

Т. В. Цивьян

ПОРЯДОК И ПЛАН

В БЛАНКЕТНОЙ ИЛИ НЕБЛАНКЕТНОЙ

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО СТРУКТУРЕ ТЕКСТА

«ИНДРИК»

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Т. В. Цивьян

ДВИЖЕНИЕ И ПУТЬ

В БАЛКАНСКОЙ МОДЕЛИ МИРА

исследования по структуре текста

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 1999

ББК 81
Ц57

Редактор
В. Н. Топоров

Издание осуществлено при поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
(номера проектов 97-06-87004, 97-06-80015)

ISBN 5-85759-098-1

© Т. В. Цивьян, 1999
© Институт славяноведения РАН,
1999

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

Балканская модель мира: попытка взгляда извне и изнутри	5
Вступление к Введению.....	5
Балканская модель мира	7

Глава 1

Балканское пространство	25
1. <i>Сжатая земля.</i> Балканская космо- и ойкогония.....	29
2. <i>Путь по сжатой земле</i>	39

Приложение 1

<i>Комнаты космоса</i>	44
------------------------------	----

Приложение к Приложению 1

Ойкогония св. Николая: мир в шкатулке	48
---	----

Глава 2

<i>Пространство sub specie движения</i> в албанской волшебной сказке	52
---	----

Глава 3

<i>Движение по лестнице–«лесенке»</i> (вокруг Адониса и Диониса)	71
---	----

Приложение 2

<i>Вверх по лестнице, ведущей вниз.</i> Путешествие на небо в латышской даине	83
--	----

Глава 4

Языковой жест, направленный на себя (dat. eth. и его трансформы)	91
---	----

Глава 5

Время/пространство/движение (<i>сжатое время</i>)	104
--	-----

Глава 6

<i>Движение в сжатом времени</i>	118
1. 'Εφίμερος / Αὐθήμερος / Обыденный	118
2. Об одном образе румынского мифологического словаря (дары дождя)	136

Глава 7	
Путешествие Одиссея — путь по лабиринту	143
Глава 8	
Путь по воде — реке — Дунаю (<i>дето се Дунай повива</i>)	167
Глава 9	
Из балканского пастушеского текста	205
Приложение 3	
Мифологическое досье <i>пастуха</i> и формирование <i>пастушеского текста</i> (на материале русской сказки)	222
Глава 10	
<i>Память слова</i>	239
Глава 11	
<i>В начале был пастух...</i>	263
Глава 12	
<i>Песня Пастушки</i> — албанская версия балканской пасторали	282
Глава 13	
<i>Шар-планина</i> — героиня южнославянской (македонской) пасторали	303
Глава 14	
«Запланированная» встреча с <i>иным миром: клидон</i>	321
Глава 15	
Прорыв <i>иного</i> мира через <i>око-окно</i>	330
Глава 16	
По маршруту <i>туда-обратно</i>	338
Глава 17	
В конце пути (стихотворение Кавафиса « <i>Εἰς τὸ ἐπίνειον</i> »)	357
Корректурные дополнения	366
Указатель*	367

* Указатель составлен при участии Л. Коритынской.

Балканская модель мира: попытка взгляда извне и изнутри

Вступление к Введению

Так же как действительность «давит» на язык (но и язык на действительность), предмет описания «давит» на описание и водит рукою писца. *Движение*, каким оно представлено в *балканской модели мира*, — усложненное, с постоянными поворотами и возвращениями, распадающееся на разновеликие отрезки *пути*, которые трудно сложить в единый *путь*, но, тем не менее, он существует (или возможен), — определило основное направление и композицию книги. Многое уже было сказано ранее. Более того, план и основные мысли были изложены в предыдущей книге автора о лингвистических основах балканской модели мира [Цивьян 1990, 71–79, 80–86].

Какими основаниями если не оправдать, то хотя бы объяснить выбор авторской стратегии? Их несколько. Первое — желание донести те мысли о сути и механизме *балканской модели мира*, которые остаются почти не услышанными и невостребованными. Поэтому сочтено целесообразным настойчиво повторить (*ceterum censeo*) во Введении основные характеристики *балканской модели мира*, а далее развернуть и расширить эти «повторения».

Далее. Как сказал уроженец описываемого ареала, нельзя войти дважды в одну и ту же реку: сочетание двух движений — реки и того, кто в нее входит, — и создает своего рода «опровержение повторения». Каждое новое обращение к *движущемуся* объекту *sub specie движения* сталкивается с новой ипостасью объекта, в то же время остающегося равным самому себе. Так, оказалось, что проведенные ранее анализы практически любого фрагмента балканских традиций не только включали *движение* и *путь* (что довольно очевидно), но были на них построены как на структурной основе; «оказалось» — потому что в большинстве случаев это не слишком замечалось, и *движение* «казалось» техническим средством или естественным и потому нейтральным фоном.

Оказалось, при новом обращении к тем же или сходным сюжетам, что *движение* и *путь*, универсальные и значимые для любой модели мира, в *балканском* контексте являются особыми: это доказывается особостью хронотопа *балканской модели мира*.

Сказанное объясняет, почему в книге есть то, что в ней есть. Теперь о том, чего в книге нет (разумеется, речь идет не обо всем

вообще, но о том, что ожидалось бы и даже напрашивалось). В ней нет *путешествий* как литературного жанра, столь популярного в балканских традициях, начиная с античности. Путешествие Одиссея — «не в счет»: здесь оно рассматривается с семиотической точки зрения, как *движение* и *путь* прежде всего и по преимуществу. И *путешественники* здесь — те, о которых Бодлер сказал: «...les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir...». В оправдание этого — ссылка на Бахтина, который говорит о специфическом хронотопе греческого авантюрного романа, отделяя его от романа географического; иными словами, отделяет *движение* от *путешествия*: «В сущности, все действия героев греческого романа сводятся только к вынужденному движению в пространстве <...> то есть к перемене пространственного места. Пространственное человеческое движение и дает основные измерители для пространства и времени греческого романа, то есть для его хронотопа (разрядка автора. — Т.Ц.)» [Бахтин 1975, 255–256].

В контексте этой книги *путешествие* представилось бы жестко запрограммированной литературной экспликацией *движения* = единицы словаря и грамматики *балканской модели мира*; к тому же эта тема слишком исследована и слишком популярна среди исследователей. Точно так же тема *пастуха* и *балканского пастушеского текста* дистанцирована здесь как от этнографии в собственном смысле слова, так и от пасторали как литературного жанра и ориентирована на мифологема *пастушества*; в свою очередь эта последняя рассматривается только в проекции на *движение* и *путь*.

Принципиальная мозаичность, «монтажность» *балканской модели мира* определила содержательную и «курметражную» композицию книги, где перетасованы балканские традиции и сюжеты. По мысли автора, объединяющая их логика — это логика предмета описания, где разное вытекает из одинакового, многое из единого и *vice versa*, а экстенсивность и интенсивность чередуются, поддерживая и оправдывая друг друга.

В этой книге Введение было написано последним, а Вступление к нему — самым последним.

В свое время Цветаева и Кузмин определили важность *первого* и *последнего* в поэтической технике (стихотворение пишется ради последней строки, которая приходит первой), и это была беседа Поэтов о Поэзии. Одно из толкований этой максимы может состоять в следующем: стихотворение крепится на некоей моноидее таким образом, что оно должно заканчиваться ее кульминацией; тогда сам корпус стихотворения — *путь* к его собственной вершине.

В определенном смысле это относится не только к поэзии, но и к любому действию, которое можно назвать творчеством, в частности и к научному анализу, особенно к дедуктивному (постулирование идеи

и ее обоснование «по нарастающей»). Переворачивание *последнего и первого* (как в данном случае) отнюдь не имеет в виду индуктивный метод анализа. К объяснениям структуры книги, намерений автора или к его оправданиям перед читателем оно также относится лишь косвенным образом. Точка в конце пути потребовала *возвращения к началу*, а «повторение в начале» вполне вписывается в предмет описания: *балканскую модель мира*.

Балканская модель мира

Итак, мы начинаем с повторения-возвращения к *балканской модели мира* (БММ), термину, под которым подразумевается одна из локальных (в буквальном и переносном смысле) версий универсальной модели мира (ММ) и который получил права гражданства, строго говоря, до того, как был точно определен (ситуация, которая, отчасти, сохраняется и до сих пор). Термин БММ становится привычным, и его экспансию нельзя назвать искусственной, навязанной «кабинетными учеными». Можно уточнить: если БММ в качестве термина, в качестве «названия» еще требует уточнений, то концепт БММ признан¹; без его учета анализ отдельных балканских традиций и/или их сопоставление может оказаться неудовлетворительным, ограниченным не более чем эмпирической фиксацией материала, пусть интересного и ценного.

Уже говорилось, что для описания/постулирования БММ нужны, помимо общих и универсальных, и индивидуальные, специально для нее подобранные критерии. Слишком разные, много-численные и много-образные компоненты образуют БММ, в слишком непривычных сочетаниях и контекстах они выступают. В алгоритм БММ заложена гораздо бóльшая (по сравнению с «нормой») свобода, и, главное, в ней до тонкости разработан механизм перехода от одной традиции к другой, от одного фрагмента, кода и т.п. к другому. Эти переходы столь же разные: от естественно-плавных (скольжение, перетекание = постепенность) до неожиданно-резких (прыжок). Асимметричная, подвижная конструкция (своего рода *мобиль*, если вспомнить конструкции Колдера) наиболее адекватно отражает специфику БММ в синхронном и в диахроническом аспекте, в статике и в динамике.

Но эти особенности усложняют задачу исследователя. Может быть, мы так и не выйдем из поиска, приближения к тому почти неуловимому *нечто*, которое ощущается как единое и цельное и в то же

¹ В западной традиции более распространен термин *ментальность*, который, по сути дела, имеет то же значение. Характерно, что тема *балканской ментальности* становится все более настоящей, и на V Международном балканистическом конгрессе (Салоники, 1994) она была объявлена одной из ведущих. Ср. также недавно организованную «*pioneering Association for Balkan Anthropology*» [Nixon 1997].

время в полной мере сохраняет своеобразие объединенных им, его составляющих элементов; так и не выйдем из попыток транспонировать динамическую и в то же время стабильную до консервативности (определяемой ее древностью) *балканскую картину мира в балканскую модель мира*. Может быть, наше движение соответствует напрасным — по зеноновской апории — попыткам Ахиллеса догнать черепаху: на уровне здравого смысла такого не может быть, и все же Ахиллес будет вечно догонять черепаху (к которой в данном случае так подходит сказанное поэтом *черепаха-лира*).

* * *

В свое время мы уже говорили и о том, что лингвистическая балканистика стала своего рода полигоном для испытания методов типологического анализа, и о том, что при выработке понятия языкового союза (ЯС) балканская ситуация была использована как *modèle exemplaire*, и, наконец, о том, что последнее создало определенный перекосяк в оценке концепта ЯС: его стали ограничивать только балканским языковым союзом (БЯС), и, далее, сомневаться в целесообразности балканистики как теоретической дисциплины.

Мы настаиваем на том, что такой «приговор» теории ЯС (и соответственно концепту БЯС) был и остается несправедливым: это заставляет с большим сожалением констатировать, что идеи Н.С.Трубецкого об ограниченном ареально языковом сообществе — *Sprachbund*, в противопоставлении *Sprachfamilie*, — развитые Р.Якобсоном и другими членами Пражского лингвистического кружка, оказались воспринятыми лишь поверхностно. Это произошло в частности потому, что не было обращено внимание на принцип конвенциональности концепта ЯС, открывающий новые измерения и новые интерпретации языкового пространства, возможность выхода за его собственные пределы.

Типологическое изучение балканских языков в аспекте БЯС давно притягивает, помимо лингвистики в строгом смысле (компаративистика, лингвистическая география, ареальная лингвистика, диалектология и т.п.), смежные дисциплины, такие как этнолингвистика, лингвистика текста, этнология, культурология, семиотика и др. На уровне словесного текста это означает вовлечение в балканистическую орбиту фольклора, а за ним и художественной литературы; на уровне несловесного текста — изобразительные и прикладные искусства (и ремесла), архитектуру, музыку, танец и т.д. Это подводит к понятию балканского культурного пространства², *Kulturraum Bal-*

² О такой общности, соединяющей время и пространство, говорил Н.Бахтин в программной заметке к первому номеру основанного им в 1938 г. в Англии журнала «The Link» («Звено» — цепи): его цель — «интерпретация прошлого Греции через ее настоящее и ее настоящего через прошлое, что будет способствовать раскрытию единства греческой цивилизации». К сожалению, его рево-

*kap*³, о котором, по аналогии с БЯС, можно говорить как об языке с несколькими терминами⁴. Грамматика и лексика *этого* языка формируют БММ на уровне парадигматики; на уровне же синтагматики обеспечивается создание некоего *комплексного текста*, построенного на *этой* лексике по правилам *этой* грамматики.

Специфика балканских традиций, их типологическая и отчасти генетическая близость позволяет постулировать *балканский текст* — самостоятельную знаковую систему, образованную на основе корпуса мифологических, фольклорных и литературных, словесных и несловесных текстов, принадлежащих всем членам балканского культурно-языкового пространства, *Kulturraum Balkan*. *Балканский текст* — это своего рода теоретико-множественное произведение текстов разных балканских традиций. Однако его *балканская* специфика состоит в том, что, будучи теоретико-множественным произведением, он не ограничен общим, но указывает пути и способы перехода к разному — без этого само понятие БММ было бы бессмысленным.

Понимаемый таким образом *комплексный текст* = *балканский текст* вызывает ассоциации с *Gesamtkunstwerk* — особенно, когда он приобретает акциональный аспект и становится действием/действием (*Oper* 'опера', если возвращаться к истокам термина, из *opus*). Наиболее яркой манифестацией *комплексного текста* = *действия/действия* является ритуал. Если учесть взаимную переплетенность мифа и ритуала в архетипе, где отпечталось творение мира, то окажется, что области, осваиваемые новой филиацией балканистики — «семиотической» (культурно-антропологической, «этнософийной», см. далее), в чью компетенцию входит БММ, — восходят к архетипической ММ и ею верифицируются. Иными словами, принцип структуры БММ не может быть описан и понят без обращения к архетипу.

* * *

Для БММ особенно существенна антропоцентричность архетипической ММ. Вообще в контексте ММ понятие *мир/универсум* означает человека и среду в таком взаимодействии, где оба играют роли и *agens'a*, и *patients'a*. В БММ концепт *человека* приобретает совершенно особую окраску и особый вес. Именно здесь мы вновь и вновь обращаемся к Трубецкому, во взгляде которого на человека/личность

люционные идеи не были услышаны, и журнал просуществовал всего год [Тиханов 1998, 592].

³ Термин Д. Буркхарт, которой принадлежит первая монография, посвященная «общеевропейской культурной модели» [Burkhardt 1989].

⁴ Впервые сформулированное В. Копитаром («nur eine Sprachform <...> aber mit dreierlei Sprachmaterie»), это положение было недавно рассмотрено В. Фридманом в контексте не только языковой структуры, но и языковой политики (что в определенном смысле переводит проблему в *Kulturraum Balkan*) [Friedman 1997].

видится то главное, что закладывает основы концепта БММ. Идеи Трубецкого связаны с понятиями и *Sprachfamilie*, и *Sprachbund*; примечательно, что сами эти термины своей внутренней языковой формой отсылают (или, по крайней мере, ближе всего стоят) к человеку, к «человеческим объединениям»: по крови (*семья*) или по свойству (*союз*).

Идеи эти были высказаны в связи с евразийской (то есть прежде всего с русской), а не балканской ситуацией: понятие *личности* Трубецкой считал одним из самых важных в евразийской теории. К БММ особенно подходит его определение *многонародной личности* (в евразийской терминологии называемой еще *симфонической личностью*), представляющей группу народов и реализующей особый тип индивидуации⁵: индивидуация многонародной личности есть совокупность индивидуаций составляющих ее народов. Сошлемся на многаяжды цитированное: «...Сравнительное изучение внешнего проявления нескольких соседних друг с другом этнологических личностей позволяет делать заключения о характере духовного родства между этими личностями <...> исследование [этого духовного родства] ведется сразу несколькими науками — географией, антропологией, археологией, этнографией, статистикой, историей, историей искусства и т.д. <...> общим предметом этого исследования является именно данная конкретная многочеловеческая личность в ее физическом окружении» [Трубецкой 1927, 3–7].

В связи с нашей темой особенно важно в этих мыслях Трубецкого то, что, хотя *личность* неповторима и неразложима, между отдельными личностями существуют общие черты, природные или вызванные сожителем; поэтому можно говорить об их духовном родстве⁶, исследование которого ведется комплексом наук (которые Трубецкой объединял термином *этнософия*)⁷. «Трубецкой, говоря

⁵ Индивидуация здесь понимается в двух смыслах: «классический» (по Юнгу) и «евразийский» (по Трубецкому).

⁶ Ср. по другому поводу: «...культура должна быть для каждого народа другая. В своей национальной культуре каждый народ должен ярко вывить всю свою индивидуальность, притом так, чтобы все элементы этой культуры гармонировали друг с другом, будучи окрашены в один общий национальный тон. Отличия разных национальных культур друг от друга должны быть тем сильнее, чем сильнее различия национальных психологий их носителей, отдельных народов. У народов, близких друг к другу по своему национальному характеру, и культуры будут сходные. Но общечеловеческая культура, одинаковая для всех народов, невозможна» [Трубецкой 1992, 323].

⁷ Это положение, как представляется, можно экстраполировать и на уровень языка и говорить о языковой близости, будь то генетическая («природная») или типологическая («вызванная сожителем»): дополнительное основание в пользу того, что теория языковых союзов базируется не на частном случае (Балканы, хотя именно Балканы предоставляют необыкновенно эффективный материал, в частности, сложнейшую игру типологических сближений между близкородственными языками, или унифика-

о личности, частно- или многочеловеческой, о культуре, о национальной традиции, всегда имеет в виду „связку“ связей, определяющих общую картину: связь языка с культурой (причем и в более глубинном плане, когда тип языка мотивирует тип культуры, отражением чего является изоморфизм языка и культуры), связь во времени и пространстве, связь в духе и связь в „смысле“ и т.п. Эти связи в своей совокупности образуют то „коррелятивное“ пространство, в котором находится „личность“ — от отдельного индивидуума до целого народа или „связки“ народов» [Топоров 1990, 80–81].

