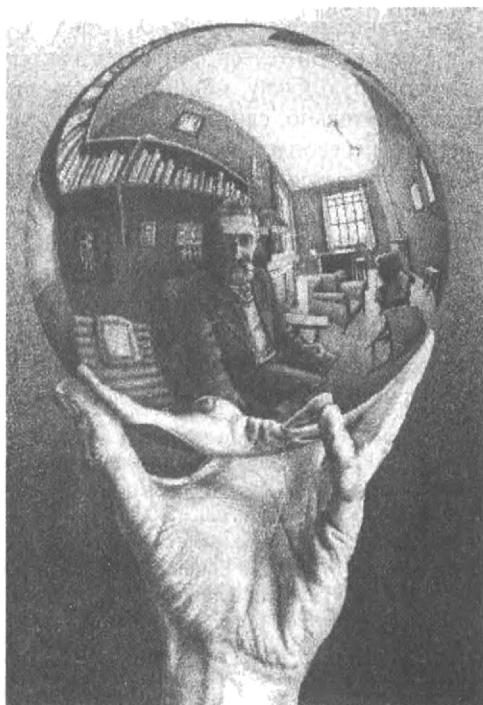
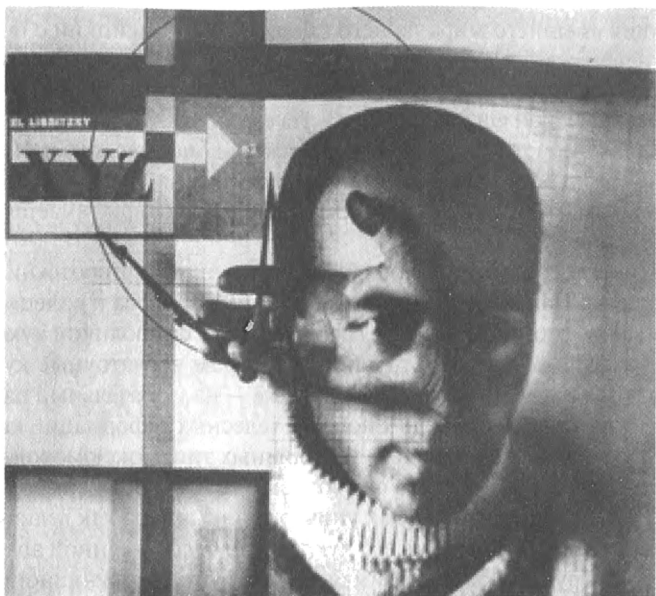
руки, зажавшей циркуль, а поверх руки наложил с другого негатива собственный фотопортрет. Перед нами один из примеров органопоэтики аномальной телесности. Попытаемся пояснить, в чем заключается смысл присутствующей на этом фотомонтажном изображении аномальности.

Во-первых, художник изобразил два *фрагмента* человеческого тела: кисть руки и голову. Сам по себе жанр фрагмента можно трактовать как текстовую аномалию, т.е. отклонение от канонической нормы, неправильность текста по отношению ко всем каноническим жанрам, претендующим на завершенность и цельность. Поэтому изображение кисти руки и головы как фрагментов тела уже само по себе относимо на этом монтаже к органопоэтике аномалий. Как видим, фиксируемые органы человеческого тела, занимая значительную часть изобразительной плоскости, в конечном счете становятся автономными «отрывками» тела художника. Но здесь важно еще и то, что фрагментация провоцирует дальнейшие деформации. Совершенно очевидно, что наложение двух частей тела (руки и головы) порождает совершенно иное тело. Перед нами новая монтажная телесность, или, прибегая к понятию из теории феноменального тела Мориса Мерло-Понти, мы наблюдаем некое «потенциальное тело»¹. Рука утрачивает обыденный смысл руки и как конечности человека, и как его орудия труда. Мы наблюдаем не кисть руки как объект, как сумму органов, а новое анатомическое образование: руку, обретающую зрение².

Глаз художника, как видим, просвечивает сквозь ладонь. Рука, обретающая зрение, — возможная иллюстративная аллюзия к истолкованию тела Эдмундом Гуссерлем. Именно Гуссерль, в противовес классической философии тела, впервые обратил внимание на то, что существуют два вида тела: физическое (*Leib*) и воспринимающее (*Körper*). Субъектно-объектное тело, о котором философ размышлял в трактате «Философия как строгая наука», преодолевающая дихотомию между «мной» и «другим», проникает в сферы, недоступные для рефлексивного анализа. На «Автопортрете» Эль Лисицкого «рука, обретающая зрение» — место встречи материального (сама кисть руки) и духовного (глаз). Изображение иллюстрирует новые горизонты опыта художника — того опыта, который является результатом взаимодействия его двигательной телесной активности по отношению к внешнему миру и одновременно воз-

¹ *Merleau-Ponty M.* Phénoménologie de la perception. P.: Gallimard, 1945.

² Ср. графический рисунок Морица Эшера «Рука с зеркальным шаром», где кисть руки, деформируясь в стеклянном шаре, продуцирует новую оптику. Об аномалиях рук в графике Эшера см. подробно: *Ernst B.* Der Zauberspiegel des M.C. Escher. München: Verlag Heinz Moos, 1978.



действия внешнего мира на него самого»¹. Эль Лисицкий с помощью изображения аномальной руки — руки с глазом — пытается преодолеть субъектно-объектную дихотомию, столь характерную для классической философии тела. На его монтажной композиции представлено метафорическое изображение магического или карнавального, гротескного (уже в смысле Бахтина) тела, в котором снимаются антиномии. Такая аномальная рука воспринимается как совершенная.

Кроме того, рука и голова, палец и голова (ср. пиротехнический шедевр Павла Филонова под названием «Голова и палец», созданный художником в 1925 г.) соотносимы с символикой кукольного народного театра Петрушки, в котором перчаточные куклы надеваются на руку кукловода. Голова же — на указательный палец. Типологическую параллель к поэтике телесных деформаций кисти руки кукловода можно видеть в различных типах оксюморонного «пустого дискурса» раннего символизма², в частности символистского театра, стремившегося к уничтожению актера как величины индивидуальной, заменить его куклой или бесформенной арабеской. Кисть руки как необходимая часть структуры, функционирования и наполнения кукольного тела, деформируясь, сливаясь с кукольным телом, становится особым его инвариантом, а следовательно, воплощением новой телесности живого актера. Рука, погруженная в перчаточную куклу, понимается символистами как совершенная. Действительно, сливаясь с кукольным телом, рука обретает способность перевоплощаться в условные образы-шифры, так что на сцене оказывается возможным появление чистой концепции, чистой знаковости, столь желанной для символизма³. Знак для них материального соответствия не имел. Знак — это чистое указание на идеальный мир. Сливаясь с кукольным телом, рука становится указанием на этот идеальный мир и одновременно претерпевает метаморфозу. Она перестает быть частью человеческого тела, переходя в ткань тела кукольного, в его утробу. Управляемая рукой человека, перчаточная кукла представляет собой — как воз-

¹ Ср. у Хайдеггера: «Рука передает и принимает, и не только вещи, она передает и себя, и она принимает себя в другую» [*Heidegger M. Was heißt Denken?* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002. S. 18—19].

² О поэтике пустого дискурса символизма см. подробно: *Hansen-Löve Aage A. Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive.* Wien: Verlag d. Österr. Akad. d. Wiss., 1989. См., например, с. 87 и далее.

³ Наряду с кукольным театром аналогичную функцию выполнял театр теней. Так, в рассказе Федора Сологуба «Тени сна» иератические знаки — тени на стене (=сцене) — рождаются вследствие изменения привычной позиции пальцев героев, Володи Ловлева и его матери, Евгении Степановны.

можность игры с телом — карнавальное образование и, соответственно, воплощает положительную динамику возрождения¹.

Возвращаясь к фотомонтажной композиции Эль Лисицкого, добавлю, что это изображение репрезентирует не просто некую абстрактную аномальную телесность, а один из ее полюсов — телесность деформированную. Кроме того, композиция демонстрирует любопытный случай совпадения фрагмента как текстовой аномалии с актом телесной деформации как разновидности телесной аномалии.

РУКА ТВОРЦА: О ТЕЛЕСНЫХ ДЕФОРМАЦИЯХ В ЖИВОПИСИ И ЛИТЕРАТУРЕ

Примером изображения деформированной кисти руки, т.е. обладающей положительной моторикой, может служить рука мастера на «Автопортрете» 1912 г. Марка Шагала. Художник изобразил на своей левой руке семь пальцев, символизирующих семь дней творения. Действительно, в семипалой руке Шагала сосредоточилось выразительное свойство, присущее всему субъекту, — способность творить. Семь пальцев обретают на этой картине синтезирующий смысл (семь октав, семь нот). Они становятся показателем соединения, сотворения и света (семипалая рука изоморфна семиствольному светильнику, меноре)².

Возникает впечатление, что художник, держащий левую руку на собственной едва завершенной картине, именно этой рукой восстанавливает утраченный витебский мир и тем самым, возможно, иллюстрирует идею «трудового воскрешения» Николая Федорова. Также вероятно, что рука мастера создала новую альтернативную реальность, противопоставленную обыденной реальности прошлого и настоящего, в которой человек обретает способность передвигаться по воздуху. Основным предметом изображения является не вся фигура Шагала, а его левая семипалая рука и в меньшей степени правая, в которой находятся сразу пять разноцветных кисточек, в свою очередь удваивающих пальцы на этой руке. Без кисточек совокупность всех пальцев на руках художника составляет

¹ Сегодня подобной функцией обладает дистанционная перчатка, с помощью которой можно отдавать команды компьютерной программе и выполнять сложнейшие операции, к примеру, по реконструкции по останкам костей облика первобытного человека.

² Сердечно благодарю Нору Букс, обратившую мое внимание на это важное соответствие.



число 12, символика которого весьма многопланова (12 апостолов, 12 месяцев, 12 олимпийских богов и т.д.). Художник словно предпринимает попытку вынуть один из созданных им предметов и рассмотреть его поближе, тем самым нарушив двухмерность пространства полотна. Полотно превращается в некий шкафчик, который, как показала Ольга Фрейденберг, явился прообразом вертепа — кукольного театра¹. Художник не только творит: он вступает в игру с сотворенными вещами, как с куклами. Вспомним, что Лотман противопоставлял куклу и статую по принципу возможности/невозможности вступления в игровую ситуацию². Если прибегнуть к терминологии из теории игр Хэйзинги³, можно сказать, что у Шагала на смену человеку творящему, homo faber (его воплощает правая рука в состоянии покоя), приходит человек играющий, homo ludens (его воплощает прикоснувшаяся к полотну левая рука). Для культуры XX в. homo ludens важнее, чем homo faber.

С этим шагаловским автопортретом любопытным образом переключается поэтический этюд Кузмина «Пальцы дней». Он состоит из семи стихотворений, которые соответствуют семи дням творения: 1. Понедельник (Луна). 2. Вторник (Марс). 3. Среда (Меркурий). 4. Четверг (Юпитер). 5. Пятница (Венера). 6. Суббота. 7. Воскресенье. Однако Кузмин не только обыгрывает связь между днями и планетами, установленную в астрологической и оккультной практике, он проецирует морфологическую структуру гипотетической семипалой руки на семичленную структуру художественного текста. Подобно тому как рука, в том числе и семипалая, представляет собой часть тела, поэтический этюд Кузмина — часть цикла «Форель разбивает лед». Присутствующая у Кузмина идея текста как аналога тела, позже ставшая столь характерной для философии раннего постмодернизма (например, для Ролана Барта)⁴, — аллюзия на поиски в области органопроекции. Еще в XIX в. Эрнст Капп высказал соображение, конкретизированное позже в трактате «Органопроекция» Павлом Флоренским. Согласно идее органопроекции, познание морфологии собственного тела способствует созданию совершенных инструментов⁵. Представляя поэти-

¹ Фрейденберг О. Семантика постройки кукольного театра // Фрейденберг О. Миф и театр. Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. М.: Ин-т театрального искусства им. А.В. Луначарского, 1988. С. 13—32.

² Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 377—380.

³ Huizinga J. Homo ludens: vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1961.

⁴ Roland Barthes par Roland Barthes. P., 1975. См., например, с. 72.

⁵ Kapp E. Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten. Braunschweig, 1877.

ческий текст в качестве фигуры тела, точнее, трансфигурации семипалой руки, Кузмин полемизирует с инструментализмом теории органопроекции. Соответственно, и для Шагала произведение искусства — не просто проекция руки, а проекция творческой руки. Именно поэтому оно совершенно. Так или иначе, знаковая избыточность воплощает и у Шагала, и у Кузмина положительную динамику созидания нового. Рука с избыточным числом пальцев творит новые связи, новую космогонию во многих работах Павла Филонова. Персонажи его картин «Перерождение интеллигента» (1913), «Перерождение человека» (1914—1915) или приводимой в статье картины «Девушка с цветком» (1913) изображены с целыми гроздьями пальцев на руках и на ногах.

Интерес Филонова к аномальной телесности обусловлен не только его анатомическими штудиями, включавшими посещения Кунсткамеры и «Выставки и музея Вильгельма Винтера» в Санкт-Петербурге¹. Показывая становление человека, Филонов критикует принцип причинного объяснения эволюционного процесса, оставляя место его свободе². Многопалость, многорукость, многоногость³, изображенные на картинах Филонова, — показатели отпора косной материи. Многие филоновские метаморфозы отразились несколько позже в русской литературе абсурда:

Сидит извозчик как на троне,
из ваты сделана броня
и борода, как на иконе,
лежит, монетами звеня.
А бедный конь руками машет,
то вытянется, как налим,
то снова восемь ног сверкают
в его блестящем животе⁴.

Конь в приведенном стихотворении Николая Заболоцкого 1927 г. «Движение» из цикла «Столбцы» — обладатель не только восьми ног, но и рук. Это стихотворение явно перекликается с картиной Филонова 1913 г. «Извозчик», изображение движения на

¹ См. об этом подробнее: *Боулт Дж.Э. Анатомия фантазии* // Павел Филонов и его школа / Ред. Е. Петрова, Ю. Хартен. Köln: DuMont Buchverlag, 1990. S. 63—65.

² О знакомстве Филонова с книгой «Происхождение видов» Дарвина см. примеч. 44: Там же. С. 68.

³ Примером последней можно назвать ряд картин и эскизов Филонова 1915—1916 гг. под названием «Рабочие».

⁴ *Заболоцкий Н. Стихотворения* // Поэты группы «Обэриу» / Ред. А.С. Кушнер. СПб.: Сов. писатель, 1994. С. 349.

которой мультиплицирует ноги животного. В стихотворении просматриваются аллюзии и на другие работы Филонова. Избыточность конских рук у Заболоцкого переключается с избыточностью рук и кистей рук на картинах Филонова. Однако у Заболоцкого данная избыточность, не сдвигаясь ни в область монструозного, ни в область деформированного, характеризуется, скорее, как беспомощность животного — его топтание на месте. У Филонова, как и у Шагала, напротив, потенциальная динамика деформированных рук сродни творческому «порыву» в философии Бергсона. Деформация руки, и в большей степени кисти руки, подает импульс к образованию альтернативной некодифицированной реальности. Картины художников наглядно демонстрируют критику рационализма как миропонимания и показывают, что, пересекая границу формализованного мышления, не только человеческий разум способен достичь принципиально иного уровня, но и тело человека.

К сфере алогического реализма¹, позитивно проблематизирующего аномальную телесность, относится и творчество Даниила Хармса. Рассказ Хармса под названием «Новая анатомия» — наглядный тому пример:

«У одной маленькой девочки на носу выросли две голубые ленты. Случай особенно редкий, ибо на одной ленте было написано “Марс”, а на другой “Юпитер”»².

Под «новой анатомией» Хармс имеет в виду телесные деформации, происходящие с маленькой девочкой в результате некоего неопределяемого импульса. С одной стороны, она по-прежнему остается ребенком, существом земным, а с другой стороны, морфологическая структура ее тела, выпадая из логики эволюционного процесса, дополняется ленточками с названиями двух планет космической системы. Телесная избыточность, включая избыток пальцев, относится у Хармса к области положительных ценностей. Деформация тела — это событие, поскольку тело обретает способность быть прочитанным. Оно становится новым текстом не с помощью, скажем, татуировок, а в силу неких новых природных законов, не поддающихся рационализации. Рассказ о происшествии с маленькой девочкой ограничен двумя предложениями именно потому, что текст как таковой перестает быть событием, он не может разворачиваться дальше, его функцию берет на себя телесность ребенка.

В стихотворении Хармса «Откуда я?» новой телесностью надеется тело самого поэта:

¹ Термин «алогический реализм» вводится мною в ряде работ по истории абсурда для обозначения абсурдных тенденций в культуре и литературе XX в.

² Хармс Д. Меня называют капуцином. Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса. М.: МП «Каравенто», «Пикмент», 1993. С. 176.

Откуда я?
 Зачем я тут стою?
 Что вижу?
 Где же я?
 Ну попробую по пальцам
 все предметы пересчитать.
 (Считает по пальцам).
 Табуретка столик бочка
 ведро кукушка печка
 метла сундук рубашка
 мяч кузница букашка
 дверь на петле
 рукоятка на метле
 четыре кисточки на платке
 восемь кнопок на потолке¹.

Счет на пальцах руки (или рук) — вряд ли поэт считает также и на пальцах ног — напоминает аксиологию магического поведения. Поэт, занятый подсчетом разнородных предметов окружающего мира, пытается создать новую космогонию и новый предметный мир. Привычные слова, вступая в бессвязный номинативный ряд, образуют на уровне фонетического восприятия новые составные лексемы: *табуретка-столик-бочка*, *ведро-кукушка-печка*, *метла-сундук-рубашка* и т.д. Рука (или обе руки) с избыточным числом пальцев (их сумма, судя по количеству пересчитанных предметов, равна шестнадцати) творит из распавшихся связей новую космогонию. Мир уподобляется руке поэта. Число его предметов соответствует количеству пальцев на руке (руках) поэта-творца. В зависимости от этого мир может в процессе подсчета-заклинания редуцироваться или мультиплицироваться. В произведении Хармса «Вечерняя песнь к имением моим существующей» число пальцев на руках поэта, предпринимающего попытку подсчитать все, что находится в движении, вероятно, стремится к бесконечности. Да и весь окружающий поэта мир при этом мультиплицируется:

[...] памяти открыв окно огляни расположенное поодаль
 сосчитайдвигающееся и беспокойное
 и отложи на пальцах [...] ².

¹ «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. М.: Ладомир, 1998. Т. 2. С. 49.

² Там же. С. 88.

Во всех рассмотренных примерах, т.е. и у Шагала, и у Филонова, и у Хармса, смещается соотношение между естественным и деформированным. Естественное тело смертно, и только деформированное, трансформированное тело (гротескное, карнавальное, связанное с инверсией) способно обрести бессмертие. Мысль о том, что источник творчества и красоты может заключаться в деформированном состоянии тела, была высказана Лессингом в «Лаокооне». Рассуждая о деформированном от крика и боли теле троянского жреца, Лессинг уравнивает красоту и боль, вызванную деформацией тела из-за обвинившей вокруг Лаокоона змеи¹.

Подобное наблюдение можно проиллюстрировать примерами из повести Юрия Тынянова «Восковая персона». В карнавальном мире этой повести у каждого героя имеется особый двойник — его пальцы. Даже неживые предметы могут обладать пальцами, например кресло, за которое держится теряющий сознание Петр, — с «дубовыми тонкими пальцами». Пальцы-двойники раздваивают повесть, создают в ней второй коммуникативный (или семиотический) план, соответствующий языку жестов.

План выражения часто строится в повести, как в языке жестов, на кинетической (жестикуляционно-мимической) основе, словно выступая средством общения глухих, заменяя речевой акт. Пальцам главного героя, художника Растрелли, суждено не только снимать маску с Петра и лепить восковую персону, но и формировать событийность, отсутствующую в первой и второй частях первой главы:

«Меншиков с беспокойством следил за пальцами Растреллия. Маленькие пальцы, кривые от холода и многой водки, красные, морщинистые, мяли воздушную глину»².

Важно, что пальцы Растрелли «кривые», т.е., в сущности, деформированные. Но именно «кривые» пальцы художника способствуют коммуникации (с героями и с читателями) на расстоянии и тем самым нарушают ритуальное молчание, сюжетную бессобытийность, обусловленные умиранием государя. Кривые пальцы художника инициируют событийную динамику повести и, следовательно, саму повесть в целом. Пальцы, мнущие воск, подобно пчелам воплощают аполлонический принцип синтеза, собирания, плодородия и творят из рассыпавшихся связей новую космогонию. Волошин писал, что «воск... является символом пластической материи, из которой строится физическое тело»³. В повести Тынянова

¹ Lessing G.E. Op. cit. S. 20.

² Тынянов Ю. Восковая персона. // Трудные повести. 30-е годы / Пред., сост. и коммент. А.И. Ванюкова. М.: Молодая гвардия, 1992. С. 27.

³ Волошин М. Федор Сологуб: «Дар мудрых пчел» // Максимилиан Волошин: Лики творчества. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. С. 435.

кривые пальцы художника уподобляются пчелам, создающим новые структуры. Не случайно художник с кривыми пальцами воспринимается как равноправный соавтор повести. Повесть для него — пластическая материя, подобная воску. Тынянов показывает, как художник с помощью своих деформированных пальцев создает произведение, побеждающее смерть. Одновременно, превращая Петра из материальной данности в культурную и историческую сущность, пальцы художника невольно деформируют представление об оригинале — теле покойного государя. Вероятно, из-за того, что пальцы художника были «кривые от холода и многой водки», он, снимая маску с усопшего, помял на ней левую щеку. Поправляя этот случайный дефект, Растрелли далее уже вполне осознанно исказил все черты лица Петра, что, в свою очередь, внесло деформацию в исторические факты, в историю. Деформированный государь оказывается проекцией «кривых» пальцев Растрелли. Деформация оригинала деформирует историю или, скорее, моделирует альтернативную историю. (Как уже говорилось выше, деформированная рука художника способна творить альтернативную реальность.) Итак, Растрелли вылепил из воска нового государя. Но именно для того, чтобы спасти тело гения как духовную и культурную ценность, рука художника и должна была деформировать канонический оригинал. С этой точки зрения, двойниками художника Растрелли можно признать не только его собственные пальцы, но и «живого уroda» — шестипалого Якова, приставленного к Кунсткамере. Фигура Якова явно конкурирует с фигурой художника Растрелли. Приставленный к восковой персоне сторожем, Яков становится свидетелем жизни Петра после его смерти, а также свидетелем ряда дворцовых тайн. Тот факт, что повесть состоит из шести глав, весьма показателен. Если пальцы Растрелли формируют событийные связи в повести, то шесть пальцев Якова отражаются на всей ее структуре: повесть воспринимается как трансфигурация шестипалой руки Якова. Его шестипалая рука манипулирует текстом изнутри. Причем избыток пальцев ассоциируется здесь с позитивной энергией, каковой обладает, к примеру, шестипалый Сикст с известной картины Рафаэля.

Шестипалая рука обретает в культуре и литературе XX в. положительные коннотации. Так, признаком особого счастья отмечена шестипалая рука в трактовке Владислава Ходасевича: «Был мой отец шестипалым. Такими рождаются счастливыцы». В стихотворении Николая Гумилева «Лес» из цикла «Огненный столп» шестипалая рука — знак запредельного:

В том лесу белесоватые стволы
Выступали неожиданно из мглы,

Из земли за корнем корень выходил,
 Точно руки обитателей могил.
 Под покровом ярко-огненной листвы
 Великаны жили, карлики и львы,
 И следы в песке видали рыбаки
 Шестипалой человеческой руки...¹

Она может быть понята как рука, мультиплицированная творческим инструментом — дирижерской палочкой, циркулем, как на рассмотренном выше «Автопортрете» Эль Лисицкого, или пером, как на картине Шагала «Поэт».

Жан-Поль Сартр, рассуждая о творческих возможностях человека, говорит о том, что человек всегда стремится, особенно в экстремальных ситуациях, «продолжить свое тело... это мог быть шестой палец, третья нога, короче, чистая функция, которую он себе присваивал»².

Однако не следует забывать о том, что шестипалая рука может быть отражением в литературе и демонического мира. Сцепление мотива числа шесть с мотивом сатаны хорошо известно. Так, в романе Федора Достоевского «Братья Карамазовы» шестипалый младенец воспринимается его отцом Григорием как существо одержимое дьяволом:

«Родился этот мальчик шестипалым. Увидя это, Григорий был до того убит, что не только молчал вплоть до самого крещения, но и нарочно уходил молчать в сад»³.

Та же демонологическая линия просматривается в стихотворении Осипа Мандельштама «Я с дымящей лучиной вхожу», где шестипалая неправда — воплощение злого духа, существа infernalного плана:

Я с дымящей лучиной вхожу
 К шестипалой неправде в избу:
 Дай-ка я на тебя погляжу —
 Ведь лежать мне в сосновом гробу⁴.

Шестипалый Яков, напротив, связывается с положительным полюсом повести, которая завершается его побегом из Кунсткаме-

¹ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 311.

² Сартр Ж.-П. Что такое литература? // Сартр Ж.-П. Ситуации / Пер. С. Брахман. Сост. и предисл. С. Великовского. М.: Ладомир, 1997. С. 28—29.

³ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М.: Худож. лит., 1988. С. 104.

⁴ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М.: ТЕРРА-ТERRA, 1991. Т. 1. С. 164. Ср. анализ стихотворений Гумилева и Мандельштама в кн.: Кацура А. В погоне за белым листом. М.: ОФО Изд-во «Радуга», 2000. С. 174—178.



ры и обретением сходства со всеми обыкновенными пятипалыми людьми. Надев на руки рукавицы и тем самым скрыв свою шестипалость, Яков растворяется в тексте. На этом завершается история творческой, созидательной динамики деформированной телесности, воплощенной в образах кривых пальцев Растрелли и шестипалой руки Якова. Позитивность многопалости противопоставлена в повести дезорганизационной роли героев пятипалых. Они затевают дворцовые интриги, обманывают и убивают, устраивают праздник дураков, во время которого разворачивают Кунсткамеру. Не случайно двойниками пятипалых, т.е. обладателей канонической телесной нормы, являются малопалые:

«Фома и Степан были редкие монстры, но дураки. Они были двупалые: на руках и на ногах у них было всего по два пальца, как клешни [...] Яков был шестипалый»¹.

Двупалые Фома и Степан — дураки. Шестипалый Яков — умный. Имя Яков на интертекстуальном уровне отсылает к герою романа Максима Горького «Жизнь Клима Самгина» — «проповеднику Якову, человеку о трех пальцах», обладавшему харизмой². Двупалые Фома и Степан, подобно пятипалым, также втягиваются в акт надругательства над историей и культурой. «Выпив из склянки спиритус», они пляшут вокруг восковой фигуры Петра и смеются. Им все равно. Один из двупалых «неумов» выбрасывает из Кунсткамеры внука Петра. Кунсткамера эстетизируется Тыняновым. Она включает в себя не только музейные экспонаты, но и разного рода экзотические элементы: от героев-иностранцев, в том числе и самого Растрелли (итальянца, скульптора, знавшего единственное слово по-русски — *rapota*), вплоть до списка старых и иностранных слов и выражений в приложении к повести. Поэтому растаскивание Кунсткамеры описывается в «Восковой персоне» как акт вандализма.

РУКА МОНСТРУОЗНАЯ

Итак, в повести Тынянова созидательная моторика деформированной, т.е. многопалой, руки противопоставлена деструктивной, разрушительной силе руки с недостающим числом пальцев. Ее изображение, как и изображение деформированной руки, также характерно для многих произведений искусства и литературы XX в. Казимир Малевич в эскизе к опере «Победа над Солнцем», напри-

¹ Тынянов Ю. Указ. соч. С. 54.

² Горький М. Жизнь Клима Самгина (Сорок лет): В 3 ч. М.: Правда, 1988. Ч. 3, 4. С. 211.

мер, изобразил руку Нерона таким образом, что она кажется четырехпалой. Малопалость воспринимается как знак негативного полюса истории, поскольку римский император Нерон был известен своим деспотизмом.

В романе Константина Вагинова «Козлиная песнь» реанимация исчезнувшей культуры осуществляется с помощью собирания, коллекционирования. Герои романа собирают вещи, а автор, создавая и классифицируя по ходу повествования разного рода уродливых персонажей, в финале своего романа сам оказывается существом монструозным:

«Я дописал свой роман, поднял остроконечную голову с глазами, полузакрытыми желтыми перепонками, посмотрел на свои уродливые от рождения руки: на правой руке три пальца, на левой — четыре... Иногда я смотрю на свои уродливые пальцы и удовлетворенно смеюсь:

— Вот ведь какая я уродина! [...]