В русской ипостаси многонародной личности для Трубецкого был важен прежде всего анализ, выделение ее составляющих (в самом общем плане — различие «востока» и «запада», иранского, туранского, финноугорского элемента и т.д.). Балканское же воплощение многонародной личности (с которым Трубецкому пришлось соприкоснуться биографически) поставило перед ним иную проблему: проблему синтеза. Здесь, в балканском культурном пространстве, ситуация оказалась иной: неповторимые личности как бы сливали свои индивидуумы в особого рода единство. И, вполне органично, изучение этого единства было начато с уровня языка — строительного элемента личности, инструмента особого рода, являющегося одновременно и субъектом, и объектом творчества (*agens* и *patiens*); ср. выше, человек как *agens* и *patiens* собственной ММ. Изучение балканской языковой общности не могло не привести к изучению балканской картины мира, грамматика и словарь которой — см. выше — представлены БММ.

* * *

Повторим, что, говоря о *балканском пространстве* (пространстве БММ), следует определить, что же означает *балканский* и *балканцы*. Уже для БЯС определение *балканский* достаточно условно и имеет прежде всего типологический смысл: *балканские* — это лишь некоторые языки Балканского полуострова, и *балканские* — это языки, строго говоря, выходящие географически за пределы Балканского полуострова, ср. к тому же «выплески» БЯС в карпатскую зону, или постулирование балто-балканского языкового ареала⁸.

Тем более условно звучит *балканский* в приложении к БММ, чья территория ощутимо больше территории БЯС, а границы в большей степени размыты. Захватывая, действительно, весь Балканский полуостров, БММ иррадирует и на гораздо более обширную территорию, при этом не только на свои «окрестности» (*балканскость* Средиземноморья и/или *средиземноморскость* Балкан), но и на север, да-

цию по внеположной модели и т.п.) и выходит за пределы собственно лингвистики.

⁸ Ср. в связи с этим известное «терминологическое» предложение Х. Шаллера: *языки Балкан vs. балканские языки* (география vs. типология).

леко за Дунай (балто-балканский ареал, на этот раз понимаемый не только на лингвистическом уровне)⁹.

Но если лексеме *балканский* придается прежде всего типологический смысл, то, по определению, он должен содержать качественно-квалифицирующие характеристики, и тогда *балканский* будет означать нечто особое и особенное — в разных смыслах слова. Действительно: с одной стороны, *балканский* — маркер *единого* и *цельного*; с другой стороны, *балканский* — маркер *сложного*, отмеченного индивидуальностью, непохожестью своих компонентов. И наконец: говоря о концепте *балканского* и *балканскости*, мы всегда подчеркивали еще одну особенность: явления, признаки и т.п., принципиально не уникальные, монтируют уникальную — *балканскую* — картину мира. Уникальность, возникающая из не-уникального, в определенном смысле более ценна, поскольку основана на трансформации, более того, преобразении исходного материала, остающегося притом *равным самому себе*, то есть на порождении *«иного из того же самого»*. Пример, эксплицирующий структуру балканского космоса (болгарские и восточнороманские легенды, восходящие к богомильской традиции о творении мира), воплощает этот парадокс (см. гл. 2). Так реализуются и оппозиция *похожесть/непохожесть*, и заложенная в БММ амбивалентность.

Утверждение различности, непохожести не только постулируется *извне* (в частности, исследователями *балканского культурного пространства*), но, что более важно, становится самоутверждением (= индивидуацией многонародной личности): оно поддерживается и решительно отстаивается *изнутри* носителями традиции. В контексте самоидентификации определение *балканский* может восприниматься как унифицирующее и потому одиозное, как бесцеремонная попытка навязать некий понижающий (и унижающий) стандарт «балканского базара»¹⁰. С этим «личным» восприятием нельзя не считаться, как нельзя не учитывать и того, что отстаивание своей индивидуальности, борьба за *свое* не мешает носителям БММ чувствовать свою принадлежность к некоему единству, отделяющему их от остального, *небалканского* (не столько в пространстве био-, сколько в пространстве ноосферы) мира, — и гордиться этим¹¹. — Здесь приходит на помощь и внутренняя форма лексемы *Балканы* —

⁹ Можно говорить о том, что сейчас наблюдается обратная тенденция (обратное движение): «широта» БММ побуждает к более широкому взгляду на границы БЯС (как и на понятие балканизма).

¹⁰ Ср. о расхожем представлении *balkan mentality* как о «the passions, the experience of disorder, and the sense of irregularity associated with this region of the world», против чего выступает автор недавней работы на тему [Kitromilides 1994, 441].

¹¹ Эти мысли были апробированы в работах известного болгарского лингвиста П. Асеновой, то есть «внутри БММ» (что для нас особенно ценно), см.: [Asenova 1991; Asenova 1992; Asenova 1993].

это *горы*, ороним и/или апеллатив, одно из наиболее отмеченных понятий в мифологическом словаре: трансформация мирового древа и модель вселенной, символ объединения *верхнего* и *нижнего* мира и возможность медиации. Причастность человека к горе (*балканец*) указывает на его близость к миру богов, путь *вверх* или *вниз* означает переход в *иной* мир. В *горах*, на *медном* или *мраморном* («минералогическом») *гумне* или на *горном пастбище*, то есть на взнесенной ввысь площадке, происходят основные события местной мифологии и истории.

Возникает сложное динамическое переплетение внутри оппозиции *похожий/непохожий* (alias *тот же самый/иной* = *свой/чужой*). Динамичность (подвижность) состоит в том, что объемы соответствующих понятий изначально имеют статус «готовности к изменениям». Очевидно, что *свой* должен быть *похож* на *своего* и *непохож* на *чужого*: но кто этот *чужой* и по каким критериям определяется его *непохожесть*? В *балканской* ситуации это в особой степени определяется временем и пространством (*hic et nunc* и/или *eo loco, eo tempore*). Оппозиции *свой/чужой*, *похожий/непохожий*, которые par excellence определяют индивидуацию личности, как единичной, так и многонародной, сразу оказываются включенными в круг пространственно-временных оппозиций¹².

Существующее в пространственно-временной тесноте и далеко не всегда добровольное объединение *разного* и разъединение *одинакового* стимулирует особого рода отождествление своего *Я*. *Балканское Я* стремится утвердить исконность и непрерывность по вертикальной, диахронической оси своего существования, оси, прикрепленной к некоей точке (*omphalos*, единственный для каждого и одновременно общий для всех); при этом горизонтальное, синхронное положение *Я* остается подвижным, колеблющимся, сохраняющим возможность выбора.

* * *

Движение и *путь* в БММ реализуется в рамках *балканского хронотопа*, формируемого *балканским пространством* в сочетании с *балканским временем*.

Балканское пространство может быть описано системой «нестабильных» противопоставлений, варьирующих *valeurs*, от жесткого бинаризма до его категоричного отрицания [Цивьян 1990, 71 сл.]: Бал-

¹² Оппозиция *похожий/непохожий* и в определенном смысле *свой/чужой* не может не включать в рассмотрение проблему *зеркала*. *Себя* человек может увидеть только в *зеркале* — и здесь прежде всего встает проблема самоотождествления (ср. роль зеркала в мифе о Дионисе-Загрее). *Зеркалом* могут быть и окружающие, *свои* и *чужие*. Так создается отраженный образ *своего*, верифицируемого *чужим*. — Этой проблеме была в частности посвящена прошедшая в 1996 г. в Москве, в Институте славяноведения РАН, конференция «Славяне в зеркале неславянского окружения».

каны — полуостров, но, строго говоря, полуостровом является лишь их южная часть; северная же может восприниматься как материк. Балканы омываются семью морями и почти перерезаются (что вносит идею острова)¹³ «фундаментальной» (мифологической — в системе БММ) рекой — Дунаем. При этом изрезанность береговой линии и обилие островов (зеркально отражающих эту изрезанность) делает околбалканское морское пространство как бы продолжением материка, а цепь островов, сохраняющих связь с *terra ferma*, — мостом = дорогой от Балкан к другим землям-берегам. И одновременно: актуально противопоставление *материк/остров*¹⁴, а окружающие Балканы водные пространства (к которым принадлежат острова) воспринимаются как мировой океан, как *eaux primordiales*, ведущие в иной мир. Отсюда путешествия, ощущаемые как насущно необходимые. Отсюда — стремление к постоянному движению.

История Балкан — их освоение, переселение народов, появление одних и уход/исчезновение других, бурные исторические перипетии, в ходе которых оказывались перетасованными племена, этносы, языки, диалекты, религии, традиции, культуры и т.д., делает неизбежным вариативное членение *балканского пространства*: оно мобильно, оно особенно чувствительно к переменам. В семиотическом плане, на уровне БММ, это свойство может быть описано как особого рода «синдром движения» во времени и пространстве; имеются в виду: диахронический аспект — и синхронный срез, то есть: движение по вертикали — и по горизонтали.

Концепт *движения* представляет собой универсалию, отраженную в любой ММ. «Ничто не знакомо и не присуще нам в такой степени, как *движение*. Оно является основным свойством, основным признаком жизни — и в философском, семиотическом, историческом и т.п., и во вполне обыденном, „переживаемом“ человеком смысле. *Moveo ergo sum* — перефразировка известной максимы кажется тем более оправданной, что и мышление мы представляем как движение мысли» [Движение 1996, 6]; ср. показательный пример из школьной драмы, которая «статичность сюжета и неразвитость перевоплощения <...> возмещала движением персонажей. Они практически никогда не стояли на месте, постоянно меняли точку нахождения и наблюдения» [Софронова 1996, 274 сл.].

В балканском хронотопе *движение* имеет особо высокую степень интенсивности. *Движение* может быть определено не просто как основоположная семантическая категория ММ: постоянное *движение/передвижение* есть, по сути дела, условие функционирования балканской общности как уникального культурно-исторического феномена,

¹³ О мифологии острова, в частности острова в рамках *балканского пространства*, см. статьи в сборнике: [L'Île 1989].

¹⁴ На этом противопоставлении основана концепция пространства у Геродота [Ceccarelli 1996].

spiritus movens БММ. Движение актуализирует БММ во времени и пространстве. Система путей, водных и сухопутных (ср. цитату из «Кануна Леки Дукагини», памятника албанского обычного права, примечательно вводящую тему пастушества: «Дороги — это жилы /кровеносные сосуды/ земли», то, что обеспечивает движение = жизнь, см. гл. 9), система персонажей = путников (два образца-символа: по земле — *пастухи-кочевники*, по воде — *моряки*) представляет парадигматический уровень *балканского движения*, его грамматику. Реализация этой грамматики на уровне *балканского текста* (синтагматический уровень) разворачивает многообразие видов *движения*, буквального и метафорического¹⁵.

Путь в балканском пространстве реализует одновременно и идею *балканского времени* (время движения = время в пути отражает сложность структуры пространства). *Путь* связывает, объединяет, *путь* обеспечивает контакты; реальный географический путь становится путем типологических схождений и ключом к раскрытию механизма балканистических процессов. *Путь* — средство выражения бесконечности балканского пространства, объединяющее *верх* и *низ* (горы и долины), море и сушу, *этот* и *иной* мир, и, в конце концов, необъятный космос.

Балканское пространство и *балканский путь* не могут не привести к концепту *границы*. В рамках БММ этот концепт находит свое, особое выражение, поскольку граница, предел содержит в себе возможность, точнее, стимул собственного преодоления, *выхода за..., перехода через...*¹⁶ Энантиосемия, заключенная в лексеме

¹⁵ Примечательна в связи с этим предложенная Н. Н. Казанским интерпретация «фрагмента движения», который он называет *перемещением божества*: «увоз, похищение, дарение статуи божества или оберега <...> В Трое перемещение священного предмета (Паллады, Кояя) оказывается судьбоносным <...> обозначая момент, поворотный в судьбе Илиона» [Казанский 1996]. — Движение *предмета* трансцендируется в движение *судьбы*.

¹⁶ Семиотизация границы проступает и во вполне реальной современной балканской ситуации незаконного перехода через границу, ср. для Албании, где возникла особая категория *refugjatë*. В более специфическом значении это не просто *Gastarbeiter*'ы, а сезонные рабочие, которые пытаются незаконно перебраться в Грецию. Обычно это оканчивается неудачей, и греческие пограничники возвращают их обратно; далее они повторяют свои попытки, и все это, учитывая относительно малый кпд, приобретает вид «движения ради движения». Описание облика и образа действий *refugjatë* усиливает впечатление «семиотичности», как будто в этом находит выражение заложенная в БММ «двигательная активность»: «Ils traversent la Devoll pour atteindre la frontière, où ils séjournent quelques jours après avoir été ramenés à la frontière par l'armée grecque. Ils sont visibles sur les routes et les chemins, par petits groupes, allongés dans l'ombre des jardins publics de Bilisht, attendant la fraîcheur du soir pour se mettre en route, ou encore débarquant par cars entiers dans les villages frontaliers. Ils n'ont aucun ou très peu de bagages, sont mal rasés et, s'ils ne sont pas de la région, ne parlent pas et ne se mélangent pas à la population. A Bilisht, ils se retrouvent dans un bar équipé d'une télévision; on l'appelle „le bar des réfugiés“» [Rapper 1996, 68] — классические характеристики *маргинального человека*.

граница, на семантическом уровне реализуется в ее амбивалентности. Амбивалентность границы играет существенную роль при переходе от парадигматического уровня (БММ) к синтагматическому (*балканский текст*), то есть от *competence* к *performance*. Здесь приходится балансировать еще и между *сходным* и *разным*, то резко переходящим, то незаметно перетекающим друг в друга. Местные различия в классических общебалканских сюжетах и мотивах обнаруживаются на достаточно продвинутом уровне, и известно, что этим нельзя пренебрегать, поскольку нередко оказывается, что как раз детали вносят важный вклад в структуру БММ. Особую роль здесь играет и м я: оно содержит этнокультурные и этноязыковые, конфессиональные и др., то есть, в сущности, хронотопические маркеры и тем самым становится сигнатурой, которая может быть развернута в сюжет, репрезентирующий одновременно и БММ, и отдельную балканскую традицию.

* * *

Структура *балканского пространства*, сжатого и одновременно открытого, имплицитно особый *путь*, не прямой, а обходный. Отсюда — возникновение идеи *лабиринта*, своего рода теоретико-множественной суммы разных *путей*. Лабиринтообразная структура *балканского пути* и вызванное структурой *балканского пространства* его усложнение, необходимое и единственно возможное (спуск или подъем по горам — серпантин; путешествие по морю — лавирование между островами), оборачивается в БММ принципиальным уходом от простоты и краткости¹⁷. Мифология *лабиринта*, концепт *лабиринта* (в прямом и переносном смысле) связан, конечно, не только с Балканами. Однако точкой отсчета остается произведение Дедала¹⁸. Тем самым как бы признается особая роль *балканского лабиринта*, что подтверждается неоспоримыми свидетельствами, от древности до наших дней.

Лабиринт предполагает прежде всего *движение* как таковое и, далее, движение в предельно усложненном варианте. В той же сте-

¹⁷ Весьма показательна тема прошедшей в 1996 г. в Софии конференции «Река Дунай — мост культурных взаимодействий». Оксюморон *река-мост* как нельзя лучше отражает парадоксальность семантической структуры БММ, амальгамирующей не просто разные, но противопоставленные понятия. Дунай в определенном смысле оказался одним из локусов балканистических процессов, понимаемых как особым образом направленные и особым образом реализуемые контакты (здесь имеются в виду прежде всего этнокультурные и этноязыковые контакты), давшие основание постулировать БММ (см. гл. 8).

¹⁸ Лабиринт Дедала был выстроен на Крите, то есть на *острове*, и при этом *под землей*, то есть в *нижнем (ином)* мире, мифологический *путь* к которому идет по воде. Критский лабиринт указывал среди прочего и на противопоставление *горизонталь/вертикаль*.

пени можно говорить, что концепт *лабиринта* соотносится с *неподвижностью*, аккумулируя таким образом значение обоих членов оппозиции *движение/неподвижность*. Первое реализуется в бесконечном повторении и наращивании элементов, предполагающем перемещение в пространстве (или занятие максимального пространства). Второе — в повторении одного и того же элемента (или одной и той же комбинации элементов — раппорт в орнаменте), то есть в возвращении к одному и тому же, к стоянию/топтанию на месте, к невозможности найти выход¹⁹.

Движение как основная составляющая БММ захватывает и ее семантический уровень. Это — непрерывное *движение* в усложненном, тесном смысловом пространстве, требующем обходных, и соответственно не простых, спрямляющих, а сложных, «удлиняющих расстояние» путей, это, в терминах Леви-Стросса, — бриколаж. На этой технике основана принципиальная амбивалентность БММ как на семантическом, так и на формальном уровне²⁰. Метафорическое движение, то есть движение мысли, опирается в архетипической ММ на традицию, на известный принцип «так делали наши предки», и его вариативность, постулируемая поворотами и многократными вращениями в одну и ту же точку, имеет в основе некую постоянную: *éternel retour* при всей цикличности требует указания на *начало* и *конец*, хотя бы условные, знаковые точки отсчета. В *балканском пространстве* такими точками отсчета являются *родина* и *чужбина*, каждая из которых попеременно может играть роль *начала* и *конца*. Выбор роли определяется направлением *движения-пути*, центробежным или центростремительным; мена ролей — цикличностью движения, чередованием *ухода* и *прихода*, то есть *вечным возвращением*. *Маршрут* 'движение по пути' в пространстве одновременно является 'движением по пути' во времени.

Однако этим не кончается, и мифологема *возвращения* приобретает в БММ значение нравственного императива, то есть переходит в сферу духа и чувства. *Ностальгия* 'страдание по возвращению' на родину есть терминологическое определение этого перехода, а *Итака Одиссея* — его, если можно так сказать, художественная

¹⁹ Отмечены аналогии с танцем: движение хоровода, сочетающееся с танцем на месте, когда движения ног имитируют меандр.

²⁰ Ср. ее выражение в системе БЯС, прежде всего на уровне тенденции к аграмматизму. Речь идет не только об утрате ряда грамматических категорий, но и о выборе тех формальных средств, которые уводят от однозначного решения: апозиция и соположение в синтаксисе; категория пересказывания, вводящая признак недоверности, обилие клитик, смягчающих или усиливающих сообщение, то есть тем или иным способом уводящих от объективности; контраст скудости грамматического инвентаря с многообразием его функций и т. п. Этот языковой образ БММ, как будто, вышел из механизма греческих предсказаний, основанных на «загадочном слове», которое функционирует как знак, но как знак темный, указывающий на смысловую амбивалентность.