— Я это написал или не я? — И вдруг подношу свою руку к губам и целую.

Драгоценная у меня рука. Сам себя хвалю я. — В кого я уродился, никто в моей семье талантлив не был»¹.

Рука с нехваткой пальцев в романе Вагинова — проявление негативного полюса аномальной телесности. Собирающая, каталогизирующая, систематизирующая рука эта, в отличие от руки создающей, соединяющей, синтезирующей, выступает как расчленяющий, диссоциирующий или даже убивающий механизм. Изъятые из жизни поддаются не реанимации, а лишь каталогизации, не обладающей эстетической ценностью. Художник создает монструозной рукой текст-кунсткамеру, которая в отличие от Кунсткамеры в «Восковой персоне» не эстетизируется. Сам художник становится экспонатом этой кунсткамеры, выходя со своими героями на сцену и раскланиваясь. Но зрители при виде монструозности автора и героев приходят в ужас. Позже монструозность малопалости будет обыграна Сашей Соколовым в романе «Палисандрия». В финале этого романа автор, как выясняется, не только существо двухполое, но и двухпалое:

«Его передернуло. Борт души накренился. О равновесие, инстинктивно робея утратить тебя самым необратимым образом, оно держалось одною рукою за перила, меж тем как иною нашупывало не различимые в свете перегоревшей лампочки

¹ Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. СПб.: Академический проект, 1999. С. 463—466. В 1929 г. «Междусловие установившегося автора» было переработано и значительно сокращено. Примечательно, что из него было исключено и данное описание.

спекшиеся уста свои. Нашупав, оно разомкнуло их. Разъяло и челюсти. И привычным движением бывалого ключника сунуло в разверстую скважину рта ключ двуперстия»¹.

Выворачивающий наизнанку нутро автора «ключ двуперстия» расценивается как знак компрометации литературного творчества и литературы, в которой история также может быть вывернута наизнанку.

Аномальные руки автора в романе Вагинова — это руки монструозные. Автор стирает уродливой рукой различие между вещью и ее знаковостью. Руки с тремя и четырьмя пальцами, напоминая руки с обломками пальцев на античных статуях, становятся эквивалентными обломкам гибнущей культуры. «Установившийся» автор не может развиваться далее и лишается способности творить. Сумма всех пальцев на его руках (3+4) словно пародирует руку созидающую. Гибель культуры сопровождается разрывом анатомических связей, уродливые руки автора — одно из ее проявлений. Однако не следует забывать и о том, что малопалая рука может отражать в мифологии и обретение разума. Четырехпалым сделался Орест, откусивший себе палец. И в то же самое время его покинуло безумие, насланное черными эриниями за убийство матери Электры. Откусывание пальца останавливает гнавшихся за Орестом эриний и заставляет их побелеть². Но у Вагинова, как и у Тынянова, недостаток пальцев имеет смысл разрыва и хаотизации анатомических связей, а также апофатизма угашения всякой знаковости.

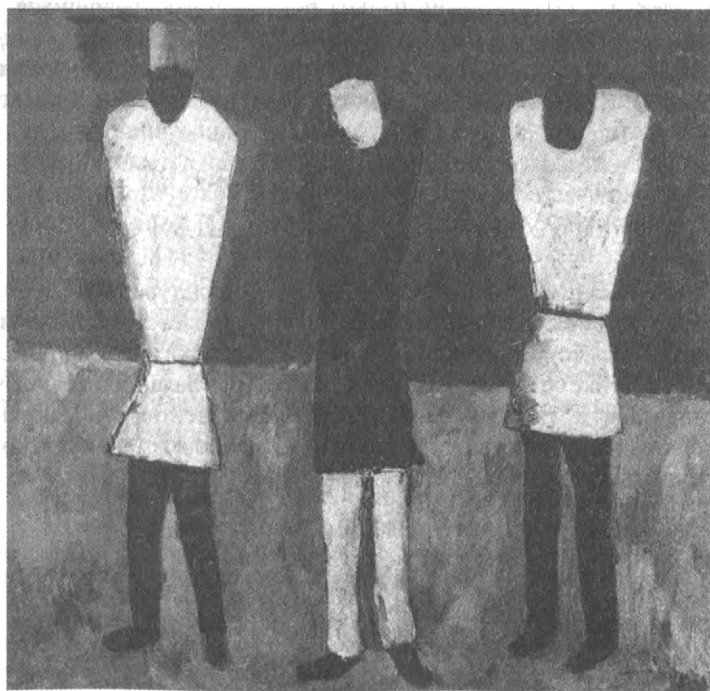
РУКА ОТСУТСТВУЮЩАЯ

Об угашении знаковости в литературе и культуре 1900—1930-х годов следует сказать отдельно. Часто она передается изображением полного отсутствия пальцев или рук³. Типологическую параллель к поэтике безруких находим, к примеру, в «Балаганчике» Александра Блока, где кукольные герои «безжизненно повисают на стульях», напоминая «пустые сюртуки» именно в тот момент, когда скрыты кисти их рук:

¹ Соколов Саша. Палисандрия. Ann Arbor: Ardis, 1985. P. 295—296.

² Preston P. Lexikon Antiker Bild-Motive. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. S. 50.

³ Ср. иную разработку темы телесной недостаточности в книге: Смирнов И. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 1994.



«Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было»¹.

Если у Блока безрукость маркирует угашение знаковости символистской культуры, то у Малевича — советской культуры. Таковы безрукие крестьяне или безрукая женщина на его картинах 1928—1932 гг. («Крестьяне» и «Супрематизм. Женская фигура»). Становится понятным, почему Остап Бендер, герой романа Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Двенадцать стульев», выполняя роль художника, создает транспарант с изображением сеятеля, у которого рук, по существу, нет:

«В черных небесах сиял транспарант.

— М-да, — сказал Остап, — транспарантик довольно дикий. Мизерное исполнение.

Рисунок, сделанный хвостом непокорного мула, по сравнению с транспарантом Остапа показался бы музейной ценностью. Вместо сеятеля, разбрасывающего облигации, шkodливая рука Остапа изобразила некий обрубок с сахарной головой и тонкими плетьюми вместо рук»².

Остап доводит до абсурда символические ценности советской эпохи, схематизирует советские штампы. У того, у кого должны быть руки, они заменены плетьюми. Сеятель выглядит монстром. Он и есть монстр: вместо того чтобы разбрасывать семена и засеивать землю, т.е. заниматься созидательной деятельностью, он должен распространять среди людей бумаги, ценность которых весьма сомнительна.

На деструктивную моторику малопалости и безрукости обратил внимание в кинопостановке «Двенадцати стульев» 1976 г. режиссер Марк Захаров. Эпизоду с созданием сеятеля отводится в киносценарии Марка Захарова больше внимания, чем в одноименном романе Ильфа и Петрова. Остап, творящий «эпическое, монументальное полотно», сопровождает процесс рисования ног сеятеля следующим комментарием:

«Раз, два, три, четыре. Еще сколько вообще? Раз, два, три, четыре, пять. Пять. Ага. Раз, два, три, четыре. Здесь немного и здесь немножечко... Так, вторая меня интересует. Пятки. Хорошо здесь. Так. Так, ну теперь последний раз, чтобы не ошибиться. У меня, значит, — раз, два, три, четыре, пять. У него — раз, два, три, четыре. Ну и хватит. Так, ногами я доволен».

Выбор Марком Захаровым этого фрагмента и его авторская обработка, вполне вероятно, объясняются тем, что именно на его материале можно было спародировать столь характерную для

¹ Блок А. Лирика. Театр. М.: Правда, 1982. С. 338.

² Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. М.: Худож. лит., 1974. С. 237.

контекста воссоздаваемой в этом фильме эпохи органопоэтику аномальной телесности. Остап, которого играет Андрей Миронов, пересчитывая пальцы на своих ногах и убеждаясь, что их пять, тем не менее рисует на ногах сеятеля по четыре пальца на каждой ноге. Руки пририсовываются в самую последнюю очередь: «Киса, нужен отчаянный жест. Мне нужно пририсовать руки. Иначе будут неприятности».

Понимая, что недостаток рук аннулирует смысл всего «произведения», Остап в спешке пририсовывает к телу сеятеля две палки, на одной из которых пять пальцев просматриваются довольно хорошо. Кисть же второй руки, недаром почти скрытая фигурой Воробьянинова, предположительно, лишена одного или двух пальцев.

Иначе, как мне кажется, осмысляется отсутствие пальцев Сигизмундом Кржижановским в музыкальной новелле «Сбежавшие пальцы». Сюжет этой небольшой новеллы строится на том, что во время выступления знаменитого пианиста Генриха Дорна от него сбежали пальцы вместе с кистью правой руки:

«...отчаянно рванувшись, пальцы выдернулись вместе с кистью из-под манжеты пианиста и прыгнули, сверкнув бриллиантом на мизинце, вниз. Вощенное дерево паркета больно ударило по суставам, но пальцы, не выронив темпа, миг поднялись на распрямившихся фалангах и, семена розовыми щитками ногтей, высоко подпрыгивая широким арпеджиообразным движением — мизинец от безымянного, безымянный от среднего, — бросились к выходу из зала»¹.

Познавательная ситуация художника, с точки зрения Кржижановского, может быть сформирована только благодаря разладу между рукой и пальцами. Он описывает становление нового сознания и поиск новых творческих возможностей как отрыв, побег пальцев. Гораздо раньше эта мысль была высказана Максимилианом Волошиным. Описывая танец Айседоры Дункан, писатель обращает внимание не на ноги, а на пальцы руки знаменитой танцовщицы, которые отделяются от ее тела: «Она радостно бросает пальцы в пространство, и из них сыплются тысячи маленьких звездчатых цветочков»².

Для Волошина пальцы танцовщицы — медиатор между утопическим миром искусства и обыденной реальностью. В новелле Кржижановского пальцы лишаются онтологической основы, метафизических корней, становясь бездомными путешественниками.

¹ Кржижановский С. Сбежавшие пальцы // Кржижановский С. Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Symposium, 2001. Т. 1. С. 74.

² Волошин М. Айседора Дункан // Волошин М. Указ. соч. С. 394.

Собственно, жанр этой новеллы четко вписывается в жанр путешествий. Определяющей позицией сбежавших пальцев, символических носителей традиции утопического мира искусства, становится наблюдение чуждого для них обыденного мира. По ходу странствий пальцы, герои-путешественники, проходят своего рода обряд инициации и претерпевают существенные изменения, в результате чего возвращение в «свой» мир сопровождается для них катастрофой — утратой технического таланта. Однако пальцы в новелле Кржижановского, как и в сказке Ремизова, обретают большее, чем в фольклорных источниках, — способность к трансцендентному познанию¹.

Таким образом, смена классической парадигмы, произошедшая в начале XX в., задала в художественной культуре иные стратегии репрезентации человеческой телесности, сделав возможным появление поэтики фрагментарной телесности. Фрагмент человеческого тела как тип изображения, в котором запечатлевается не все тело субъекта, а лишь одна его часть — палец, рука, голова, глаз и т.д., — выигрывает у целого, обретает власть над целым и тем самым выходит за рамки фрагмента в традиционном смысле, становясь пластическим образом нового, неклассического целого.

¹ Ср. рассуждения современного писателя и философа Вилема Флюссера. В сборнике философских эссе о природе и культуре он посвящает целую главу («Finger») пальцам и, в частности, пишет следующее: «Я — это мои пальцы, и мои пальцы — это я. Я принадлежу им настолько, насколько они принадлежат мне» (*Flusser V. Vogelflüge. Essays zu Natur and Kultur / Aus dem Portugiesischen von Edith Flusser. München: Carl Hanser Verlag, 2000. S. 56*). И далее Флюссер развивает мысль о том, что художник, идентифицируя себя с этой «свободной» частью тела, обретает способность свободно мыслить, писать и, наконец, полностью освободиться от норм и канонов, сковывающих его творчество.

Жан-Клод Ланн
(Университет Лиона)

МЕТАФОРЫ ТЕЛА В ПОЭЗИИ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

Воспой, о язык, преславное таинство тела.
(*Павечерний гимн праздника Тела Господня*)

У этого черепа был язык.
(*Шекспир, «Гамлет», акт IV, сцена I*)

Точно так же, как мы не знаем, что такое дух, мы не знаем, что такое тело: мы созерцаем всего лишь некоторые его свойства, но кто тот, кому принадлежат эти свойства?

(*Вольтер. «Философский словарь», статья «Тело»*)

Задача настоящей статьи — показать, насколько важное значение в поэзии В. Хлебникова имеет метафора тела, а также раскрыть способность лексем из понятийного поля тела формировать образ нематериальной реальности. Теологи и лингвисты¹ давно используют парадигматические свойства терминов. У поэта-футуриста тело, части тела (внешние и внутренние), а также функционирование тела порождают целую систему образов, лежащую в основе восприятия мира как сверхчувственного пространства. Взяв за исходную точку русское слово *тело*, я рассмотрю все его герменевтические, толковательные и поэтические возможности, используя метод загадочного поэта-мыслителя Велимира Хлебникова. Его опыты, основанные на звуковых свойствах слова, вписываются в определенную философскую традицию, хорошо ему известную, которую он развивает в присущей ему оригинальной манере в ряде статей и эпистемологических и поэтических исследований.

¹ Можно привести целый ряд примеров использования понятия тела как истолковательной парадигмы. Если говорить о теологии, вспомним знаменитую метафору Св. Павла о членах тела, которых хотя и много, но составляют они одно тело, подобно тому как христиане являют собой многочисленные члены мистического тела Христова (1 Кор. 12, 12). Если коснуться лингвистики, напомним, что параллели между словами *soma* (тело) и *sema* (знак) часто встречаются у Ф. де Соссюра и его учеников.

В теоретической системе Велимира Хлебникова тело функционирует главным образом как образная основа двух сопутствующих друг другу операций, производимых поэтом-мыслителем над миром с целью его познания. Сначала футурист извлекает на свет недоступные чувствам признаки, составляющие структуру универсума. Попытки извлечь, высвободить сверхчувственные элементы при помощи снятия внешней оболочки порождают вполне рационалистические картины исчезновения плоти, ее расчленения, удаления костей, анатомического сечения и препарирования тела. Затем поэт, наделяя вещный мир сверхчувственными свойствами, обращается к тем частям тела, что содержат человеческий разум (голова, череп, мозг), и они становятся своеобразными поэтическими символами его поисков универсального смысла и возможностей расширения границ человеческого интеллекта, к чему всегда стремился великий будетлянин.

В результате трехмерного анализа (лингвистического, поэтического и математического) мельчайших элементов бытия Хлебников, дерзко трактуя смысл собственной фамилии, уподобляет слово поэта (его тексты, его творчество в целом) дарующему жизнь хлебу, духовной пище, необходимой не только читающей публике, но и всей России (равно как и всему миру), чтобы жить вечной жизнью активного разума. Совершая этот символический жест, поэт «метонимически» позволяет Миру растерзать себя, чтобы, преобразившись, начать жить иную жизнь, славную жизнь литературного бессмертия.

ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТЕЛА

Как я уже говорил, философская мысль Хлебникова всегда отталкивается от слова. Исходя из материальной формы знака, поэт-мыслитель развивает свои интуитивные построения, которые в иных лингвистических системах были бы основаны на отношениях мыслительных абстракций, относительно независимых от языка, как в области означающего, так и в области звуковой реализации. Хлебников очень рано начал разрабатывать идею автономности тела (автономности по отношению к речевым ограничениям), сопряженную с идеей пространства, времени, сверхчувственности мира и соотношения тело/дух.

В юношеской автобиографической повести, обычно называемой «Еня Воейков» (Н.А. Зубкова датирует ее 1904 г.), Хлебников, избрав форму литературного повествования, рассуждает о виде (биологическом виде), об этике, о «я» и его соотнесенности с миром, о теле и пространстве, о поэтической деятельности человека,

попутно упоминая тех, чьи труды оказали влияние на формирование его собственной философской системы: Джордано Бруно, Декарт, Спиноза и Лейбниц. Поражает уверенность интеллектуальной поступи молодого философа (в то время Хлебникову было 18—19 лет), зрелость и глубина его философской мысли, разносторонность его интересов и его начитанность. Разумеется, когда ставится вопрос о примирении биологической «энтелехической» системы Аристотеля, механистической модели Декарта и совокупного видения природы у Спинозы, юный мыслитель, несомненно, испытывает определенные трудности, особенно когда речь заходит о соотношенности тела и духа. Обладая исключительной интеллектуальной честностью, Хлебников не пытается закрыть глаза на апоприи отличающихся друг от друга философских систем, не уклоняется от возникающих на его пути противоречий, а смело встает на путь поиска, уверенный, что тот приведет его к совершенно новому решению онтологических вопросов. Уже в этом автобиографическом фрагменте видны первые ростки его будущей поэтической и теоретической интерпретации мира, идеи о том, что мысль о протяженности сама является протяженностью в пространстве, и при полном совпадении случайностей Бог как вершина беспредметности мира является его совершенно необходимой составляющей. Будущий футурист обладает еще одной чертой, сулящей ему большое поэтическое будущее: он наделен обостренным трагическим чувством полной «оксюморонности» тела, и прежде всего человеческого тела, непостижимым образом соединяющего в себе искусственное и естественное, случайное и закономерное. Сведение ощущений к пяти чувствам, определившееся волею случая количество глаз, рук и т.д., иначе говоря, всех конкретных частей, структурирующих тело, воспринимается Хлебниковым как гнет трагического принципа «ананке», неумолимой Необходимости древних. Позднее (в 1917 г. в заключении к арифмософской статье «Закон поколений») «открыватель» законов времени напишет:

«Ум легко мирится с существованием рока в пространстве: 2 глаза на лице, 5 пальцев на руке, столько-то ребер; но он построен на отрицании рока во времени...»¹.

Как показывает статья от 24 ноября 1904 г., чрезвычайно важная для понимания философии и последующей поэтики тела, Хлебников периода написания «Ени Воейкова» не смиряется с ограниченностью и изолированностью пяти чувств и выделяет из организма мозг как элемент, в наибольшей степени символизирующий человеческое достоинство. Приведу лишь коротенький

¹ *Велимир Хлебников. Закон поколений // Велимир Хлебников. Собр. соч.: В 3 т. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. Т. 3. С. 187 (далее: СС).*

отрывок, написанный как эпитафия, где юный поэт-мыслитель заранее перечисляет услуги, которые ему предстояло оказать человечеству посредством своих открытий:

«Сердце, плоть современного порыва человеческих обществ вперед, он видел не в князе-человеке, а в князь-ткани — благородном коме человеческой ткани, заключенном в известковую коробку черепа. Он вдохновенно грезил быть пророком и великим толмачом князь-ткани, и только ее. Вдохновенно предугадывая ее волю, он одиноким порывом костей, мяса, крови своих мечтал об уменьшении отношения ϵ/ρ , где ϵ — масса князь-ткани, а ρ — масса смерд-ткани, относительно себя лично»¹.

Далее в своей статье-эпитафии автор приводит примечательное рассуждение, слишком длинное, чтобы его здесь цитировать, о разделении восприятия человека на пять чувств и напоминает о возможности существования чувственного континуума, способного восстановить единство и целостность восприятия мира человеком².

Одним из наиболее плодотворных интуитивных открытий Хлебникова, ставшим источником вдохновения для многочисленных выразительных стихотворений, является ассимиляция человека с «местовременной» точкой, точкой во времени-пространстве³. Как неизбежное следствие этой материалистической концепции Хлебников полагает, что мысль также трансформируется в наделенное протяженностью пространство.

Позднее в поэме «Зангези» Хлебников вложит в уста поэта-пророка Зангези, своего *alter ego*, следующие слова:

«Поскоблите язык, и вы увидите его пространство и его шкуру»⁴.

В самом начале поэтической деятельности, когда он пишет «Еню Воейкова» и собственную эпитафию, пространственное восприятие языка и ощущение сверхчувственности, «сопровождаемой сверхчувственным словом», получает свое выражение в ряде стихотворений и отрывков неологической прозы, где преобладают сложные слова типа *мыслезем*, *мыслемо*, которые по своей морфологии и своему смыслу выражают стремление обогатить поэтический язык за счет земных, пространственных, протяженных качеств языка и его слов, короче говоря, за счет «телесности»⁵.

Но, как показывают многочисленные образцы прозы, в том числе и неологической, теоретическая мысль Хлебникова, непо-

¹ Велимир Хлебников. Пусть на могильной плите... // СС. С. 135.

² Там же. С. 135—137.

³ Велимир Хлебников. Из записных книжек // СС. С. 295.

⁴ Велимир Хлебников. Зангези // СС. Т. 2. С. 324.

⁵ Ср. прозаический отрывок из «Песни Миряза» [СС. Т. 3. С. 27] и коротенький отрывок поэтической прозы «За мыслемом-кружевом» [СС. Т. 1. С. 53].

средственно трактующая отношения поэта с «телесностью» мира (человека с языком), тесно связана с особым подходом к языку, согласно которому реализация языка, реализация поэтического слова является действием автономным, а само *слово* в языке представляет собой независимую субстанцию, самовитое тело. Я называю этот теоретический постулат языковым осмыслением тела и намерен обсудить его во второй части статьи.

ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ТЕЛА: ТЕЛО ЯЗЫКА, ТЕЛО В ЯЗЫКЕ, ЯЗЫК-ТЕЛО

Лингвистическая и поэтическая мысль Хлебникова вписывается в общий поиск неделимых элементов значения в русском языке; русский язык с исключенными из него элементами иных языков становится полигоном воображаемой филологии поэта. Значение, полученное в конце сложного процесса извлечения смысла, оказывается сведенным к звуковому выражению кинетики идеальных геометрических фигур, как ясно указывает уже цитированный отрывок из «Зангези», который я привожу полностью ниже:

«Зангези. Слышите ли вы меня? Слышите ли вы мои речи, снимающие с вас оковы слов? Речи — здания из глыб пространства.

Частицы речи. Части движения. Слова — нет, есть движения в пространстве и его части — точек, площадей.

Вы вырвались из цепи ваших предков. Молот моего голоса расковал их — бесноватыми вы бились в цепях.

Плоскости, прямые площади, удары точек, божественный круг, угол падения, пучок лучей прочь из точки и в нее — вот тайные глыбы языка. Поскоблите язык, и вы увидите его пространство и его шкуру»¹.

По мнению Хлебникова, языковые фонемы означают движения и различные позиции простых геометрических «тел»: точек, линий, плоскостей, конусов, шаров и т.д. Отсюда потенциальные видимость и живописность этих звуков-образов, которые он называет «простыми именами языка». Поэтому есть все основания обратить внимание на значение, которое в своей оригинальной психо-семантической системе поэт придает букве «Т», так как именно с этой фонемы (*буквы* в терминологии Хлебникова) начинается слово *тело*. Поэт-лингвист объясняет смысл фонемы «Т» в целом ряде текстов, поэтому здесь мы цитируем их выборочно, чтобы на

¹ Велимир Хлебников. Зангези // СС. Т. 2. С. 324.

следующем этапе анализа, используя уже имеющуюся основу, выявить причины подобного понимания поэтом идеи тела.

а) «Т — подчиненность движения большой силе, цель»¹.

б) «<...> Т — это часто остановка движения — *тын, только, тень, таять, туча* <...>. Т — закрытое для зрения и луча света; *темя, тыл* (головы), *темя, тень, туча*»².

с) «Т означает направление, где неподвижная точка создала отсутствующее движение в том же направлении, отрицательный путь и его направление за неподвижной точкой»³.

Можно сколько угодно множить примеры безудержной семантизации фонем, и в частности фонемы «Т»⁴. Поэтическим итогом этой лингвистической эквилибристики является стихотворение «Свобода приходит под знаком 2», где Хлебников с системных позиций проводит семантическое противопоставление слов, начинающихся с «Д» (буква, которая, согласно его представлениям, является носителем идеи свободы), и слов, начинающихся с «Т», к которым относится также слово *труп*, русское название мертвого тела, мертвеца⁵.

Не может не удивлять, как Хлебников, прибегая всего лишь к придуманным им фоносемантическим манипуляциям, приходит к великим постулатам античной и христианской философии⁶: тело как труп (*тело/труп*) или как тюрьма души (*тело/темница*), тело как тяжелый предмет, непрозрачный (*тень*), ограниченный и полновесный (*тело/тяжесть, тяга/притяжение* и т.п.). Зато полет, взлет (*лет, полет*), взмывающая ввысь форма летающего объекта, связанная в системе поэта с буквой «Л», обеспечивает человеку не только преодоление законов тяготения, но и символическую победу над смертью⁷.

Тяжелое, мрачное, напоминающее тюрьму тело обречено на упадок, на вырождение, на гибель: аллитерация *тело/труп* дает футуристу основание для создания почти христианской поэтики тела: тела, обреченного на гибель, тела убитого и убивающего, каким предстает оно в загадочном автобиографическом стихотворе-

¹ Велимир Хлебников. Неизданная статья // СС. Т. 3. С. 178—180.

² Велимир Хлебников. Перечень. Азбука ума // СС. С. 220—221.

³ Велимир Хлебников. Художники мира // СС. С. 242.

⁴ См. статью 1912 г. «Изберем два слова» [СС. С. 145—149].

⁵ Велимир Хлебников. Собрание произведений. Л., 1928—1933. Т. 5. С. 267 (далее — СП).

⁶ Платон воспринял у орфиков игру слов, основанную на паронимии, на означающем *сото* (время) и *сета* (знак, могила). См. «Кратил».

⁷ Ср. статью «Изберем два слова», цитированную выше, и письмо Велимира Хлебникова к М.В. Матюшину от 28 июня 1913 г. [СС. Т. 3. С. 341]. Ср. также письмо к П.В. Митуричу от 14 марта 1922 г. [СС. С. 381].

нии «Олег Трупов» (характерная фамилия) и серии стихотворений и прозаических отрывков из цикла сочинений о Разине¹, где образ тела, замученного ради свободы народа, является одним из повторяющихся образов мыслетворчества Хлебникова.

Но Хлебников не только разделяет ставший уже классическим постулат о теле, присущем языку, он идет дальше. Во многих стихотворениях и новеллах в прозе он разворачивает античную двойственную метафору тела-государства и государства как тела. В третьем листе «Досок судьбы» он с позиций «арифмософии» подводит основу под идею уподобления тела городу.

«Собор людей, государства управляются положительными степенями, а мел государства — человек — государств в себе — отрицательными»².

Метафора, заимствованная у Аристотеля и Платона³, получила свое развитие в утопическом рассказе «Утес из будущего»:

«Именно мы не должны забывать про нравственный долг человека перед гражданами, населяющими его тело. Эту сложную звезду из костей.

Правительство этих граждан, человеческое сознание, не должно забывать, что счастье человека есть мешок песчинок счастья его подданных. Будем помнить, что каждый волосок человека — небоскреб, откуда из окон смотрят на солнце тысячи Саш и Маш. Опустим свой мир сваями в прошлое.

Вот почему иногда просто снять рубашку или выкупаться в ручье весной дает больше счастья, чем стать самым великим человеком на земле. Снять одежды — понежиться на морском песке, снова вернуть убежавшее солнце, — это значит дать день искусственной ночи своего государства; перестроить струны государства, большого ящика звенящих проволочек, со звуками солнечного лада.

Не надо быть Аракчеевым по отношению к гражданам своего собственного тела. Не бойтесь лежать голыми в море солнца. Разденем тело и наши города. Дадим им стеклянные латы от стрел мороза»⁴.

Поэтическая трансформация этой метафоры представлена в известном стихотворении «Я и Россия»:

Россия тысячам тысяч свободу дала.

Милое дело! Долго будут помнить про это.

¹ Велимир Хлебников. Олег Трупов // СС. С. 398—404.

² Велимир Хлебников. Отрывок из «Досок судьбы» (лист 3-й) // СС. С. 606.

³ Платон. Республика; Аристотель. Политика (1253а, 20—29). Подобная метафора постоянно встречается у политических мыслителей (Гоббс, Руссо и т. д.).

⁴ Велимир Хлебников. Утес из будущего // СС. С. 121—123.

А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса
Каждая скважина
Города тела
Развесила ковры и кумачовые ткани.
Гражданки и граждане
Меня — государства
Тысячеоконных кудрей толпились у окон.
Ольги и Игоря,
Не по заказу
Радуюсь солнцу, смотрели сквозь конец.
Пала темница рубашки!
А я просто снял рубашку —
Дал солнце народам Меня!
Голый стоял около моря.
Так я дарил народам свободу,
Толпам загара¹.