сигнатура (см. гл. 7). Напряженность ностальгии-страдания подчеркивается мифологемой *чужбины*, которая является *балканской* реалией в той же степени, как и *балканской* идеей. Каким бы ни был *уход* из родного дома, насильственным или добровольным (и в этом случае, строго говоря, необязательным), *чужбина* отпечаталась в БММ как высшая степень трагизма. Богатый материал содержится в средневековых греческих текстах о чужбине [Mavromatis 1987, там же библиография], которые заслуживают специального анализа *sub specie* БММ. Чрезвычайно интересно было бы составить *балканский словарь* конкретных топонимических заполнений ячеек *родина* и *чужбина*. Опыт такого рода предложен в работах Ф. А. Елоевой на материале фольклора понтийских греков: «...история Понта может рассматриваться как своеобразная трансформация греческого мифа об Одиссее, но в сознании понтийцев гипотетическая Итака перемещается то в материковую Грецию, Пелопоннес (Морею), то вновь на берега Понта Эвксинского — Константинополь, Одессу, Батуми или в Тифлис. Представляется, что для понтийского сознания существенно, что родина находится в непостижимой дали, окутана дымкой и по возможности отодвинута в далекое прошлое. Понятие времени становится весьма относительным и в общем несущественным. Понятие ξενιτιά „изгнание, пребывание на чужбине“ в греческом контексте имеет чрезвычайно широкий спектр ассоциаций, оно определяет многое в понтийском сознании и применимо к любому хронологическому срезу понтийской истории. Песни, связанные с трагическим исходом из Турции, почти буквально совпадают с песнями, описывающими сталинские репрессии и ссылку в Казахстан: осуществляется подстановка метрически равноценного топонима, и сама песня остается практически неизменной» [Елоева 1997а, 100], ср.: [Елоева 1997б, 280–283].

Наблюдение, касающееся локального фрагмента греческой традиции, конечно, может быть распространено и на другие традиции, и отнесено к системе БММ. В оппозиции *родина/чужбина*, в пространственно-временном плане обозначающей крайние точки (начало и конец), скрыто не только разнонаправленное движение в буквальном смысле слова, но и то рассеяние и собирание, которое и составляет суть *балканской идеи* — в контексте БММ. При этом *начало* и *конец* чередуются и сменяют/заменяют друг друга, или сливаются. *Родина* — *начальная* точка движения, поскольку ее покидают, но она же и *конечная*, поскольку к ней возвращаются. *Чужбина* — *конечная* точка движения, *ultima Thule*, поскольку дальше пути нет (обычная метафора для *чужбины* — смерть, то есть *иной мир*), но это и *начало* пути на *родину*²¹.

²¹ Иной механизм *бегства/возвращения* видит Ю. Абызов (сам — русский из Латвии, «Что ощущаю, то и говорю») для русской эмиграции: «...бежали всегда. Бегство как бы имманентно русскому народу <...> [кроме центро-

Характерное для БММ сочетание бинаризма и ухода от бинаризма, колебание между выбором *ни то, ни другое* и *и то, и другое* (и, конечно, *или то, или другое*) основано, таким образом, на *движении*, о чем свидетельствует уже само определение соответствующих процессов: «переходы». *Расчленение–разъединение и связь–соединение, разбросанность, рас-сеянность* на море и *компактность–собранность* на материке, горизонталь и вертикаль, центр и периферия, открытость и закрытость (замкнутость и незамкнутость), четкое различие *внешнего и внутреннего*, эти характеристики *балканского пространства* (пространственные оппозиции БММ)²², к которым присоединяются характеристики *балканского времени* (временные оппозиции БММ) делают его своего рода матрицей, с которой штампуются человеческая жизнь. Балканский *modus vivendi* в течение тысячелетий находился под влиянием этой матрицы и во многом определялся ее структурой²³.

З а м е ч а н и е к связи и взаимной перекодировке *балканского пространства* и *балканского времени*: и время «идет», и время имеет свой путь; путь, который связывает, соединяет, обеспечивает преемственность, создает ощущение исторической тождественности человека самому себе. Время вводит категорию памяти, как мифологической, так и исторической. В бурной балканской истории «связь времен», понимаемая как непрерывность существования данного исторического общества, прерывалась неоднократно, но балканская *force vitale* преодолевала эти разрывы, постулируя единство «осевого времени»²⁴.

стремительного вектора — собирания земель вокруг Москвы] был и центробежный — кто-то собирал, а кто-то от этого убежал <...> [Россия] вечно убегают от самой себя <...> возвращение в дом отнюдь не подразумевает непременно физическое возвращение в Москву или Петербург <...> возвращение к Отцу, неосязаемому но убедительному духовному образу, может происходить и здесь» [Абызов 1997, passim].

²² Примечательно, что своего рода вспомогательным средством различения пространственных и временных оппозиций в антропоцентрической проекции (*этот = свой, верхний мир/иной = чужой, нижний мир*) является в БММ оппозиция *видимый/невидимый*. *Невидимый* соответствует *нижнему* миру и связанным с ним опасностям, в проекции на временные оппозиции — тьме, ночи; *видимый* — *верхнему* миру и соответственно дню, свету. *Видеть и быть видимым/не видеть и быть невидимым* — различные комбинации категории *зрения/видения* приводят БММ к неожиданным решениям (см. гл. 15).

²³ Ср. идеи Г. Гачева о балканском космо-психо-логосе (единстве космоса, души народа и его ментальности): балканский космос — это диалог между материковым пространством северных гор и долин (Фракия, Болгария...) и морским пространством, окружающим полуострова и острова (Греция), при том, что конструкция гора + долина = остров + море образуют сферу (образ универсума) [Gachev 1994, 109].

²⁴ Особую, орудийную функцию времени можно видеть в так называемом спрессованном фольклорном времени: время, за которое произносится не-

Непрерывность балканского времени означает не только и не просто цикличность (которая также находит в БММ яркое выражение, — не случайно идея *le mythe de l'éternel retour* была предложена М.Элиаде, которого в определенном смысле можно назвать образцом *homo balcanicus*), но и своего рода отказ от дискретного времени, переход во «вневременное» существование. Линейная последовательность событий оказывается несущественной и заменяется блужданием в «пространстве времени» (ср. эксперименты со временем в художественной прозе Элиаде и у Элитиса; визионерские путешествия во времени у Кавафиса, перетасовку сюжетов/событий у Сефериса, опровержение «места, времени и действительного, раз навсегда установленного течения событий» у героев Андрича, семиотические эксперименты Павича²⁵ и т.д.; богатые экспериментами балканские литературы еще ждут исследования своей *балканскости*). Если бы можно было вычертить эти блуждания, мы бы вернулись к идее *лабиринта*, то есть непрямого, бриколажного пути.

Цикличность на пространственном уровне манифестируется *кругом*. Семантема круга находит в БММ особое воплощение. *Балканский круг* отличается от обычного своей незамкнутостью в прямом (ср. балканские круговые танцы) и переносном смысле, и незамкнутость, «незаконченность» круга несет в себе ту же идею движения. Если в обычном круге отсутствие начала и конца символизируется замкнутостью, то *балканский круг* выражает ту же идею как раз своей разомкнутостью: он начинается нигде, уходит в никуда и движется не только вокруг своей оси, но и поступательно. Эта разомкнутость оборачивается амбивалентностью, отсутствием однозначного решения, сохранением выбора на разных уровнях БММ и в ее классических сюжетах²⁶. Как разгадать *amor fati* в *балканском*, подчеркнуто трагичном воплощении? *Чья победа?* — / *Кто побежден?* в поединках человека со Смертью? Почему благородные борцы за свободу сами себя называют ворами и разбойниками?... Подобно тому, как в известном балканском сюжете сестра не может найти обратную дорогу к раненому брату и прине-

кий сакральный текст, соответствует времени описываемых в нем событий. Пространство текста становится мерой времени (см. гл. 6).

²⁵ Анализируя творчество Павича, Д.Буркхарт видит ключ его техники в сочетании *ars memoriae* и *ars combinatoria*, помещенном в рамки следующих оппозиций: I. воспоминание + забывание; II. идентичность + метаморфоза; III. частное + общее [Burkhardt 1995, 343–344]. Представляется, что эта классификация описывает не только постмодернистского Павича, но вполне прилагается к БММ. Отсюда естественно возникает вопрос, не перевешивается ли у Павича (и не только у него) постмодернизм *балканскостью*?

²⁶ Круг, который надо замкнуть (если это удастся), ср. в сюжетах о занятии максимального пространства с помощью его опоясывания или объезда на коне; ср. также многочисленные ритуалы, связанные с опоясыванием, обвязыванием, замыканием (и симметричные им ритуалы развязывания, размыкания).

сти ему воды, подобно этому мы бродим в усложненном, лабиринтообразном пространстве БММ в поисках выхода = объяснения.

* * *

Итак, пространственные и временные категории БММ естественным образом вписываются в антропоцентричную классификацию. При этом за точку отсчета принимается не имманентное пространство и время, а положение человека в пространстве и времени, основанное на оппозиции *движение/неподвижность*. Человек перемещается в пространстве, время течет. Человек ориентируется в пространстве, опираясь на оппозицию *свой/чужой*, в пространственных терминах передаваемую как *внутренний/внешний*. О связи *чужого с движением/путешествием* (*пилигрим* < лат. *peregrinus*) см.: «Derjenige, der unterwegs ist, fühlt sich von den anderen, die unterwegs ist <...> durch seine Andersheit eine Gefahr» [Krusche 1994, 45].

Сказанное выше о *движении*, вариативности, амбивалентности подводит к тому, чтобы видеть суть оппозиции *внутренний/внешний* в принципиальной субъективности/«подвижности». Как меняются по воле человека, в связи с человеком границы пространства, так меняется и членение пространства: то, что принадлежит микрокосмосу-человеку, *внутреннее, свое, защищающее*, может менять знак, отходя в область макрокосмоса, а при определенных обстоятельствах становится *внешним, чужим, враждебным*. В условиях Балкан постоянное чередование *своего* и *чужого* и пульсирующая готовность к изменениям становится жизнестроительным принципом²⁷. Перекраивание границ в буквальном и переносном смысле, постоянная мена ролей победителя и побежденного (переход от одного к другому), миграционные волны, смены и сосуществование, исчезновение и появление племен, этносов, конфессиональных объединений, совпадения и отталкивания традиций и т. д., все, на чем основано и прошлое, и настоящее, и (с определенной достоверностью) будущее Балкан, оставляет глубокий след в БММ, программирует ее, чтобы носители БММ затем действовали/жили, «двигались» по этой же самой программе.

²⁷ Ср. показательный пример из современной албанской этноязыковой действительности: кого называют *i pabesë* 'бесчестный'. «*I pabesë* est formé sur le mot *besë*, qui désigne la parole donnée, le serment, la fidélité, par le préfixe privatif *pa-*. Il signifie donc „sans *besë*“, perfide, rusé, malhonnête». Оказывается далее, что модель «бесчестности» трудно определить: так называют греков за «хитрость», албанцев-мусульман, изгнанных из Греции после Второй мировой войны («хитрые, как греки»), а также албанцев, которые считают нормальной ситуацией посттоталитарного социального хаоса [Rappert 1996, 71–72]. Так основоположное в албанской ММ понятие *besy* 'слова', 'клятвы' (см. гл. 9) как основного гаранта порядка, социально-договорного и нравственного, «уходит» в сторону оппозиции *свой/чужой*.

Эта пульсация, борьба пронизывает, если можно так сказать, «всю БММ». Борьба с детерминированностью, контрасты и конфликты и ожидажно/неожиданно мирные или трагические их разрешения — все это формально может совпадать с универсальными образцами, но в балканской *многонародной личности* приобретает уникально *балканское* воплощение.

Сплетение пространственно-временных оппозиций (и шире — пространственно-временных показателей-шифтеров) в их транспозиции на другие уровни и другие коды подчинено строгим правилам и достаточно жестко формирует семантическую структуру БММ. Пространственно-временной каркас БММ превращается в своего рода предикат и реализуется как самодостаточная система. Иными словами, для того, чтобы актуализировать некую мифологему на уровне сюжета или мотива, надо ввести фактор *движения*²⁸. Конечно, это представлено прежде всего «текстами движения» — что более или менее очевидно, ср. выше столь распространенный в балканских традициях жанр путешествий, берущий начало в античной традиции. Более интересно, что через движение могут быть описаны и другие виды текстов и среди них, например, *пастушеский текст*, достаточно четко выделяющийся в корпусе текстов БММ: *пастушеский текст* настолько ориентирован на движение, что оно становится его смысловой и «идейной» доминантой.

* * *

Мы стремимся раскрыть заложенный в БММ механизм, который определяет и ее прочность (существование в *балканском хронотопе*), и актуальность («жизнь»): это механизм «перевертывания» (метаморфоз), основанный на *движении*, выступающем в контрастных образах: *движение*, имеющее целью установление *стабильности*, и *стабильность*, стремящаяся к *движению*. Анализ *балканского текста* (синтагматического воплощения БММ) *sub specie движения и пути* раскрывает уникальность балканских традиций, парадоксально объединенных поразительным сходством и столь же поразительной непохожестью.

Литература

- Абызов 1997 — Ю.Абызов. Эскапизм как подоснова русско-балтийского быта // Русские Прибалтики. Вильнюс, 1997.
 Бахтин 1975 — М.М.Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

²⁸ Факт, отмеченный Проппом в применении к волшебной сказке: для того, чтобы что-то начало происходить, герой должен выйти из дома и отправиться в путь (см. гл. 1).

- Движение 1996 — Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
- Елоева 1997а — Ф.А.Елоева. К вопросу об устной поэтической традиции понтийцев // Балканские чтения-4. Тезисы и материалы. Древняя, Средняя, Новая Греция. М., 1997.
- Елоева 1997б — Ф.А.Елоева. Понтийский диалект (на материале греческих бесписьменных говоров Грузии и Краснодарского края). Докт. дисс. СПб., 1997.
- Казанский 1996 — Н.Н.Казанский. «Перемещение божества» в контексте Троянского мифа // Международная научная конференция «Троя и ее сокровища». Москва, 25–28 ноября 1996 года. Тезисы докладов. Государственный Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. М., 1996.
- Софронова 1996 — Л.А.Софронова. Старинный украинский театр. М., 1996.
- Тиханов 1998 — Г.Тиханов. Бахтины в Англии. Дополнения к биографии Н.М.Бахтина и история рецепции М.М.Бахтина // Тьяняновский сборник. Шестые, седьмые, восьмые Тьяняновские чтения. М., 1998.
- Топоров 1990 — В.Н.Топоров. Николай Сергеевич Трубецкой — ученый, мыслитель, человек (к столетию со дня рождения) // Советское славяноведение, 1990, № 6.
- Трубецкой 1927 — Н.С.Трубецкой. К проблеме русского самопознания. Париж, 1927.
- Трубецкой 1992 — Н.С.Трубецкой. Об истинном и ложном национализме // Пути Евразии. М., 1992.
- Цивьян 1990 — Т.В.Цивьян. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- Asenova 1991 — P. Asenova. Un trait de la mentalité de l'«homo balcanicus» // Ex oriente lux. Bruxelles, 1991, vol. II.
- Asenova 1992 — P. Asenova. La mentalité balkanique: vues de l'«homo balcanicus» sur certaines qualités humaines // Linguistique balkanique, 1992, XXXV, 3–4.
- Asenova 1993 — P. Asenova. La mentalité balkanique: l'optique de l'«homo balcanicus» sur les périodes de la vie humaine // Лингвистични и етнолингвистични изследвания в памет на Вл.И.Георгиев. София, 1993.
- Burkhardt 1989 — D. Burkhardt. Kulturraum Balkan. Berlin; Hamburg, 1989.
- Burkhardt 1995 — D. Burkhardt. Ars memoriae und ars combinatoria in der Postmoderne. Am Beispiel von M. Pavić // Die Welt der Slaven, 1995, XL, 2.
- Ceccarelli 1996 — P. Ceccarelli. De la Sardaigne à Naxos: le rôle des îles dans les «Histoires» d'Hérodote // Impressions d'îles. Paris, 1996.
- Friedman 1997 — V.A. Friedman. One Grammar, Three Lexicons: Ideological Overtones and Underpinnings in the Balkan Sprachbund // CLS 33. Papers from the Panels on Linguistic Ideologies in Contact... Chicago, 1997.
- Gachev 1994 — G. Gachev. The Balkan Cosmos—Psyche—Logos // Septième congrès international d'études du sud-est européen (Thessalonique, 29 août — 4 septembre 1994). Communications. Athènes, 1994.
- L'Île 1989 — L'Île, territoire mythique. Études rassemblées par F. Moureau. Paris, 1989.

- Kitromilides 1994 — *P. M. Kitromilides*. «Balkan mentality»: History, legend, imagination // Septième congrès international d'études du sud-est européen (Thessalonique, 29 août — 4 septembre 1994). Communications. Athènes, 1994.
- Krusche 1994 — *D. Krusche*. Reisen. Verabredung mit der Fremde. München, 1994.
- Mavromatis 1987 — *I. Mavromatis*. Τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά ποιήματα «Περί ξενιτιάς» // Neograeca medii aevi. Text und Ausgabe. Akten zum Symposion Köln 1986. Köln, 1987.
- Nixon 1977 — *P. J. Nixon*. Ideology in Balkan Anthropological Research // *Europæa*, 1997, III-1.
- Rapper 1996 — *G. de Rapper*. Frontière et transition en Albanie du sud // *Europæa*, 1996, II-1.

Балканское пространство

Сборник, посвященный концепту движения [Движение 1996], открывался статьей о неподвижности [Топоров 1996], и по-другому и быть не могло: *неподвижность* среди прочего — точка отсчета для *движения*¹. Точно так же, анализ *пути* в балканском пространстве (и в пространстве БММ) нельзя не начать с характеристики пространства, то есть *земли*. Это естественным образом отсылает к космогонии.

Вариант балканской космогонии, о котором пойдет речь, принадлежит богомильской традиции, сплавленной с фольклором: это известная космогоническая легенда, датируемая XII–XIII в., в ее южнославянских и румынских версиях. Вполне в духе и характере БММ, сплав создает и особую, и новую картину, далеко не во всем выводимую из собственных составляющих.

Дуалистическая основа богомильского варианта космогонии состоит в том, что мир создается Господом вместе с дьяволом; однако их первоначальное сотрудничество приводит к конфликту, кончающемуся поражением дьявола. В процессе творения возникает одно (дуалистическое) осложнение: земля и небо создаются по отдельности, причем первым по очередности и определяющим по размеру является небо, земля же должна под него «подстраиваться». Небо мыслится как сферическое покрытие, (выпуклая) крыша/крышка земли, и между ним и землей не должно быть зазора (по краям, см. далее)². По коварству ли дьявола или по недосмотру Господа, но земля оказывается больше неба, и оно не может ее накрыть. Возникает дисгармония, угроза для космического устройства. При этом подразумевается, что уже созданное является окончательным: небо нельзя увеличить, а землю уменьшить. Господь сам не может выйти из затруднения и вынужден просить совета у совершенно, казалось бы, не адекватных ему по могуществу помощников: естественно, что в богомильском контексте первым в качестве помощника выступает дьявол³, кроме него, *пчела* (и другие курьеры, посланные за инфор-

¹ О сочетании статических и динамических начал в пространстве и времени текста см.: [Неклюдов 1975].