Метафора тело-государство является не просто данью уважения традициям античной философии, она выражает двунаправленное видение мира, объяснение которого содержится в конце второго листа «Досок судьбы»²; его можно перефразировать словами Паскаля из известного пассажа о двух бесконечных:

«Ибо как не потрястись тем, что наше тело, столь неприметное во Вселенной, в то же время, вопреки этой своей неприметности на лоне сущего, являет собой колосса, целый мир, вернее, все сущее в сравнении с небытием, которого не постичь никакому воображению!»³.

Не ставя себе задачу обратить своих современников к Богу, что «только один может понять эти чудеса», Хлебников, наоборот, стремится заменить древнюю *веру* на рациональную и научную *меру* и на языке теории воображаемых чисел выражает это двойственное изменение, посредством которого «пророческий» ум может постичь вселенную, уподобив ее капле водорода, и наоборот, каплю водорода — вселенной. Такое симультанное и одновременно зеркальное видение двух бесконечных величин позволяет поэту создать стихотворение «Я и Россия», а в рассказе «Юноша Я — Мир» — утверждать, что

«Юноша Я — Мир.

¹ Велимир Хлебников. Я и Россия // СС. Т. 1. С. 393.

² Велимир Хлебников. Доски судьбы // СС. Т. 3. С. 602.

³ Паскаль Б. Мысли / Пер. с фр. Э. Линецкой // Франсуа де Ларошфуко. Максимумы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры. М.: Худ. лит. (БВЛ), 1974. С. 122.

Я клетка волоса или ума большого человека, которого имя Россия?

Разве я не горд этим?

Он дышит, этот человек, и смотрит, он шевелит своими костями, когда толпы мне подобных кричат “долой” или “ура”»¹.

Прием взаимозамены ценностных понятий может стать основой целого произведения, как, например, пьесы «Пружина чахотки», с подзаголовком «Шекспир под стеклянной чечевицей», где героями бушующей гражданской войны, развязанной болезнью внутри тела, выступают кровяные шарики и «винтик чахотки»². Использованный поэтом прием помогает ему сделать смелый шаг и представить в форме драматической хроники в духе Шекспира сражение, происходящее внутри тела между кровяным шариком и инфекционной бациллой туберкулеза.

Не затрагивая соображений политико-лингвистического характера, относящихся к двум частям тела, символизирующим интеллектуальную активность человека, а именно к черепу и мозгу³, скажу лишь, что у Хлебникова эти соображения основаны, в частности, на изучении означаемого этих двух понятий, и обе эти части тела послужат метафизической основой для двух масштабных операций, которым поэт-философ намеревается подвергнуть мир. Рассмотрим же эти операции.

ТЕЛО КАК МЕТАФОРИЧЕСКАЯ (ПОЭТИЧЕСКАЯ) ОСНОВА ДВУХ ПРОЦЕССОВ: ЭЙДЕТИЧЕСКОЙ РЕДУКЦИИ И «ЭНЦЕФАЛИЗАЦИИ» ВСЕЛЕННОЙ

Слово *тело* раскрывает свои имажинативные (поэтические) возможности и свои экспликативные свойства, став объектом двух масштабных операций, характерных для всего комплекса интеллектуального и поэтического предприятия Велимира Хлебникова. Одна из этих операций имеет своей целью отыскать по ту сторону чувственных образов сверхчувственный принцип функционирования мира (физического мира, космоса, человеческой истории). В результате другой операции данный принцип переносится на всю

¹ Велимир Хлебников. Юноша Я — Мир! // СС. Т. 3. С. 38.

² Велимир Хлебников. Пружина чахотки // СС. Т. 2. С. 438—440.

³ Подробно о теме черепа у Хлебникова см. статью: *Aage A. Hansen-Löve. Der Welt <-> Schädel in der Mythopoesie V. Chlebnikovs // Velemir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Amsterdam: Rodopi, 1986.*

совокупность явлений вселенной. Обе операции, которые ради удобства анализа я намереваюсь рассматривать поочередно, на самом деле производятся одновременно, так как для всех явлений, составляющих жизнь и историю вселенной, будетлянин изыскивает глубинный и единственный сверхчувственный принцип, всюду и везде идентичный самому себе. Говоря иными словами, под переливчатым плащом локальных и случайных вариаций скрывается инвариантный мир.

Первая операция, поиск сверхчувственного принципа, предполагает извлечение из теоретического дискурса, равно как и из литературного произведения, образа расчленения тела, вскрытия трупа, после чего становятся видны скрывавшиеся прежде под одеждой плоти осто́в, скелет, кости, прочная и стабильная структура тела. Поэт-мыслитель, глашатай вселенского разума, уподобляется мяснику-диалектику Платона, который, будучи художником разделки, должен следовать естественному соположению вещей¹. По-русски эта операция носит наименование *разложения*; термин отсылает к работе анатома, разрезающего, расчленяющего, отрезающего, убирающего все лишнее ради выявления глубинных, истинных и прочных структур всех явлений, способствуя изучению и постижению, и в частности, постижению речи², истории, небесных явлений, жизни космоса³. Данный термин также соотносится с современной футуристам техникой живописи. Таким образом мыслитель-будетлянин ставит себя в череду русских художников-футуристов, которых современная им консервативная публика упрекала именно в том, что они жестоко уродовали и расчленяли фигуры человеческого тела⁴.

«Живописцы-будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне-речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми и хитрыми сочетаниями (заумный язык)»⁵.

Живописная парадигма, к которой отсылают нас поэты-будетляне, желая придать легитимность своему творчеству, и в том числе «зауми», обычно узко истолковываемой как привычное расчленение употребительных слов, подчиняется своей собственной ло-

¹ Ср.: Платон. Федр (265e—266a). Диалектик Платона должен прежде всего произвести «правильное разделение и уловить, в чем признак каждой его разновидности», расположить все так, чтобы не разрушить ни одной части исследуемого объекта и «избегать поступать так, как поступают дурные рубшики».

² Велимир Хлебников. Разложение слова // СП. Т. 5. С. 198—202.

³ См.: Велимир Хлебников. Доски судьбы // СС. Т. 3. С. 606—619.

⁴ Крусанов А. Русский авангард. СПб., 1996. С. 18.

⁵ Крученых А. Слово как таковое // Марков Вл. Манифесты и программы русских футуристов. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967. S. 57.

гике, т.е. порядку исключительно живописному. Тем не менее данная парадигма имеет глубоко символическое значение для всех видов искусства, понимаемых как искусство изображения тела в традиционной концепции фигуративного живописца. Сознательное разрушение формы: расчленение изображаемых тел, крах предметного мира, взрыв, неизбежно нарушающий слитность и целостность живописной композиции, рассечение тел актеров в авангардном театре, осуществляемое с помощью игры света¹, и другие, аналогичные им явления, характерные для авангардного стиля в целом, подверглись резкой критике со стороны Мандельштама². Все эти явления отражают предчувствие наступления апокалипсиса, времени, когда обнажится глубинная сущность вещей: двойственное время смерти и возрождения, утраты чувств и восстановления семантической плеромы. Обо всем этом рассказывается в «мистерии» Хлебникова «Взлом вселенной»:

Когда стали видеть
 В живом лице
 Прозрачные многоугольники,
 А песни раскалились как трупное мясо
 На простейшие частицы,
 И на черепе выступила
 Смерть вещего слова,
 Лишь череп умного слова, —
 Вещи приблизились к краю,
 А самые чуткие
 Горят предвидением³.

В стихотворении «Облако с облаком» поэт сравнивает свою поэтическую работу с расчлененным телом Верхарна, которого переехал поезд:

Громадою духа он (поэт. — Ж.-К.Л.)
 Раздавил слово древних.
 Обвалом упал на старое слово коварно,
 Как поезд, разрезавший тело Верхарна:
 Вот ноги, вот ухо,
 Вот череп — кубок моих песен.

¹ См. статью О. Тарасенко «Магический театр Павла Филонова» [Русский авангард 1910-х годов и театр. СПб., 2000. С. 176—188] и статью Г.И. Губановой «Мотивы балагана в победе над солнцем» [Там же. С. 156—165].

² Мандельштам О. Слово и культура // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М.: Худ. лит., 1990. Т. 2. С. 170.

³ Велимир Хлебников. Взлом вселенной // СС. Т. 1. С. 290.

Книга — старуха,
Я твоя осень!¹

Следует подчеркнуть, что расчленение, мотивируемое поисками глубинных основ значения, «неделимых корпускул» смысла, одновременно сопровождается переразложением, воскрешением дискурса, восстановленного и реконструированного — теперь уже на прочной основе значимых звуков — как «умная речь». Таков смысл пушкинской реминисценции в уже цитированной мистерии *чудеса* вль «Взлом вселенной»:

Мой разум точно до одной энной,
Как уголь сердца, я вложил в мертвого пророка вселенной,
Дыханием груди вселенной².

Литературные реминисценции далеко не безобидны, потому что в обоих случаях, и у Пушкина, и у Хлебникова, мы имеем дело с превращением в литературный процесс древнего обряда инициации, направленного на выживание всего организма; ради этого выживания организм подвергают подобию временной смерти³. Однако благодаря символистскому посредничеству и древние мифы об Озирисе и Дионисе в мифопоэтической системе Хлебникова получают в определенном роде вторую жизнь и даже питают собой хлебниковское письмо, сотканное из отрывков, фрагментов и кусочков, собранных и «воссоединенных» в предполагавшемся к написанию обширном автобиографическом проекте под примечательным названием «Озирис XX-го века»⁴.

Обе операции — и размалывание старого мира и его древнего разума в стихотворении «Поэт»⁵, и отсечение голов трупов под руководством великих жрецов разума в поэме «Гибель Атлантиды»⁶, — сознательно приводящие к гибели (или же осуществляемые

¹ Велимир Хлебников. Облако с облаком // СС. Т. 1. С. 380.

² Велимир Хлебников. Взлом вселенной. С. 291.

³ См. интересную статью Г.И. Губановой «Мотивы балагана в «Победе над солнцем»» (Русский авангард 1910-х годов и театр. С. 160—161). Ольга Матич, профессор Калифорнийского университета (Беркли), указала мне на весьма любопытную двойную метафору в статье Вл. Соловьева, посвященной Пушкину, «Знамение поэзии в стихотворениях Пушкина», где, говоря о стихотворении «Пророк», философ сравнивает серафима после произведенной им «операции» над телом пророка сначала с «опытным хирургом», а затем с «кровожадным краснокожим индейцем». Я выражаю свою благодарность Ольге Матич за эту ценную информацию.

⁴ Велимир Хлебников. Озирис XX-го века // СП. Т. 4. С. 331.

⁵ Велимир Хлебников. Поэт // СС. Т. 2. С. 163

⁶ Там же. С. 90—96.

над мертвыми телами), необходимы для достижения одной и той же цели: выявления структуры мира, вычленения «каркаса» мысли, «скелета» чисел, «костяка» глагола, «черепа» самовитой речи:

а) «По нам ясно сквозит костяк чисел через мясо вселенной»¹;

б) «Мы говорим: остов мысли внутри самовитой речи, подобно руке, имеющей пять пальцев, должен быть построен на пяти лучах звука, гласного или согласного, сквозящего сквозь слова, как чья-то рука»².

Судьба Разина, погибшего на плахе (четвертованного) в Москве, также является своеобразной парадигмой для поэта, который хочет представить дело и судьбу Разина негативными отражениями разрушений и убийств, содеянных жестоким главарем кровопролитной крестьянской войны, потрясшей Россию в XVII в.³

В стихотворении «Кто он, Воронихин столетий»⁴ Хлебников сравнивает свое сведение к математическому уравнению законов истории с возведением башни времени (отсюда отсылка к архитектору Воронихину), основой которой должно стать тело Разина, этого символа «Восстания тела» и мученика свободы, а также вершины освободительной мысли футуристов, наносящих общественному вкусу свою знаменитую пощечину⁵.

Вершина башни — это мысли,
А основанье — воля,
А основание тяжелое.
Три каменных яруса, три чердака времен делили
Тело свободы, мощное суровое тело⁶.

Напомним, что в русском тексте стихотворения мы находим уже отмеченное и ставшее каноническим противопоставление фонемы «Т», с которой начинается русское слово *тело*, и фонемы «М», с которой начинается слово *мысль*, ассоциирующееся у Хлебникова с дроблением, растиранием и размалыванием: мысль перемалывает предметы мира, чтобы извлечь из них чистый принцип (эти «мировые» предметы могут быть, например, словами языка или событиями истории).

¹ Велимир Хлебников. Доски судьбы (лист 3-й) // СС. Т. 3. С. 612.

² Велимир Хлебников. Неизданная статья // Там же. С. 178; также см.: Разговор Олега и Казимира // Там же. С. 180.

³ Стихотворение «Обреюсь молчанием» [СС. Т. 1. С. 216].

⁴ Велимир Хлебников. Кто он, Воронихин столетий // СС. Т. 3. С. 443—446.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 446.

После устранения плоти на поверхности «вещей» проступают скелет, кости и череп, поддерживающие и структурирующие их «мясистое тело», а названия полученных новых абстрактных элементов выстраиваются в необыкновенно богатое семантическое созвездие, анализ коего в этой статье занял бы слишком много места¹. Сейчас я намерен только коснуться вопроса о том важном значении, которое в словесном и ментальном универсуме Хлебникова имеет слово *череп*. Именно череп является вместилищем мирового разума, «локализованного» в «мозге», череп, как и *число*, принимает и поддерживает законы беспредметности пространства и времени². Он также является знаком сохранения долгой мифологической и христианской традиции: череп—чаша Олега³, Голгофа как «место черепа», место погребения первого человека (Адама) и место гибели богочеловека, поправшего смерть (Иисус).

Вторая операция заключается в том, чтобы применить принцип беспредметности ко всему миру. Мы уже говорили о «цефализации» мира, хотя речь идет скорее об «энцефализации» земли и космоса, так как слово *мозг*, обеспечив себе посредством синекдохи значение «смысл смыслов», получает вселенскую значимость⁴. Свои рассуждения о будущем человека Хлебников завершал восклицанием: «Поистине: земля волит быть мозгом!»⁵ и «Земля — мозг, все мыслезем»⁶.

В стихотворении 1920 г. он упоминает «чудо — новый воздушный мозг, опутывающий землю» и напоминает о новой пахоте, на которой предстоит потрудиться человечеству:

«То, что мы находим под крышкой черепа, То теперь строим сами для земли, И всего рода людей. Как мозг нового существа»⁷.

В статье 1913 г. «О расширении пределов русской словесности» Хлебников писал: «Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым»⁸.

Этому предложению вторят стихотворные строки, завершающие стихотворение «Синие оковы»:

¹ О понятии «черем» см. в цитированной статье: *Aage A. Hansen-Löve*. «Der Welt <-> Schädel in der Mythopoesie V. Chlebnikovs».

² См. стихотворение «Мой череп-путестан» [СС. Т. 1. С. 364].

³ См. стихотворение «Кубок печенежский» [Там же. С. 167, 168].

⁴ См.: *Дуганов Р.* Велимир Хлебников — Природа творчества. М., 1990. С. 287.

⁵ Там же. С. 288.

⁶ Там же. С. 291.

⁷ Там же. С. 292.

⁸ *Велимир Хлебников.* О расширении пределов русской словесности // СС. Т. 3. С. 171.

Я верю: разум мировой
 Земного много шире мозга
 И через невод человека и камней
 Единою течет рекой,
 Единою приходит Волгой¹.

На более скромном уровне полемики со своими литературными противниками будетлянин предлагает своим товарищам по оружию превратиться в «пахарей мозга», способных «перевернуть» целые пласты древней мысли:

«Люди боролись до тех пор телами, туловищами, и только мы нашли, что туловище — это скучные и второстепенные рычаги, а веселые — в коробке черепа. Поэтому мы сделали пахарями мозгов — мозгопашцами»².

Высшая функция, отведенная мозгу на основании «соматологической» экономии в поэтике тела Хлебникова, со всей силой проявляется в стихотворении, где поэт отдает свой мозг России, чтобы та преобразилась в него самого, смешалась и слилась с ним:

Мой белый божественный мозг
 Я отдал, Россия, тебе:
 Будь мною, будь Хлебниковым³.

Эти строки являются кульминационным моментом мысли Хлебникова, когда поэт полностью отдается во власть символической «коммуникации идиом», осуществляемой между двух «ипостасей», которыми являются Россия и он сам. «Дар стихотворения» превращается в дар собственной личности (по-прежнему посредством фигуры синекдохи: в виде дара мозга) России, этому огромному телу, чьей частью, органической клеточкой («Юноша Я — Мир») поэт, как я уже говорил, ощущает себя. Главное сообщение, сделанное этими стихами и этим символическим жестом, возводит речевую проблематику тела на уровень сакрального восприятия инструмента присутствия человека в мире. Явившийся благодаря науке о числах искупитель невежественного и слабого человечества, поэт-пророк воплощает (в сугубо теологическом смысле слова) идею спасения в своем теле, в собственном имени и в своем собственном творчестве. Его слово превращается в духовную пищу⁴, его имя означает «хлеб, дающий

¹ *Велимир Хлебников*. Синие оковы // СС. Т. 1. С. 292.

² *Велимир Хлебников*. Ляля на тигре // СС. Т. 3. С. 214.

³ *Велимир Хлебников*. Вши тупо молилися мне... // СС. Т. 1. С. 308.

⁴ *Велимир Хлебников*. Ляля на тигре // Указ. соч. С. 215.

жизнь», его тело становится всеобъемлющей структурой, его личность становится «корпоративной», коллективной и космической, а его субъективность простирается до размеров творца природы, «Ямира», или «Ябога», как он сам себя называет, «Я-Бога», который, подобно библейскому Богу, вечером первого дня творения созерцает то, что сумел создать за день.

Этим расширительным толкованием понятия и слова *тело* в идейном наследии и в творчестве Хлебникова мне хотелось бы завершить свою работу. Однако встает вопрос: а не идет ли в данном случае речь, скорее, о семантической мутации тела и его частей и функций? «Я знал, — писал Хлебников в автобиографической повести “Лубны — своеобразный глухой город”, — что все существующее является всего лишь письменными знаками (письменами)»¹. Тело выступает местом начертания знаков, а у Хлебникова, в отличие от других футуристов, еще и лицом, ликом поэта, тем лицом, что посредством слова живет вне пространства, лицом, которое является книгой, где выписаны иероглифы мира². В той мере, в какой тело исполняет роль лица, тело воплощает этическое измерение поэтической философии Хлебникова. Мир его поэтико-политической утопии является миром очищенным, миром гармонии (*Ладомир*), в этом мире войны ведутся только в умах, в нем ум устраивает мятеж, ведутся диспуты, и ум в своем ненасытном поиске истины всегда пребывает в противоречии с самим собой. Вот как эта футуристическая утопия описана на языке обновленном и очищенном до блеска с помощью словотворчества:

«Идут в столетье теломира и мясолада, мясопокоя и духодрак»³.

Тела очищены, примирены (посредством противопоставления «мясорубке» войны), и над этим телесным универсумом, исполненным мира и гармонии, и вне его высится мятежный разум, зачинщик интеллектуальных войн и духовных сражений.

Пер. Е. Морозовой

¹ Велимир Хлебников. Лубны — своеобразный глухой город // СС. Т. 3. С. 48—49.

² Ср. стихотворение «Бобэоби пелись губы» [СС. Т. 1. С. 111] и «Моя так разгадана книга лица» [Там же. С. 221].

³ Велимир Хлебников. Указ. соч. Т. 3. С. 48—49.

Люба Юргенсон
(Университет Сорбонна, Париж)

КОЖА — МЕТАФОРА ТЕКСТА В ЛАГЕРНОЙ ПРОЗЕ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА

При рассмотрении многочисленных произведений, повествующих о концентрационных лагерях и лагерях уничтожения, мы выделили два типа текстов. К первому мы отнесли тексты, написанные вскоре после освобождения. В них пережитое передается в настоящем времени, т.е. как бы вторично разворачивается на глазах читателя. К этому ряду относятся «Колымские рассказы» Варлама Шаламова, «Крутой маршрут» Евгении Гинзбург, «Один день Ивана Денисовича» Александра Солженицына, «Разве это человек?» Примо Леви и др. В текстах второго типа лагерный опыт дистанцируется («Архипелаг ГУЛАГ» Александра Солженицына, «Очерки преступного мира» Варлама Шаламова, «Передышка» Примо Леви и т.д.).

В «Колымских рассказах» Варлама Шаламова используется характерный для первого вида текстов мотив преобладания физиологии над интеллектом и духом. Психика полностью зависит от состояния тела: «Я давно дал слово, что если меня ударят, то это и будет концом моей жизни. Я ударю начальника, и меня расстреляют. Увы, я был наивным мальчиком. Когда я ослабел, ослабела и моя воля, мой рассудок. Я легко уговорил себя перетерпеть и не нашел в себе душевной силы на ответный удар, на самоубийство, на протест. Я был самым обыкновенным доходягой и жил по законам психики доходяг»¹.

Пространство реальности, суженное до предела, задано восприятием: в поле зрения читателя попадает лишь видимое, слышимое, осязаемое. Это обусловлено тем, что в текстах первого типа лишь физиология гарантирует подлинность пережитого. Тело лагерника — единственный надежный документ, удостоверяющий не только личность свидетеля², но и его право быть таковым. Имен-

¹ Шаламов В. Две встречи // Шаламов В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1998. Т. 2. С. 120.

² На Колыме личность — это рука ээка, отпечатки его десяти пальцев. Поэтому оперативники не привозили в лагерь убитых беглецов, а ограничивались тем, что отсекали у них обе руки (см. рассказ «Галина Павловна Зыбалова»: Шаламов В. Собр. соч. Т. 2. С. 307—320).

но на теле доходяги, на его лице и коже фиксируется свидетельство о Колыме. «На каждом лице Колыма написала свои слова, оставила свой след, вырубил лишние морщины, посадила навечно пятно отморожений, несмываемое клеймо, неизгладимое тавро!»¹ «Морщины написали на лице Христа его последний приговор»².

Тело лагерника пребывает на грани бестелесности, безжизненности. Тело лагерника — минимальное количество живой материи, исчисляемое в килограммах и граммах. «Мой рост — сто восемьдесят сантиметров, мой нормальный вес — восемьдесят килограммов. Вес костей — сорок два процента общего веса — тридцать два килограмма. В этот лагерный вечер у меня осталось шестнадцать килограммов, ровно пуд всего: кожи, мяса, внутренностей и мозга»³.

Тело-документ — это тело, лишненное большинства атрибутов телесности⁴ и практически завершившее цепь потерь, через которые проходит лагерник. На протяжении своего короткого существования зэк вынужден расстаться со всем, что делало его личностью: вещами, деньгами, нередко с именем, замененным номером. Он утрачивает память о прошлом, от него отрекаются близкие. Тело становится его единственным достоянием. Но особенность концентрационного бытия состоит в том, что и плоть обращается в безличный предмет, от которого постепенно отнимаются граммы, а иногда и органы, о чем повествует финал рассказа «Протезы». При заключении в особый изолятор арестованный должен сдать все вещи, в том числе и протезы. Один сдает костыли, другой — корсет, третий — искусственный глаз, четвертый — ушной рожок. Заводящий изолятором подводит итоги: «Тот, значит, руку, тот ногу, тот ухо, тот спину, а этот — глаз. Все части тела соберем. А ты чего? — Он внимательно оглядел меня голого. — Ты что сдашь? Душу сдашь? — Нет, — сказал я. — Душу я не сдам»⁵.

Душа, возникающая здесь как некий продолжающий тело орган, подлежащий изъятию, является, очевидно, предельной инстанцией на грани живого и неживого — единственным носителем подлинного слова. Поэтому арестованный и отказывается с ней расстаться. Душа появляется лишь в умаленном за счет предельного истощения или ампутации теле; лишь такое тело приобретает статус свидетельства, документа, т.е. само является текстом. В рассказе «Надгробное слово» лагерники, собравшись в рождественский вечер, высказывают свои сокровенные желания: «А я... хотел бы быть обрубком — человеческим обрубком, понимаешь, без рук, без

¹ Шаламов В. Тишина // Шаламов В. Собр. соч. Т. 2. С. 114.

² Шаламов В. Смытая фотография // Там же. С. 140.

³ Шаламов В. Долина // Там же. Т. 1. С. 119.

⁴ См. об этом рассказ «Афинские ночи» (Там же. Т. 2. С. 405—414).

⁵ Шаламов В. Протезы (1965) // Там же. Т. 1. С. 592.

ног — тогда бы я нашел в себе силу плюнуть им в рожу за все, что они делают с нами»¹.

Но, будучи материалом нестойким и подлежащим уничтожению, тело свидетельствует не только о лагерном опыте, но и о его утрате, о невозможности полностью передать его живым людям. Зафиксированному на коже тексту предстоит исчезнуть, стереться. «Молодое тело с кожей, где разглажены все складки, исчезли все морщинки, — все понятно, все рассказано, все объяснено», говорится об умирающем латыше в рассказе «Рябоконь»². Текст порождается собственным исчезновением; повествование ведется из такой экстремальной точки, в которой субъект приобретает право на высказывание, но перестает быть субъектом и, следовательно, теряет возможность этим правом воспользоваться. Если же свидетель выжил и тело его восстановилось, то он утрачивает тот первичный текст, который был ему доступен, пока он был доходягой.

Рассказ о лагере — это текст, стершийся и пишущийся заново, т.е. свидетельствующий об утрате истинного смысла событий. Очевидно, само понятие смысла неприменимо к лагерному опыту и появляется лишь за счет позднейшей реконструкции фактов. Истинно лишь то, что не фиксируется. Таково значение фразы, приписанной Шаламовым умирающему Мандельштаму: «Самое лучшее то, что не записано, что сочинено и исчезло, растаяло без следа»³.

Отслоение старой лагерной кожи выступает метафорой этого парадоксального статуса лагерного текста. «Я, как змей, сбросил в снегу свою старую кожу», — пишет Шаламов⁴. К аналогичному образу прибегает и французская писательница Шарлотта Дельбо, автор документальной трилогии «Освенцим и после Освенцима».

«Как объяснить необъяснимое? Напрашивается сравнение со змеей, сбросившей старую кожу и облекшейся в новую, блестящую. На мне теперь новая прекрасная кожа. Старая, провонявшая, с отметинами от полученных ударов, осталась в Освенциме. Процесс этот занял больше времени, чем у змеи. Со старой кожей исчезли зримые следы: неподвижные зрачки, глубоко упрятанные в свинцовые впадины глаз, тело, клонящееся вперед при ходьбе, скованные страхом движения. С новой кожей вернулись жесты из прежней жизни: умение пользоваться зубной щеткой, туалетной бумагой, носовым платком, ножом и вилкой, спокойно есть, здороваться, входя в комнату, закрывать за собой дверь,

¹ Шаламов В. Надгробное слово // Шаламов В. Собр. соч. Т. 1. С. 381.

² Шаламов В. Рябоконь // Там же. Т. 2. С. 146.

³ Шаламов В. Шерри-бренди // Там же. Т. 1. С. 62.

⁴ Шаламов В. Перчатка // Там же. Т. 2. С. 281.

держаться прямо, разговаривать, позже — улыбаться одними губами, а еще через некоторое время — улыбаться и губами, и глазами. Вернулись вкусовые ощущения, запахи, например запах дождя. В Биркенау дождь пах человеческим калом — более отвратительного запаха я не знаю. В Биркенау дождь доносил до нас гарь крематориев и запах горевших тел. Мы были им пропитаны. Понадобилось несколько лет, чтобы сформировалась и затвердела новая кожа.

Сбросив кожу, змея остается самой собою. Я также не изменилась на первый взгляд. Вот только... как избавиться от того, что запрятано глубоко под кожей: от памяти и кожи памяти. От них я не освободилась. Кожа памяти затвердела и не пропускает скрытого под ней. Я над ней невластна. Я ее больше не чувствую»¹.

В «Колымских рассказах», как и в некоторых других текстах о сталинских и нацистских концентрационных лагерях, образы сбрасываемой и вновь нарастающей кожи являются метафорами неизбежного искажения первоначального опыта. Первичный текст — оттиск, черновик будущей рукописи, врезанный в кожу, — не сохраняется. «Разве можно держать перо в такой перчатке, которая должна лежать в формалине или спирте музея, а лежит на безымянном льду?» Свидетельство пишется восстановившейся, обновленной рукой, но при этом утрачивается подлинность документа, а с нею и право писать. «Разве кожа, которая выросла, новая кожа, костевые мускулы имеют право писать? А если уж писать — то те самые слова, которые могла бы вывести та, колымская перчатка — перчатка работяги, мозолистая ладонь, стертая ломом в кровь, с пальцами, согнутыми по черенку лопаты. Уж та перчатка рассказ этот не написала бы. Те пальцы не могут разогнуться, чтобы взять перо и написать о себе»². Все последующие варианты — лишь копии утраченного первичного текста. Таким образом, до читателя доносится неизъяснимое, нераскрытое.

Несовпадение финального варианта текста и первого, черного связано не только с метаморфозой тела, но и с изменением языка. Представший перед читателем окончательный документ является не вполне точным переводом с лагерного языка. Дело даже не в том, что этот язык изобилует ругательствами, а в том, что при всей его ограниченности им полностью исчерпывается знание о мире. «Язык мой, приисковый грубый язык, был беден, как бедны были чувства, еще живущие около костей. Подъем, развод по работам, обед, конец работы, отбой, гражданин начальник, разрешите обратиться, лопата, шурф, слушаюсь, бур, кайло, на улице

¹ Delbo Ch. La mémoire et les jours. P., 1995. P. 12.

² Шаламов В. Перчатка // Шаламов В. Собр. соч. Т. 2. С. 280.

холодно, суп горячий, хлеб, пайка, оставь покурить, — двумя десятками слов обходился я не первый год»¹.

Все приведенные здесь высказывания являются срезами реальности, моментами человеческой жизни. И, наоборот, описанные предметы или действия становятся высказываниями, фрагментами лагерного текста. При «переводе» утрачивается предметность, телесность лагерного языка: переживший лагерь оказывается обладателем затемненного знания, не вполне поддающегося расшифровке. Это знание образует как бы фундамент для более поздних текстов. Очевидно, кожа выступает наиболее адекватной метафорой такого «расслаивания» лагерного опыта. Образы змеи и перчатки символизируют не только исчезновение, но и нарастание, рождение новых текстов, где пережитое по-новому пересматривается и анализируется.

Эти образы фиксируют особое значение кожи как материального, наглядного свидетельства о лагерном опыте и об утрате его, о смывании его из телесной памяти. Значимость покрова, оболочки приводит к снятию оппозиции между глубиной и поверхностью. В «Колымских рассказах» такой оппозиции, собственно, не существует. Каждый рассказ является как бы своего рода окном-плоскостью, открывающимся в лагерный мир и позволяющим взгляду читателя обозреть всю его глубину. Поэтому в рассказах Шаламова ставится знак равенства между поверхностью — кожей и самым сокровенным — душой. Отслоение старой, умершей лагерной кожи оказывается наиболее выразительной метафорой расщепления личности свидетеля на я — субъекта лагерного переживания, для которого не существует эквивалента в языке, и я — свидетеля, обретшего дар речи, но утратившего первоначальное знание о пограничной реальности.

Пер. А. Корнильевой

¹ Шаламов В. Сентенция // Шаламов В. Собр. соч. Т. 1. С. 361.

ТЕЛО ГОРОДА

Ксавье Гальмиш, Дельфин Бештель
(Университет Сорбонна, Париж)

ОГРОМНОЕ ТЕЛО ГОРОДА: АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ПРАГИ НА РУБЕЖЕ XX В.

Жюль Мишле говорил о городе, как о живом человеке, надевшем тело и душой. Современная урбанистическая мысль также часто вдохновляется этой метафорой, дабы понять механизм образования города. В Чехии, где вопрос *genius loci* (дух места) играет важнейшую роль, такой взгляд на город приобретает особую важность в случае Праги. В каком смысле город — это тело и похож ли он на своих жителей? Может ли он противостоять их телам или даже угрожать им? Подобные вопросы возникают при формировании городского сознания, проникают они и в литературу. Антропоморфный (или скорее «физиоморфный», так как не всегда можно сказать, о человеческом ли теле идет речь) взгляд на город торжествует именно в конце XIX в. Этот взгляд присущ всем течениям конца века: символизму, импрессионизму, оккультизму (спиритизму, теософии и т.п.).

ОБРАЗ, ЗАЙМСТВОВАННЫЙ ИЗ БАРОЧНОЙ АНТРОПОМОРФНОЙ КАРТОГРАФИИ

Аллегорический образ Европы в виде королевы со скипетром и в короне был хорошо известен уже в эпоху Ренессанса и барокко. Изображение Девы Европы из «Книги путешествий по Святому Писанию» («Reisebuch uber die gantze heilige Schrift», 1583) Генрика (Генриха) Бунтинга было включено в известную «Космографию» Мюнстера (Баль, 1598), широкое распространение которой способствовало его популярности¹. XIX век отдает предпочтение именно этой антропоморфной картографии, но содержание ее значительно изменяется. Под влиянием национального движения уже не весь континент предстает в виде «огромного тела»; Европа превращается

¹ *Galmiche X.* L'Europe a-t-elle un corps? A propos de quelques cartes anthropomorphiques // L'Europe, reflets littéraires / Textes publiés par Claude de Grève et Colette Astier. P.: Klincksieck, 1993.

в «мозаику, нагромождение тел», символизирующих отдельные государства. В Богемии, где произведение Бунтинга было переведено на чешский в 1592 г., стали отдавать предпочтение именно этому изображению, быть может потому, что эта страна занимает особое место в описании первой аллегории Девы Европы: она «нашее носит Богемский Лес... словно массивное золотое украшение, драгоценность, прикрепленную шелковым бантом к цепочке рейнских земель, между рекой Майн и Богемским Лесом»¹. Поэтому интересно проанализировать эволюцию этой аллегии в XIX в.: образ королевы или принцессы уже не относится ко всему европейскому континенту, а только к Богемии или Праге.

Эта перемена прослеживается в произведениях авторов Национального возрождения, таких, например, как Йозеф Каetan Тыл, который в описании Праги последовательно использует обе аллегии. Сперва он прибегает к полной восторженного патриотизма древней метафоре сокровища-Богемии: «Подобно бриллианту, прикрепленному рукой Всевышнего к краю наряда, подрубленному жесткой каймой, покоится в сердце Европы прекрасная долина, увенчанная горами и лесами... и чужеземцы взирают на нее то с завистью, то с презрением; вражеские руки пытаются замарать ее мерзостями и скверной; но она все та же, подобно тому как бриллиант всегда остается бриллиантом, лишь ярче сверкает»². Но несколькими абзацами ниже Тыл сужает аллегию, говоря уже не обо всем континенте, а только о Праге, которую он считает городом-Меккой: «за исключением сторукого гиганта, раскинувшегося на берега Сены — Парижа, растущего и меняющегося день ото дня, нет другого европейского города, более достойного этого звания, нежели Прага». Сравнение с Парижем объясняется тем, что в отличие от французской столицы, чье гигантское тело пребывает в постоянном движении, Прага представляется целомудренной спящей принцессой, незаслуженно, с точки зрения слезливого патриотизма Тыла, впавшей в немилость. Древний образ используется для метонимического смещения (часть — город вместо общего — континента). Сравнение города с принцессой, украшенной драгоценностями, из первоначальной аллегии становится стереотипом, как, например, в романе Карела Сабины «Сыны света»: «Прага похожа на старую заснувшую даму, чьи увядшие щеки хранят остатки былой красоты... но она, точно заколдованная сказочная королева, прожив не одно столетие, не старится»³. Использования

¹ Kneidl P. Skvost panny Evropy // Strahovská knihovna 1975. № X. S. 263—265.

² Tyl J. K. Sebrané spisy. Praha, 1844. S. 175.

³ Цит. по: Hodrová D. Praha jako město deziluze // Město v české kultuře. Praha: Národní galerie, 1988. S. 168—177.

давнего образа чисто идеологическое: заимствованная из сказки тема уснувшей старухи вводится в историографический текст основателя Национального возрождения, где он оценивает начало Нового времени как эпоху упадка и порабощения подлинной Богемии (т.е. чешской и протестантской) иностранными завоевателями — австрийцами и католиками. Но сравнение со спящей красавицей предвещает скорое пробуждение, недаром пионеры национального движения называли себя *buditele* — «будителями».

Интересно отметить, что на протяжении второй половины XIX в., по мере того как национальное движение завоевывает в стране все более твердые позиции, этот образ все реже используется в сугубо политических целях на первый план выходит его эстетический потенциал. «Inultus — пражская легенда» (1895) писателя-неоромантика Юлиуса Зейера рисует — в точности как на историческом полотне (действие происходит в XVII в.) — живописную картину Праги, увиденную из окна мастерской скульптора-итальянки Флавии: «Поверх крыш Малой Страны можно было увидеть город, а за городом призрачные силуэты холмов, меж ними искрились воды Влтавы. Гул реки заполнял мастерскую своим печальным ритмом. Он был похож на скорбный плач, рыдания Праги, распростертой у подножья мрачного замка, подобно плененной, закованной в цепи королеве»¹. С еще «парнасской» чувственностью Зейер усиливает патетичность образа города-королевы, вписывая его в композицию, проникнутую нравственным смыслом: из окна мастерской на Прагу смотрит Инультус, герой рассказа, чех, символ презираемого народа. А Флавия, получившая заказ от испанца, одного из иностранных господ, на распятие, предложит Инультусу позировать ей. В сцене, полной садизма, Инультус в конце концов погибнет на кресте, распятый «во имя искусства»; образу закованного в цепи города-королевы за окном мастерской вторит образ страдающего тела Инультуса. Эстетический образ этого диптиха несет также и политико-моральный смысл: жертва Инультуса («неотомщенного») искупит унижение его страны.

МЕТАФОРА-НАВАЖДЕНИЕ: ФАНТАСТИЧЕСКАЯ ПРАГА

Примерно в это же время появляется и новая метафора: загадочная Прага — город, населенный привидениями, особое фантастическое пространство. На рубеже веков она превратилась для

¹ Zeyer J. Inultus, legenda pražská // Tři legendy o krucifixu. Praha, 1895.

каждого пражского писателя в обязательную стилистическую фигуру. Как отмечает итальянский литературовед Клаудио Магри, с самого начала возникла сознательная ностальгия по «литературной Праге», подчас сильно отличающейся от реальной; ее истоки восходят к мифу о Праге времен Рудольфа II — городе алхимиков, искавших рецепт изготовления золота, астрологов и магов, изобретателей эликсира жизни, философского камня или голема раввина Лёва. Магри объясняет, что пражская литература в некотором роде находится во власти своей собственной традиции, непреодолимого влечения к «автомистификации», заставляющей ее обращаться к одним и тем же темам: город трех культур, тройное гетто, заточение и обособленность, призрачность быта, пышная, избыточная архитектура-австро-венгерского барокко, «бунт» предметов и их мистическое присутствие и конечно же безнадежный поиск собственного «Я» и неуловимой личности автора¹. Как пишет Анджелло Рипеллино, воспевавший «магическую Прагу», «кажется, что большинство произведений — только предлог, чтобы показать *Corpus mysticum*, мрачные торжества, траурный дух этого каменного видения. Их привлекает не современная... а старая, заплесневевшая Прага, что зажигает в их сердцах пожар, порождает порывы меланхолии... Они смотрят на Прагу как на призрак (*matoha*), химеру»². Немецкоязычных писателей на рубеже веков вдохновляет Прага тайная, ирреальная, обветшалая, с ее блеклыми, облезлыми харчевнями, с лавками старьевщиков, «город, все картины которого так и норовят исказиться в корчах, надеть гротескные, фантастические личины», «город, оцепеневший в сонливости, присущей всем провинциальным городам».

Один из мотивов наваждения — галлюцинации персонажа, когда город словно оживает под воздействием темных враждебных сил. Густав Майринк, описывая город «с тайно бьющимся сердцем», отдает предпочтение метафорам, связанным с частями человеческого тела (сердце, вены, артерии, глаз, взгляд, душа). Два квартала выступают средоточием фантастики, присущей Праге, — Мала Страна и старое гетто, к ним и применяется большинство «телесных» метафор.

Так, герой романа Пауля Леппина «Путь Северина во тьму» (1909), Северин, немецкоязычный студент 23 лет, бросивший учебу ради нуднейшей конторской работы, блуждает по Праге, которая, несмотря на ее большие торговые улицы, представляется ему мертвым городом, городом «темных фасадов, оглушительной ти-

¹ Magris C. Prag // Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte. Bd. 8: Jahrhundertwende 1880—1918. Dir. Horst Albert Glaser. Hamburg: Rororo, 1987. S. 278.

² Ripellino A. Praga magica. P.: Plon, 1993. P. 46.

шины широких площадей, умерших страстей»¹. В романе наслаиваются одна на другую географическая, этническая, эмоциональная и метафизическая картины города. Северину с самого детства знакомы все улицы, по которым он ходит. Его душа раздражается между двумя возлюбленными, влекущими его в этнически диаметрально противоположные кварталы. Еврейка Сусанна, дочь букиниста Лазаря Каина, «двулика» женщина: с одной стороны, серьезная и начитанная, а с другой — чувственная и сладострастная подруга, приводит его в гетто. Зденка, молодая чешка, воплощение национального славянского возрождения, позволяет почувствовать ему, что он, пражанин-немец, знает закоулки города лучше нее, чешской патриотки. Но самым загадочным кварталом города для него остается Мала Страна: «Северин поднялся по Шорной улице в Градчаны... Эти улочки никуда не вели, а опасность подстерегала у каждого порога. Здесь, меж влажных, предательских стен, замирало сердце, здесь ночь незаметно прокрадывалась сквозь слепые окна и душила спящую душу»².

Печаль и тревога города передаются герою. Северин — один из тех ночных путников, который, «ошеломленный, бродит по загадочному, подобному царству мертвых городу, мигающему тысячами дрожащих ламп, газовых рожков»³. Его блуждания по улицам, где он оказывается словно в театре теней, передают мимолетность его увлечений. Как замечает Рипеллино, существует органическая связь между «страхом, который неотступно преследует его в бесконечных ночных прогулках по лабиринтам улиц, куда влечет его любопытство, и непостоянством чувств, толкающим его от одной женщины к другой»⁴. Через несколько лет Леппин будет писать о подлинно фантастическом романтизме нескольких поколений людей, живших в этом городе.

«Город был создан для восторженных интеллектуалов и оригиналов, что прислушиваются лишь к себе и держатся в стороне от суматохи. В былые времена то были толкователи снов и алхимики: в резких тенях от стен старого, ныне не существующего гетто еще можно уловить их дух»⁵.

¹ *Leppin P. Severins Gang in der Finsternis. München: Delphin, 1914. S. 8.* Роман Леппина — лишь один из примеров восхищения мертвой Прагой: ср. «Мертвый Брюгге» (1892) Жоржа Роденбаха, «Ночная Прага» (1896) Вильяма Риттера..

² *Leppin P. Op. cit. P. 145.*

³ *Ripellino A. Op. cit. P. 93.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Leppin P. Prag in seiner unzugänglichen Schönheit // Der Turmhahn. Leipzig. Juli 1914. S. 12.*

Еврейское гетто, квартал грязный, мрачный и тесный, застроенный нагроможденными друг на друга лачугами, но основательно расчищенный на рубеже веков, также связан с легендами о городе, наделенном тайной жизнью, оно предстает как убежище разврата, рассадник преступлений и проституции. В описаниях гетто вновь возникает образ города-тела, с извилистыми, подобными трещинам улочками, с закоулками, упирающимися в глухие стены. Это мир частной жизни, не желающей выставлять себя напоказ: неосознанные стремления, преступления, эротизм живут в гетто; тайна связана и со старинными каббалистическими манускриптами; с легендарным раввином Лёвом, который в XVI в. создал из глины свое творение, голем, и мог вдохнуть в него жизнь, а затем вновь отнять ее.

Можно говорить о некоем вычурном, наигранном любовании всеми этими магическими образами, заимствованными из эпохи Возрождения и подчас используемыми механически: все они связаны с мифом о лабиринте, породившим одну из самых удачных «физиологических» метафор Праги и приведшим к длительной дестабилизации мира: «Структура Праги подобна человеческому мозгу. Она вся состоит из извилистых путей, туманных троп, мрачных аркад... ведущих в никуда. И жители теряются в ней, как мысли теряются в недрах мозга»¹.

Но если метафорическая связь между телом и городом по-прежнему существует, ее окраска сильно изменилась. Город, представлявшийся романтикам идеальным, здоровым телом, в восприятии писателей конца века оказался зараженным, нечистым, отвратительным. Принцип аналогии отныне лежит в основе сравнения медицинского характера: болезнь города отражает недомогания и тоску его обитателей. Утратив свой исключительно метафорический смысл, связь между обоими телами (города и горожан) перестает быть благотворной, ибо они вовлечены в общий процесс разложения, и упадок одного влечет за собой вырождение другого. Так, в X главе повести писателя-символиста Иржи Карасека из Львовиц «Готическая душа» (1901) у героя, созерцающего панораму Праги, возникает галлюцинация: ему «слышится несчетное множество голосов людей, живших здесь прежде». Он слышит их в звоне колоколов разных церквей города. Видение исчезает, и рассказчик заключает:

«Он смотрел вниз, на безжизненный город. Он упивался, глядя на эту картину, которую до него видело столько людей, столько судеб, исчезнувших в незапамятные времена. Он чувствовал их былое присутствие на всех влажных, покрытых

¹ Crawford F.M. The Witch of Prague. A Fantastic Tale. L.: Mac Millan and Co., 1891 m.

плесенью стенах. Он угадывал их взгляды, отпечатавшиеся на каждом камне, на каждой двери и на каждом окне»¹.

Тема психического расстройтва отражается в метафоре живого тела города как средоточия опасностей: так, гетто часто описывается с помощью метафор, ассоциирующихся с внутренними органами человеческого тела или с его отверстиями, либо с разрушительными порывами человеческой психики, как в следующем отрывке из знаменитого «Голема» (1915) Майринка, отмеченном экспрессионистской эстетикой:

«У меня было такое чувство, будто все дома смотрели на меня своими предательскими лицами, исполненными беспредметной злобы. Ворота — раскрытые черные пасти, из которых вырваны языки, горла, которые ежесекундно могут испустить пронзительный крик, такой пронзительный и враждебный, что ужас проникнет до мозга костей»².

Тема заражения, безусловно, объясняет некий сбой в самой метафоре, и мы уже не понимаем, о городе ли или о теле идет речь, что уподобляется чему. Так, в «Брате и сестре», одной из «Пражских легенд» (1899) Райнера Марии Рильке, рассказчик, кажется, сам смущен тем, как зловредные чары города действуют на его жителей. Он описывает Малу Страну как место малопривлекательное, удручающее своей теснотой, где «женщины... все казались похожими одна на другую; их лица принимали не поддающийся описанию оттенок выцветших стен, и в их движениях и голосе было такое однообразие, что они скорее были придатками дома, чем живыми существами»³. Даниэла Ходрова пишет о физиологическом и даже «соматическом» значении, которое город приобретает в произведениях Кафки: бессилие К. измеряется неспособностью провести «демаркационную линию» между своим телом и телом города, ставшим символом его «мечтательного тела».

Образ заражения обоих переплетающихся тел — города и его жителей — соотносится с политическими размышлениями на тему сосуществования чехов и немцев в Богемии и особенно в Праге, органичности города и, в конечном счете, на тему «крови и расы». Далеко не во всех произведениях, обращающихся к этой теме, звучит моральный «урок» «Брата и сестры», а именно возможности примирения двух народов: Карл Ханс Штробол в «Таверне Вацлава» (1902), националистическом произведении, повествующем о кровавых стычках 1897 г. между чешскими и немецкими студента-

¹ *Karásek ze Lvovic J. Gotická duše a jiné prózy. Praha: Vyšehrad, 1991. S. 41.*

² *Майринк Г. Голем / Пер. Д.Л. Выготского // Майринк Г. Избранное. М.: Азбука классики, 2004.*

³ *Rilke R. Die Geschwister // Rilke R. Werke in № 4 Bänden. Frankfurt am Main; Insel Verlag, 1996. B. 3. S. 196.*

ми, наоборот, пишет о «фатальной инфексации». В конце романа один из студентов, Хорак, убивает чеха и сам умирает, заразившись венерической болезнью от чешки-служанки (!). Чешская служанка — ключевой образ немецкоязычных пражских авторов¹, у Штробла она изображена в виде малопривлекательной Марии с «сильными руками, широкими бедрами», которая символизирует одновременно болезнь, нездоровое, грязное место на окраине гетто (отвратительная таверна Вацлава, давшая название произведению) и чешское население — неискренних, замкнутых слуг. Рассказчик комментирует: «Этот город не заслуживает требуемых от нас жертв. Он подобен тяжелой болезни, лишаящей нас сил. Враг, что душит и убивает прежде, чем успеваешь схватить его. В его распоряжении мощное, ядовитое оружие: тиф и женщины»².

ОРГАНИЧНОСТЬ НАОБОРОТ: ЖИВОЙ ГОРОД И ЛЮДИ-МАРИОНЕТКИ

Густав Майринк — великий сатирик и мистик начала XX в. — по-новому развивает тему городской мифологии. Как и другие писатели, он тоже не забывает о живописности Праги и перечисляет все те же памятники — хранители фантастического начала: Градчаны, часовня Святого Венцеслава и собор Святого Вита, Голодная Башня, улица Алхимиков, Тынская церковь, Фюрстенбергский сад или старинная, поросшая травой ограда Замковой лестницы. Но антропоморфное описание города с упоминанием человеческой плоти приводит в ужас:

«— За полчаса до этого я был на Градчанах и осматривал не в первый раз часовню Св. Венцеслава и собор Св. Вита, эти странные постройки со скульптурами словно из запекшейся крови»³.

В новелле «Препарат» два друга узнают, что один из их друзей был захвачен в плен и убит персами. Они ищут его в таинственном доме, находящемся, конечно же, в Малой Стране, за поворотом стены с потайной дверью. Майринк создает свою вымышленную географию, противопоставляя Восток Западу, разум — иррациональному и магии. В этом пространстве, одновременно географи-

¹ Godé M. Tchèques, Allemands et Juifs... // Allemands, Juifs et Tchèques à Prague de 1890 à 1924 = Deutsche, Juden und Tschechen in Prag 1890—1924: actes du colloque de Montpellier, 8—10 décembre 1994. Montpellier: Etudes germaniques et centre-européennes, 1996.

² Цит. по: Veselá G. Studentenromane in der deutsch-böhmischen und tschechischen Literatur // Actes du colloque «Prague et les courants culturels européens II», 25—27 avril 2002. Dijon: Université de Bourgogne (в печати).

³ <http://bibl.upperwood.ru.mairink/preparat.html>.

ческом и мистическом, вдохновленном иррационализмом конца века, Прага оказывается единственным западным городом, овеянным аурой фантастики, и через него пролегает кратчайший путь на восток (потайная дверь в стене замка ведет прямо в логово персидских колдунов).

В этой новелле чувствуется заявленный с самого начала поразительный контраст между сном города, похожего на огромное спящее тело, с органической жизнью, скрытой глубоко под землей, которое может в любой момент пробудиться, и открытием, ожидающим друзей в подземелье загадочного дома:

«Правда, странный воздух веет здесь, в этом старом городе. — Словно вся жизнь ушла глубоко в землю — из страха перед подстерегающей смертью. Разве у тебя нет такого чувства, что вся эта призрачная картина может в один прекрасный день провалиться — как видение, *Fata morgana*, — что вся эта спящая скрючившаяся жизнь должна была бы, подобно призрачному зверю, проснуться для чего-то нового и страшного»¹.

Действительно, это предсказание о пробуждении ужаса, сокрытого в пражских подземельях, сбывается, как только героини проникают в недра странного дома. Их друг Викандр был убит персидским колдуном, и части его расчлененного тела пошли на создание дьявольских часов, состоящих из металлических частей и фрагментов человеческих тел. Зооморфической и антропоморфной архитектуре города зловеще соответствует сокрытая в его недрах человеческая жизнь, превращенная восточными колдунами в часовой механизм. Жизнь и смерть, человеческая плоть и неживая материя, органическое и неорганическое сочетаются мистическим образом в этих дьявольских часах, создавая картину чудовищного, ужасного мира, воплощенного Зла, не укладывающегося в западном сознании.

В другой новелле Майринка «Растения доктора Чиндерелла» главный герой живет в Праге, но странным образом оказывается во власти египетской статуэтки. Атмосфера Праги, с ее околдовывающей загадочностью, болезненностью, совершенно естественно накладывается на тайны египетской мифологии, которые открывает для себя автор-рассказчик, подпадая под влияние галлюцинаций. Он продолжает бродить по улочкам Малой Страны, где городской пейзаж вновь обретает фантастические черты сновидений.

«Неуютно в этой части города, как нигде в мире.

Там никогда не бывает совсем светло, никогда не бывает полного мрака. Какой-то бледный, тусклый свет исходит откуда-то и струится, как фосфоресцирующий пар, с Градчан на крыши.

¹ Ibidem.

Завернешь в какую-нибудь улочку и видишь мертвую тьму, и вдруг из какой-то щели выглянет призрачный луч света и, как длинная злая булавка, вонзится в зрачки.

Из тумана вынырнет дом с обломанными плечами и уходящим назад лбом и начнет тарашить бессмысленно, как околевающий зверь, свои пустые чердачные отверстия на черное небо.

Стоящий рядом вытягивается, жадно стремясь посмотреть своими тлеющими глазами на дно колодца, чтобы узнать, там ли еще дитя ювелира, утонувшее сто лет тому назад. А если идти дальше по торчащим камням мостовой и вдруг взглянуть вокруг себя, захочется держать пари, что только что на вас из-за угла глядело губчатое бледное лицо, — но не на уровне плеча — нет, совсем внизу, где могла бы быть голова большой собаки...

Ни одного человека не было на улице.

Мертвая тишина»¹.

В конце концов герой проникает в один из этих страшных домов и вновь спускается под землю, где его взору предстает ужасная картина: «Сетью из усиков кроваво-красных жилок была покрыта стена до самого потолка, и из нее, как ягоды, смотрели сотни вытарашенных глаз»². На лестнице — расчлененный труп, сосновая шишка из розовых человеческих ногтей катается по столу. Весь дом странного доктора Чиндерелла состоит из частей человеческих тел. Не приходится сомневаться, что подобные картины почерпнуты из эстетики маньеризма и живописи Арчимбольдо (он работал в Праге по приглашению Рудольфа). Но если портреты знаменитого итальянского художника порой корчат гримасы, то предметы, из которых они составлены (чаще всего растения), были воплощением формального совершенства и свидетельствовали о пластическом здоровье. Возрожденные в конце века маньеристские монтажи состоят чаще всего из разбитых, разломанных, пораженных болезнью «кусков», из «кучи хлама», моду на который предвосхитил Шарль Бодлер. Рассказ, таким образом, изображает разлад современной души. Спуск героя в подземелье — это сошествие во тьму к тайнам жизни и смерти, это и переход из Малой Страны в Зазеркалье, где секреты жизни разложены на элементы безумным ученым (возможно, он и есть герой). Но, с психоаналитической точки зрения, рассказ представляет собой описание тревожного погружения в глубины собственного «Я», путешествия внутрь человеческой психики.

¹ Майринк Г. Растения доктора Чиндерелла // Майринк Г. Избранное. С. 78—86.

² Там же. С. 108.

У живого города есть и обратная сторона — это смерть его обитателей, превращенных в марионетки. Как позже писал Майринк, «все существа, что объединил этот город с тайно бьющимся сердцем, — марионетки. ...Прага создает и, подобно кукловоду, заставляет двигаться своих жителей от первого их вздоха до последнего дыхания»¹. Майринк упоминает астрономические часы городской ратуши, в которых в полдень по двенадцатому удару проходят чередой двенадцать апостолов, а за ними смерть с косою и песочными часами. Это скорбное шествие — предвестник Апокалипсиса, возвращающееся каждый раз, чтобы исполнить свой мрачный танец, — символизирует для Майринка призрачное бессмертие Праги. «Все, кого я там знаю, становятся призраками и обитателями царства бессмертных»².

АРХИТЕКТУРА И ЖИВЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ, ОТ УКРАШЕНИЯ ДО ИСКАЖЕНИЯ

В 1922 г. два пражских периодических издания задали писателям, уехавшим из родного города, вопрос: «Почему вы покинули Прагу?»³. Большинство писателей заговорили тогда о любви-ненависти к Праге, о физическом ощущении заточения, возникающем из-за большой насыщенности историческими памятниками, свидетелями бурных исторических событий. «Прага удерживала меня тюремными стенами», — писал Майринк⁴, другие же сравнивали город с тиранической властью, предстающей в произведениях Кафки в виде грозного и вездесущего Замка, возвышающегося над Прагой.

В романе Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909) описан странный город — Жемчужина, без неба и звезд, мертвый город-музей: старая Европа, построенная по модели Праги, но перенесенная в сердце Азии, за Самарканд. В этом вымышленном городе, как пишет итальянский критик, «все как прежде, но все не там и поэтому не так»⁵. Другая сторона реальности (мы уже говорили о том, насколько она связана с Малой Страной) в этом произведении описана приемами, заимствованными из барокко и у габсбургской

¹ *Meyrink G.* Die Stadt mit dem unheimlichen Herzschlag // Die unheimliche Stadt: Ein Prag-Lesebuch / Dir. Hellmut G. Haasis. München: Piper, 1992. S. 164.