² Ср. у Вернана, в связи с соединением/соитием Геи и созданного ею же самую Урана: «En effet, l'union du ciel et de la terre, ces deux opposés <...> se fait de façon désordonnée, <...> dans une quasi-confusion des deux principes contraires. Le ciel gît encore sur la terre, il la couvre toute» [Vernant 1988, 9]. Мотив соития неба и земли в данном случае рассматриваться не будет.

³ Но советы могут давать и святые: св. Николай, св. Илья, св. Петр. И даже: Господь сам догадывается, что землю можно уменьшить, стиснув ее с двух сторон [Пенушлиски 1969].



Рис. 1. Движение и неподвижность.

Краснофигурный кратер из Синда. Археологический музей Салоник (№ 223).

мацией) и еж. Рассматривая «дуалистический» (богомильский) вариант космогонии в южнославянской и румынской традиции, Элиаде сравнивает Господа с *deus otiosus* архаических традиций, то есть с богом, уставшим от творения, потерявшим интерес к созданному им миру и «удалившимся на покой»: иначе, говорит он, трудно объяснить и его промах, и неспособность самому разрешить проблему [Eliade 1970b, 89–93].

Сначала южнославянская традиция. «По дуалистическим легендам, земля в начале была ровной и плоской, как поднос, но так выросла, что небо не могло ее покрыть. Господь оказался в затруднении и поэтому послал пчелу, узнать у дьявола, что делать. По совету дьявола, он начал бить землю, и от этого возникли горы» [Георгиева 1983, 29]; «Некогда бескрайнее море покрывало землю. Бог и дьявол дружили. Дьявол спустился на дно моря, достать горсть земли, чтобы было, куда сесть. Когда он выносил землю наверх, она разнеслась по воде: только под ногтями у него осталось немного, и из этого Бог сделал землю, которая начала расти. Сели. Дьявол сказал, что сбросит Бога в воду, чтобы утопить его, но это ему не удалось. Тогда он стал вытаскивать землю из-под Бога, но она растянулась и увеличилась настолько, что небо не могло ее накрыть. Еж научил Бога свернуть ее, чтобы она уменьшилась. Так появились горы и долины»; по варианту, записанному в с. Вакарел, еж приводит в пример себя, говоря, что и он, свернувшись в клубок, становится меньше [Ковачев 1914, 49, 53]. В другом варианте Господь, по совету ежа ударами свернувший землю в клубок, видит, что она от этого стала безобразной, и в наказание проклинает ежа, чтобы и тот сворачивался в клубок [Ковачев 1914, 54]. В тексте, записанном в с. Халово (Видинско) техника уменьшения земли описана более детально: «<...> трябвало Дядо Господ да вземе и повдигне тук-тамя земята, а пгък сам-там да я стъпче, та така да се образуват долини и планини и да се скъси, за да може да я покрива небето» [Иванов 1970, 333–334]. Ср. вариант, записанный в Етрополе: «Когда Господь сделал небо и землю, землю он сделал больше, так что небо не могло ее накрыть. Господь видел, что дьявол что-то говорит ежу, и послал пчелу, подслушать, о чем они говорят. — „Не знает Господь, говорил дьявол ежу, что надо взять прут и стегать землю, стегать, да станат долини вгърхове, долини вгърхове; тогда земля станет меньше, и небо сможет ее накрыть“» [Иванов 1970, 336].

Появление ежа переводит сюжет в зооморфный код: выбор именно этого персонажа не случаен; он обусловлен способом, которым предлагается выйти из положения, а именно: свертыванием, сжатием земли, что приведет ее в соответствие с размерами неба. В цитированных вариантах процесс творения может быть сопоставлен с работой скульптора (лепщика): руками или орудием (нечто вроде стеки) Господь придает земле нужные размеры и форму. Обыгран мотив шара, восходящего к комку грязи, ила, из которого выросла земля (в сюжете «ныряльщик за землей»), и к клубку-шару, в который сворачивается еж. Аналогия

земля — еж основана на сходстве по форме, причем направление сходства может быть двояким: земля становится похожей на ежа или еж становится похож на землю. Существенно, что сходство это не исходное, а «рукотворное», технически основанное на *движении-жесте*: землю (перед этим растянутую) бьют, хлещут, сдавливают, сжимают, стискивают⁴ — еж (из растянутого положения) сворачивается в клубок. Так изображается космогонический процесс *in motu*.

Образ еж = клубок, к тому же клубок, утыканный иглами, приводит к другому воплощению шара, связанному с домашним ремеслом: к клубку ниток. Возможно, эти метафорические ходы соединили одну из версий румынской космогонии с мотивом ткачества: *urzirea lumii, urzirea pământului*. Мир навивают, ткют, изготовили две отдельные основы — для неба и для земли⁵. В этой отдельности и заключен конфликт: основы не совпадают друг с другом, земля оказывается больше неба, за советом приходится обратиться к чудесному помощнику, им становится еж. Пока все идет так же, как в южнославянском варианте, но роль ежа оказывается гораздо более сложной и разнообразной; по каноническому варианту, Господь, соткав землю ровную, без гор и долин (такую большую, что не хватает места для воды, и т.п.), и обнаружив ее несоответствие небу, сам, через пчелу, муху, птицу и т.д.⁶ или даже через св. Петра обращается за советом к ежу; еж либо отвечает сразу, либо делает вид, что не знает, как выйти из положения; пчела подслушивает, что он сам себе бормочет насчет сворачивания в клубок, и сообщает Господу; в наказание, еж остается *ghimotoc* «клубком» [Pamfile 1913, 31–35, 38–40]⁷. Этот вариант практически полностью совпадает с южнославянским с той разницей, что здесь земля не сплетена из грязи («земля, пропитанная водой»), а сплетена из ниток⁸.

Крайне интересно развитие, которое получает мотив ниток. Навивая мир, Господь начинает с неба, а ежу, своему помощнику и «иглоносному» со-труднику⁹, дает клубок ниток (*un ghem de ață*) для земли,

⁴ Мотив стискивания земли проступает в болгарских загадках о морозе, который *сва земя стисна* [Стойкова 1970, № 226].

⁵ К текстильным мотивам в космогонии см. о небе: *Jedna truba platna svu zemlju pokrila* [Новаковић 1877, 142]; «Одно одеяло покрывает мир» [Gjèegjèza 1968, 492] и др.

⁶ Так может быть проработан едва ли не весь бестиарий, ср.: сначала ворон, потом другие звери и другие птицы [Graiuл 1906, 291].

⁷ Но если еж отвечает сразу, то Господь благословляет его — в благодарность за помощь [Graiuл 1906, 275].

⁸ Ср. объединение обоих мотивов в румынской версии, подкрепленное *figura etymologica*: лягушка, помощник Господа, приносит во рту воду; этой водой замешивают землю вместе со стеблями крапивы (*urzi c ă*); *din acest amestec s'a urzit lumea* «из этой смеси создан/навит мир» [Pamfile 1913, 25].

⁹ Элиаде приводит латышский вариант того же сюжета: в награду за помощь Господь дает ежу иглы, чтобы никакой враг не смог бы к нему подойти. Элиаде обращает внимание на «растягивание» сюжета в пространстве, до крайних точек балто-балканского ареала [Eliade 1970b, 90].

с тем, чтобы навой соответствовал небу; еж не может рассчитать правильно и навивает больше, так что небо не покрывает землю [Pamfile 1913, 22]. В связи с ежом вводится мотив меры, измерения: «Убивать ежа — грех, потому что он смерил землю (*a măsurat pământu*)» [Istrătescu 1928, 345]¹⁰. К этому относится и прозвище ежа *arici pogonici*, потому что он измеряет *погоны* (1 *погон* = 5012 м²). Клубок ниток начинает разматываться буквально: с ним ходит еж и измеряет землю¹¹. В определенном смысле здесь отзывается и нить из клубка Ариадны, как бы напоминая о том, что эта нить может быть не только путеводной, но и измеряющей особое *балканское пространство*¹².

Два мотива, заключенные в приведенных выше сюжетах, существенны для нашего анализа *балканского пространства*. Первый статический, описывающий структуру космоса (в связи с оппозицией *земля/небо*) и структуру земли. Второй динамический, описывающий *путь* — по горизонтали и по вертикали. Пружина, разворачивающая эти мотивы (параллельно и последовательно) — несовпадение земли и неба по размерам.

1. Сжатая земля. Балканская космо- и ойкогония

Устранение «несовпадения» = помехи для создания мира, в котором земля и небо должны плотно прилегать друг к другу, предполагает простую, но достаточно своеобразную конструкцию: мир (земля + небо) имеет вид некоего сосуда с плоским (во всяком случае в начале) дном и выпуклым верхом; при этом верх = небо закрывает/покрывает дно = землю как *крыша* дома или *крышка* сосуда, шкатулки и т. п. — «той е връшник, който похлупва земята» [Георгиева 1983, 13], ср. еще [Българска митология 1994, 226].

¹⁰ Мотив измерения просматривается в следующем тексте: когда оказывается, что земля велика для неба, и Господь посылает к ежу муху, тот ворчит: «А о чем он думал раньше? Надо было навивать землю по размеру неба» [Graul 1906, 173–174].

¹¹ О других видах участия ежа в космогонии см.: [Раденковић 1996, 175].

¹² Несколько отличающийся вариант «космогонических экспериментов», как он это называет, приводит Вулкэнеску. Парные мифологические персонажи, «со-трудники-антагонисты» Фэртат и Нефэртат (*Fărtat* и *Nefărtat*) сначала создают землю; она оказывается такой большой, что для воды не хватает места; Фэртат говорит, что землю надо сжать; Нефэртат не знает, как это сделать, и спрашивает совета, в частности, у ежа; еж говорит, что надо походить под землей, чтобы она «вспучилась»; после этого Фэртат решает покрыть землю небом; небо опирается на мировое дерево и на края земли; небо оказывается таким тяжелым, что земля начинает погружаться в мировые воды... и т. п. [Vulcănescu 1985, 244–245].

Этот образ четко отпечатался в загадках. Ср. о небе: *Син-зелен лист цялата земя похлунил; Една плоча («плита») покриват цел свет; Пълен връшник («выпуклая крышка, под которой печется пирог»)*¹³ *с пуканицы («кукурузные зерна»); Син похлупак («крышка») със златни капки* [Стойкова 1970 № 3, 4, 5, 32, 70]¹⁴; к этому же загадыванию неба со звездами через *таван* «потолок, чердак», и (в дополнение к *връшник*'у) через другие, весьма разнообразные виды посуды¹⁵ — сито, решето, миска, блюдо, противень, кадка, наполненные яйцами, орехами, зернами пшеницы и кукурузы и т.п. Перед нами набор домашней утвари, представляющей собой такие вместилница, которые в перевернутом виде могут служить объемной крышкой-куолом¹⁶ — так, в румынской загадке небо представлено в виде котла, опрокинутого над землей [Gorovei 1972, № 340]; «земля плоская, как стол, лежит на воде; на ее края опирается небесное полушарие» [Vernea 1997, 77]¹⁷.

Итак, для звезд небо — *дно* сосуда, а для земли — *крышка*. К этому же болгарская загадка «Бурлит земля под небом. Что это такое? Пирог». Загадка изображает творение мира как печение пирога: земля — пирог, а небо — уже встретившийся *връшник*. Ср. кулинарный мотив в творении земли: Господь сделал питу, которая стала величиной с гумно [Калоянов 1979, 62], — конечно, такую питу не накроешь никакой крышкой¹⁸.

Такой *мир* = макрокосмос отличается от канонических представлений: он предстает *закрытым* со всех сторон, ограниченным; он имеет структуру *дома*, то есть микрокосмоса, и это «переворачивание» дает возможность иной интерпретации пространственного и временного соотношения макро- и микрокосмоса.

Нам кажется, что здесь можно видеть особую ипостась космогонии — *ойкогонию*, то есть творение *мира* как *дома* (а не *дома* как *мира*). Что было раньше — вопрос, актуальный в аспекте мифологической реконструкции и архитектурной антропологии (дис-

¹³ *Връшник*, т.е. «верх» в диалектах может обозначать как крышку, так и небосвод [Бадаланова 1993, 13].

¹⁴ Ярусное расположение светил отражено в румынских представлениях: на небе выше всего — солнце, ниже и ближе к земле — луна, а между ними — звезды [Simu 1939, 129].

¹⁵ Анализируя древнегреческие представления о пространстве, Ю. Асоян выделил в качестве одного из наиболее существенных его образов — образ *места-сосуда* [Асоян 1992, 9–10]. Возможно, это восходит к древнебалканским космогоническим представлениям, что и свидетельствуется фольклорными данными разных балканских традиций.

¹⁶ В этом контексте рус. пожелание *ни дна, ни покрывки* может быть понято как *ни земли, ни неба*: отсылка в хаос.

¹⁷ См. сочетание *текстильного* и *посудного* признака в румынской загадке о земле и небе: «Есть у меня бочонок, на бочонке полотенце» [Gorovei 1972, № 1346].

¹⁸ И Шар Планина, захватив пастухов, накрывает их, как крышкой (см. гл. 13).

циплина, рассматривающая происхождение жилища в антропологической перспективе), см. прежде всего работы Эджентера, в частности [Egenter 1992, там же библиография]. Цитируя работу исследователя первобытного искусства¹⁹, Эджентер ставит вопрос, **что** чему предшествует в архетипической ММ, макрокосмос микрокосмосу или наоборот, и иллюстрирует эту дилемму инверсией противопоставления *небо/крыша*: «Yet, is heaven a big tent? Is a tent a miniature heaven?» [Egenter 1992, 113].

В архетипической ММ, антропоцентричной по определению, *мир* творится богом, человеку же отводится роль строителя *дома*. Опозиция *мир/дом* (*макрокосмос/микрокосмос*) соответствует в ММ цепи пространственных оппозиций (*внешний/внутренний, неограниченный/ограниченный, открытый/закрытый* и т. п.). *Внешний мир* представляется при этом огромным, открытым и безграничным, *внутренний мир*, принадлежащий человеку, — это *дом*, он заведомо меньше *внешнего мира*, и занимаемое им пространство о-граничено и от-граничено от внешнего мира, *закрыто*.

На это накладывается и опозиция *природа/культура*, поскольку *дом* — своего рода артефакт, созданный человеком. В клишированном восприятии макрокосмоса и микрокосмоса заключена и идея времени, то есть хронология: сначала творится *мир*, а затем, по его образцу, строится *дом*. Тогда микрокосмос — реплика макрокосмоса, и структура *дома* повторяет структуру *внешнего мира* (потолок = небо, пол = земля и т. д.), а не наоборот. Из этого следует, что *дом*, возникший после возникновения *мира*, сделанный человеком, противопоставлен космосу и одновременно подражает ему как образцу.

Хорошо известен прием росписи потолка или купола «под небо» *изнутри*. Изображение неба *внутри* здания (небо вместо потолка) символизирует открытость, выход во *внешний мир*, как бы преодоление *дома*. Менее ясно изображение неба со звездами *снаружи*, прежде всего на церковном куполе (русская традиция)²⁰. «Небо снаружи» создает иной образ: закрытость, имитация твердого, выпуклого неба-крыши/крышки²¹.

Е. Н. Трубецкой говорит, что религиозная идея, «которая олицетворяется русской формой купола-луковицы, выясняется из сопоставления. Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный,

¹⁹ Для носителя ММ «the roof he built or the tent he made of skins, or the vault of clay or straw, became a symbol of this higher dome of heaven» [Read 1955].

²⁰ См. также роспись крыши избы (Каргополье): в верхней части, где скаты сходятся вместе, на темном (синем или красном фоне) помещаются звезды [Мороз 1996, 286].

²¹ О более чем известном мотиве каменного неба здесь не говорится. — Упомянем еще *зонтик* — передвижной купол и в связи с этим название балдахина (как разновидности зонтика) *ouraniskos* «маленькое небо» [Акимова, Кифишин 1994, 183 et passim].

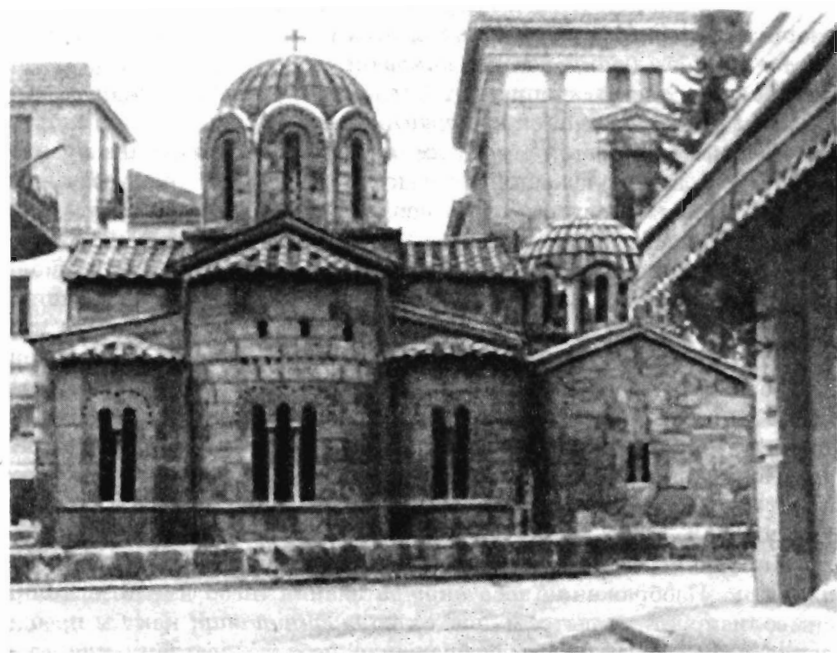


Рис. 2. Церковь Капникарея в Афинах. XI век.

покрывший землю [полное соответствие небу крыше=крышке в БММ, см. выше. — Т.Ц.]. Напротив, готический шпигель выражает собою неудержимое стремление ввысь, подьемлющее от земли к небу каменные громады. И, наконец, наша отечественная «луковица» воплощает в себе идею глубокого молитвенного горения к небесам <...> Это завершение русского храма — как бы огненный язык <...> золотые главы выражают собою эту идею молитвенного подьема» [Трубецкой 1990, 8–9].