² *Ibid.* S. 164—165.

³ Опрос, организованный «Deutsche Zeitung Bohemias» и «Prager Tageblatt».

⁴ *Meyrink G.* *Op. cit.* S. 159.

⁵ Цит. по: *Magris C.* *Op. cit.* P. 285.

бюрократии. Все превращается в бессмысленную груду мусора и удушающий, мертвенный гротеск.

В образе Праги переплетаются история и искусство, декоративность и ее переосмысление. Майринк и Кубин «играют» с искусством, которому Прага обязана своей славой в конце века, с югендстилем и его склонностью к странному и причудливому, пришедшему непосредственно из барокко. И в названии смертоносного города — Жемчужина, и в живой стене доктора Чиндерелла, и в барочных описаниях «Другой стороны» используются лепные завитки, фиоритуры, волюты, детали пражской архитектуры, вырванные из своего исторического контекста, разложенные на составные части и овеществленные. Смерть, преступление, загробные образы, привнесенные в архитектуру либо в живые импульсы подземной жизни города, не что иное, как попытка смешать барочную эстетику с историческим китчем, эстетизированный историзм и литературные украшения. Как отмечает рассказчик «Растений доктора Чиндерелла», глядя на переплетенные человеческие вены, глазные яблоки, свисающие как дикие ягоды, чаны, наполненные белесым жиром, из которого произрастают красные мухоморы, «и все это, казалось, были части, вынутые из живых тел, составленные с непонятным искусством, лишённые своей человеческой одушевленности»¹. Не слышится ли в этих фразах приговор модерну, с его страстью к растительным и органическим мотивам, с его вкусом (и безвкусицей) в использовании цветочных орнаментов, вырванных из контекста, отвращение, которое вызывают у Майринка эти излишества? Майринк в некотором роде предвосхищает книгу архитектора Адольфа Лооса «Орнамент и преступление» (1908), врага украшательства и сторонника функциональной эстетики новой объективности, течения, к которому впоследствии примкнет и сам Майринк. Злоупотребление гротескным мрачным китчем, превращающимся у Майринка в бурлеск, его привычку связывать преступление и эстетизм, бичевание криминальной эстетики, гибнущей из-за своего быстрого распространения, следует воспринимать как безоговорочное осуждение югендстиля и его барочной наивности.

В новелле «G.M.» Майринк в последний раз использует образ тела Праги, огромного тела любимого и ненавидимого города. Американец Джордж Макинтош, родившийся в Праге и некогда изгнанный своими ограниченными согражданами, став миллионером, возвращается в родной город. Он «орудует» новой машиной, способной находить в земле золотые жилы, скупает множество домов, представляющих для города историческую ценность, и...

¹ Майринк Г. Указ. соч.

сносит их. Его соседи, убежденные в том, что живут на золотых залежах, тоже начинают крушить свои дома. Американец коварно «играет» мифом о пражских алхимиках, прочитанным сквозь призму американской золотой лихорадки. Пока имперский город всецело охвачен поисками золота и неистовой жадой денег, привнесенной из-за океана, хитрый Макинтош бесследно исчезает, превратив Прагу в гигантский котлован, где каждый роет у себя под домом в надежде отыскать золото. Лишь несколько дней спустя фотограф облетает город на оставленном американцем воздушном шаре и догадывается о мошенничестве: «Посреди мрачного океана домов зияли пустыри, белые обломки разрушенных домов складывались в зубчатую монограмму “G.M.”»¹. Американец, перед побегом с выгодой продавший скупленные им земли, оставляет в самом сердце города свою гигантскую визитную карточку, как великолепную месть и унижительную рану на теле города и в его архитектурном ансамбле. Но «G.M.» — это еще и ироничная и дерзкая подпись, поставленная Густавом Майринком в конце сборника рассказов «Волшебный рог бюргера» в знак прощания с барочной Прагой и вычурными деталями, с которыми писатель вдоволь наигрался.

Старинная аллегория огромного женского тела была основана на представлении о безупречном, органичном теле. Если XIX столетие пыталось разрушить этот образ, конец века довел этот процесс до конца, стремясь вскрыть это тело в медицинских и в то же время зловредных целях. Эта двойственность отражена в поведении периодически возникающего персонажа — безумного врача, трудящегося не во имя спасения, но на погибель; либо родственного ему ученика-чародея, перевоплощенного создателя голема. Образы расчлененного тела, спроецированные на городской пейзаж, непреодолимо вызывают в памяти современные им фрейдовские описания психоза. Если сила образов объясняется их соответствием «болезням» и комплексам породивших их эпох, то «повторное» иконографическое использование, но уже в искаженном виде аллегорий Возрождения и барокко в конце века, служит изображению мира, полностью охваченного психозом.

Напрашивается и другой иконологический вывод. Можно было бы объяснить изобилие образов, порожденных антропоморфной аллегорией города в течение длительного времени, обратившись к традиции старых барочных образов и их приспособлению ко вкусам конца века, с его пристрастием к теме болезни и проклятия. Именно в эту эпоху раздумья о барокко приобретают в Богемии особое значение. Милош Мартен излагает эти размышления

¹ Майринк Г. Кабинет восковых фигур // Майринк Г. Указ. соч.

в форме диалога между чехом Алланом и французом Мишелем («Над городом», 1917) (не так-то сложно в чехе узнать самого Мартена, беседующего с Полем Клоделем). Диалог происходит на террасе, с которой открывается весь город. Аллан говорит:

«Я хочу взглянуть в эту пропасть, кишашую домами, похожими на зачарованных людей. Посмотрите на этот город, что, словно чудовище, разрастается по неведомой для нас причине и уже много веков поглощает бесчисленные душевные, умственные силы, страсти, думы, тысячи жизней... Не знаем мы и того, когда и как поглотит нас, обреченных, быть может, пропасть в его утробе»¹.

Мартен рассуждает о ценностях эпохи барокко, сознательно прибегая к приемам описания, почерпнутым оттуда. Возникает ситуация: с помощью метафоры, заимствованной из старой эстетики, оцениваются ее возможности. Мартен приглашает читателя к дискуссии об истории и эстетике, при этом он не отказывается от барокко, что было характерно для того времени, но и не стремится к его реабилитации.

Немецкоязычный писатель Эрнст Вайс делает иной выбор, и чтобы выразить жалость, которую у него вызывает вид живой, молодой, современной ему Праги, удушаемой готическим и в еще большей степени барочным духом, он использует все тот же образ «старой герцогини, с прекрасными, как и прежде, но застывшими чертами»².

Пер. А. Корнильевой

¹ *Marten M. Nad městem*. Praha: Ludvík Bradač, 1917.

² Э. Вайс определяет барокко как христианство, вкусившее Ренессанса и алхимии. См.: *Weiss E. Orag im anarchistischen Geist* (1933) // *Die Kunst des Erzählens*. Frankfurt am Main, 1982. S. 124—126.

Сергей Неклюдов
(РГГУ, Москва)

ТЕЛО МОСКВЫ

К вопросу об образе «женщины-города»
в русской литературе *

Москва идет сама собой к образованию, ибо на нее почти никакие обстоятельства влияния не имеют (1). Как бы то ни было, Москве, совсем его не знавшей ранее, он не понравился, не пришелся по душе. Москва его, сразу же, со дня его приезда, не влюбила (2). А Москва была чудесная! Румяная, вальяжная, сытая до отвала, дородная — настоящая русская красавица! Поскрипывала на морозе ползьями, покрикивала на зазевавшихся прохожих, притопывала каблучками! (3). ...Москва славилась своим чревоугодием (4). Послевоенная Москва живет полнокровной, кипучей, стремительной жизнью (5). [Он] неотлучно, до нового светлого утра глядел и глядел на Москву... (6). Москва вообще не поняла своей славы: что это такое (7). [Он] наслаждался Москвой независимо от ее поведения; он уже любил ее как живую истину и сквозь свою радость видел ее неясно и неверно (8). Его сердце болело по Москве... (9). Она, Москва, жила независимо, не обращая внимание на течь, на службу, на судьбу, на преследования мира, на всю чепуху, на все, как некое растение, живое внутренним теплом — под ветром, бурей, дождем и снегом. Оно — отделилось ради соединения с будущим (10).

Как можно видеть, эти цитаты по своему образному строю и внутренней логике достаточно однородны, а стилистически между собой почти не диссонируют. Однако взяты они из текстов, которые относятся и к разному времени (начало XIX — середина XX в.), и к разным жанрам русской словесности (статьи, мемуары, беллетристика). Это очерк К.Н. Батюшкова 1811—1812 гг. «Прогулка по Москве» (1) [Батюшков, 1955. С. 314]; мемуары М.М. Богословского «Москва в 1870—1890-х годах» (2) [Богословский, 1997. С. 94], А.Н. Вертинского «Я артист» (3) [Вертинский, 1997. С. 273] и Л.Л. Васильчиковой «Мимолетное. Из воспоминаний о Москве» (4) [Васильчикова, 1997. С. 309]; популярная брошюра Л.В. Никулина «Старая и новая Москва в художественной литературе» (5) [Никулин, 1947. С. 63], а также роман А.П. Платонова «Счастливая

* Работа выполнена при финансовой поддержке Фонда Форда (проект № 1015-1063).

Москва» (6—10) [Платонов, 1999. С. 15, 17, 38, 47; Корниенко, 1991. С. 60].

К стилистической однородности данных пассажей, не нарушаемой ни чересполосицей жанров, ни почти полусторастолетней временной дистанцией, мы еще вернемся, но сначала обратим внимание на следующее обстоятельство. Если во фрагментах 1—5 речь действительно идет о городе, то в остальных случаях (6—10) имеется в виду литературный персонаж — девушка, которая носит имя Москва.

Замысел романа «Счастливая Москва» (так и незавершенного) А. Платонов обдумывает в начале 1930-х годов (записные книжки 1932—1936 гг.); тогда же он работает над этим произведением, готовя его для издательства «Художественная литература», но все время отодвигает срок представления рукописи. Первые шесть глав, очевидно, завершены в 1933 г. (вторая глава под названием «Любовь к дальнему» в 1934 г. публикуется как отдельный рассказ). В 1936 г. Платонов заключает договор на этот роман с «Советским писателем», но вместо него там выходит сборник рассказов «Река Потудань», а дальнейшая литературная судьба «Счастливой Москвы» остается неизвестной [Корниенко, 1991. С. 58, 60, 62].

Согласно наброскам, Москва Явная — инженер-механик, отец которой (тоже механик и философ) дает ей имя в честь «города чудного», «очага центрального», «очага родины». Или же она — круглая сирота, а имя Москва Ивановна Честнова «ей дали лишь на пятом году жизни — в детском доме сирот, не помнящих родства» [Платонов, 1991. С. 66; Корниенко, 1991. С. 60, 63—66]. По другим вариантам, она — воспитанная отцом дочь московского кузнеца Ивана Афраева, «пожилого хулиганского человека», и умершей после родов «прохожей женщины» [Платонов, 1991. С. 65]; происхождение, в сущности, «карамазовское»: вспомним Смердякова, отцом которого молва считала Федора Павловича (вполне заслуживающего характеристики «пожилого хулиганского человека»), а матерью была умершая после родов юродивая бродяжка Елизавета («Братья Карамазовы», кн. 3, гл. II). В опубликованном варианте 1991 г. Москва Ивановна Честнова, рано осиротевшая и ушедшая из дома, получила «имя в честь Москвы, отчество в память Ивана — обыкновенного русского красноармейца, павшего в боях, — и фамилию в знак честности ее сердца, которое еще не успело стать бесчестным, хотя и было долго несчастным» [Платонов, 1999. С. 9—10].

Она летает на аэроплане, прыгает с парашютом, едва не погибнув; работает на строительстве метро и во время аварии лишается ноги [Платонов, 1999. С. 17—19, 74]; кстати, то же сочетание метростроя и парашютного спорта много позже использует Е.А. Дол-

матовский в стихотворном романе «Добровольцы» (1956), героиня которого гибнет при затяжном прыжке. Согласно наброскам Платонова, Москва вместе со старшим конструктором Афравым участвует в смелых экспериментах в Институте высоких скоростей, а по другому варианту Афрав — дорожный прораб, инженер-путеец, который встречает героиню, приехавшую «в дальнюю лесную область, чтобы работать на постройке дорожных мостов» [Платонов, 1991. С. 63—64, 66].

Тема Москвы в романе Платонова двоится, город олицетворен в фигуре героини, сама же она обретает «городские коннотации» [Яблоков, 1995. С. 222], образы женщины и города совмещены и переплетены [Матвеева, 1999. С. 314—315], хотя автор тщательно избегает их прямых столкновений (как, например, это происходит в обращении к героине одного из персонажей: «Я люблю другую Москвой — городом» [Платонов, 1999. С. 42]). Подобные олицетворения, совмещения и переплетения осуществляются помимо всего прочего (а может быть, даже и главным образом) средствами особой стилистической игры. В соответствии с ней упоминания Москвы (не все, но многие), взятые в микроконтекстах, допускают двойные толкования (что и было продемонстрировано приведенными выше примерами), в то время как расширение контекста снимает подобную двусмысленность. Однако именно эти микроконтексты являются «общими местами» традиции, а более обширные фрагменты скорее принадлежат тем или иным конкретным текстам. Этот прием несколько напоминает бисоциацию А. Кестлера (A. Koestler): пересечение разных ассоциативных рядов, существующих в двух логически самостоятельных, независимых «матрицах мысли», что рождает ощущение амбивалентности самого явления [Кренин, 1986. С. 15—23].

По мнению Н. Друбек-Майер, источником соединения имени города и женщины здесь является «софиология» В. Соловьева, который в воплощенной женщине Софии видит «существенную премудрость» Бога, причем, согласно П.А. Флоренскому [1914. С. 375], «София часто представляется в виде города, небесного Иерусалима или частей его...». Москва же — «софийное» имя. «Образ тела Москвы можно соотнести с изображением Софии в иконах» [Друбек-Майер, 1994. С. 252, 255; ср. также: Яблоков, 1995. С. 236; Матвеева, 1999. С. 214].

Не отрицая самой возможности подобной интерпретации, все-таки отмечу, что для указанного сближения у Платонова были более простые и очевидные основания — и языковые, и культурные. К ним мы вернемся несколько позднее, а сначала обратим внимание еще на одну особенность рассматриваемого образа: девушка Москва является обладательницей «большого тела» [Матвеева,

1999. С. 314—315], что в тексте романа настойчиво подчеркивается: «цветущие пространства ее тела», «ей тоже надо было девать куда-нибудь свое большое тело...», «Вид ее большого, непонятного тела», «Теперь, когда она выросла и стала большая и хорошая...» [Платонов, 1999. С. 17, 20, 47; Платонов, 1991. С. 65] и т.д.

Это «большое тело» героини исполнено огромной внутренней энергии, о чем также упоминается неоднократно: «Равномерное, могущественное сердце Москвы стало биться с такими гулками звуками, что все комары и бабочки, сидевшие спереди на ее кофте, улетели прочь»; «Биение ее сердца происходило настолько ровно, упруго и верно, что, если можно было бы соединить с этим сердцем весь мир, оно могло бы регулировать течение событий...» [Платонов, 1991. С. 67, 63, 66; Платонов, 1999. С. 15]. И действительно, глядя сверху из окна на панораму вечернего города, девушка «чувствовала в уме происхождение различных дел и мысленно принимала в них участие; в одиночестве она наполняла весь мир своим вниманием и следила за огнем фонарей, чтоб они светили, за гулками равномерными ударами паровых копров на Москверекe, чтоб сваи прочно входили в глубину, и думала о машинах, день и ночь напрягающихся в своей силе, чтоб горел свет в темноте, шло чтение книг, молотилась рожь моторами для утреннего хлебопечения, чтоб нагнеталась вода по трубам в теплый душ танцевальных зал и происходило зачатие лучшей жизни в горячих и крепких объятиях людей...» [Платонов, 1999. С. 19].

Таким образом, Москва-город и Москва-девушка взаимно проективны, «цветущие пространства ее тела» прямо соотносимы с пространствами города, «в котором, как в Москве Честновой, преобладает сладострастный низ» [Костова, 1998. С. 240], биением ее сердца и напряжением ума словно бы регулируется вся хозяйственная и социальная жизнь города, а на уровне «метонимических замещений» (и, добавлю, в более широкой мифологической ретроспективе) тело девушки Москвы и пространство города Москвы равны друг другу [Друбек-Майер, 1994. С. 258, 256].

Оно притягивает к себе мужчин — персонажей романа [Костова, 1998. С. 239—240], целая галерея которых проходит перед глазами читателя. Это ее первый муж («сердце, искавшее героизма, стало любить лишь одного хитрого человека, вцепившегося в Москву, как в свое неперемное достояние» [Платонов, 1999. С. 11]); эсперантист, «геометр и городской землеустроитель» Божко; хирург Самбкин; знаменитый механик-изобретатель Семен Сарториус (центральный персонаж), купивший затем — «для своего будущего существования» — паспорт работника прилавка Ивана Степановича Груняхина и ставший им [Платонов, 1999. С. 98—99]; подсевший к ней бездомный и безымянный весовщик дровяного

склада; «вневойсковик» Комягин (впоследствии — ее сожитель; как выясняется, это человек из детских воспоминаний героини [*Платонов*, 1999. С. 9, 83—84]).

Все они — либо фанатики дела и мысли, забывающие спать и есть (Божко, Самбикин, Сарториус), либо, напротив, люди, с делом не связанные и не имеющие места в жизни — в прямом и переносном смысле слова (весовщик дровяного склада: «...места нету... считай меня как ничто, вроде лишнего стола. Ты ни звука, ни запаха не услышишь от меня»; не способный на поступки «вневойсковик» Комягин: «Я... последняя категория, почти ничто» [*Платонов*, 1999. С. 20—21, 31]). Она же сострадала тем и другим, сочувствовала общему делу. «Свои интересы при этом она не отвергала — ей тоже надо было девать куда-нибудь свое большое тело, — она их лишь откладывала до более дальнего будущего: она была терпелива и могла ждать» [Там же. С. 20].

Персонажи эти — Божко, Самбикин, Сарториус (а также Комягин) — связаны (или просто встречаются) друг с другом помимо своих отношений с героиней, по делам или случайно, однако эти встречи дают лишь дополнительное насыщение конфликтного поля, центром которого является Москва. Все сюжетное движение происходит вокруг нее, чему есть и символическое обоснование: согласно одной из редакций, отец дает девочке имя «Москва» именно потому, что этот город — «очаг центральный, очаг родины» [*Платонов*, 1991. С. 65]. Даже расставшись с Москвой-женщиной, Сарториус продолжает оставаться вместе с Москвой, «наблюдая любимый город, каждую минуту растущий в будущее время, взволнованный работой, отрекающийся от себя, бредущий вперед с неузнаваемым и молодым лицом. — Что я один?! Стану как город Москва» [*Платонов*, 1999. С. 91]; этот фрагмент по своему образному строю очень близок к другому, в котором речь идет не о городе, а о девушке: «Божко неотлучно, до нового светлого утра глядел и глядел на Москву... — и сонная, счастливая свежесть, как здоровье, вечер и детство, входили в усталого этого человека» [Там же. С. 15].

Все эти персонажи — по причинам полярно противоположным — равнодушны к себе и своей личной судьбе, что подчеркивается их часто описываемой нечистоплотностью [*Платонов*, 1999. С. 12, 22, 26 и др.] — в противоположность любви героини к воде и мытью [Там же. С. 14]; кстати, в связанной с темой «женщины-города» неоконченной пьесе Ю.К. Олещи «Смерть Занда» (1929—1933) мотив воды и мытья также присутствует в сходном ракурсе [*Неклюдов*, 1998. С. 726].

Все они испытывают влечение к Москве. Влюбленные (Самбикин, Сарториус) пытаются — с различным успехом — противить-

ся своему чувству как несовместимому с делом и мыслью [Платонов, 1999. С. 38, 40]. «Затем выяснилось, что Самбкин любил Москву бессмысленно и сознательно отошел от нее, чтобы решить в стороне всю проблему любви в целом...» [Там же. С. 82]. Любовь Сарториуса печальна и неутолима, а в героине их связь вызывает тоску и неудовлетворенность («Любовь не может быть коммунизмом» [Там же. С. 49]). Ее не устраивает перспектива брака с Сарториусом (к чему тот стремится для успокоения своих переживаний, ему самому не вполне ясных), и она уходит [Там же. С. 48—50]. Она вообще сама уходит от мужчин: от первого мужа, от Сарториуса [Там же. С. 11, 49—50]. При этом ревности нет: Сарториус «не ревновал ее сейчас: пусть она вкусно ест и помногу, не болеет, радуется, любит прохожих и спит потом где-нибудь в тепле и не помня никакого несчастья» [Там же. С. 54]. Тема ревности появляется потом, когда Сарториус, уже ставший Груняхиным, женится на брошенной жене своего сослуживца, некрасивой и сварливой женщине, которая «ходить мужу никуда не позволяла, кроме работы, и следила по часам, вовремя ли он возвращается, а в собрания она не верила и начинала плакать и браниться, что второй муж тоже подлец и изменяет ей» [Там же. С. 103—104].

После того как на строительстве метро героиня лишается ноги, inferнальные начала в ее образе постепенно становятся преобладающими. «Будучи хромой, худой и душевной психичкой», она не может далее жить «в общем убранном городе» и поселяется у «своего бедного знакомого» Комягина. Она третирует своего сожителя, уговаривает его умереть, угрожает ему. «[Комягин:] Скрипишь, деревянная нога!» [Москва:] «Убить тебя надо <...> Я тебя сейчас деревянной ногой растопчу, если ты не издохнешь!» [Платонов, 1999. С. 85, 87]. Обратим внимание на некоторые совпадения с уже упоминавшимся фрагментом воспоминаний о Москве А.Н. Вертинского [1997. С. 273]: «Поскрипывала на морозе полозьями, покрикивала на зазевавшихся прохожих, притопывала каблучками!» («Ск р и п и ш ь, деревянная нога» — «По с к р и п ы в а л а на морозе полозьями»; «деревянной ногой растопчу» — «п р и т о п ы в а л а к а б л у ч к а м и»). Поскольку непосредственная связь между этими текстами исключена, остается предположить, что базируются они на каком-то общем комплексе мотивов и речевых клише.

Конечно, ближайшая фольклорная аналогия Москве в этой ее ипостаси — Баба Яга на своей лежанке; хтонические признаки обиталища героини усугубляются и тем, что Комягин, пока происходит ее свидание с Сарториусом, как бы «временно умирает». С другой стороны, сама ситуация явно отсылает к сюжету популярной уличной песни «Задумал я, братишечки, жениться»:

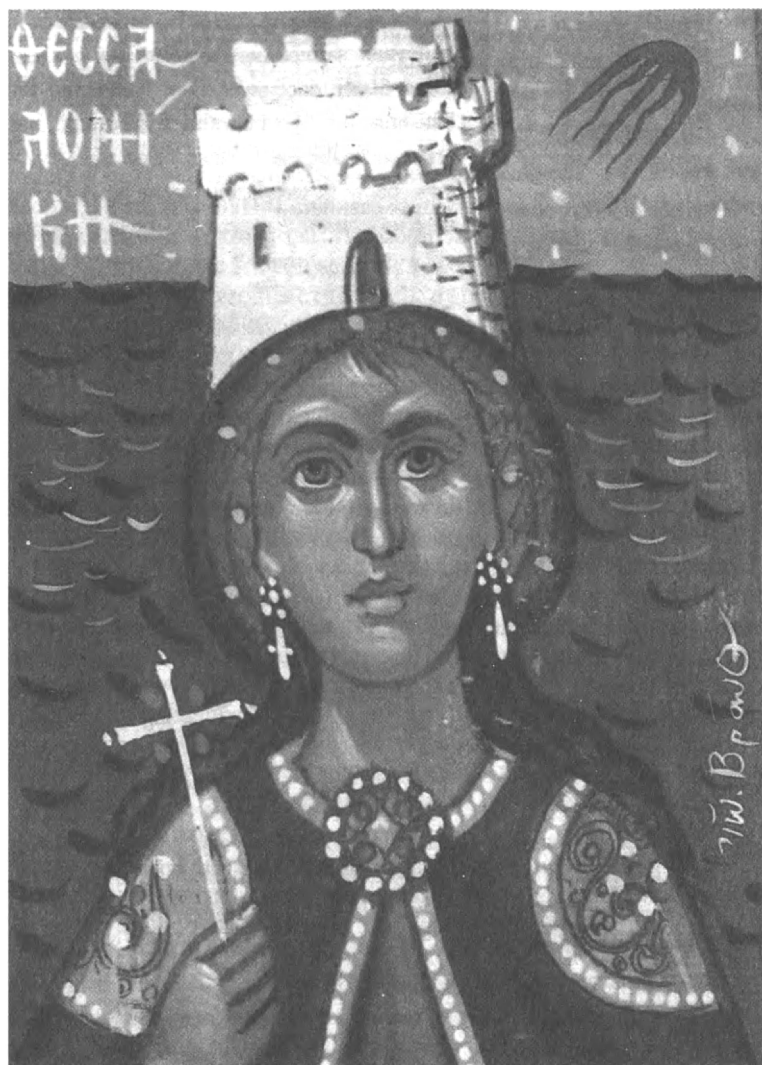
Гляжу, а у моей красотки
Одна нога на костыле <...>
А у моей одна нога из мяса,
Другая вовсе из бревна.
Пойдут, пойдут семейные раздоры, Боже мой!
Жена вас ножкой толканет,
Ну, а моя как дышлом двинет,
Так все печенки отобьет.

[Кулагина, Селиванов, 1999. С. 535—536 (№ 588)]

Писателю никак не дается финал [Корниенко, 1991. С. 62], один из его вариантов — встреча Сарториуса и Москвы, «многолетней, но непобедимой» [Там же. С. 60]. «М.б., Сарториус (лат.) в конце концов превращается в тип, в характер самой *Москвы* и овладевает ее душой бесплатно, без усилий, которые затратила Москва на свое великое образование. В конце должно остаться великое напряжение, сюжетный потенциал — столь же резкий, как и в начале романа. Сюжет не должен проходить в конце, кончатся» [Там же. С. 62]. Этому обстоятельству есть некое «семантическое» объяснение. В известном смысле все мужчины Москвы, вселяющиеся к ней, сожительствовавшие с ней, женящиеся на ней, словно бы вступают в связь с самим городом, причем обычный «человеческий» брак с ним по определению невозможен. Здесь творческие задачи приходят в противоречие с логикой мифологического архетипа, отнюдь не всегда имеющей разрешение в сюжетных построениях советской литературы [Неклюдов, 1998. С. 726—728].

* * *

В общекультурном плане архетипическим является приписывание женского естества земле вообще и конкретно — определенной местности, затем подобная женская природа проецируется на город. Об этом писалось неоднократно. «Божество местности позднее становится божеством всякого поселения, в частности с развитием производства, и божеством города; поэтому в древних языках, в том числе в еврейском и в греческом, город — женского рода...» [Фрейденберг, 1978. С. 495]; надо добавить, что далеко не только древних. «Города предстают в литературе в качестве женских персонажей, а в изобразительном искусстве передаются как женские фигуры... в древневосточном культурном пространстве подобные представления воплощаются в образе богини города» [Die Stadt als Frau]; ср., например, глиняную модель храма в виде тела богини (Зап. Македония, примерно 6000 лет до н.э.) или символ города Фессалоники в виде женщины с головным убором в виде крепостной башни. «В Библии большие города (Вавилон, Рим



и Иерусалим) часто сравниваются с женщинами. И в Старом, и в Новом Завете Иерусалим называется в женском роде, как невеста, девушка или мать. В Откровении Иоанна, например, говорится о новом Иерусалиме: «приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» [Корнель, 1999. № 30].

В русле представлений о городском женском божестве происходит осмысление Девы Марии как покровительницы и защитницы города, прежде всего — крепостных стен [Бадаланова-Покровская, 1995. С. 155—156]. Так, в России Богородица, вероятно, единственное женское божество данной категории, была защитницей Киева (ее изображение — «Нерушимая стена» находится на Софийском соборе), Новгорода Великого (летописный рассказ «Знамение» о спасении города ее иконой от нашествия суздальской рати в 1170 г.), Пскова, Москвы, Великого Устюга, Смоленска, Костромы, Курска, Переяслава Рязанского (нынешней Рязани), Брянска, Тотьмы, Путивля, Холма, Белого, Ельца и других городов [Золотов, 2000. С. 42]. Может быть, не случайно, что в романе Платонова Комягин, ставший сожителем Москвы, называет ее «Мусей» (Муса — Маруся — Мария) [Платонов, 1999. С. 84, 87, 91], а героиня упомянутой пьесы Олеси, также отождествляемая с городом, носит имя Маша.