В кругу этого толкования «небо снаружи» (синий купол с золотыми звездами) может означать приближение горнего мира к миру человека: преодолевая громадное расстояние, оно спускается к нему.

Монтирование мира (соединение неба и земли) сходно со строительством дома — но с основоположным отличием: *дом* = *дом* начинает строиться с низу, с фундамента, а *дом* = *мир* — сверху, с крыши (как мы видели, небо создается первым). Остальное совпадает, и в обоих случаях перед нами *дом*, артефакт, строительная конструкция, в которой верхняя и нижняя части полностью соответствуют друг другу. При этом, между ними не должно быть никакого зазора (по краям), но должно оставаться свободное пространство: небо «е много високо и прилича на връшник, който похлупва земята, като се опира на нея нейде *накрай света*» [Вакарелски 1977, 413]²². Идя дальше, можно сказать, что перед нами как бы перевернутый космогонический порядок: не *дом* создается по образцу *мира*, а *мир* изначально спроектирован по образцу *дома*. Тем самым оказывается поколебленной и «логическая хронология»: что было сначала, а что потом, *мир* или *дом*? (ср. вопрос Эджентера).

Это в свою очередь делает возможным допущение, что между *домом* и *миром* нет принципиального противопоставления — если только не по размерам: *большой и маленький мир* или *большой и маленький дом* (что отчасти отражено в обозначении макро- и микрокосмос), и они могут быть взаимообратимы²³. Еще одна иллюстрация ахронного представления о мире, когда его составляющие образуют некую единую систему вне линейной временной последовательности: в балканских традициях (конечно, не только в них)²⁴ бог «мастерит»

²² Ср. известные балканские сюжеты о том, что первоначально небо было расположено так низко, что до него можно было достать рукой, задеть головой и т. п. Женщины задевают небо, развешивая выстиранное белье, вытирают о небо руки и т. п. В наказание бог поднимает небо.

²³ Превращение микрокосмоса (комнаты) в макрокосмос (безграничное пространство, мировая *черная пустыня*) описано в рассказе С. Кржижановского «Квадратури»: квадратури — средство для *ращения комнат*, увеличения *внутреннего пространства дома*. Способа остановить этот процесс нет (сюжет «Ученик чародея»), и комната разрастается настолько, что становится *внешним пространством мира*, в котором теряется и погибает *человек* (хозяин комнаты).

²⁴ Среди обширной литературы о творении=изготовлении мира см.: [MacLagan 1977, 29–31].

мир — лепит его из глины, как гончар, навивает, как ткач, месит, как лепешку и т. п. В клишированном хронологическом представлении сначала создается *мир*, потом *человек* и уже потом — *ремёсла*. Но ремеслам обучает человека бог, который сам владеет ими изначально, и это его «ремесленничество» дополнительно подтверждает и усиливает если не хронологический приоритет ойкогонии перед космогонией, то хотя бы их равенство²⁵.

Теперь обратимся к анализу структуры земли. Итак, перед нами — *мир-шкатулка*, *мир-сосуд*, наконец, *мир-дом*, покрытый небом как крышкой/крышей. Тогда, следовательно, то, что находится на земле, относится к его интерьеру. Горы, долины, воды — все, что описывается как земные просторы, то есть нечто громадное и неограниченное, становясь элементом интерьера, как бы уменьшается («одомашнивается»), приобретает признак *сжатости*, *утесненности*. Вспомним, что они и появились на земле при помощи *сжатия*, хотя, казалось бы, имелся и другой выход — увеличить, *растянуть* небо. Но нет, бóльшая часть подстраивается под меньшую. Полное совмещение неба и земли означает кроме того и *закрытость* (основной признак *дома* в ММ)²⁶.

Строго говоря, приведенные выше легенды имеют в виду не только и, может быть, не столько творение мира, сколько устройство земли, ее структурирование: в них рассказывается, как земля после сжатия перестает быть плоским подносом, столом; как на ней появляются горы, долины, наполненные водой впадины и т. д.; как земля приобретает рельеф. Горы и долины нужны в частности для того, чтобы нашлось место для воды [Eliade 1961].

Рельеф возникает и не только от сжатия, см. сводку: [Георгиева 1983, 29, сн. 34; СД 1995, 520]: дьявол взял со дна дрожжи (*мая*), спрятал их во рту, но дрожжи стали расти, дьявол стал плевать — и на месте его плевков возникали горы; ср. то же в румынском (буковинском) предании [Eliade 1970b, 86]; горы — мука или камни, высыпавшиеся у Господа из разорвавшегося мешка; когда Господь возносился на небеса, земля пошла за ним, Господь приказал ей остановиться — и так образовались горы; низины были выкопаны животными, чтобы в них собиралась вода для питья.

Примечателен румынский вариант, где мотив навивания земли, клубка ниток и ежа-помощника Господа получает неожиданное развитие. Еж был богатырь, с длинной бородой. Когда Господь навивал

²⁵ См., по сути дела, об этом же: «Правила, по которым был создан мир, легли в основу современной технологии <...> ритуал породил технологию <...> соотношение практических и символических аспектов изготовления вещей было как раз обратным» [Вайбурин 1989, 67–68], ср.: [Вайбурин 1995, 87]; ранее об этом в работах Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова.

²⁶ Другие коннотаты совмещения неба и земли здесь не разбираются.

землю, он позвал ежа, чтобы тот держал два клубка ниток, один для основы, другой для утка. Оказавшись перед Господом, еж так испугался, что выронил один клубок: от этого прежде плоская и ровная земля искорежилась (*s-a scovîrdat*), и на ней появились холмы, горы, долины, реки и т.д. Господь разгневался и проклял ежа, так что тот с тех пор остался скрюченным в клубок [Hasdeu 1974, 354].

Чему можно уподобить земной рельеф в приложении к интерьеру дома? Первое, что приходит в голову, — мебель. Оппозиция *горы/долины*, то есть *вертикаль/горизонталь*, в разных традициях и в разные периоды реализуется по-разному. Ср. лежащий на поверхности пример японской традиции, где преобладает горизонталь: мебели почти нет или она тяготеет к низу, к плоскости; внутренние стены представлены легкими передвижными перегородками, едва ли не ширмами²⁷. Так воспроизводится образ ровной и плоской земли, отражающий, возможно, стремление к *растягиванию* пространства. Есть традиции, в которых устройство интерьера построено на вертикали, и это стремление вверх (вспомним, хотя бы, происхождение шкафа из поставленного вертикально сундука) нередко сочетается с теснотой, с нагромождением мебели и вообще вещей, с превращением дома или комнаты в настоящий лабиринт. Так воспроизводится горный рельеф, обязательным признаком которого является узость, усложнение пути.

Конечно, наиболее естественно видеть в мебелировке интерьера реплику внешнего мира: мебель возникает достаточно поздно, и это она имитирует рельеф, а не наоборот. И вообще, может ли природа подражать артефакту? Такой взгляд был бы слишком прямолинейным, — но речь идет лишь о более широкой и масштабной корреляции между макро- и микрокосмосом, между *миром* и *домом*.

Рассмотренные легенды, как кажется, расшатывают слишком жесткую оппозицию *мир/дом* и побуждают к свободной интерпретации соотношения макро- и микрокосмоса. Балканская традиция (но, конечно, не только она)²⁸ изобилует примерами того, как *внутренняя*, домашняя жизнь проходит в интерьере космоса: это и пастухи-номады (см. *мир* = *дом* албанской пастушки в гл. 12), и укрывающиеся

²⁷ Ср. структуру интерьера в традициях, где *дом* представлен сооружениями типа шатра, весьма актуальную для балканской пастушеской традиции, например, саракачанскую круглую колибу, всю мебелировку которой составляют низкие деревянные нары, расположенные по периметру, а мебель для сидения (большие камни) «поставлена» у входа снаружи [Маринов 1964, 109 сл.]; ср. [Maier 1979, 118].

²⁸ Пример впечатлений более чем тридцатилетней давности от «дома» кетов на берегу Енисея: попытки перевести их на оседлость и поселить не в чумах, а в деревянных домах кончились тем, что летом дома стояли пустыми, а весь скарб хранился снаружи, наваленный в сани. *Домом* для них, действительно, был *мир*, который они и обживали, устраивая *наружный интерьер*.

в горах разбойники-гайдуки и клефты, и моряки. Дело не только в том, что по тем или иным причинам они вынуждены покидать *свой дом*, а в том, что они выбирают для жилья принципиально *иной дом* — *мир, макрокосмос*. Отсюда и идея *poses mioritiques* и миоритического пространства, о чем писал Элиаде [Eliade 1970 a]: свадьба героя с Землей-смертью происходит в храме, куполом которого служит небо:

А с небес тогда
 Канула звезда,
 А луна и солнце
 Нам надели кольца,
 Над землей сияли
 И венец держали.
 Кодры величавые
 Нас венчали славою,
 Служили нам горы,
 Пели птичьи хоры,
 И звезды свечами
 Горели над нами!...

(Пер. А. Бродского)

Это прекрасно показано и в произведениях Иво Андрича. Балканский ландшафт у Андрича — открытое пространство, обживаемое человеком, как его истинный дом: *макродом*, в котором сливается воедино то, что создано Творцом и то, что создано человеком²⁹. Особенно ярко, почти формульно, это выражено в романе «Мост на Дрине». Мост служит не только символом связи времен, центром жизни маленького боснийского города: он олицетворяет собой *дом, внутри* которого и проходит эта жизнь. В первых же строках романа космос, «мир-шкатулка», возникает из другой шкатулки, крышкой которой является мост: «И если на долину посмотреть из самой ее глубины, то так и чудится, будто из-под широких арок белого моста вытекает и разливается не только Дрина, но и весь этот благодатный цветущий край со всем, что в нем есть, и сводом южного неба над ним». Мир вытекает из-под моста-дома («На мосту и на его балконах, возле него и во взаимосвязи с ним, течет и развивается <...> жизнь обитателей городка»), и этот *дом* — особый: крышей ему служит небо, стенами — горы, полом — вода («С трех сторон окруженные темно-зелеными горами, каменные сиденья дивана парят над облаками и звездами, над пенной пучиной изумрудной воды, с пятнадцатиметровой высоты открывая перспективу уходящей вниз речной долины, замкнутой в глубине синими гребнями гор»). Оставаясь элементами пейзажа, горы, воды и долины становятся одновременно и элементами того громадного дома, которым для жителя Балкан является балканский космос. Мост — космический дом в космическом интерьере, и этим обеспечивается его долговечность и прочность, контрастирующая с упадком и разрушением обычных до-

²⁹ Произведения Андрича цитируются по изданиям [Андрич 1983; Андрич 1985].

мов («если караван-сарай <...> должен был преждевременно превратиться в руины, то мост <...> оставался все таким же неизменным и гордым»). Разрушение моста — переход к хаосу, к превращению мира = дома в пустыню и одновременно — смерть человека, который не может перенести разрушение своего дома.

В этом же ракурсе могут быть рассмотрены Рзавские холмы в одноименном рассказе. Клише *сияющей вечною красотою природы*, переживающей недолговечные творения человека, здесь неприменимо или применимо лишь отчасти: основное условие жизни холмов — их связь с человеком, основное условие безопасности человека — связь с природой, получающей признаки *свой, внутренний*: «Так мало-помалу все чужое стерлось, будто неверный счет. И остались лишь холмы — такими, какими они были испокон веку, поросшие лесом или обработанные людьми, в ожидании лучших времен».

Перемещение дома вовне — на мост, на холмы и т.п. — приводит к тому, что обычный дом становится не столько убежищем, сколько ловушкой, тюрьмой, клеткой, запертой, связанной с мраком, теснотой, духотой, то есть *ужасом* (*ужас — узкий*, ср. у Достоевского): «Маленькие, тесные, словно ячейки в сотах, каморки выходили на узкую и шаткую галерею <...> Он бросился к дверям, но все они, точно их вдруг околдовали, оказались заперты <...> При виде этого окна, закрытого, бездушного <...> в душе его с новой силой поднялись затихшие было гнев и боль» («Путь Алии Джерджелеза»).

Примечательно амбивалентное положение двора в этой системе. Двор олицетворяет смещение *внутреннего* и *внешнего*³⁰: в нем все утеснено, потому что он искусственно отгорожен от космоса, и это сводит на нет его открытость; он негармоничен по форме и по размеру, выморочен и потому назван *проклятым*. «Пятнадцать расположенных на склоне горы одноэтажных и двухэтажных зданий, которые <...> связаны между собой высокой стеной, окружают огромный, вытянутый в длину, неправильной формы двор³¹ <...> Отсюда не видно ни города, ни порта, ни заброшенного арсенала на берегу — только небо, огромное и безжалостное в своей красоте, и вдали, по другую сторону невидимого отсюда моря, краешек зеленого азиатского берега, игла неизвестной мечети или верхушка исполинского кипариса за стеной. Все непонятное, безымянное, чужое. Первое впечатление — что ты попал на какой-то дьявольский остров, лишился всего, что раньше составляло твою жизнь, и самой надежды увидеть это снова»³² («Проклятый двор»). Между тем условие существования — в ы -

³⁰ Эта оппозиция имеет и лингвистическое выражение: *внутри* Двора все персонажи говорят экавски, то есть нормативным литературным языком, *вне* Двора — иекавски, на своем (боснийском) диалекте [Кириллова 1992, 39].

³¹ См. интерпретацию этой неправильности [Злыднева 1992].

³² Ситуация, обратная той, которая описана в знаменитом стихотворении Леопарди «Бесконечность» — там изгородь, закрывающая обзор, не отделя-

ход во *внешний* мир или, может быть, вход *внешнего* мира в дом, раскрытие границ дома до пределов мира (как в «римской идее» единая граница *urbi et orbi*). В этом объединении растворяется оппозиция *природа/культура*, делаются несущественными параметры *больше/меньше, раньше/позже*: «Белизна внешнего мира смешивается с полумраком комнат, а тишина хорошо сочетается с тихим, размеренным тиканьем множества часов» («Проклятый двор»).

Объединение макро- и микрокосмоса, тем более отмеченное, что оно происходит в рамках городского пейзажа, есть и в рассказе «Заяц»: это «плавающий дом» героя («Порой зайцу начинало казаться, будто он плывет по реке и все вокруг плывет вместе с ним: и причал, на котором он сидит, и остров, похожий на огромную зеленую баржу, и город наверху, напоминающий сказочный корабль с форштевнем Калемегдана») и другое его убежище, где объединение дома с природой происходит по замыслу архитектора («...узкий карниз, прилепившийся к дому по странной прихоти неизвестного архитектора. Карниз упирался в склон и снова возникал на противоположной стороне отвесного холма и там расширялся, превращаясь в нечто вроде недостроенной террасы <...> бетонный выступ, прилепившийся надо рвом, подобно ласточкину гнезду, в отличие от стен его квартиры и всей ее обстановки, казалось, неизбежно стоял на месте. Может быть, это и есть тот самый желанный полюс неподвижности, где он наконец найдет успокоение»).

Речь здесь идет не о единении человека с природой, а о основоположном единстве мира, о зыбкости границ между миром человека и макрокосмосом, между мыслью и реальностью; это единение, проступающее в рассказе «Елена, женщина которой нет», построенном почти по сюжету сказки об умной девушке, выполняющей трудное задание (прийти к царю ни одетой, ни не одетой): «...передо мной возник озаренный солнцем девственный пейзаж и среди него идущая Елена во весь рост. На ней не было платья, но она не была обнажена, а словно кольшущейся сеткой прикрыта тем самым пейзажем, через который проходила: волнами, дрожащими бликами солнца и воды, свежей листвой»³³.

ет, а соединяет с бесконечностью макрокосмоса, представленного бескрайностью вод:

Всегда был мил мне этот холм пустынный
И изгородь, отнявшая у взгляда
Большую часть по краю горизонта.
Но сидя здесь и глядя вдаль, пространства
Бескрайные за ними, и молчанье
Неведомое, и покой глубокий
Я представляю в мыслях <...>
И сладостно тонуть мне в этом море.

(Пер. Анны Ахматовой)

³³ Ср. мифопоэтическую традицию антропоморфных пейзажей, например в южнонидерландской живописи XVI века.

2. Путь по сжатой земле

От интерьера макрокосмоса перейдем к *пути* в этом интерьере, который после метаморфозы сжатия оказался «заставленным мебелью». Pointe этой метаморфозы заключается в том, как решена проблема увеличения пространства. По космогоническому условию (см. выше), небо не может быть увеличено, земля же должна быть уменьшена. Но и созданную землю уже нельзя уничтожить: иными словами, «лишнее» должно быть каким-то образом сохранено. Для этого и найдено в высшей степени остроумное решение: структурно измененная земля остается равной самой себе, ее первоначальная площадь не меняется. И вместе с тем, будучи сжатой и получив рельеф, она становится не только разнообразнее, но как бы и «больше». Двигаться по ней труднее: контрасты рельефа вызывают усложнение передвижений, делают необходимой систему круговых («окольных») путей. Крайней степенью усложнения оказывается *лабиринт*, который превращает прямой путь между двумя точками в бесконечность. Тут-то клубок ежа и превращается из измерительного инструмента в нить Ариадны, и (метафорически) оказывается, что нужна одинаковая длина нити для того, чтобы обмерить большую плоскую землю, и для того, чтобы выйти из малого, но запутанного пространства.

Так в балканское пространство вводится *лабиринт* — в связи с *движением*, и эта импликация сама по себе примечательна. *Лабиринт* = *путь* прочно укоренился в нашем сознании; в любом словарном определении лабиринта присутствует движение, см. хотя бы из подручной русской традиции: «**Лабиринт**. В Древней Греции и Египте — большое здание, дворец со множеством комнат и запутанными переходами <...> Сложная система помещений, расположенных так, что незнакомому трудно найти дорогу, выбраться <...> 2. Запутанная сеть дорожек в парке, расположенных так, что гуляющему трудно выбраться оттуда» [Ожегов]. Ср. также в современных анализах лабиринта: «здание, из которого нельзя выйти без поводыря <...> замысловатый маршрут, путь, изобилующий ловушками или, по меньшей мере, чрезвычайно усложненный» [Santarcangeli 1984, 157]; и особенно: «самый длинный маршрут, заключенный в самом малом пространстве» [Detienne 1990, 5] и т.д.

Но исходно лабиринт статичен и представляет собой форму организации пространства; вопрос в том, природная эта форма или культурная, искусственная. Свой анализ лабиринта А.Ф.Лосев начинает с перечисления «существующих объяснений мифа о Лабиринте» [то есть мифа о Критском лабиринте и Минотавре. — Т.Ц.], точнее, с объяснений того, что собой представлял сам Лабиринт. Объяснения сводятся к следующему: это реальная постройка в подражание действительно существовавшему египетскому лабиринту; это определенного рода рисунок на колоннах или полах, рисунок, составленный из раз-

ного рода переплетающихся линий и фигур³⁴; это орchestra для танцев в кносском дворце; наконец, это храм Зевса Лабрандского на Крите [Лосев 1996, 245–247]. Все перечисленное, естественно, ориентировано на Лабиринт как на постройку, поскольку имеет в виду конкретный миф и конкретного архитектора — Дедала.

«Однако встречается понимание Лабиринта и как огромной пещеры³⁵ <...> а Софокл <...> представлял себе Лабиринт какой-то постройкой без крыши: „необъятное (*ahanes* — разверстое) — то, что не имеет крыши или настила“ <...> образ естественно возникшей подземной пещеры не так легко объединить с искусственной и притом очень сложной постройкой Дедала, которую к тому же приходится мыслить скорее на поверхности земли, чем в глубоком подземелье» [Лосев 1996, 244]. Считая Лабиринт одним из самых глубоких архаических образов вообще, Лосев подчеркивает его космическую значимость, характерную для раннего периода хтонического мышления, когда «земля вообще ничем не отличается ни от неба, ни от подземного мира и представляет собой единое и нераздельное с ним общекосмическое тело, так что все земное (в том числе животные и человек) есть в то же самое время и небесное», а пещеры могут быть символами и неба и космоса [Лосев 1996, 248].

Общекосмические черты Лабиринта объединяются с историческими, когда возникает мотив о построении лабиринта Дедалом. В соединении одного из «самых древних символов хтонизма, фетишизма и самой архаической спутанности» с символом «очень развитой техники искусства, изобретательства, прогресса и даже какой-то безумной научно-экспериментальной отваги» Лосев видит позднейшую аттическую рецепцию древнейшего архаического хтонизма, разгадку когда-то страшного Лабиринта, победу человеческого гения над стихийными и темными силами природы [Лосев 1996, 249–250].

Если выйти из исторического времени греческой античности в космогоническое время (и пространство) Балкан, то в построении лабиринта можно видеть устройство балканского пространства. В неразделенности Хаоса заложен Космос: Космос сделан из материала Хаоса, подвергнутого переработке исключительно «редакционной»: исходный материал остается тем же самым, но в него вносится порядок, благодаря которому возникает некая непреложная структура.

³⁴ Ср. в связи с этим мотивы традиционной росписи пасхальных яиц в румынской традиции: *spirala*, *zarpele* 'змея' и особенно *calea rătăcită* 'запутанная дорога' [Vulcănescu 1985, 411]; см. там же о типах лабиринта.

³⁵ «На острове Крит находится гора с одной пещерой, содержащей много гротов. Пещера эта трудна для входа в нее и недоступна для выхода из нее» (Етым. М. *Labyrinthos*). — О связи лабиринта с пещерой в ритуале инициации (*испытание лабиринтом* у Элиаде) см.: [Jantzen 1988, 269–272]: лабиринт неотделим от пещеры; если пещера — место инициации, то лабиринт, место предварительных испытаний, не может быть ни чем иным кроме *пути*, ведущего туда и одновременно являющегося препятствием для непосвященных.

Вступая в космос, «хаотический» лабиринт становится элементом космической структуры и участником строительства и устройства космического интерьера. В балканском космосе=доме лабиринт становится основным средством расширения и увеличения обуженного, утесненного балканского пространства. Он усложняет пространство, но одновременно увеличивает его и — как всякий уход от простоты — расширяет творческие возможности преодоления сложности. БММ с ее отказом от однозначной простоты и выбором сложного, амбивалентного решения — блестящий пример использования этих возможностей.

Лабиринт — структура, конструкция и одновременно путь «по себе самому». Этому сюжету посвящена гл. 7, об Одиссее. Пока мы остановимся на том, что структура лабиринта задает понятие пути вообще как извилистого, «змеевидного»³⁶, каким он предстает в румынской загадке:

Am un șarpe tîrîitor,
Pe lume-i stăpînior.

Есть у меня ползучая змея,
В мире правитель.

[Gorovei 1972, № 717 и др.]

Однако извилистость и кривизна касаются только пути на/по земле, то есть *по горизонтали*. Путь *по вертикали*, прежде всего в *верхний* мир, совершенно иной: он должен быть прямым. В загадках эта оппозиция представлена как метаморфоза³⁷:

Крив съм, ляв съм,
изправя ли се,
небето стигам.

Я кривой, я левый*,
стал бы прямым**,
достал бы до неба.

[Стойкова 1970, № 2412 и др.]

* В том же значении. — Т. Ц.

** Выпрямился/«выправился» бы, стал бы *правым*. — Т. Ц.

Горизонтальное выпрямление/спрямление пути означает его сокращение (так в гл. 12 спрямляют=сокращают путь псы, перепрыгивающие через горы и долины). Вертикальное выпрямление/спрямление соответствует растягиванию — этим подчеркивается расстояние от земли до неба (по модели «я достаточно длинен, а если бы еще и был прямым или встал, то достал бы до неба»)³⁸.

Итак, путь по вертикали по форме должен быть прямым, а по расстоянию отмеченно длинным. По времени же он оказывается пара-

³⁶ Ср.: серпантин — практически единственный вид горной дороги и/или способ преодолеть гору; река — естественно-извилистый путь; «слаломное» плавание среди островов и т. п.

³⁷ Своего рода компромисс — путь в *верхний* мир по вьющемуся растению виноградной лозе, бобу и т. д., о чем далее.

³⁸ Ср., однако, рум. представление о пути в *нижний* мир: «одни говорят, что он извилистый (*șerpuit* „змеистый“ — Т. Ц.), другие, что это лестница» [Vernea 1997, 44].

доксально коротким, потому что это путь сверхъестественных персонажей. Для них на этом пути не может быть препятствий: «от дождя и от смерти не укроешься», говорит греческая пословица; «запираю дом, а вор оказывается внутри» — распространенное клише загадок о солнечных лучах; мгновенно разит молния: все они спускаются сверху вниз, с неба на землю и под землю или поднимаются снизу вверх, из преисподней на землю и/или на небо.

Мотив солнечных лучей, олицетворяющих и путь, и «средство передвижения», разработан в южнославянских сюжетах о Небесной свадьбе: с помощью лучей Солнце переносит на небо свою земную невесту. Если свести воедино разные версии болгарских и македонских текстов (главным образом поэтических) о свадьбе Солнца и земной девушки, то «максимальный» сюжет будет разворачиваться следующим образом: Солнце выбирает в жены земную девушку, привлекающую его своей необыкновенной красотой. Девушка — дитя, чудесным образом появившееся у бездетной матери. Мать оберегает ее от Солнца, запрещая выходить из дому, на свет (мачеха, напротив, высылает ее из дому). Девушка нарушает запрет. Солнце похищает девушку с помощью Господа и своей матери. В отмеченный момент (Пасха, день св. Георгия) оно опускает на землю золотые качели-лучи и на них поднимает ее на небо³⁹. Этот способ передвижения по вертикали представлен как едва ли не регулярное сообщение между мирами. На сомнения своей матери, возможно ли поднять на небо земную девушку, Солнце с уверенностью отвечает, что знает способ, каким это делается:

Да спустем златии люлчици
 На Грозданкини дворове <...>
 [Грозданка] на люлки да си поседне
 и тя да се полюлей,
 ний ще си люлки дръпнеме
 да си я горе дигнаме...

[ВНПП 1982, 11–12 и др.]

В македонской сказке золотые качели заменены «позолоченной веревкой» — *позлатена фртома*, которую Господь спускает с неба, предваряя это вполне современным анонсом: *запушти книги озгоре, билетчина, запушти по народот да читат* о том, что *Господ ќе пуштат озгора фртома на Гургевден, на денот да се занишват секое*⁴⁰.

Земная невеста носит разные имена. В данном случае остановимся на имени *Гроздана*, которое дается героине как оберег. *Нарекла го е Грозданка, да му е грозно името* [ВН 1976, 25] —

³⁹ О качании на качелях как о rite de passage в связи с брачной символикой см.: [Агапкина 1996, 222–238].

⁴⁰ Ср. греческую сказку (сюжет *Rapunzel*): дом без лестницы, ее заменяют золотые волосы девушки, которые она вывешивает из окна: по ним поднимаются и спускаются герои [Μεραχλής, 110–112].

по народной этимологии: *грозен* 'безобразный, страшный' здесь связывается с *грозд-*. Но имя *Гроздана* происходит от *грозде* 'виноград, гроздь винограда' и включает в себе прежде всего символику плодородия. Не менее важно, что виноград, виноградная лоза является одной из ипостасей мирового дерева, и, наряду с другими вьющимися растениями (например, бобовыми), лестницей, средством связи между мирами, средством подъема в *верхний* мир.

Этот вполне материализованный путь в *верхний* мир и обратно возвращает к представлению структуры космоса в виде мирового дерева, ср. клише и подборку по балканославянской традиции в [Аждачић 1996, 72 сл.], например:

<...> Едно дърво дафиново
Колку вишно, толку лично;
Корен-от му по съ земя,
Гранки-те му слано море,
Вършен-от му сино небе...

[Милад. 1981, № 177]

Израстло ми дърво дафиново
На стреле небо, на стреле земя:
И со вишина небо фтасало,
А со ширина земя покрило

[Милад. 1981, № 247]

В этом тексте существен мотив покрывания земли: ветвистая крона дерева покрывает землю, как крыша.

Еще более четко это выражено в румынской загадке с отгадкой *земля, воздух, небо*:

Am un sorac:	Есть у меня дерево:
La rădăcină uscat	У корня сухое,
La mijloc îi verde,	В середине зеленое,
Și la vîrf îi cu flori.	А на верхушке с цветами.

[Gorovei 1972, № 1344]

Образ мирового дерева заставляет обратиться к не менее материализованному образу соединения земли и неба в румынской традиции — «небесному столбу» *Columna (coloana) cerului*. На румынских погребальных столбах вырезаются по спирали изображения ступенек, по которым душа поднимается на небо. С верхушки столба душу подхватит птица и перенесет ее на небо. Небесный свод — это круглая крышка, накрывающая землю. Сосуд работы современного греческого гончара (рис. 3) воспроизводит ту же мифологему (столб, соединяющий верх и низ, должен находиться под крышкой, и на его вершину укачивает птица в центре крышки).

Столб символизирует прямой путь — но не обходится без серпантина. Подняться на него можно только по кругу. Тудор Аргези в одном из своих рассказов сравнил танец румынских кэлушаров с изображением на Колонне Траяна, «спиралевидная гирлянда которой

повествует об Империи патрициев, перемешавшихся в каменном хороводе с рабами и простолюдинами» [Аргеzi 1984, 281], пронизательно сопоставив танец с серпантинным путем, а серпантинный путь — с танцем. Этот же серпантин — в буквальном смысле изображается на пастушеских посохах, обвитых змеями; ср. обозначение *drumul șerpuit* «змеистый путь» и связанные с ним опасности: «поворот и обрыв» [Bernea 1997, 45]. «Лабиринтизация» *прямого пути* по вертикали просматривается и в мотиве вьющихся растений, по которым взбираются на небо (см. Приложение 2).

Когда Брынкуш (Бранкузи) создавал свою «Бесконечную колонну» — реплику *Columna cerului*⁴¹, он составил ее из бесконечно повторяющихся трапециевидных деталей, что приблизило ее к дереву или к столбу с вырезанными ступеньками. Плоский срез на верхней детали, интерпретируемый как знак бесконечности (незавершенности) похож на площадку для небесной птицы-психопомпа (рис. 4). По мысли Элиаде, прерывистая, как бы ступенчатая структура колонны подчеркивает идею сложного подъема = трансцендентного пути души на небо [Eliade 1991, 94]. Магия колонны состоит в том, что абсолютность выражаемой ею идеи движения создает впечатление, что она движется сама — по странному изгибающемуся пути: «Когда обходишь колонну, кажется, что вертикальная последовательность ее панелей и срезов изгибается и вертится, сменяя друг друга в поражающем разнообразии. Эта бесконечная колонна — движущаяся колонна, пульсирующая на ваших глазах. Это ожившая геометрия» [Berleant 1991, 56].

Бесконечный прямой путь идет по спирали, неподвижное движется, миры сближаются, оставаясь противопоставленными друг другу — и все это происходит в интерьере *балканского пространства*.

Приложение 1

Комнаты космоса

В принципе речь шла о более или менее универсальных представлениях о творении мира, соответствующих мифологическому архетипу, но эта универсальность дает возможность сопоставить тексты, предельно разведенные во времени, пространстве, жанре, стиле и т.п. Контрастно *разные*, они тем не менее, как представляется, не просто соответствуют одной и той же мифопоэтической модели, но описывают свой сюжет (творение мира) со поразительными совпадениями.

⁴¹ О *Columna cerului* он, конечно, знал со времен своего пастушеского детства в Карпатах [Eliade 1991, 94].



Рис. 3. М. Аврамидис. Ваза с птицей на крышке.
Расписная керамика. Салоники

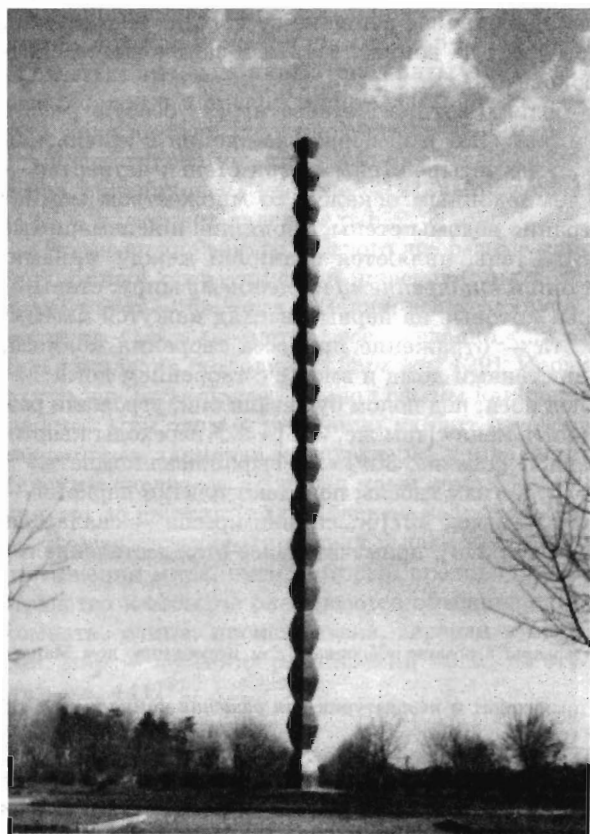


Рис. 4. К. Бранкузи. Бесконечная колонна

На балканский фон здесь проецируется роман одного из самых ярких представителей русского символизма, поэта и прозаика, одаренного особым мифопоэтическим чутьем: автобиографический роман Андрея Белого «Котик Летаев», опубликованный впервые в 1917–1918 гг. [Белый 1990]. Тема романа — ребенок осваивает мир; в детском восприятии это соответствует творению мира, представленному как слияние космо- и ойкогонии.

Роман начинается с описания швейцарского пейзажа: «Я стою здесь в горах <...> где: — каменистые пики грозились; вставали под небо <...> образовали огромную полифонию: творимого космоса <...> по часам плясали в глазах на бегу: стены, сосны, потоки и пропасти, камни, кладбища, деревеньки, мосты» [Белый 1990, 293–294].

Творимый космос соединяет в себе и *природное* (камни, потоки, пропасти и т. п.) и *человеческое*, то есть *культурное* (кладбища, деревеньки, мосты). Но что тогда *стены*? Метафорические *стены гор* или буквальные *стены дома*? Представляется, что это один из тех частых случаев, когда однозначное решение не только невозможно, но и нецелесообразно. Ответ на вопрос: в этом и заключается слитность макро- и микрокосмоса.

Символ *стены* у Белого/Котика Летаева играет особую роль в осознании-освоении мира: «Вот мой образ вхождения в жизнь: коридор, свод и мрак <...> не четыре стены — три стены; четвертая — распахнулась своим темнодонным оскалом со множеством комнат [там же, 303] <...> Странно ведомы стены, уводящие в неизмеримые глубины» [там же, 308]. Стены являются границей между мирами, причем принадлежат они и *внутреннему* и *внешнему* миру: стены — поводыри в *иные* миры, которые на первый взгляд кажутся хаосом. Однако хаотичность эта — отражение процесса творения космоса, которое происходит *за* стенами дома и *вместе* с творением дома⁴²:

«...моря убежали под ноги; под полом бушевали они; угрожали разбить все паркеты, затопить меня» [там же, 308] «<...> переходы квартиры ведут к бездне мрака...» [там же, 309] «...я выращивал комнаты»⁴³ [там же, 316] «...будет, будет нам гибель; попадают плитки паркетов — в миры новых комнат!» [там же, 327] «...спинка кресла — скала; она набегает, растет...» ([там же, 343]; примечательное отождествление гор с мебелью)⁴⁴.

⁴² Ср. космические интерьеры в романе «Москва» (дом Коробкина, дом Мандро [Штейнберг 1986].

⁴³ Отсюда, возможно, происходит и квадратурин для *ращения комнат* у Кржижановского.

⁴⁴ Ср. антропно-космогонический пейзаж у Музиля: «...тело Арнгейма высилось, казалось, в божественном одиночестве гор-исполинов; соединенная с ним волной долины, стояла на другой стороне озаренная одиночеством Диотима <...> Стекларусные нити портьер блестяли, как пруды, <...> а желтые тома Кальман-Леви на столах молчали, как лимонные рощи» [Музиль 1994, 220].

В главе IV, названной «Ощупи космосов», снова возникает *стена*, и снова стена принадлежит и *дому*, и *миру*: «В безмерностях переулков и улиц, ведущих в тупик — к мировой беззаконной стене с водосточной трубой, в которой зияет жерло в никуда и откуда в дождливые дни изольются небесные хляби. Жерло ведет в бездну, около которой сидит рваный нищий...» [там же, 357].

Пожалуй, самым ярким являются изображение *дома-мира* в виде огромного пустого шара: «в этом шаре живем мы, он — небо; открывается форточка в нем; и — пропускается воздух; этим делом заведует: пристав Пречистенской части. Окончание нашей квартиры — глухая стена; если в ней пробить брешь, то небесные хляби — хлынут; и будет потоп...» [там же, 357].