Города в произведениях фольклора уподобляются невестам, вдовам и матерям, женятся и выходят замуж, а невесту осаждают и берут, как город; все это отражено в соответствующих обрядах и в текстах устной словесности [Бадаланова-Покровская, Плюханова, 1989. С. 89—92]. Так, вступление к песне «Взятие Казанского царства» содержит вещий сон Казанской царицы, а заключение — воцарение Ивана Грозного; кстати, именно «тогда де Москва основалася» [Кирша Данилов, 1977. № 30]. Само «взятие» представлено как «женитьба» (либо оба мотива смонтированы вместе): «Он Казань-город на славу взял... / Как задумал он жениться./ Не у себя на Святой Руси, — / Брал государь во клятой Орде./ Да и не так он брал, — с приданым» [Чагин, 1999. С. 49].

В историческом предании об основании Москвы [ср.: Салмина 1964] мотивы завоевания города и женитьбы оказываются сплетены в единый семантический комплекс. Согласно легенде, переданной Н.М. Карамзиным, князь Георгий (Юрий Долгорукий) убил владельца села, боярина Степана Ивановича Кучку, основал там город Москву, «пленный красотой места», а своего сына Андрея «женит на прелестной дочери казненного боярина» («История государства Российского». Т. II, гл. XII) — ср. основание Москвы в результате взятия Казани (согласно исторической песне)! Другая сюжетная версия предлагается в поэме А.Н. Муравьева «Основание Москвы». Юрий Долгорукий разрушает терем, а под развалинами гибнет и его возлюбленная Предслава (случайно), и

ее старый муж (с которым князь сводит счеты). Чтобы «прикрыть след преступления», он строит на этом месте «золотоглавую Москву», и, следовательно, для нее «первым камнем — череп был» (согласно примечанию автора, как и для Рима: «Капитолий заложен на окровавленной голове», а Москва — третий Рим) [Муравьев, 1827. С. 135—142].

Как отмечает Н.В. Возякова [2000. С. 36—42], средневековые арабо-испанские поэты обычно называют «мужем» владельца какой-нибудь области, образ же города, увиденного в качестве невесты, которая вдохновляет осаждающего, как и вообще образ «города-жены», очень распространен в андалузской лирике. «Остановись на склоне горы Сабики / и посмотри вокруг себя. / Город — это дама, муж — ее гора...» (из стихотворения об Альгамбре Ибн Самрака, XIV в.). Осада Гранады (1432 г.) в староиспанском романсе об Абенамаре изображается в виде героического сватовства короля Хуана II к жене мавра Абенамара (вспомним поэму Муравьева!), который рассказывает королю о совершенствах Гранады, вызывая в нем желание обладать ею. Король просит Гранаду стать его женой, предлагая в качестве свадебных даров Кордову и Севилью, но та отказывается: «Замужем я, король дон Хуан, замужем, не вдова я, / мавр, мною обладающий, очень сильно меня любит»; затем следует сражение.

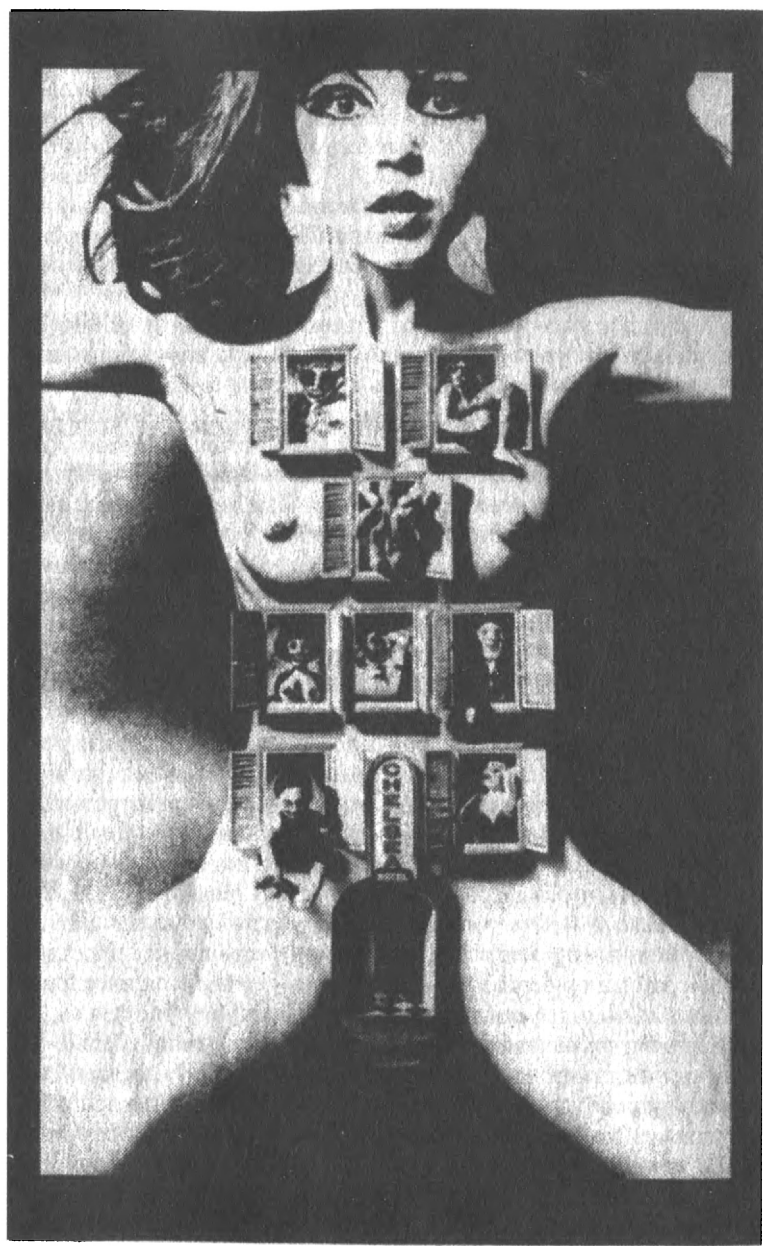
В этой связи Н.В. Возякова [2000. С. 38] ссылается на А.Н. Веселовского [1921], писавшего о хороводных играх взятия ворот в аграрном производительном цикле (Италия, Испания), когда жених-король овладевал городом-воротами. «Если город, как и земля, представлялся женщиной, а брачащееся божество въезжало в город, то в силу конкретного мышления самый въезд уже олицетворял половой акт; входя в город, бог оплодотворял его (ее)» [Фрейд-денберг, 1978. С. 497].

Как это часто бывает, подобные архаические ритуально-мифологические смыслы просматриваются в литературных сюжетах и в поэтическом языке не только древности и Средневековья, но также нового и новейшего времени. По наблюдению Ю.В. Манна [1996. С. 393], «мифологема въезда (вхождения) в город божественного персонажа, оказывающегося спасителем и женихом» просматривается в «Мертвых душах» и в «Ревизоре»: «не случайно серия головокружительных успехов и приобретений Хлестакова в городе... увенчалась “получением” руки дочери городничего (затем, согласно той же схеме, молва свяжет Чичикова-“жениха” с губернаторской дочкой; в обоих случаях предметом матримониальных затей является дочь первого лица в городе)». А современный индийский поэт Макаранд Параджап свое стихотворение «Свидание в [городе] Бхопал» («Rendez-vous in Bhopal») начинает следующими

словами: «Бхопал открыла передо мной свои мягкие ляжки. / Я вошел в нее как любовник-турист: / Проскользнув в ее щель, я потерял себя» («Bhopal opens her soft things to me. / I enter her as lover-tourist: / Slipping into her crevices, I lose myself») [*Makarand Paranjape*, 1992. P. 71]; в этом контексте становится более понятным один из пассажей стихотворения А.А. Тарковского «Первые свидания» (звучащего, вообще-то, несравнимо более целомудренно): «Когда настала ночь, была мне милость / Дарована, алтарные врата / Отворены, и в темноте светилась / И медленно клонилась нагота...» [*Тарковский*, 1969. С. 185].

В качестве интересного соответствия этому поэтическому образу, использованному Параджапом, вспоминается уличный плакат, гласящий «Добро пожаловать в Гамбург!» (в марте 1991 г. он висел недалеко от главного вокзала этого города). На нем изображалась сидящая женщина с раздвинутыми коленями, между которыми виднелся уходящий вглубь тоннель — в виде темного пятна с размытыми границами. Сходная композиция представлена на киноафише к фильму Энди Уорхолла «Девочки из Челси» (1966), где обнаженная женщина представлена в виде дома с окошками и распахнутой дверью между раздвинутых колен; не она ли явилась образцом и для гамбургского плаката? Кстати, логика построения этого изобразительного текста обнаруживается также в афоризме «Поцелуй — это звонок в верхний этаж, чтобы открылся нижний» (запись 1950-х годов, Москва).

Соответственно «ворота города должны были представляться в виде женского органа производительности. Так мы и видим в международном фольклоре: открыть ворота — это значит родить, и ворота однозначны женскому рождающему органу. Материнская утроба при родах — открывающиеся небесные ворота, а пройти сквозь ворота, через дверь — значит спастись, родиться» [*Фрейденберг*, 1978. С. 497]. Отмечается аналогия между Иерусалимом и лонном женщины (прежде всего беременной): «священное пространство — это материнское лоно, к которому относится идеальный regressus ad uterum (возвращение в материнскую утробу); там, где ты родился, ты находишь покой, безопасность, пищу, тепло, нежность; там ты живешь, как в раю» [*Корнель*, 1999. № 30]. Материнской утробе уподобляет Бомбей Салман Рушди, когда он пишет, что должен был «вырваться из Утробея (Wombey), родительского тела... улизнул, чтобы родиться» (роман «Прощальный вздох мавра»), а главарь мафиозной банды обращается к тому же городу с ласковыми словами — как к женщине: «Красивая Мумбаи, маратхская Мумбаи» (роман «Земля под ее ногами»); «матерью всех городов» называл Бомбей художник и архитектор Джон Локвуд Киплинг, отец Редьярда Киплинга [*Глушкова*, 2000. С. 3].



Следует обратить внимание: практически во всех приведенных примерах город уподобляется женщине. Учитывая архаические истоки данной метафоры, ее следует признать «базовой», в то время как обратное (и, очевидно, вторичное) уподобление (женщины городу) встречается несопоставимо реже. Вероятно, уникальным случаем возникновения подобного образа в древних культурах является «межтестаментный» апокриф «Иосиф и Асенеф» [см. о нем: Брагинская, 2003. С. 34—41, а также: Касьян, 2003. С. 42—45], рассказывающий о мистическом преображении героини в «град-убежище» (так ей предлагается называться), причем в ее описании появляются нечеловеческие (космические) черты*.

В новое время подобное «переворачивание» исходной метафоры встречается чаще. Отвергая комплименты П. Брантома в свой адрес, Маргарита де Валуа уподобляет себя старому городу, красоты которого давно в прошлом. По этому поводу она цитирует строки Дюбелле: «Это значит искать Рим в Риме / И ничего римского в Риме не находить» — и далее поясняет: «Подобно тому как люди с удовольствием читают о Трое, Афинах, о других известных городах в пору их расцвета, хотя в настоящее время мало что осталось от их бывшего величия, точно так же вам нравится превозносить красоту, от которой не осталось и следа» [Мемуары королевы Марго, 1995. С. 34—35]. Нет никакого сомнения в том, что основанием для подобного сравнения являются устойчивые ассоциации, жившие в европейской культуре со времен античности. А вот цитата из современного произведения — романа М. Бютора «Изменение»: «И теперь уже понятно, что вы любите Сесиль только потому, что для вас она олицетворяет Рим, она — голос Рима, его зов, вы не любите ее без Рима и вне Рима» [Бютор. М., 1979]. Здесь неразделимость женщины, уподобленной городу, и самого города почти такова же, как и у Платонова.

* * *

Риторический прием, в соответствии с которым Москва в художественных и публицистических текстах рассматривается как женщина (мать, вдова), восходит к XVIII в.

Москва — «мать градов» (В.П. Петров, Е.И. Костров, 1782 [Nicolosi, 2002. P. 103; СМ. С. 18]), «матушка Москва» (М.М. Долгоруков, 1782 [СМ. С. 26]), «княжений знаменитых мать» (впрочем, и «России дочь любима»; И.И. Дмитриев, 1795 [СМ. С. 21]), «матушка-столица» у А.И. Полежаева [1957. С. 127] (1833), «матушка родная златоглавая Москва» у Л.А. Мея (1840) [СМ. С. 167] и т.д.

* Автор признателен Н.В. Брагинской за указание на эту параллель и за разъяснения, касающиеся семантики данного образа.

По наблюдению А.Л. Осповата, первое упоминание «вдовства» Москвы имеет место в не опубликованном при жизни автора сочинении М.М. Щербатова «Прошение Москвы о забвении ея» (сер. XVIII в.): «Источники слез, яко у вдовицы, потекли из глаз моих, умолкли веселые лики на стенах моих»; «С того времени и донныне [речь идет о середине XVIII столетия] лишилася я удовольствия зреть пребывающих монархов в стенах моих» [Щербатов, 1997. С. 256—257], далее термин «вдова / вдовица» за Москвой закрепляет Карамзин (в «Бедной Лизе»), а от него он переходит в пушкинский «Медный всадник», причем с обновлением щербатовской коннотации (первообрачие Москвы с российским монархом): «порфиноносная вдова»*.

Иногда о Москве говорится в мужском роде, что обусловлено грамматической формой слова «город / град»: «Москва <...> / Пречудна в древней красоте <...> / Едва желанную отраду / Великому внушил слух граду...» (М.В. Ломоносов, 1754 [см.: Nicolosi, 2002. Р. 101—102]), «...Град Москва, водою нищий, / Знойной жаждой был томим; / Боги сжалились над ним...» (Н.М. Языков, 1830 [Языков, 1964. С. 288]). Чаше встречается неустойчивая (женская/мужская) ипостась, вызванная чередованием в стихотворении слов «Москва» и «город / град», как, например, у А.П. Сумарокова («Град, русских городов владычица прехвальна <...> но хвален больше ты...» (1755 [СМ. С. 17]; ср. «собираательница сил» у М.А. Дмитриева [цит. по: Бак, 1998. С. 997, 999]), или в знаменитых строках Лермонтова (1835—1836): «Москва, Москва!.. люблю тебя как сын <...> Люблю священный блеск твоих седин... Ты жив!..» [Лермонтов, 1980. С. 227]; ср. у И.И. Козлова: «Москва! ...Но я твой сын...» [СМ. С. 31]. Женский род в стихотворении В.Г. Бенедиктова «Москва» (1838) — «Хоть старушка, хоть седая, / А все пламенная / ...Вот она! Давно ль из пепла? / А взгляните — какова?...» — далее, после строки «Град старинный, град упорный...», сменяется формами мужского рода («Он с веселым русским нравом...»), а потом снова возвращается к женскому: «Ненаглядная Москва! / Дух тобою разволнован, / Взор к красам твоим прикован <...> многи лета / И жива и здрава будь!» [Бенедиктов, 1983. № 95. С. 156—158].

Так же обстоит дело в наиболее известном (но, по-видимому, зависимом от сочинения В.Г. Бенедиктова [Бак, 1998. С. 1001, 1012—1013]) стихотворении Ф.Н. Глинки «Москва» (1840): «Город чудный, город древний, / Ты вместил в свои концы / И посадки, и деревни, / И палаты, и дворцы!» Мужской род, обусловленный употреблением слова *город*, инерционно используется далее на

* Пользуясь случаем поблагодарить А.Л. Осповата, предоставившего мне эти сведения.

протяжении первых трех строф («опоясан... весь пестреешь... стал велик и знаменит»). В четвертой появляется «матушка Москва», после чего встречаются только формы женского рода (кроме последней строфы, где опять речь идет о городе/граде): «Ты не гнула крепкой выи / В бедовой своей судьбе: / Разве пасынки России / Не поклонятся тебе? <...> Ты, как мученик, горела... / И под пеплом ты лежала / Полоненною; / И из пепла ты восстала / Неизменно!...» [Глинка, 1986. С. 91—92]. Такое же чередование грамматического рода — в поэме В.С. Филимонова «Москва. Три песни» (1845): сначала — «Я вам старушку нарисую...», затем — «Город русский, город барский, / Витязь в греческих бармах, / Прежде в шапочке татарской, / Там в французских кружевах...», после — «Колыбельница Петра, / Там престольная вдовица, / Лишь Петрополя сестра...», и снова: «Ныне старец наш седой, / Молодеющий, привольный, / Из развалин великан <...> Ратоборец благородный...». Но в завершении — «Незабвенна славой вечной <...> Всех кормилица Москва! / И богата, и прекрасна, / Православию верна, / Величава, самовластна, / И приветна, и грозна...» [Филимонов, 1988. С. 203, 233—234, 236, 238].

Пожалуй, более последовательно о Москве в женском роде говорят прозаические тексты. В своей «Прогулке по Москве» (1811—1812) К.Н. Батюшков [1955. С. 314] замечает, что если прошлой зимой «Москва пела... от скуки», то нынче она «танцует — от скуки», а также что ее «поистине можно назвать Цитерою». Согласно М.М. Богословскому («Москва в 1870—1890-х годах»), великий князь Сергей Александрович в качестве нового генерал-губернатора «Москве, совсем его не знавшей ранее... не понравился, не пришелся по душе. Москва его, сразу же, со дня его приезда, невзлюбила» [Богословский, 1997. С. 94]. В предвкушении обещанных бесплатных увеселений по случаю коронации Николая II «Москва волновалась, радостно ожидая начала их, и готовилась к ним еще накануне», «жила в эти дни впечатлениями необыкновенной суеты и яркой пестроты мирового государства» [Краснов, 1997. С. 142]. А «у Москвы душа была особенная», — признается мемуарист XX в. Л.Л. Васильчикова [1997. С. 302] — «...с чувством глубокой нежности вспоминаю я о Москве, о всех ее особенностях и несуразностях».

Обратим внимание, что во всех этих случаях (и во множестве им подобных) о Москве говорится как о живом антропоморфном женском существе. Но необходимо еще раз подчеркнуть, что, во-первых, это прямо связано с приведенными микроконтекстами (более широкие контексты, по крайней мере, уменьшают степень подобной антропоморфности), а во-вторых, до некоторой степени обусловлено инерцией языка, в котором слово «Москва» женского рода (а Петербург — мужского).

Дело, однако, не сводится к грамматике, идея существования городов «женских» и «мужских» вообще присутствует в русской культуре. Кроме представления о Москве как о матери вспомним старую поговорку «Елец — всем вора́м отец», а также выражения «Одесса-мама» и «Ростов-папа» в воровском жаргоне XX в. [Джеккобсон, Джеккобсон, 1998. С. 214]. Пословица «Питер женится, Москву замуж берет» появляется сразу после официального бракосочетания Петра и Екатерины (1712), ее более поздний вариант (по Далю) — «Питер женится, Москва — замуж идет»; что же касается поговорки «В Ленинграде женихи, а в Москве невесты», то она бытовала в Петербурге / Ленинграде до самого недавнего времени [Синдаловский, 2000. С. 209—210].

Намеченное Н.М. Карамзиным противопоставление Москвы с ее «полу-Азиатской физиогномией» и «красивого, великолепно-го Петербурга» («Записка о московских достопамятностях», 1817 [Карамзин, 1997. С. 19]) впоследствии разворачивает Н.В. Гоголь («Петербургские записки 1836 года»), причем именно в плане оппозиции *женского/мужского* [Манн, 1996. С. 399]: «Москва — старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается на свете; Петербург — разбитной малый, никогда не сидит дома... Москва женского рода, Петербург мужеского. В Москве всё невесты, в Петербурге всё женихи» [Гоголь, 1984. С. 168]; ср. приведенную выше поговорку.

В «Войне и мире» (III, 3, XIX) Наполеон с Поклонной горы глядит на Москву как на распростертую перед ним женщину, чувствует дыхание ее «большого и красивого тела». «Une ville occupée par l'ennemi ressemble à une fille qui a perdu son honneur [Город, занятый неприятелем, подобен девушке, потерявшей невинность], — думал он... И с этой точки зрения он смотрел на лежавшую перед ним, не виданную еще им восточную красавицу» [Толстой, 1962. С. 366]. По поводу данного описания Н.П. Анциферов [1990. С. 14—15] замечает: «Такое видение образа Москвы (в качестве существа женского. — С.Н.) возможно лишь при условии одновременного ее восприятия с вершины горы или колокольни <...> Профессор И.М. Гревс рекомендует начинать “завоевание” города с посещения какой-либо вышки»; весьма показательное использование здесь слова «завоевание»!

На самом деле оставленная Москва мертва, точнее мертво именно ее женское начало. Это внешнее жизнеподобие писатель передает через развернутое сравнение брошенного города с «обезматочившим» ульем [Толстой, 1962. С. 370—372]. По наблюдению А.К. Жолковского, именно отсутствие у женщины-города «матки» делает невозможным то насилие/обладание, о котором вожделеет

завоеватель [Жолковский, 1995. С. 95—97]. Не исключено, что именно поэтому глава завершается фразой «Он не поехал в город, а остановился на постоялом дворе Дорогомиловского предместья» [Толстой, 1962. С. 372], — вспомним о глубинном мифологическом подтексте входа/въезда в город завоевателя/жениха.

Как отмечает А.К. Жолковский [1995. С. 96], Толстым здесь используется несколько женских образов Москвы, среди них основные: мать (с русской точки зрения) и девушка, подлежащая обещанию (французская позиция). Перечень может быть дополнен за счет приведенных ранее примеров. Москва — «вдова» (щербатовская плачущая «вдовица», пушкинская «порфиросная вдова», «престольная вдовица» у В.С. Филимонова); «мать» («мать градов» у Е.И. Кострова, В.П. Петрова и у многих других, «княжеский знаменитых мать» у И.И. Дмитриева, «матушка Москва» у М.М. Долгорукова и Ф.Н. Глинки, «матушка-столица» у А.И. Полежаева, «матушка родная златоглавая Москва» у Л.А. Мея и т.д.); «старушка» (В.Г. Бенедиктов, В.С. Филимонов); редко — «дочь» [России] (И.И. Дмитриев), «сестра» [Петрополя] и даже (с не вполне ясным смыслом) «колыбельница» [Петра] — тоже у В.С. Филимонова. Кстати, по наблюдению Р. Николози, когда Москва начинает именоваться «матерью городов русских», Петербург может представляться ее «сыном»: «Тебе и сам Петрополь сын» (В.П. Петров), «Достойный сын Москвы, Царицы над градами» (Е.И. Костров) [Nicolosi, 2002. P. 103].

Определения, как можно видеть, преимущественно статусные и возрастные. Библия, с которой в конечном счете так или иначе связано представление о женщине-городе в нашей культуре, историю города описывает «в образе женщины, проходящей все свои жизненные фазы и ситуации: девушки, невесты, матери; бездетной, изнасилованной, брошенной, разведенной и вновь вступившей в брак» [Die Stadt als Frau]. Обращает, однако, на себя внимание, что в приведенных примерах — от М.М. Щербатова до В.С. Филимонова — упор делается на преклонный возраст («Трясуши сединной, вещает...» у М.В. Ломоносова, «Ее седина пременялась...» у Н.Н. Поповского, «старушка», «почтенна старости власами» у Е.И. Кострова [Nicolosi, 2002. P. 102—103; СМ. С. 18]), на статус вдовства и материнства, в то время как состояния предбрачные и брачные (девушка, невеста, жена) вообще не упоминаются. Это соответствует имперским идеологемам, которые особое распространение получают в период подготовки и празднования семисотлетнего юбилея Москвы [Бак, 1998]. Соответственно сложившимся к этому времени поэтическим трафаретам обычно констатируется ее материнство (по отношению к другим русским городам — ср. «мать

всех городов» Бомбей! — а затем и к гражданину России / автору произведения / его герою), вдовство «порфиросной» (по отношению к «новой столице»), воздается должное ее значению для русской истории, ее героическому сопротивлению Наполеону, воспевается ее возрождение «из пепла». Отмечаются, наконец, большие размеры ее тела: «Главу <...> Венчанну, взводит к высоте, / Как кедр меж низкими древами...» в оде М.В. Ломоносова, «главою облаков достигши...» (в оде Е.И. Кострова [СМ. С. 18]), «Сядящу на холмах высоких...» (И.И. Дмитриев [СМ. С. 21]), ср. дыхание ее «большого и красивого тела» (в «Войне и мире»).

Иначе — в народной мифологии, где «Москва замуж идет», где она — молодая девушка, невеста. В сущности, такому представлению гораздо больше следуют прозаические тексты, в которых Москва — русская красавица, чудесная, румяная, вальяжная, дородная, которая поет и танцует, волнуется, радуется, чревоугодничает (чем, кстати, вполне напоминает платоновскую героиню). Косвенно представление о Москве как о городе, связанном именно с прельстительным женским началом, отражено в сонете А.П. Сумарокова («...но хвален больше ты еще причиной сей, / Что ты жилище, град, возлюбленной моей, / В которой все то есть, что лучшее в природе» [СМ. С. 17]) или в «Деревенской песне» Г.А. Хованского (1795): «На клячонке я собрался / На Москву хоть посмотреть; / И Катюше обещался / Там на девок не глядеть <...> Признаюсь тебе, я встретил / Множество в Москве девиц...» [Гусев, 1988. II. № 85].

В своем противопоставлении Москвы и Петербурга Гоголь использует обе традиции: с одной стороны, у него «Москва — старая домоседка» (ср. у В.С. Филимонова [1988. С. 238]: «Где задумал Петр пирушку, / Из кокошника в чепец / Нарядил Москву-старушку...»), с другой — «в Москве всё невесты». На пересечении этих семантических рядов (Москва-мать и Москва—молодая женщина / девушка / «восточная красавица») построена и приведенная выше сцена из «Войны и мира».

Создается впечатление, что эта вторая тенденция постепенно берет верх — все реже Москву называют матерью и тем более «вдовой» (относительно редкий пример — архаизирующий стиль Н. Клюева («Сказ грядущий», 1917): «Будто белая престольная Москва / Не опальная кручинная вдова» [Клюев, 1969. Т. 2. С. 224] или «Сидит на гноище Москва, / Неутешимая вдова...» [цит. по: Мешков, 1992. С. 125], у него она также «боярыня вальяжная» [Клюев, 1969. Т. 1. С. 344]). Но появляются и новые интонации: «Столица бредила в чаду своей тоски» (К.М. Фофанов, 1884 [СМ. С. 178]); «Семь дней и семь ночей Москва металась / В огне, в бреду» (В. Ходасевич «2-го ноября», 1918 [1989. С. 110]); «Вся Мос-

ква — под шатром бессонницы,/ Очи смотрят, а все ж легла...», «Вдыхает Москва стекленеющий воздух./ Упругая грудь раздалась как меха,/ Глядит по ночам в шелковистые звезды / И преющих листьев гребет вороха» (Б. Горнунг «Из московских стихов 1925 г.» [2001. С. 33, 30]).

Обратим внимание, что много позже молодой (иногда — обнаженной, спящей) женщиной в политической карикатуре времен перестройки изображается Россия [Гусейнов, 2000. С. 222—228]. Вообще, параллельно изменению семантики метафор, относящихся к Москве, происходят и аналогичные изменения в поэтическом обращении ко всей стране: «О Русь моя! Жена моя...» (А. Блок); «...тебя невестою растили», «отдалась разбойнику и вору» (М. Волошин «Святая Русь», 1917). В советской поэзии оба подхода («традиционный» и «новый») объединяются: «Как невесту, Родину мы любим,/ Бережем, как ласковую мать» (В. Лебедев-Кумач). По мнению Х. Гюнтера [1999. С. 172—173], в 1930-е годы наблюдается параллелизация образов женщины и Родины, женщины и земли; с этим связан целый ряд мифологем романа «Счастливая Москва», и Платонов якобы реагирует именно на рождение архетипа матери в советской культуре. Едва ли так — подобная параллелизация произошла много раньше 1930-х годов, а черты матери в платоновской героине почти не просматриваются.

Особенно интенсивно «молодеет» город после революции («Ты не акрополь, где течет поныне / Из жилок мраморных девичья кровь...» [Горнунг, 2001. С. 32]), и это позволяет взглянуть на него с немыслимой до того точки зрения — с одной стороны, «Чтоб объехать всю курву-Москву» (О. Мандельштам «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», 1931), а с другой — «Ты вся — движенье, молодость и рост...» (В. Лебедев-Кумач).