Белый подчеркивает синтетизм своей космогонии: «Если б я мог связать воедино в то время мои представления о мире, то получилась бы космогония <...> образуются облака, образуются тротуары <...> пожарные Пречистенской части поднимают огромное солнце» [там же, 363] «...Риза мира колеблется: скоро попадают звезды <...> не падает дом Косякова⁴⁵» [там же, 364]. Не случайно наряду с «ощупями космоса» возникают «комнаты Космоса» — выражение, казалось бы, оксюморное: в нашем клишированном представлении комната должна быть противопоставлена космосу: «...встают комнаты Блещенских: это комнаты Космоса, где клокочут лучи миллионами светлых пылиночек» [там же, 412]. «Мои комнаты космоса» [там же, 442] — повторяет далее Белый.

Чрезвычайно важны у Белого две разные картины мира. *Первая* — синхронный срез, описание пространства в определенный момент; момент этот — закат: «— Закат: все отряхнуто: комнаты, дома, стены, тучи <...> все — четко; все — гладко <...> земля — пустая тарелка. Она плоска, холодна...» [там же, 429]. Иерархия мира, от комнат до туч, снова включает символ *стены* как границы между домами и тучами. При этом *стена* явно уходит от своего непосредственного значения — элемента конструкции дома. Если же вернуться к балканским сюжетам, то перед нами земля как бы тотчас *после* творения, но *до* сжатия, до появления рельефа.

Вторая картина мира дана в диахронии и соответствует процессу постижения мира, пути, который проходит ребенок. Здесь время, пространство и событие оказываются объединенными, спаянными: «Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года. Россия, история, мир — лестница расширений моих; по ступеням ее я всхожу...» [там же, 441]⁴⁶.

⁴⁵ Арбат 55, где сейчас открыт музей «Мемориальная квартира Андрея Белого».

⁴⁶ Ср. в «Крещеном китайце»: «Квартира скалой выступает: потоки событий ударятся, пеной своей облизнут непробойные стены; скрипят половицы под качкою временных волн; все *составы* событий, увы, *растаются* в *неставы* безбыгий: лишь *стены* одни *остаются*; в пробужное время бежим неизбежно...» [Белый 1928, 164].

Мы не будем касаться философских (и антропософских) и мифологических источников космогонии Белого, в частности мотива происхождения мира из тела человека (что у Белого, возможно, восходит к древнеиндийской традиции: мир, возникший из тела первочеловека Пуруши). Ср.: «в храме тела — планы храмов» [там же, 307] и, снова с нарушением, смещением канонической последовательности: «Переходы, комнаты, коридоры напоминают нам наше тело, прообразуют нам наше тело <...> это органы тела <...> вселенной» [там же, 305].

Нам кажется, что эта антропоцентричная хронология творения мира у Белого является дополнительной поддержкой представления *мира* и *дома* как единого целого. И выбор в качестве границы объемной *стены*, а не условной *линии* может быть среди прочего связан с тем, что стена имеет две стороны, две поверхности. Одна принадлежит *дому* и обращена в его сторону, другая обращена в сторону *космоса*. **Что** в этом случае считать *внешним*, а **что** *внутренним*, где находится *мир*, а где *дом*, зависит от позиции (в обоих смыслах слова) наблюдателя, то есть *человека*.

Стена у Белого может быть проломлена, разрушена, она может открыть путь в *иные* миры. Ребенок ощущает опасность, исходящую от этих неизвестных и заведомо связанных с хаосом миров. И только когда образуются *комнаты Космоса*, соединяющие в себе макро- и микрокосмос, объединяющие вселенную и человека, появляется надежда на спасение.

Приложение к Приложению 1

Ойкогония св. Николая: мир в шкатулке

В стихотворении Клоделя «Святой Николай» (1913) «интерьерность» мира подчеркнута тем, что он упрятан в шкатулку. Превращенный в детскую игрушку, ставший по воле св. Николая маленьким и уютным, закрытый от всех мир-дом «подстраивается» под ребенка, для которого самое интересное состоит в том, что только он, его хозяин, может заглянуть внутрь:

<...> Святой Николай, кому Бог даровал что угодно переменить,
 Кто умеет этот мир, где не очень весело жить,
 Подбросив звезд и бубенцов, помпонов и мишуры,
 Преобразить в рукодельный рай, в огромный зал для игры.
 Ты разреши, мы, зажмурясь крепко, три раза стукнем в твой ларек:
 Святой Николай, ты принес все, что будет, ты Творенье сложил в мешок!
 Пусть другим достаются солдатик, куклы, поезд заводной!
 А мне ты дай один коробок, закрытый, непростой.
 Я проделаю дырочку и погляжу — крохотное, живое:
 Золотого Тельца, наказание евреев, а раньше — потоп и Ноя,

Все, что внутри. И пускай там солнце по небу ходит
 И двое мужчин из-за дамы в черном на поединок выходят,
 И в доме, который будет моим, где лампы, дети, кресла, фонари,
 Я сквозь каминную трубу погляжу на все, что внутри.

(Пер. О. Седаковой)⁴⁷

И обратное направление — от уютно устроенного мира-дома к хаосу в «Пещере» Замятина (ср. выше о двух видах лабиринта): «Ночные, черные, чем-то похожие на дома, скалы; в скалах пещеры <...> Между скал, где века назад был Петербург, ночами бродил серохоботый мамонт <...> в пещерной петербургской спальне...» [Замятин 1990, 411]⁴⁸.

Литература

- Агапкина 1996 — Т. А. Агапкина. Концепт движения в обрядовой мифологии славян (на материале весеннего календарного цикла) // Движение 1996.
- Аждачић 1996 — Д. Аждачић. Чудесно дрво у народним песама балканских Словена // Кодови словенских култура, 1996, № 1.
- Акимова, Кифишин 1994 — Л. И. Акимова, А. Г. Кифишин. О мифоритуальном смысле зонтика // Этруски и Средиземноморье. XXIII Виперовские чтения. М., 1994.
- Андрич 1983 — Иво Андрич. Повести и рассказы. М., 1983.
- Андрич 1985 — Иво Андрич. Мост на Дрине. Повести и рассказы. М., 1985.
- Аргези 1984 — Тудор Аргези. Избранное. М., 1984.
- Асоян 1992 — Ю. А. Асоян. Древнегреческие представления о пространстве и понятие места у Аристотеля: учение о «естественных местах». Автореф. канд. дисс. М., 1992.
- Бадаланова 1993 — Ф. Бадаланова. Культ царя Константина у болгар // Символический язык традиционной культуры. Балканские чтения-2. М., 1993.
- Байбурин 1989 — А. К. Байбурин. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л., 1989.
- Байбурин 1995 — А. К. Байбурин. Семиотический статус вещей и мифология // Кунсткамера. СПб., 1995.
- Белый 1928 — Андрей Белый. Крещеный китаец. М., 1928.

⁴⁷ Pour moi, donnez-moi seulement cette seule boîte bien fermée:
 Il suffit que j'y fasse un trou et j'y vois des choses vivantes et toutes
 petites; <...>

Tout un monde intérieur avec un soleil qui marche tout seul, <...>
 Et jusqu'au fond de cette maison future qui est la mienne, pleine
 de lumières et de meubles et de petits enfants:
 Je regarde par la cheminée d'avance tout ce qui passe par dedans.

⁴⁸ В связи с литературными примерами см. работы Й. Ван Баака об оппозиции *дом/космос* — *хаос*, в частности: [Van Baak 1990].

- Белый 1990 — *Андрей Белый*. Сочинения в 2-х томах. М., 1990, т. 2.
- ВНПП 1982 — Българска народна поезия и проза. София, 1982, т. 4.
- Българска митология 1994 — Българска митология. Енциклопедичен речник / Съст. А. Стойнев. София, 1994.
- Вакарелски 1977 — *Х. Вакарелски*. Етнография на България. София, 1977.
- ВН 1976 — Вековно наследство: Българско народно поетическо творчество. София, 1976, т. 1.
- Георгиева 1983 — *И. Георгиева*. Българска народна митология. София, 1983.
- Движение 1996 — Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
- Замятин 1990 — *Е. И. Замятин*. Избранные произведения. М., 1990, т. 1.
- Злыднева 1992 — *Н. В. Злыднева*. Иво Андрич и Лев Шестов или о геометрии «Проклятого двора» // Творчество Иво Андрича. Миф, фольклор, литература. М., 1992.
- Иванов 1970 — *Й. Иванов*. Богомилски книги и легенди. София, 1970.
- Калоянов 1979 — *А. Калоянов*. Български митове. София, 1979.
- Кириллова 1992 — *О. Л. Кириллова*. Между мифом и игрой. О поэтике Андрича. М., 1992.
- Ковачев 1914 — *И. Д. Ковачев*. Народна астрономия и метеорология // Сборник за народни умотворения и народопис. София, 1914, кн. XXX.
- Лосев 1996 — *А. Ф. Лосев*. Мифология греков и римлян. М., 1996.
- Маринов 1964 — *В. Маринов*. Принос към изучаването на произхода, бита и културата на каракачаните в България. София, 1964.
- Милад. 1981 — Български народни песни събрани от братя Миладинови. София, 1981 (фототип. изд.).
- Мороз 1996 — *А. Б. Мороз*. Мифологический аспект орнаментов домов в Каргополье // Каргополь. Историческое и культурное наследие. Каргополь 1996.
- Музиль 1994 — *Роберт Музиль*. Человек без свойств. Т. 1 / Пер. С. Апта. М., 1994.
- Неклюдов 1975 — *С. Ю. Неклюдов*. Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. М., 1975.
- Новаковић 1877 — *С. Новаковић*. Српске народне загонетке. Панчево, 1877.
- Пенушлиски 1969 — Преданија и легенди / Изб. и ред. К. Пенушлиски. Скопје, 1969.
- Раденковић 1996 — *Љ. Раденковић*. Символика света у народној магии јужних словена. Ниш, 1996.
- СД 1995 — Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1995, т. 1.
- Стойкова 1970 — *Ст. Стойкова*. Български народни гатанки. София, 1970.
- Топоров 1996 — *В. Н. Топоров*. Об одном из парадоксов движения. Несколько замечаний о сверх-эмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах // Движение 1996.
- Трубецкой 1990 — *Е. Н. Трубецкой*. Умозрение в красках. М., 1916. Репр. 1990.
- Штейнберг 1986 — *А. Штейнберг*. Время и пространство в романе Белого «Москва» // *Andrej Belyj Pro et Contra*. Milano, 1986.
- Berleant 1991 — *A. Berleant*. Brancusi and the Phenomenology of Sculptural Space // *Art and Philosophy: Brancusi*. F. M. Hetzler ed. New York, 1991.

- Bernea 1997 — *E. Bernea*. Spațiul, timp și cauzalitate la poporul român. București, 1997.
- Detienne 1990 — *M. Detienne*. L'écriture d'Orphée. Paris, 1989. — Здесь цит. итальянский перевод: *M. Detienne*. La scrittura di Orfeo. Bari, 1990.
- Egenter 1992 — *N. Egenter*. The Present Relevance of the Primitive in Architecture // *Architecture Anthropology*. Research Series 1. Structura mundi. Lausanne, 1992.
- Eliade 1961 — *M. Eliade*. Mythologies asiatiques et folklore sud-est européen // *Revue de l'histoire des religions*, Oct.-Dec., 1961, CLX.
- Eliade 1970a — *M. Eliade*. Agnelle voyante // *M. Eliade*. De Zalmoxis à Gengis-Khan. Paris, 1970.
- Eliade 1970b — *M. Eliade*. Le Diable et le Bon Dieu: L'histoire de la cosmogonie populaire roumaine // *M. Eliade*. De Zalmoxis à Gengis-Khan. Paris, 1970.
- Eliade 1991 — *M. Eliade*. Brancusi and Mythologies // *Art and Philosophy: Brancusi*. F. M. Hetzler ed. New York, 1991.
- Gjëegjëza 1968 — Gjëegjëza. Tiranë, 1968.
- Gorovei 1972 — *A. Gorovei*. Cimiliturile românilor. București, 1972.
- Graiul 1906 — Graiul nostru. Texte de toate părțile locuite de Români. București, 1906, I.
- Hasdeu 1974 — *B. Petriceicu-Hasdeu*. Etymologicum magnum Romaniae. București, 1974, 2.
- Istrătescu 1928 — *A. Istrătescu*. Texte populare din județul Prahova // *Grai și suflet*, 1928, III, 2.
- Jantzen 1988 — *R. Jantzen*. Montagne et symboles. Lyon, 1988.
- Maclagan 1977 — *D. Maclagan*. Creation Myths. London, 1977.
- Maier 1979 — *R. O. Maier*. Aspecte etnografice privitoare la viața aromânilor din Peninsula Balcanică // *Balkan-Archiv*, 1979, N.F., 4.
- Μερακλής — *Μ. Γ. Μερακλής*. Τα παραμύθια μας. Θεσσαλονίκη [6. г.].
- Pamfile 1913 — *T. Pamfile*. Povestea lumii de demult. București, 1913.
- Read 1955 — *H. Read*. Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness. Harvard, Cambridge: Mass., 1955.
- Santarcangeli 1984 — *P. Santarcangeli*. Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo. Ed. Frassinelli, 1984.
- Simu 1939 — *T. Simu*. Originea crașovenilor. Lugoj, 1939.
- Van Baak 1990 — *J. Van Baak*. The House in Russian Avantgarde Prose: Chronotope and Archetype // *Essays in Poetics*, 1990, 15, 1.
- Vernant 1988 — *J.-P. Vernant*. «Œdipe» sans complexe // *J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet*. Œdipe et ses mythes. Bruxelles, 1988.
- Vulcănescu 1985 — *R. Vulcănescu*. Mitologie română. București, 1985.

Пространство sub specie движения в албанской волшебной сказке

Анализ организации пространства *sub specie* движения в албанской сказке предполагает рассмотрение сказки как особым образом организованного языка и составление соответствующего фрагмента ее семантического словаря (в развитие «грамматических» идей В. Я. Проппа).

В результате описания фольклорного сюжета через «атрибутирующие его пространственно-временные отношения» может быть создана инвариантная модель, построенная как ряд оппозиций ситуативно-локально-временных единиц; пространственное поле образует наиболее специфическую картину пространственной парадигматики текста (см. первые исследования на эту тему: [Мелетинский и др. 1969], [Неклюдов 1966], [Неклюдов 1969], [Неклюдов 1972] и др.). Здесь продолжена работа в этом направлении: составлен и частично интерпретирован словарь пространственных элементов в албанской волшебной сказке¹.

Албанские сказки выбраны не только из-за относительно малой изученности. Их привлекательность заключается еще и в том, что они сохраняют весьма архаический облик, «буквальность» выражения, в частности и лексического, основных семиотических оппозиций, четкость разграничения сказочных ходов (при относительном безразличии к мотивировкам, логическим склейкам и под.). В албанских сказках глубинная структура представлена в более чистом виде, не осложненном и не сглаженным (например, литературно-художественной обработкой).

Далее приводится словарь, составленный на материале 100 сказок². В нем выделены следующие разделы:

¹ Использовано собрание: [FSh 1958–1966, № 11, 96–128, 132–138, 142, 143, 145, 149, 153, 159, 162, 172, 173, 176, 180, 183, 184, 204, 206, 210, 215, 217, 223, 228, 231, 235, 237–240, 242, 252, 256–258, 261, 263, 267, 268, 270, 277, 296–299, 305, 320, 324, 333, 336, 349, 354, 355, 365, 395, 404, 412, 413, 436, 457, 458, 477, 484].

² Материал, относящийся к космологическим представлениям, в данный словарь не вошел. Синонимы обозначаются под одним номером, так как в разобранных сказках они, как правило, объясняются диалектными различиями; топонимы в списки не включены. Цифры означают число сказок, в которых встречается данная лексема (но не число ее употреблений в сказках).

I. Элементы ландшафта

- A. не связанные с водой:
 а) на поверхности земли,
 б) под землей (отверстия в земле);
 B. связанные с водой.

II. Социальное членение мира (виды и элементы поселений, общественные учреждения)

III. Строения

- A. виды строений;
 B. Их элементы, интерьер.

IV. Ориентиры в пространстве

I. A. а

1. земля — *tokë* 30, *dhe* 18;
2. равнина, поле — *fushë* 16;
3. пашня — *arë* 10;
4. луг — *livadh* 6;
5. пастбище — *bjeshkë* 6, *mriz* 2, *kullotë* 1;
6. грязь (сухая, пыль) — *pleh* 3;
7. дорога, путь — *udhë* 36, *rrugë* 35, *drum* 1;
8. тропинка — *shtek* 2;
9. гора — *mal* 24;
10. скала — *shkëmb* 4, *shkrepë* 2;
11. вершина горы — *majë* (*e malit*) 12, *koçek* 1, *sukë* 1, *kulm* 1;
12. холм — *kodër* 1;
13. каменный завал — *gërdhatë* 1;
14. камень — *gur* 12, *qivur* (могильный камень) 1;
15. прибрежная галька — *zall* 3;
16. лес³ — *pyll* 18, *ograj* (роща) 1;
17. кустарник — *kaçubë* 4, *ferre* 3, *drizë* 1;
18. дерево⁴ — *lis* 14, *petë* 6, *dru* 4;

I. A. б

1. дыра, отверстие — *birë* 6, *grykë* 4, *vrinë* 2, *verë* 1;
2. углубление, яма — *gropë* 6, *llogor* (собств. окоп) 1, *gobetë* 1;
3. пещера — *shpellë* 19, *guvë* 1;

³ Основания, по которым *лес* и *под.* отнесены к элементам ландшафта, см. далее.

⁴ Чаще всего встречаются: *яблоня, груша, орех, дуб, кипарис, ива.*

4. могила — *varr* 7;
5. подземный ход — *llagëm* 1;

I. Б

1. вода — *ujë* 37;
2. море — *det* 23;
3. река — *lum* 11;
4. озеро — *gjol* 4, *liqen* 1;
5. источник — *çesmë* 12; *krua* 9, *përrua* 5, *gurrë* 3, *izvor* 1;
6. колодец — *pus* 8, *bunar* (также может означать источник) 6;
7. водяная яма — *puçik* 2;
8. болото — *hurdhë* 2, *batak* 2;
9. грязь (мокрая) — *baltë* 2, *llom* 1;
10. берег (моря, реки, озера) — *breg* 24;

II

1. мир (свет, также народ, ср. русск. мир, мир) — *dynja* 26, *botë* 7;
2. место — *vend* 64;
3. чужая (далекая) земля — *kurbet* 13;
4. государство — *ilqe* 5, *memleqet* 2, *shtet* 1;
5. царство — *mbretëri* 15, *rregjëri* 1;
6. город — *qytet* 14, *sheher* 6, *pajtaht* 2 (столица);
7. село, деревня — *fshat* 3, *katund* 19, *kasabe* 14;
8. стан — *stan* 2;
9. площадь — *shesh* 6, *mejdani* 6;
10. улица — *sokak* 6;
11. мост — *urë* 2;
12. базар — *pazar* 11;
13. постоялый двор — *han* 7, *hotel* 1;
14. лавка, магазин — *dyqan* 7;
15. школа — *shkollë* 4, *meqteb* 1;
16. кофейня — *kave* 2, *kafene* 1;

III. А

1. дом — *shtëpi* 98, *konak* 7;
2. башня, крепость — *kullë*⁵ 7, *turrë* 1, *kalla* 1;
3. хижина, избушка — *kasollë* 7;
4. дворец — *saraj* 34, *pallat* 16;
5. храм и под. — *kishë* 3, *manastir* 1, *tyrbe* 1;
6. темница, тюрьма — *burg* 5, *zëndan* 3, *hapsane* 3;
7. баня — *banjë* 5;

⁵ *Kullë* — не только крепость, но и один из видов албанского жилища, обычно трехэтажного, хотя в сказках есть кулы до семи этажей.