Определенный семантический обертон был и в лозунге «Пролетарская Москва ждет своего художника» (лето 1933 г.) [Корниенко, 1997. С. 150] — вспомним устойчивое выражение о невесте, которая ждет своего избранника (и иносказательно — о Христовой невесте; ср. также: «святой город Иерусалим... уготованный как невеста, украшенная для мужа своего», Открыв. св. Иоанна, 21, 2). В героине Платонова можно отыскать и то и другое: и «курву-Москву», и «движенье, молодость и рост...».

* * *

Итак, как мы могли убедиться, для создания центрального образа своего романа Платонов, в сущности, не нуждался в «софиологии» В. Соловьева. Все необходимые для этого элементы уже содержались в традициях русской словесности, автору, естественно, хорошо знакомой; так, общее место «любовь к Москве» имеет

в романе прямую сюжетную реализацию, а слова отца героини о причине ее имянаречения («Город чудный! — объяснял отец» [Платонов, 1991. С. 65]) звучат прямой отсылкой к стихотворению Ф.Н. Глинки «Москва» («Город чудный, город древний...»); даже горение героини во время ее прыжка с парашютом сопоставимо с горением Москвы в 1812 г. (ср. у того же Ф.Н. Глинки: «Ты, как мученик, горела... / И из пепла ты восстала / Неизменною!..»). Вероятно, знал он также фольклорные коннотации этой темы («Москва замуж идет»), как и чувствовал архетипическую основу подобной семантики. Писателю надо было только прислушаться к тенденции развития соответствующих словоупотреблений, перевести образ, связанный с «Москвой женского рода», со стилистического уровня на семантический (что отчасти уже сделал Гоголь), в буквальном смысле слова оживить его, персонифицировать, переведя из плана метафорического в план прямого смысла, предварительно «перевернув» саму эту метафору, т.е. из города — женщины сделать женщину — город.

В какой степени он поступал именно так, можно понять из некоторых текстуальных совпадений между стилистической фактурой романа и выявленными выше топосами литературной традиции (хотя было бы неправильно в каждом случае указывать на какие-либо конкретные тексты как на непосредственные источники тех или иных платоновских образов). Встреча Сарториуса и Москвы (в набросках к финалу романа), «многодетной, но непобедимой», есть прямое развитие поэтической метафоры «матери-Москвы», с одной стороны, и «непобедимой Москвы» — с другой, из юбилейной (предъюбилейной и постъюбилейной) поэзии середины XIX в. «У Москвы душа была особенная» (из мемуаров XX в.) — именно ее душой, по замыслу Платонова, в финале должен «без усилий» овладеть главный герой. «Москва славилась своим чревоугодием», она была «румяная... сытая до отвалу, дородная», исполненная радостными ожиданиями (из мемуаров) — «пусть она вкусно ест и помногу, не болеет, радуется... не помня никакого несчастья» (Платонов). Наконец, ее «большое тело...», «вид ее большого, непонятого тела» (у Платонова) — прямое напоминание «большого и красивого тела» Москвы у Толстого.

И еще: в докладе председателя МТП С. Динамова, связанном с акцией «Пролетарская Москва ждет своего художника» (1933), констатировалось, что Москва относится к «обойденным темам», и предлагалась обойма новых тем: план «Большой Москвы», метрополитен и др. [Корниенко, 1997. С. 151]. Можно сказать, что Платонов не только «не обошел» тему метрополитена, но и метафору «Большой Москвы» прямо реализовал, сделав героиню своего романа Москву обладательницей «большого тела».

ЛИТЕРАТУРА

Анциферов, 1990 — *Анциферов Н.* Душа Петербурга. Л.: Ленинградский комитет литераторов. Агентство «Лира», 1990.

Бадаланова-Покровска, 1995 — *Бадаланова-Покровска Ф.* «Дивна града» — девица и невяста, съпруга и вдовица, а понякога и блудница // Епос — етнос — этос. Епосът във фолклорната култура на славянските и балканските народи. София, 1995.

Бадаланова-Покровска, *Плюханова*, 1989 — *Бадаланова-Покровска Ф.К., Плюханова М.Б.* Средневековые исторические формулы (Москва / Тырново Новый Царьград) // Труды по знаковым системам, XXIII. Текст — культура — семиотика нарратива. Тарту, 1989 (Учен. зап. ТГУ, вып. 855).

Бак, 1998 — *Бак Д.* Семисотлетие Москвы как историко-культурный текст // ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова / Отв. ред. Т.М. Николаева. М.: Индрик, 1998.

Батюшков, 1955 — *Батюшков К.Н.* [Прогулка по Москве] // Батюшков К.Н. Сочинения. М.: ГИХЛ, 1955.

Бенедиктов, 1983 — *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1983 (Библиотека поэта. Большая серия, 2-е изд.).

Богословский, 1997 — *Богословский М.М.* Москва в 1870—1890-х годах // Московский альбом. Воспоминания о Москве и москвичах XIX—XX веков / Сост. Ю. Александров, В. Енишерлов, Д. Иванов. М.: Наше наследие, 1997.

Брагинская, 2003 — *Брагинская Н.В.* Что, если «Иосиф и Асенет» — первый греческий любовный роман? // В поисках «ориентального» на Балканах. Античность. Средневековье. Новое время. Тезисы и материалы (Балканские чтения 7, 24—25 марта 2003). М.: Ин-т славяноведения РАН, 2003.

Бютор, 1979 — *Бютор М.* Изменение // Иностранная литература. 1979. № 8—9.

Васильчикова, 1997 — *Васильчикова Л.Л.* Мимолетное. Из воспоминаний о Москве // Московский альбом. Воспоминания о Москве и москвичах XIX—XX веков / Сост. Ю. Александров, В. Енишерлов, Д. Иванов. М.: Наше наследие, 1997.

Вертинский, 1997 — *Вертинский А.Н.* Я артист // Московский альбом. Воспоминания о Москве и москвичах XIX—XX веков / Сост. Ю. Александров, В. Енишерлов, Д. Иванов. М.: Наше наследие, 1997.

Веселовский, 1921 — *Веселовский А.Н.* Из истории эпоса // Веселовский А.Н. Избранные труды. М., 1921.

Возякова, 2000 — *Возякова Н.В.* Гранадский топос в испанской литературе XVI века. Диплом. М.: ИФФ РГГУ, 2000.

Глинка, 1986 — *Глинка Ф.* Сочинения. М.: Советская Россия, 1986.

Глушкова, 2000 — *Глушкова И.* Утроба Бомбея. Реальный город в магической прозе Салмана Рушди // Книжное обозрение Ex libris НГ. № 42 (165). 02.11.2000.

Гоголь, 1984 — Гоголь Н.В. Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. М.: Правда, 1984. Т. 7.

Горнунг, 2001 — Горнунг Б. Поход времени. Кн. 1: Стихи и переводы. М.: РГГУ, 2001.

Гусев, 1988 — Песни русских поэтов: В 2 т. / Сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. В.Е. Гусева. Л.: Сов. писатель, 1998 (Библиотека поэта. Большая серия, 3-е изд.).

Гусейнов, 2000 — Гусейнов Г. Карта нашей Родины: идеологема между словом и телом. Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 2000.

Гюнтер, 1999 — Гюнтер Х. «Счастливая Москва» и архетип матери в советской культуре 30-х годов // Страна философов Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. По материалам Третьей международной научной конференции, посвященной творчеству А. Платонова. 26—28 ноября 1996 года. Москва / Ред.-сост. Н.В. Корниенко. М.: Наследие, 1999.

Джекобсон, Джекобсон, 1998 — Джекобсон М., Джекобсон Л. Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник (1917—1939). М.: Современный гуманитарный университет, 1998.

Дмитровская, 1995 — Дмитровская М. Антропологическая доминанта в этике и гносеологии А. Платонова (конец 20-х — середина 30-х годов) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. По материалам Второй международной конференции, посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова. 17—19 октября 1994 года. Москва. Вып. 2. М.: Наследие, 1995.

Друбек-Майер, 1994 — Друбек-Майер Н. Россия — «пустота в кишках» мира. «Счастливая Москва» (1932—1936 гг.) А. Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. 1994. № 9.

Жолковский, 1995 — Жолковский А. Инвенции. М.: Гендальф, 1995.

Золотов, 2000 — Золотов Ю.М. Городские культы средневековой Руси // Живая старина. 2000. № 3.

Карамзин, 1997 — Карамзин Н.М. Записка о московских достопримечательностях // Московский альбом. Воспоминания о Москве и москвичах XIX—XX веков / Сост. Ю. Александров, В. Енишерлов, Д. Иванов. М.: Наше наследие, 1997.

Касьян, 2003 — Касьян М.С. Пища богов и Божия трапеза (Мед и пчелы в апокрифе «Иосиф и Асенет») // В поисках «ориентального» на Балканах. Античность, Средневековье. Новое время. Тезисы и материалы (Балканские чтения 7, 24—25 марта 2003). М.: Ин-т славяноведения РАН, 2003.

Кирша Данилов, 1977 — Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / Изд. подгот. А.П. Евгеньева, Б.Н. Путилов. М.: Наука, 1977 (Лит. памятники).

Клюев, 1969 — Клюев Н. Сочинения / Под ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппова. [Б.м.]: А. Neimanis Buchbetrieb und Verlag, 1969. Т. 1—2.

Корнель, 1999 — *Корнель П.* Пути к раю. Комментарии к потерянной рукописи. СПб.: Азбука, 1999.

Корниенко, 1991 — *Корниенко Н.В.* «...На краю собственного безмолвия» // *Новый мир*. 1991. № 9.

Корниенко, 1995 — *Корниенко Н.* Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. По материалам Второй международной конференции, посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова. 17—19 октября 1994 года. Москва. Вып. 2. М.: Наследие, 1995.

Корниенко, 1997 — *Корниенко Н.В.* «Москва во времени». Об одной литературной акции 1933 года // *Октябрь*. 1997. № 9.

Костова, 1998 — *Костова Х.* Структура пространства в романе А. Платонова «Счастливая Москва» // Проблемы границы текста в культуре: *Studia Russiae Helsingiensia et Tartuensia VI* / Ред. Л. Киселева. Тарту, 1998.

Краснов, 1997 — *Краснов Вас.* Ходынка. Рассказ не до смерти растоптанного // *Московский альбом. Воспоминания о Москве и москвичах XIX—XX веков* / Сост. Ю. Александров, В. Енишерлов, Д. Иванов. М.: Наше наследие, 1997.

Крепс, 1986 — *Крепс М.* Техника комического у Зошенко. *Venson: Chalidze Publications*, 1986.

Кулагина, Селиванов, 1999 — Городские песни, баллады, романсы / Сост., подгот. текста и коммент. А.В. Кулагиной, Ф.М. Селиванова. Вступ. ст. Ф.М. Селиванова. М.: Филол. ф-т МГУ, 1999.

Лермонтов, 1980 — *Лермонтов М.Ю.* Поэмы // *Лермонтов М.Ю. Собр. соч.*: В 4 т. Л.: Наука, 1980. Т. 2.

Малыгина, 1999 — *Малыгина Н.* Роман А. Платонова как мотивная структура // Страна философов Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. По материалам Третьей международной научной конференции, посвященной творчеству А. Платонова. 26—28 ноября 1996 года. Москва / Ред.-сост. Н.В. Корниенко. М.: Наследие, 1999.

Манн, 1996 — *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Сода, 1996.

Матвеева, 1999 — *Матвеева И.* Символика образа главной героини // Страна философов Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. По материалам Третьей международной научной конференции, посвященной творчеству А. Платонова 26—28 ноября 1996 года. Москва / Ред.-сост. Н.В. Корниенко. М.: Наследие, 1999.

Маяк, 1876 — *Маяк.* Русский народный песенник, заключающий в себе 500 номеров разного содержания, как-то: комические куплеты, шансонетки, романсы, песни народные малороссийские, цыганские и бурлацкие и сцены из народного, еврейского и цыганского быта. 2-е и доп. изд. с 8-ю литогр. картинами. М.: Издание Д. Куприянова, 1876.

Мемуары королевы Марго, 1995 — *Мемуары королевы Марго* / Пер. И.В. Шевлягиной. Вступ. ст. и коммент. С.Л. Плешаковой. М.: Изд-во МГУ, 1995.

Мешков, 1992 — *Мешков В.* Открытие Москвы. Путеводитель по книгам. М.: Книжная палата, 1992.

Муравьев, 1827 — *Муравьев А.Н.* Таврида. М., 1827.

Неклюдов, 1998 — *Неклюдов С.Ю.* «Сдается пылкий Шлиппенбах» (К истории одной метафоры) // ПОЛУТРОПОН. К 70-летию Владимира Николаевича Топорова / Отв. ред. Т.М. Николаева. М.: Индрик, 1998.

Никулин, 1947 — *Никулин Л.* Старая и новая Москва в художественной литературе. М.: Московский рабочий, 1947.

Платонов, 1991 — *Платонов А.* Счастливая Москва / Публ. М.А. Платоновой. Подгот. текста и коммент. Н.В. Корниенко // Новый мир. 1991. № 9.

Платонов, 1999 — *Платонов А.* Счастливая Москва // Страна философов Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. По материалам Третьей международной научной конференции, посвященной творчеству А. Платонова. 26—28 ноября 1996 г. Москва / Ред.-сост. Н.В. Корниенко. М.: Наследие, 1999.

Полежаев, 1957 — *Полежаев А.И.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1957 (Библиотека поэта. Большая серия, 2-е изд.).

Пушкин, 1958 — *Пушкин А.С.* Путешествие из Москвы в Петербург // Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 7.

Салмина, 1964 — Повести о начале Москвы / Под ред. М.А. Салминой. М.; Л., 1964.

Синдаловский, 2000 — *Синдаловский Н.А.* Мифология Петербурга. Очерки. СПб.: Норинт, 2000.

СМ — Стихи о Москве: Сборник. М.: Агентство «ФАИР», 1997.

Тарковский, 1969 — *Тарковский А.* Вестник. М.: Сов. писатель, 1969.

Толстой, 1962 — *Толстой Л.Н.* Война и мир // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 6.

Филимонов, 1988 — *Филимонов В.С.* «Я не в Аркадии — в Москве рожден...»: Поэмы, стихотворения, басни, переводы. М.: Московский рабочий, 1988.

Флоренский, 1914 — *Флоренский П.* Столп и утверждение истины. Опыт православной теодиции в двенадцати письмах. М.: Путь, 1914.

Фрейденберг, 1978 — *Фрейденберг О.М.* Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии) // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978.

Ходасевич, 1989 — *Ходасевич В.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1989 (Библиотека поэта. Большая серия, 3-е изд.).

Чагин, 1999 — *Чагин Г.Н.* История в памяти русских крестьян Среднего Урала в середине XIX — начале XX века: Учебное пособие. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1999.

Щербатов, 1997 — *Щербатов М.М.* Прошение Москвы о забвении ее // Москва в описаниях XVIII века / Подгот. текста, статьи С.С. Илизаров

ва, коммент. И.Р. Грина, С.С. Илизарова. М., 1997 (по автографу; впервые: ЧОИДР. 1860. Кн. 1. С. 49—56).

Яблоков, 1995 — *Яблоков Е.* Счастье и несчастье Москвы («Московские» сюжеты у А. Платонова и Б. Пильняка) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. По материалам Второй международной конференции, посвященной 95-летию со дня рождения А.П. Платонова. 17—19 октября 1994 года. Москва. Вып. 2. М.: Наследие, 1995.

Языков, 1964 — *Языков Н.М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1964 (Библиотека поэта. Большая серия, 2-е изд.).

Die Stadt als Frau — Die Stadt als Frau (0827 Hauptseminar) // Lehrstuhl für Altes Testament und Theologischen Frauenforschung an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn <<http://www.uni-bonn.de/atfrauenforschung/veranst/ss2000hauptseminar.htm>>

Makarand Paranjape, 1992 — *Makarand Paranjape.* Praising the Dark God. Calcutta—Allahabad—Bombay—Delhi: Rupa & Co, 1992.

Nicolosi, 2002 — *Nicolosi R.* Москва в русской панегирической литературе XVIII века (к постановке темы) // Russian Literature. 2002. Т. LII.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аввакум Петрович, протопоп — 11,
112, 113, 115—117
- Августин Блаженный — 199, 220
- Авдеева К.А. — 123, 127
- Аверинцев С.С. — 138, 139, 144
- Агапкина Т.А. — 196, 197, 220
- Александров Ю. — 381—383
- Алексеева О.Е. — 96
- Алексей Михайлович — 93, 94, 115
- Алмазов А.И. — 86, 87, 88, 90—92,
96
- Альчук А. — 217, 220
- Андреев Л.Н. — 204
- Андрес А. — 271
- Андрей Критский — 114
- Анненский И.Ф. — 277—286
- Антошина Т. — 217, 218
- Анциферов Н.П. — 376, 381
- Аранович С.Д. — 209
- Арбатова М.И. — 219, 220
- Аристарх — 256
- Аристотель — 326, 330
- Арсений Великий — 29
- Арто А. (Artaud A.) — 89
- Арутюнова Н.Д. — 9, 120, 128
- Арчимбольдо Дж. — 356
- Афанасьев А.Н. — 96, 97
- Байбурин А.К. — 9, 74, 84, 97, 102,
103, 106, 109, 121, 128, 164, 175
- Бадаланова-Покровска Ф. — 369,
381
- Бак Д.П. — 374, 377, 381
- Бакст Л.С. — 187, 189
- Бальзак О. де — 39, 47, 265, 266
- Бальмонт К.Д. — 277, 278, 283—285
- Барков И.С. — 40, 48
- Барт Р. — 88, 112, 309
- Барышников М.Н. — 214
- Басин П.В. — 201, 227, 231
- Батлер Дж. — 81
- Батюшков К.Н. — 239, 245, 250—
252, 361, 375, 381
- Бахтин М.М. — 88, 196, 300, 301,
303, 306
- Башеляр Г. — 112
- Бежар М. — 214
- Бейлис М. — 294, 295
- Бекетова М.А. — 290
- Бекфорд У. — 272
- Белова О.В. — 10, 147, 153, 156
- Белоусов А.Ф. — 39, 47
- Белый Андрей — 265, 277, 289
- Беляев В. — 170
- Бенедиктов В.Г. — 374, 377
- Бенуа А. — 186
- Берберова Н.Н. — 290
- Березович Е.Л. — 75
- Бергсон А. — 192, 311
- Бертон Р. — 295
- Бессмертных Л.В. — 96
- Бештель Д. (Bechtel D.) — 16, 347
- Блок А.А. — 14, 277, 289—299, 319,
321, 379
- Богданович А.Е. — 57, 63, 109
- Богословский М.М. — 361, 375, 381
- Бодлер Ш. — 188, 283, 356
- Боков В.М. — 47
- Больм А.Р. — 178—180
- Боплан Г. (Beauplan G.) — 275
- Боратынский Е.А. — 239—242, 247,
249, 250—253
- Борисенко В.К. — 72
- Борисов-Мусатов В.Э. — 205
- Боулт Дж. Э. — 310
- Бочаров С.Г. — 266
- Бочарова М.А. — 165
- Брагинская Н.В. — 373, 381

- Брантом П. — 373
Бре А. — 268
Брекер А. — 215
Брокгауз Ф.А. — 93
Бруни Ф.А. — 199, 201
Бруно Дж. — 326
Брюллов К.П. — 95, 201
Брюсов В.Я. — 277—280, 283—285
Брюсова В.Н. — 90, 95
Буало — 39
Буйвид В. — 217
Букс Н. — 306
Булашев Г.О. — 76, 149, 156
Булгаковский Д.Г. — 61, 63
Бунин И.А. — 290
Бунтинг Г. — 347, 348
Буренина О. — 15, 300
Буслаев Ф.И. — 141, 144
Бутиков Г. — 226
Бушкевич С.П. — 148
Быстров А.К. — 216
Быховская И.М. — 196, 221
Бэйли Дж. (Baily J.) — 170, 171, 175,
176
Бютор М. — 373, 381
- Вагинов К.К. — 303, 318, 319
Вайс Э. — 360
Вакарелски Х. — 53, 59, 63
Валенцова М. М. — 196, 220
Валери П. (Valéry P.) — 44, 48
Ванюков А.И. — 312
Варгас М. (Vargas M.F.) — 30, 31, 37
Васильев В. — 214
Васильчикова Л.Л. — 361, 375, 381
Васнецов В.М. — 228, 231—233, 235
Вацуро В.Э. — 253
Введенский В.И. — 312
Величкина О.В. — 11, 161, 174, 175
Вергилий Марон Публий — 113
Верещагин В.В. — 202
Вертинский А.Н. — 361, 366, 381
Вертков К.А. — 163, 175
Верхратский I. — 151, 156
Веселовский А.Н. — 370, 381
- Вид Ч. — 169
Виноградов В.В. — 140, 141, 143,
144, 265, 270, 271, 275, 282
Виноградова А.И. — 14, 277
Винчи Л. да (Vinci L.) — 300
Виттиг М. — 81
Владимирцев В.П. — 142, 144
Власов В. — 196, 221
Власова М.Н. — 151, 156
Водовозова Е.Н. — 39, 47
Возякова Н.В. — 370, 381
Вокасон Ж. Де — 267
Волков А.Д. — 70
Волошин М.А. — 204, 312, 322, 379
Вольтер (Voltaire) — 6, 270, 324
Воронихин А.Н. — 336
Воротынский — 115
Врубель М.А. — 295
Вуазенон К.А. — 268
Вучетич Е.В. — 213
Выготский Д.Л. — 353
- Гаврилюк Н.К. — 69
Гаген-Торн Н.И. — 83, 103, 109
Галкин Вс. — 216
Гальберг С.И. — 200, 201
Гальмиш Кс. (Galmiche X.) — 16,
347
Гамильтон А. — 272
Гарнье П. (Garnier P.) — 186
Гатри М. — 163
Гверчино Ф.
Ге Н.Н. — 227, 228, 231
Гевара Л. — 267
Гейван Э.А. — 92
Гельман М. — 217
Герберштейн С. — 86
Геродот — 186
Гершензон М.О. — 298
Гефтер М.Я. — 25
Гийом П. — 180
Гинзбург Е. С. — 340
Гинзбург Л.Я. — 280
Гилман С.Л. (Gilman S.L.) — 290,
291, 298

- Гитлер А. — 39, 215
 Гleden В. Фон — 215
 Глинка Ф.Н. — 374, 375, 377, 380, 381
 Глушкова И. — 371, 381
 Гнатюк В.М. — 51, 53—56, 58, 59, 61—64, 149, 154, 156, 157
 Гоген П. — 181
 Гоголь Н.В. — 14, 40, 46, 47, 265, 266, 271, 272, 281, 376, 378, 380, 382
 Головач С. — 216
 Гольдштейн А. — 208, 221
 Горбовский Г.Я. — 44
 Гордеев Ф.Г. — 200
 Горнунг Б.В. — 379, 382
 Горький А.М. — 210, 295, 317
 Готье Т. — 275, 276
 Грейвс Р. — 152, 157
 Грибоедов А.С. — 261, 263, 264
 Григорий Нисский — 199
 Григорович Ю.Н. — 213
 Григорьев Н.В. — 7
 Григорьева С.А. — 7
 Гринин И.Р. — 385
 Гринченко Б.Г. — 70, 76
 Грифцов Б.А. — 266
 Губанова Г.И. — 334, 335
 Гуковский Г.А. — 265
 Гумилев Н.С. — 314, 315
 Гунст Е.А. — 267
 Гура А.В. — 56, 70—72, 148
 Гуров С. — 209
 Гурьянов С. — 216
 Гусев В.Е. — 378, 382
 Гусейнов Г.Ч. — 379, 382
 Гуссерль Э. — 304
 Гюго В. — 177, 185
 Гюнтер Х. — 379, 382
 Гюисманса Ж.К. — 294
 Даль В.И. — 8, 40, 41, 47, 52, 64, 67, 68, 75, 77, 83, 95, 96, 98, 104, 109, 120, 128, 135, 144
 Дамьен Р.Ф. — 271
 Дейнека А.А. — 210
 Декарт Р. — 326
 Делакруа Э. (Delacroix E.) — 177
 Деларю-Мадрю Л. — 190
 Дельбо Ш. (Delbo Ch.) — 342, 343
 Дельвиг А.А. — 254
 Демич В.Ф. — 121—126, 128
 Демская А. — 208, 221
 Демут-Малиновский В. — 201
 Державин Г.Р. — 38, 40, 48
 Деррида Ж. (Derrida J.) — 302
 Джекобсон Л. — 376, 382
 Джекобсон М. — 376, 382
 Дивильковский А.М. — 102, 110
 Дидро Д. — 270
 Дикарев М. — 150, 157
 Дилакторская О.Г. — 266
 Динамов С. — 380
 Дмитриев И.И. — 373, 377, 378
 Дмитриев М.А. — 374
 Дмитровская М. — 382
 Добровольская В.Е. — 102, 110
 Добровольский В.Н. — 60, 61, 64, 72
 Долгоруков М.М. — 373, 377
 Долматовский Е.А. — 362
 Достоевский Ф.М. — 113, 118, 293, 315
 Доу Дж. — 260
 Друбек-Майер Н. — 363, 364, 382
 Друскин Я.С. — 312
 Дуганов Р.В. — 337
 Дункан А. — 322
 Дюбелле И. — 373
 Дюкло Ш.П. — 269
 Дюлак Э. — 183
 Дюма А. — 183
 Дягилев С.П. — 177, 189, 190, 192, 204, 205
 Евгеньева А.П. — 302, 382
 Евреинов Н.Н. — 204, 221
 Егоров А.Е. — 199, 200, 227
 Егоров Б.Ф. — 42
 Елистратова А.А. — 275
 Енишерлов В.П. — 381—383
 Епифан — 115

- Еремина В.И. — 96
 Ермолов А.П. — 260, 261, 264
 Ермолаев А.Н. — 213
 Ермилова Е. — 277
 Ерофеев В. — 209
 Ефименко П.С. — 73, 132, 136, 137, 140, 144
 Ефрон И.А. — 93

 Жаткович Ю. — 157
 Жеребкина И.А. — 81
 Живаго С.А. — 227
 Жолковский А.К. — 376, 377, 382
 Жуковский В.А. — 239, 240, 246, 248, 249, 251, 253
 Жуланова Н.И. — 165, 173, 175

 Заболоцкий Н.А. — 310, 311
 Зайонц Р. (Zajonc R.) — 21
 Захаров М.А. — 321
 Здравомыслова Е.А. — 81
 Зейер Ю. (Zeyer J.) — 349
 Зеленин Д.К. — 102, 108, 110
 Земцовский И.И. — 162, 163, 171, 175
 Зечевий С. — 58, 59, 64
 Златковић Д. — 59, 64
 Золотов Ю.М. — 369, 382
 Золотоносов М.Н. — 209, 210, 221
 Золя Э. — 296
 Зубкова Н.А. — 325

 Иваницкий Н.А. — 51, 52, 64, 108, 110
 Иванов А.А. — 200—202, 215, 220, 223, 224, 226, 232, 233, 236
 Иванов А.Н. — 166, 169, 175
 Иванов Вяч.И. — 277, 298
 Иванов Д. — 381—383
 Иванов Е. — 290, 292
 Иванов Е.П. — 96
 Иванов П.В. — 51, 64
 Иванов С.И. — 201
 Илизаров С.С. — 385
 Ильф И. — 321
 Иоанн Златоуст — 199

 Ипатова Л. — 219, 221
 Ириб П. — 190
 Иригари Л. — 81
 Истомин К. — 94, 95

 Кабакова Г.И. — 9, 16, 67, 69, 70, 98, 103, 105, 110, 173—175, 197, 221
 Каган М.С. — 196, 221
 Кагаров Е.Г. — 163, 175
 Казанова Дж. — 198, 221, 275
 Казот Ж. (Cazotte J.) — 268—272
 Карамзин Н.М. — 25, 369, 374, 376, 382
 Карасек из Львовиц И. (Karásek ze Lvovic J.) — 352, 353
 Касьян М.С. — 373, 382
 Кафка Ф. — 353, 357
 Кацура А.В. — 315
 Квитка К.Е. — 166, 170, 175
 Кеведо Ф. — 267
 Кестлер А. (Koestler A.) — 363
 Киплинг Дж.Л. — 371
 Киплинг Р. — 371
 Кипренский О.А. — 199
 Кирик — 86, 87
 Кириша Данилов — 369, 382
 Киселев Ф. — 209
 Кленце Л. фон — 226
 Клермон-Тоннер Б. Де — 191
 Клименкова Т. — 84
 Климчук Ф.Д. — 58, 64
 Клодель П. — 360
 Клодт П.К. — 201
 Ключев Н.А. — 378, 382
 Коваль А. И. — 31, 36
 Козлов И.И. — 374
 Коллинз С. — 94
 Коммиссаржевская В.Ф. — 295
 Кон И.С. — 12, 194, 196, 208, 221
 Конт Ф. — 11, 16, 112
 Коншин Н.М. — 242
 Корбен А. — 188
 Корнель П. — 369, 371, 383
 Корниенко Н.В. — 362, 367, 379, 380, 382—384

- Короленко В.Г. — 295
 Костова Х. — 364, 383
 Костров Е.И. — 373, 377, 378
 Костюхин Е.А. — 96
 Костюшев В.В. — 221
 Котляревский П.С. — 260
 Кошелев Н.А. — 231
 Кравченко В.Г. — 149, 157
 Краснов Вас. — 375
 Красовская В. — 205, 221
 Кребийон К.П.Ж. (Crébillon Cl.) — 268, 269
 Крейдлин Г.Е. — 6, 7, 19
 Крепс М. — 363, 383
 Кржижановский С.Д. — 303, 322, 323
 Криничная Н.А. — 153, 157
 Крусанов А.В. — 333
 Крученных А.Е. — 333
 Кубертен П. де (Coubertin P. De) — 180
 Кубин А. — 357, 358
 Кузмин М.А. — 206, 303, 309, 310
 Кузнецов О. — 216
 Кузнецова И.А. — 198, 221
 Кулагина А.В. — 70, 367, 383
 Кулаковский Л. — 166, 167, 175
 Кучка С.И. — 369
 Кушнер А.С. — 310
 Кюхельбекер В.К. — 240

 Лабунская В.А. — 84
 Лаврентьева Л.С. — 71, 74, 75
 Лавров А. — 290
 Лазарев В.Н. — 228
 Ламартин А.М. де — 239
 Ламетри Ж.О. — 267
 Ланн Ж.-К. (Lanne J.-C.) — 15, 324
 Ларионов М.Ф. — 202
 Лафатер И.К. — 25
 Лебедев А.С. — 136, 144
 Лебедев-Кумач В.И. — 379
 Левек Л. — 272
 Леви П. — 340
 Левкиевская Е.Е. — 275
 Леви-Мирпуа — 191

 Левинтон Г.А. — 290
 Левитт М. — 221
 Лейбниц Г.В. — 326
 Леканю К. — 12, 223
 Леппин П. (Leppin P.) — 350, 351
 Лепренс де Бомон М. — 275
 Лермонтов М.Ю. — 25, 239, 241—244, 249—253, 261, 374, 383
 Лесаж А.Р. — 267
 Лесков Н.С. — 152
 Лессинг Г.Э. (Lessing G.E.) — 300, 312
 Либа М.-Р.Э. — 214
 Липавский Л.С. — 312
 Лилек Е. — 62, 64
 Лисицкий Л.М. — 303, 304, 306, 307, 315
 Листова Т.А. — 122, 128
 Лихачёв Д.С. — 290
 Лобанов М.А. — 162, 175
 Логинов К.К. — 92, 102, 104, 110, 198, 221
 Лодыгин К.В. — 73
 Лойола И. — 114
 Ломоносов М.В. — 374
 Лоос А. — 358
 Лосев Л. — 143, 145
 Лотман Ю.М. — 42, 266, 309
 Лукьянов Б. — 196, 221
 Лунгина Л.З. — 275
 Любер М. Де — 275
 Людовик XV — 271

 Мавлевич Н. — 272
 Магри К. (Magris C.) — 350
 Магрит Р. — 93
 Мазалова Н.Е. — 102, 103, 107, 110
 Майков Л.Н. — 105, 107, 110, 122, 124, 128, 141, 143, 145, 245, 253
 Майринк Г. — 350, 353—359
 Маквей Б. (McVeigh B.) — 33, 37
 МакНил Д. (McNeill D.) — 27, 36
 Максим Исповедник — 199
 Максимов Д. — 280
 Малви Л. — 195, 221
 Малевич К.С. — 317, 321

- Малларме С. — 283
Малыгина Н. — 363, 383
Мандельштам О.Э. — 45, 48, 315, 334, 342, 379
Манизер М.Г. — 210
Манн Ю.В. — 265, 370, 376, 383
Мансикка В.Н. — 143, 145
Маргарита де Валуа (Маргарита Наваррская) — 39, 373, 383
Марков А.Т. — 231
Марковина И. Ю. — 23, 36
Марсель Г. — 45
Мартен М. (Marten M.) — 359, 360
Мартос П.И. — 201
Марут В. — 155
Масис А. (Massis H.) — 180
Маслов В. — 216
Матвеев А.Ф. — 205
Матвеева И. — 363, 383
Матисс А. — 208
Матич О. — 14, 289, 335
Матюшин М.В. — 329
Мей Л.А. — 373, 377
Меллю М. — 191
Менделеева Л.Д. — 289, 290, 292
Меньшов В.В. — 214
Мережковский Д.И. — 266
Мерло-Понти М. (Merleau-Ponty M.) — 304
Мерсье Л.С. — 271
Месмер Ф. — 270, 271
Метьюрен Ч.Р. — 272
Мешков В. — 378, 384
Микеланджело — 227
Милашевский В.А. — 206
Милићевић М. — 53, 64
Мильвуа Ш.-Ю. — 239
Мильчина В.А. — 253
Миненок Е.В. — 97
Миронов А.А. — 322
Митурич П.В. — 329
Митчел Дж. — 79
Михайловская М.В. — 102, 110
Михельсон М.И. — 68, 70
Мишле Ж. — 347
Моисеенко Е.Е. — 213
Морозов И.А. — 99
Монтескье Ш.Л. — 267
Муравьев А.Н. — 369; 370, 384
Муравьев-Апостол И.М. — 255
Мухина В.И. — 210
Мясин Л.Ф. — 205
Набоков В.В. — 27, 31, 33
Науменко Г.М. — 69, 71
Небольсин С. — 295
Невская Л.Г. — 125, 128
Неклюдов С.Ю. — 16, 361, 365, 367, 384
Неллас П. — 199, 221
Нерваль Ж. де (Nerval G. De) — 187
Нерон — 318
Никитина С.Е. — 52, 64
Нижинская Б.Ф. (Nijinska B.) — 178, 179, 183
Нижинский В.Ф. — 181, 205
Никифоровский Н.Я. — 102, 110, 119, 121–128, 151, 157
Николаева Т.М. — 381
Николай I — 226
Наколай II — 375
Николози Р. — 377
Никулин Л.В. — 361, 384
Нила Сорский — 115
Нифонт — 86, 87
Ницше Ф. — 204
Новалис — 113
Новиков Т.П. — 215, 216, 222
Нордау М. (Nordau M.) — 291
Нурiev Р. — 214
Олеарий А. — 99, 100, 196
Олейников Н.М. — 300, 312
Олеша Ю. — 365, 369
Онищук А. — 151, 153, 157
Опульская-Громова Л.Д. — 253
Орловский Б.И. — 200, 201
Осповат А.Л. — 374
Павлова А.П. — 183
Павлович М. — 62, 64
Панкова В.Ю. — 105, 110

- Параджап М. (Paranjape M.) — 370, 371, 385
 Парни Э. — 239
 Паскаль Б. — 331
 Паскевич И.Ф. — 260
 Пастернак Б.Л. — 280, 282
 Патай Р. — 152, 157
 Пашков А. — 115
 Песков А.М. — 13, 76, 239, 253
 Песков М.И. — 76, 253
 Песцов Е.С. — 161
 Петис де Лакруа Ф. (Pétis de la Croix) — 272
 Петр I — 376
 Петров В.П. — 373, 377
 Петров Е.П. — 321
 Петров—Водкин К.П. — 206, 220, 222
 Петрова Е. — 310
 Пигин А.В. — 140, 145
 Пикассо П. — 218
 Пильняк Б.А. — 385
 Пильщиков И.А. — 48
 Пименов Н.С. — 201
 Пирон А. (Piron A.) — 40
 Пластов А.А. — 213
 Платон — 289, 329, 330, 333
 Платонов А.П. — 361—366, 369, 373, 379, 380, 382—385
 Платонова М.А. — 384
 Плешакова С.Л. — 383
 Плюханова М.Б. — 369, 381
 Победоносцев К.П. — 292
 Подорога В.В. — 88, 89, 93, 279, 280, 283
 Покровский Н.Н. — 133, 137, 140—142, 145
 Полежаев А.И. — 373, 377, 384
 Полициано А. — 92
 Полоцкий С. — 90, 95
 Пономарьев А. — 72
 Попов Г.И. — 125, 126, 128
 Посельский И. — 209
 Потепалов С.Г. — 214
 Потушняк Ф. — 52, 54, 61, 64, 65
 Преображенский А. — 84
 Пуаре П. — 190
 Путилов Б.Н. — 382
 Пушкирева Н.Л. — 7, 69, 70, 78, 100, 200, 220, 222
 Пушкин А.С. — 7, 48, 239—241, 243, 245, 248, 249, 253—257, 260—264, 335, 384
 Пьянкова К.В. — 75
 Рабле Ф. — 196, 301
 Раденковий ЛЬ. — 58, 65, 106, 110
 Радищев А.Н. — 254, 255
 Разин С.Т. — 330, 336
 Ракова М. — 224
 Рафаэль — 314
 Рембрандт Х. ван Рейн — 261
 Ремизов А.М. — 323
 Репин И.Е. — 206
 Реформатский А.А. — 19, 36
 Рильке Р.М. (Rilke R.M.) — 353
 Рипеллино А. (Ripellino A.) — 350, 351
 Риттер В. — 351
 Рифеншталь Л. — 215
 Рич А. — 79
 Роден О. — 205
 Роденбах Ж. — 351
 Розанов М. — 300
 Ромм А. — 208
 Рубенс П.П. — 218
 Рубин Г. — 91
 Рубинштейн И.Л. — 183, 191, 192
 Руднева А.В. — 163—166, 175
 Русинов М.М. — 219
 Рушди С. — 381
 Рыбников П.Н. — 137, 145
 Рыбникова М.А. — 73
 Рылеев К.Ф. — 241, 253
 Сабина К. — 348
 Савин К.А. — 121
 Савонарола Дж. — 216
 Садовников Д.Н. — 9, 67, 68, 107, 108, 110
 Садовская К. — 293
 Салмина М.А. — 369, 384

- Самохвалов А.Н. — 213
Сарабьянов Д.В. — 226
Сартр Ж.-П. — 315
Сахаров Л.Г. — 47
Святослав — 85
Себеок Т. (Sebeok Th.A.) — 119, 128
Седакова О.А. — 57
Селиванов Ф.М. — 367, 383
Семенко И.М. — 252
Семенова Н. — 208, 221
Семенцов М.В. — 155, 157.
Сен-Реаль С. — 254
Сергей Александрович, великий князь — 375
Серебряная М.И. — 154
Серов В.А. — 202
Сержпутоёски А.К. — 103—105, 110
Сеткина И. — 209
Сиксу Э. — 81
Симони П.С. — 96
Синдаловский Н.А. — 376, 384
Синельников А. — 209, 222
Слепцова И.С. — 99
Слущкий М. — 209
Смилянская Е.Б. — 135—142, 144, 145
Смирнов В. — 104, 110
Смирнов И.П. — 239, 253, 319
Смирнов С.И. — 86
Смирнова Э. — 235
Смит Д. (Smith D.) — 81
Собкин В.С. — 222
Соколов В.И. — 201
Соколов Саша (А.Вс.) — 318, 319
Соколова А. — 155
Сокуров А.Н. — 209
Солженицын А.И. — 340
Соловьев В.С. — 291, 335, 363, 379
Сологуб Ф.К. — 277—280, 306, 312
Сомов К.А. — 206
Сорокин Ю. А. — 23, 36
Спиноза Б. — 326
Срезневский И.И. — 52, 53, 65, 84, 93, 132, 135, 137—141, 145
Ставассер П.А. — 201
Станиславский К.С. — 301
Степаньян Е.Д. — 210
Стефанов Т. — 104, 111
Стокер Б. (Stoker B.) — 292—295
Строев А. — 14, 265, 268
Струве Г.П. — 382
Сумароков А.П. — 244, 248, 374, 378
Сумцов Н.Ф. — 120, 128
Тамарченко Н.Д. — 300
Тарасенко О. — 334
Тард А. де (Tarde Ade) — 180
Тарковский А.А. — 371, 384
Темкина А.А. — 81
Терешенко М.И. — 292
Терновская О.А. — 59, 65
Толстая С.М. — 9, 59, 65, 75, 109, 111, 148, 157
Толстой Л.Н. — 26, 32, 44, 45, 47, 292, 295, 296, 376, 377, 380, 384
Толстой Н.И. — 65, 72, 111, 112, 154, 157, 220
Топорков А.Л. — 10, 16, 70, 76, 84, 92, 95, 97, 99, 131, 164, 175, 197, 220, 221
Топоров В.Н. — 43, 45, 48, 381, 384
Торчинов Т.Е. — 139, 145
Торэн М.Д. — 127, 128
Трахтенберг Д. — 149, 151, 154, 155, 157
Трубачев О.Н. — 48
Трубецкая Л. — 13, 254
Труханова Н.В. — 190
Турилов А.А. — 134, 137, 145
Тьям А. Г. — 31, 36
Тыл Й.К. — 348
Тэннехилл Р. — 88
Тынянов Ю.Н. — 256, 303, 312—314, 317, 319
Тютчев Ф.И. — 239, 243, 249, 252, 253
Уорхолл Э. — 371
Успенский Б.А. — 107, 111, 123, 128, 231

- Успенский Л.А. (Ouspensky L.) — 224, 231
 Успенский Ф.Б. — 61, 65
 Успенский П. — 87
 Утехин И.В. — 8, 119, 124, 126, 128, 204, 222
 Учалова В. — 216
 Ушакин С. — 16
 Ушаков Д.Н. — 40, 48
- Фасмер М. — 41, 48, 68, 92, 120, 128
 Федоров Н.Ф. — 306
 Ферре О. (Ferret O.) — 271
 Филимонов В.С. — 375, 377, 378, 384
 Филиповић М. — 57, 65
 Филиппов Б.А. — 382
 Филонов П.Н. — 303, 306, 310, 311, 312, 334
 Флавицкий К.А. — 202
 Флетчер Дж. — 196
 Флоренский П.А. — 309, 363, 384
 Флоринский В.М. — 119, 124—126, 128
- Флюссер В. (Flusser V.) — 323
 Фокин М.М. — 183, 187, 190
 Фома Челанский — 48
 Форман М. — 219
 Фофанов К.М. — 378
 Франклин Б. — 270
 Франко И. — 76, 152, 157
 Франциск II — 39
 Франциск Ассизский — 42, 45
 Фрейд З. — 300
 Фрейденберг О.М. — 309, 367, 370, 371, 384
 Фризман Л.Г. — 253
 Фужере де Монброн Л.-Ш. — 268
 Фуко М. — 81, 87, 88, 93, 99
- Хабермас Ю. (Habermas J.) — 82
 Хайдеггер М. (Heidegger M.) — 302, 306
 Халберстам Дж. (Halberstam J.) — 295
- Ханзен-Леве А. (Hansen-Luue A.) — 277, 285, 306, 332, 337
 Харламов Н.Н. — 233, 235
 Хармс Д. — 303, 311, 312
 Хартен Ю. — 310
 Хёйзинга Й. (Huizinga J.) — 309
 Хилков И.А. — 115
 Хлебников В.В. — 15, 324—339
 Хлудов А.И. — 91, 96
 Хованский Г.А. — 378
 Ходасевич В.Ф. — 314, 384
 Ходрова Д. (Hodrová D.) — 348, 353
 Холл Э.Т. (Hall E. T.) — 23, 36
 Цивьян Т.В. — 6, 38
 Чабукиани В.М. — 213
 Чагин Г.Н. — 62, 65, 369, 384
 Чајкановић В. — 53, 56, 58, 59, 65
 Чемберлен Э. — 291
 Чернецов А.В. — 137, 145
 Черных П.Я. — 240
 Черчилль У. — 23
 Честерфилд Ф.Д.С. — 26
 Чистова И.С. — 253
 Чодоров Н. — 79
- Шабрийан — 191
 Шагал М.З. — 303, 306, 309—312, 315
 Шадр И.Д. — 210
 Шаламов В.Т. — 340—344
 Шапир М.И. — 40, 46, 48
 Шварц Д.П. — 210
 Шевлягина И.В. — 383
 Шеврие Ф. — 268
 Шекспир У. — 324, 332
 Шенье А. — 239
 Шефлен А. (Scheflen A.E.) — 34, 35, 37
 Шиндин С. Г. — 141, 146
 Шкловский В.Б. — 263
 Шостакович Д.Д. — 209
 Штробл К.Х. — 353, 354
 Шухардт Г. — 20
 Шухевич В. — 150, 158
- Щедрин Ф.Ф. — 200

- Щербатов М.М. — 374, 384
Щукин И.С. — 208
Щукин С.И. — 206, 208, 221
Щуров В.М. — 163, 175
- Эбер Ж. — 181
Эйзенштейн С.М. — 214
Элкин А. (Elkin A. P.) — 30, 36
Энгр Ж.О.Д. — 259
Эткинд А.М. — 71
Эшер М. — 304
- Юдин А.В. — 135, 146
Юргенсон Л. — 15, 340
Юрий Долгорукий — 369
Ющинский А. — 295
Юэска Р. — 12, 177
- Яблоков Е. — 363, 385
Яворский Б. — 170
Языков Н.М. — 374, 385
Якобсон Л. — 213
Якобсон Р.О. — 27, 280
Яковлев Г. — 103, 111
Ямпольский М.Б. — 281
Яхнина Ю. — 272
Altman D. — 80
Andrieu B. — 5
Ariès P. — 181, 188
Artaud A. (Арто А.) — 89
Astier C. — 347
Attwood, L. — 214, 222
Avalon J. — 270
- Bachelard G. — 112
Baily J. (Бэйли Дж.) — 170, 171, 175, 176
Balsamo A. — 78
Barthes R. — 309
Вартоль — F. — 55, 65
Beaumont-Maillet L. — 270
Beauplan G. (Боплан Г.) — 275
Bechtel D. (Бештель Д.) — 16, 347
Bellanger C. — 188
Berger, J. — 195, 222
Bonnet J.-C. — 271
- Braidotti R. — 79
Brillant M. — 189
Buckle R. — 187
Butler J. — 78
Bystroc J.St. — 149, 152, 158
- Caia A. — 151, 152, 158
Capilat F. — 79
Capilat T. — 79
Carassus E. — 180
Carey C. — 96
Carlisle O.A. — 204, 222
Cartwright L. — 78
Cazotte J. (Казот Ж.) — 268—272
Chorváthová L' — 58, 65
Cioran E. — 113
Clément M. — 271
Corbin A. — 183, 185, 188
Coubertin P. De (Кубертен П. де) — 180
Coudreuse A. — 113
Crawford F.M. — 352
Crébillon Cl. (Кребийон К.П.Ж.) — 268, 269
- Darvin Ch. — 25, 36
Davis R. — 206, 222
de Kadt E. — 32, 36
Delacroix E. (Делакруа Э.) — 177
Delarue-Mardrus L. — 190
Delbo Ch. (Дельбо Ш.) — 342, 343
Delon M. — 268
Derrida J. (Деррида Ж.) — 302
Duby G. — 181, 188
Duchen C. — 82
- Elkin A. P. (Элкин А.) — 30, 36
Epstein J. — 78
Ernst B. — 304
Evdokimov P. — 266
- Federowski M. — 57, 66, 152, 156, 158
Ferret O. (Ферре О.) — 271
Firestone S. — 80
Fischer A. — 156, 158

- Flegon A. — 199, 222
 Flusser V. (Флюссер В.) — 323
 Foucault M. — 81

 Galmiche X. (Гальмиш Кс.) — 16, 347
 Garcia-Marquez, V. — 222
 Garnier P. (Гарнье П.) — 186
 Gasparov B. — 257
 Gervais-Courtellemont — 177
 Gilman S.L. (Гилман С.Л.) — 290, 291, 298
 Girardet R. — 181, 182
 Glaser H.A. — 350
 Godé M. — 354
 Grabar A. — 232, 233
 Greenleaf M.F. — 256, 259
 Grève C. De — 347
 Grosz E. — 80
 Guillaume P. — 180

 Haasis H.G. — 357
 Habermas J. (Хабермас Ю.) — 82
 Halberstam J. (Халберстам Дж.) — 295
 Hall E. T. (Холл Э.Т.) — 23, 36
 Hansen-Liwe A. (Ханзен-Леве А.) — 277, 285, 306, 332, 337
 Haraway D. — 82
 Hasenhor G. — 113
 Heidegger M. (Хайдеггер М.) — 302, 306
 Higonnet A. — 191
 Hodrová D. (Ходрова Д.) — 348, 353
 Hofmann J.B. — 41, 48
 Holmkvist B. — 82
 Huesca R. — 177, 193
 Hughes R.P. — 257
 Huizinga J. (Хёйзинга Й.) — 309

 Jackson S. — 80

 Kahane M. — 187
 Kapp E. — 309
 Karásek ze Lvovic J. (Карасек из Львовиц И.) — 352, 353

 Kasinec E. — 206, 222
 Kelen J. — 113
 Kneidl P. — 348
 Kodjak A. — 257
 Koenig O. — 204, 222
 Koestler A. (Кестлер А.) — 363
 Kolberg O. — 148, 158
 Kollins Ph. — 80
 Koritz, A. — 204, 222
 Krzyzanowski J. — 66

 Lanne J.-C. (Ланн Ж.-К.) — 15, 324
 Larue A. — 271
 Ledger S. — 294
 Lega W. — 62, 66
 Leppin P. (Леппин П.) — 350, 351
 Lessing G.E. (Лессинг Г.Э.) — 300, 312
 Lilientalowa R. — 148, 158
 Loomis C. G. — 24, 36

 MacClintock A. — 81
 McCracken S. — 294
 McNeill D. (МакНил Д.) — 27, 36
 McVeigh B. (Маквей Б.) — 33, 37
 Magris C. (Магри К.) — 350
 Marten M. (Мартен М.) — 359, 360
 Martin E. — 78
 Massis H. (Масис А.) — 180
 Мателъс — 55, 56, 66
 Meisner M. — 24, 37
 Mercier L.S. — 271
 Merleau-Ponty M. (Мерло-Прунти М.) — 304
 Milza P. — 179
 Montandon A. — 275
 Moszynski K. — 52—54, 58, 66

 Nerval G. De (Нерваль Ж. де) — 187
 Nicaise Ch. — 275
 Nicolosi R. — 373, 374, 377, 385
 Nijinska B. (Нижинская Б.) — 178, 179, 183
 Nivat G. — 266
 Nordau M. (Нордау М.) — 291

- Ostwald P. — 205
Ouspensky L. (Успенский Л.А.) — 224, 231
Paperno I. — 257
Paranjape M. (Параджап М.) — 370, 371, 385
Perrot M. — 181, 188
Pétis de la Croix (Петис де Лакруа Ф.) — 272
Philpott S. B. — 24
Pietkiewicz Cz. — 53, 66
Piron A (Пирон А.) — 40
Piroska N. — 113
Pojarskaia V. — 189
Pomorska K. — 257
Preston P. — 319
Psichari M. — 190
Pyman A. — 298
Richardson D. — 79, 80
Rilke R.M. (Рильке Р.М.) — 353
Ripellino A (Рипеллино А.) — 350, 351
Robinson V. — 79, 80
Roth D. — 113
Sas-Zalociecky W. — 235
Schaeffner A. — 162, 176
Scheflen A.E. (Шефлен А.) — 34, 35, 37
Scott S. — 80
Sebag P. — 272
Sebeok Th.A (Себеок Т.) — 119, 128
Sirinelli J.F. — 180
Skorupka S. — 55, 66
Smělková E. — 55, 66
Smith D. (Смит Д.) — 81
Stacey J. — 79
Stafford B. — 78
Stern A. — 112
Stoker B. (Стокер Б.) — 292—295
Њвиктек J. — 153, 158
Taranovski K. — 257
Tarde Ade (Тард А. де) — 180
Tasker Yv. — 78
Terry J. — 78
Tyl J.K. — 348
Valéry P. (Валерии П.) — 44, 48
Vance C. — 80
Van Delft L. — 271
Vanina — 177
Vargas M.F. (Варгас М.) — 30, 31, 37
Veselá G. — 354
Villemer J. — 191
Vincent-Buffault A. — 113
Vinci L. (Винчи Л. да) — 300
Volodina T. — 189
Voltaire (Вольтер) — 6, 270, 324
Vukanovic T. — 62, 66
Wachtel A. — 257
Walde A. — 41, 48
Warwick A. — 294
Wead Ch. — 170, 176
Weber E. — 181, 188
Weeks J. — 80
Wehr M. — 302
Weiss E. — 360
Zajonc R. (Зайонц Р.) — 21
Zaorálek J. — 54, 55, 66
Záturská A.P. — 55, 56, 66
Zeldin Th. — 185
Zeyer J. (Зейер Ю.) — 349
Zowczak M. — 151, 158

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Г.И. Кабакова, Ф. Конт.</i> От составителей. От русской души к русскому телу?	5
--	---

ЯЗЫК ТЕЛА

<i>Григорий Крейдлин.</i> Язык тела и кинесика как раздел невербальной семиотики (методология, теоретические идеи и некоторые результаты)	19
<i>Татьяна Цивьян.</i> Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира	38

ГРАММАТИКА ТЕЛА

<i>Светлана Толстая.</i> Тело как обитель души: славянские народные представления	51
<i>Галина Кабакова.</i> О сладких поцелуях и горьких слезах: Заметки о гастрономии тела	67
<i>Наталья Пушкарева.</i> «Мёд и млеко под языком у неё». (Женские и мужские уста в церковном и светском дискурсах России X — начала XIX в.)	78
<i>Альберт Байбурин.</i> Заметки к теме «Слово и тело»	102
<i>Франсис Конт.</i> «Кончавше правило, паки начах молитися Христу и Богородице со слезами» (Слезы в русской духовной культуре)	112
<i>Илья Утехин.</i> К семиотике кожи в восточнославянской традиционной культуре	119

ЧУЖОЕ ТЕЛО

<i>Андрей Топорков.</i> Символика тела в русских заговорах XVII—XVIII вв.	131
<i>Ольга Белова.</i> Тело «иностранца»	147

ПЛАСТИКА ТЕЛА

<i>Ольга Величкина.</i> Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора)	161
--	-----

<i>Ролан Юэска</i> . Взгляд Запада на славянское тело (1909—1914). Русские сезоны в Париже	177
<i>Игорь Кон</i> . Обнаженное мужское тело в русском изобразительном искусстве	194
<i>Кларисса Леканю</i> . Тело Христа в русской живописи XIX в.	223

ОТКРЫТИЕ ТЕЛА

<i>Алексей Песков</i> . Тело родной души	239
<i>Лора Трубецкая</i> . Образы тела в «Путешествии в Арзрум» А.С. Пушкина	254
<i>Александр Строев</i> . Тело, распавшееся на части (Гоголь и французская проза XVIII в.)	265
<i>Анастасия Виноградова</i> . Образы «телесности» в поэзии русского символизма («диаволический символизм»)	277

ВЫРОЖДЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ

<i>Ольга Матич</i> . Александр Блок: Дурная наследственность и вырождение	289
<i>Ольга Буренина</i> . Органопэтика: анатомические аномалии в литературе и культуре 1900—1930-х годов	300
<i>Жан-Клод Ланн</i> . Метафоры тела в поэзии Велимира Хлебникова	324
<i>Люба Юргенсон</i> . Кожа — метафора текста в лагерной прозе Варлама Шаламова	340

ТЕЛО ГОРОДА

<i>Ксавье Гальмиш, Дельфин Бештель</i> . Огромное тело города: аллегорические образы Праги на рубеже XX в.	347
<i>Сергей Неклюдов</i> . Тело Москвы. К вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе	361
Именной указатель	386

ТЕЛО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Составители Г.И. Кабакова и Ф. Конт

Редактор

Н.А. Алпатова

Дизайнер обложки

П.В. Конколович

Корректор

Э.С. Корчагина

Компьютерная верстка

С.М. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:

129626, Москва, И-626, а/я 55

Тел.: (095) 976-47-88

факс: 977-08-28

e-mail: real@nlo.magazine.ru

<http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 60x90/16

Бумага офсетная № 1

Печ. л. 25. Тираж 2000. Заказ № 1153

Отпечатано с готовых диапозитивов

в ООО «Чебоксарская типография № 1»

428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15