8. мельница — *mullij* 5;
9. амбар — *hambar* 2;
10. стойло, хлев — *katoq* 3, *grazhd* 2;
11. птичник — *qymez* 1;
12. корабль, лодка — *rampor* 1, *barkë* 4;

III. Б

1. комната — *odë* 43, *sobë* 4, *dhomë* 3, а также *gjerdek* 2 «свадебная спальня», *usur* 2 «гостиная», *kuzhinë* «кухня»;
2. окно — *penxhere* 14, *prezore* 7, *dritsore* 5, *dritare* 2, *baxhë* 1 (чердачное окно);
3. дверь, ворота — *derë* 51, *portë* 11;
4. замочная скважина — *birë i çilçit*, *vrinë e derës* 6;
5. стена — *tur* 7, *avorua* (стена двора) 1;
6. крыша — *çati* 2, *pullaz* 1;
7. стропила — *hatull* 2;
8. фундамент — *themel* 1;
9. земляной пол, земля — *truall* 8;
10. потолок — *tavan* 1;
11. подвал — *podrum* 1;
12. балкон — *ballkon* 4;
13. этаж — *kat* 3, *pod* 1;
14. лестница — *shkallë* 16;
15. порог — *prak* 6;
16. двор — *oborr* 8, *avlli* 2, *kurt* 2;
17. сад — *kopsht* 8, *bahçe* 8, *bostan* (баштан) 2;
18. очаг, печь, огонь — *zjarr* 17, *furrë* 7, *vatër* 4;
19. шкаф — *dollap* 6;
20. сундук, ларь — *arkë* 10, *sendyk* 1, *qilar* 1, *kaselë* 1, *sepet* 1, *vizmë* 1;
21. кровать, постель — *dyshek* 4, *jatak* 2, *krevat* 2, *shtrat* 1;

IV

1. снаружи/внутри — *jashtë/brenda*;
2. сверху/внизу — *naltë/poshtë/midis*;
3. прямо/криво — *drejt/shtremba*;
4. направо/налево — *djathas/majtas*;
5. близко/далеко — *afër/larg*;
6. спереди/сзади — *përpara/prapa*;
7. посередине/сбоку — *përmedis/anas*;
8. вершина, верх/дно, низ — *krye/fund*;
9. вокруг, кругом — *rreth e çark, okolle*;
10. здесь/там — *këtu, këndej/atje, andej*;
11. сторона — *anë*;
12. угол — *qoshë, angonë*;
13. перекресток — *kryq*;

14. граница — *kufi, sinor, skaj* (край).

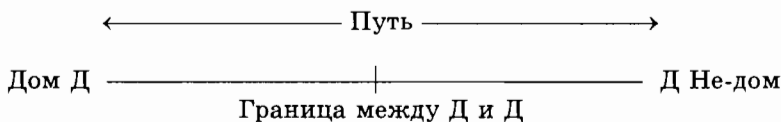
(В этот же раздел входят соответствующие предлоги места и направления — *в, на, под, над, из* и т. д.).

Далее приводятся краткие семантические комментарии к словарю⁶.

Пространственные элементы, представляющие собой сетку перемещений героя и в каком-то смысле основообразующие в композиции сказки⁷, особо существенны в следующих пунктах:

1. Исходная ситуация: «дом героя», где начинается действие, откуда происходит его отлучка и куда он возвращается.
2. Путешествие / передвижение героя.
3. Место, где герой действует:
 - а) место, куда он попадает намеренно;
 - б) место, куда он попадает случайно.
4. Переход героем границы или пограничной области, отделяющей его дом от места, куда он направляется или случайно попадает.

Пространство передвижений героя можно представить следующим образом:



Универсальная семиотическая оппозиция *свой/чужой*, отражающая основу содержательной структуры сказки — путешествие героя в *иной* мир, — наиболее открыто и непосредственно выражается именно с помощью пространственных элементов. Можно было бы ожидать, что их словарь соответственно распадается на две части, одна из которых описывает *свой*, а другая — *чужой* мир. В действительности строение словаря более сложно:

1. Лексемы класса *свой*;
2. Лексемы класса *чужой*;
3. Лексемы, входящие в оба класса (амбивалентные);
4. Операторы перевода лексем из класса в класс;
5. Лексемы, обозначающие *границу своего и чужого* или *вход* из одного мира в другой.

⁶ Цифры после примеров означают порядковые номера сказок.

⁷ См. хотя бы функции Проппа, где из 31 специально описывают передвижение героя 8: I, IX, XI, XV, XX–XXIII (отлучка, посредничество, отправка, путешествие, возвращение, преследование, спасение, неузнанное при- бытие).

Группы 1 (*свой*) и 2 (*чужой*) весьма малочисленны. Если ввести оценочный критерий, где *свой* = *положительный*, а *чужой* = *отрицательный* (что в сказке в принципе необязательно), то в рассмотренном материале в первую группу попадает *церковь*, а во вторую — *чужая земля*, *тюрьма* и *баня* (где вредитель собирается сжечь героев), а также *мельница* (место получения героем информации от волшебных помощников).

Свой и *чужой* мир тождественны (*edhe ky që shkoi në dynjat ë poshtërme qëndroi në një shtëpi* «а тот, который пошел в нижний мир, оказался в одном доме», 274) или имеют минимальные различия, достигаемые с помощью элементарных приемов (например, «металлизации» или «минерализации»: *andej detit po ishte gjithshka arit* «за морем [в другом мире] все было из золота», 172 и под.). Для перевода амбивалентных лексем из класса в класс нужны дополнительные средства. Такими средствами-операторами могут быть:

1. ситуативные (контекстные) окружения, например, в экспозиции или в финале, когда присутствие героя сообщает связанным с ним пространственным элементам признак *свой* (а присутствие вредителя — соответственно признак *чужой* и т. д.): *kthen [djali] tu shpija* «возвращается [юноша] домой» [то есть в *свой* дом] (135), *kot se rri tu shpija, por po dal...* «зря я сижу [у себя] дома, выйду-ка» (138), *motër, rri tu shpija se po dalë me gjue* «сестра, сиди [у нас] дома, а я сейчас пойду на охоту» (142), *ata <...> s'kishin vetëm një kasollë* «у них <...> была только [их] избушка» (333) и т. д.;
2. полнозначные лексемы типа *чужой*, *близкий*, *далекий*, например: *dhe e uëj* «чужая земля» (111), *një vend i largtë* «далекое место» (124), *nji katund i largtë* «дальнее село» (125), *nji vend diku larg* «место где-то далеко» (176) и др. При вертикальном расположении миров и царств в качестве операторов используются лексемы *нижний/верхний*, *внутренний/внешний* (последние, впрочем, могут относиться и к горизонтальному членению мира): *dunja e poshtme* «нижний мир» (413), *brënda në tokë kishte shumë dhoma të bukura* «внутри в земле было много красивых комнат» (457), *nder burgje të shtata nën tokë* «на семь (зд.) этажей под землю» (132), ср. три этажа «наверх в этот мир» *naltë në këtë dinja* (114), *dy rrugë njera shkonte në dynja të poshtërme edhe njera shkonte në dynjat ku jemi neve* «две дороги, одна шла в нижний мир, а другая в миры, где находимся мы» (274) и др.;
3. обозначения владельцев того или иного места, в зависимости от их принадлежности к *своему* или *чужому* миру, например: *sarajet e bukrës dheut* «дворцы Красавицы земли» (104), *këte saraje ishin të mbretit të xhinve* «это были дворцы царя джинов» (105), *mbretneëj e shtat difave* «царство семи дивов» (112),

bjeshkë e harushavet, e Orvet «пастбище медведиц, Ор» (127), *koullë e xhinve* «башня джиннов» (96) и др. Присутствие обитателя *чужого* мира может сообщать признак *чужой* месту, где он находится, хотя бы до этого оно было *своим*, см., например, «верхняя комната» в *своем* доме, ставшая запретной после того, как туда поместили джинна (142);

4. местоимения и местоименные наречия:

а) притяжательные, например: *kasollja ime — saraji i tij* «мой дом — его дворец» (99, ср. 299, 324 и др.), *dhoma e vet* «своя комната» (336), *shtëpëeëj e vet* «свой дом» (111), *katundi i vet* «свое село» (123), *shpëja e atëj* «его дом» (204), *pallati i tij* «его дворец» (258) и т. д.;

б) указательные — *этом/том, другой; здесь/там* и пр., например: *kjo dinja* «этот мир» (114), *ku vend* «это место» (142), *një mbretneëjëj qetër* «другое царство» (105), *një memleqeti qetër* «другое государство» (106), *një dynja tjetër* «другой мир» (252) и др.⁸; черт запирает мальчика в пещере и приказывает ему: *teëj reëj këtou e mos dil jashtë* «ты сиди здесь и не выходи наружу» (102) и под.⁹.

Другим, и в каком-то смысле более существенным, средством различения *своего* и *чужого* мира является указание *границы* или пограничной области между ними. Это — один из основообразующих элементов в семантической структуре сказки: герой не может оказаться в *чужом/ином* мире, не пройдя некоторого *пути* и/или не перейдя некую *черту*.

Путь героя описывается условно, его абсолютная длина не играет роли. Как правило, иной мир находится *далеко*¹⁰, поэтому достаточно сообщить, что герой шел очень долго (*ес, ес, ес...* «шел, шел,

⁸ Местоименные операторы в свою очередь могут быть амбивалентны: в зависимости от местоположения героя *другой* мир для него то *свой*, то *чужой*: *kur e zbrinë n'atë pus, atje na qënke një dynja tjetër* «когда его спустили в этот колодец, там, оказывается, был другой мир» (то есть *чужой*) и далее: *unë dua të ngjitëm ne dynja tjetër* «я хочу подняться в другой мир» (то есть в *свой*) 252.

⁹ Ср. типичные формульные концовки сказок, строящиеся на оппозиции *там* (в сказке)/*здесь* (где находятся рассказчик и слушатели), ср. в албанской традиции: *ata janë atje e na jemi këtu* «они — там, а мы — здесь» 365, *pralla andej e shëndetja këndej* «сказка — туда, а здоровье — сюда» 99, *përrallëza në dhe, shëndeti mbi ne* «сказка в землю, здоровье к нам» 404, 436, *përralla në hu, shëndeti nëpër ju* «сказка к чужим, здоровье к вам» 484 и др. — Функции начальных и конечных формул в сказках, как способу перевода из реального в сказочный мир, посвящена большая литература. Из работ, затрагивающих балканский ареал, см., в частности: [Рошияну 1974; Поп 1968; Akidil 1969 и др].

¹⁰ См.: неизвестное ассоциируется с дальним (тридцатое, трехсотое государство, край света), «чтобы дойти до нового царства, надо преодолеть бесконечное расстояние» [Трубецкой 1922, 18, 20].

шел...», шел 3, 5, 7, 9 дней и ночей, шел до ночи и наутро опять пошел и т. д.)¹¹. С другой стороны, герой может попасть в иной мир почти мгновенно (перенестись на ковче-самолете, спуститься в могилу и под.)¹². Указание длины пути необязательно, так же как необязательно указание конечного пункта движения, то есть цели путешествия героя (ср. выбор героем *дороги*, «по которой идут и больше не возвращаются» *rruga ku shkron e nuk kthen ma*). При отправлении героя *путь* направлен в *иной* мир, а при возвращении — в *свой*, являясь, таким образом, обязательным медиатором между ними, без которого переход из одного мира в другой почти без исключения не совершается.

Существенно указание на разделение *своего* и *чужого* мира. Случай типа «шел, шел, пока не дошел до дома змея» достаточно редки и в общем не показательны. Примечательно, что в албанских сказках для обозначения разделительной линии нередко употребляется достаточно абстрактная лексема *граница*, без объяснений того, что она собой представляет, почему находится в данном месте и, главное, почему обладает запрещающей силой. См., например: вредитель гонится за героями, но у него ничего не выходит и ему приходится вернуться ни с чем, потому что они «перепрыгнули границу» *ay hipi dhe rendi me vrap po ato nuk i arrivi dot, se e kapërxyenë sinorë <...> u kthye...* и далее *ahere këta si kapërxyenë sinorë vajtnë në një mbretëri* «тогда они, как перепрыгнули границу, пришли в одно царство» (237); хозяин просит героя не подниматься высоко в гору, чтобы не попасть во владения медведицы, *po u nxhit naltë e i kapërcëi kufejëjtë <...> teëj duket i ke kapërceëjë kufejëjtë, se këto dru s'xhinden n'anë tonë* «но он поднялся высоко и перепрыгнул границу <...> ты, как будто, перепрыгнул границу, потому что такие деревья не растут на нашей стороне» (113) и др.

Более распространены конкретные обозначения переходов из одного мира в другой. Эти обозначения прежде всего характеризуются изменением уровня (понижение/повышение), на котором находится герой, а кроме этого — связью с *водой*, когда в сущности речь идет также о понижении уровня. Таким образом, какие бы вариации ни были, но в основе сказочного пространства лежит вертикальное членение мира. Путь героя обычно протекает по такому месту, откуда возможен спуск и подъем. Типичное албанское клише — *nji foushtë ç'i ishte shkretëjëjnë e thatë e pa pejëkën e ujit* «равнина, которая была бесплодной и сухой и без капли воды». Герой идет по равнине, пока не дойдет либо до *горы* (*скалы, холма, камня*) и *леса*

¹¹ Ср. в румынских сказках формулу, подчеркивающую необыкновенную длину пути: «И шел он, шел, долгий путь, сколько нужно, целый летний день до вечера» [Рошияну 1973, 107].

¹² «Вообще часто кажется, что этот мир очень близок к тому миру, надо только знать правильную дорогу» [Von der Leyen 1958, 71].

(кустарника, дерева), либо до моря, реки, озера, источника, болота, колодца. Часто существен сам факт изменения уровня, то есть сигнатуры этого изменения (см. выше), а не его направление *вверх* или *вниз*. Это иллюстрируется сочетанием, казалось бы, взаимоисключающих пограничных указателей, например, *гора (верх)* и *вода (низ)*, *гора* и *пещера* и под.; ср. частое представление чужого мира в виде *горы*, со всех сторон окруженной морем: *nji mal či ishte rëthouëm okolle prej detit*; если герой попадает на *гору*, то там он ищет *отверстие*, *пещеру*, то есть углубление, ведущее *вниз*, хотя бы это отверстие и находилось *пë majë të malit* «на вершине горы», ср. подобное смещение *верха/низа*, *сухого/мокрого*: *breg i detit tu rraja e nji lisi të thatë* «берег моря у корней сухого дерева» (120)¹³.

Пространственные элементы сказки характеризуются прежде всего линейностью (а не объемностью, выступающей, пожалуй, лишь в рамках оппозиции *внешний/внутренний*), причем существен принцип горизонтальности и вертикальности их расположения, например, анфиладное или поэтажное расположение комнат в жилище, ср. противопоставление *дома* и *кулы (башни)*, горизонтальность *равнины* в противоположность *горе* и т. п. Элементы ландшафта, по сути дела, являются только вертикальной линией *границы*, а не объемным пространством¹⁴: *лес* (выступающий с постоянными эпитетами *большой*, *густой*, *темный*, характеризующими его как единую нерасчлененную массу) изоморфен *горе*¹⁵, а *дерево*¹⁶ — *лесу*, так же как *камень* — *горе*, поскольку существенна только вертикаль и, следовательно, то, что этим обеспечивается «перебивка уровней».

Ср. аналогичную роль числовых характеристик сказочного пространства, которое может быть описано лишь в рамках оппозиций *большой/маленький*, *близкий/далекий* и под., но не конкретнее. Числа в сказке обычно магические — 3, 3 + 1, 5, 7, 9 и т. д., — и в этом смысле они не случайны. Вместе с тем они не обозначают никакой математической величины. В общем виде их функция сводится к указанию на то, что между *своим* и *чужим* миром пролегает расстояние, нечто вроде «пограничной полосы», а еще более обобщенно — к указанию на дис-

¹³ Ср. замечание Потебни о двояком значении слов *пруд* — вал, яма, *ров* — канава и вал, *гребля*, *гроб* — насыпь и яма [Потебня 1914, 59]. Такое смешение *верха* и *низа* на семантическом уровне можно интерпретировать и как отсутствие принципиальных различий между *верхним* и *нижним* миром, объединение их в некоторый общий *чужой* мир: «Море и река во множестве сказаний есть замена воздушного мира, небесной реки» [там же, 225]. Об идентичности *верхнего* и *нижнего* мира и интерпретации этого в духе системы Юнга см.: [Von Beit 1952 1958, 58–60 и библиография].

¹⁴ Ср. известный сказочный мотив «препятствие для преследователей»: *вода*, *гора*, *лес*.

¹⁵ На языковом уровне это иллюстрируется взаимозаменяемостью слов *гора/лес* — см. данные славянских языков [Толстой 1969, гл. 1-я. Гора — Лес].

¹⁶ О *дереве* как средстве связи с царством мертвых (хотя и в другом аспекте) см.: [Пропп 1934]. Ср. также мотив *мирового дерева*.

кретность пространства и времени. Не касаясь известной проблемы о «вневременности» сказки, можно сказать, что и здесь абсолютное и реальное значение несущественны, а существенно лишь то, что некоторые события разделены каким-то временным промежутком, иными словами, что время осознается как дискретная категория, связанная при этом с пространством (ср. частые случаи изображения времени через расстояние и расстояния через время — дом царя птиц настолько велик, что его можно обойти только за 12 дней /122/, источник находится на расстоянии пяти часов /ходьбы/ /112/ и т. п.). Числовые обозначения временных элементов также не связаны с реальностью (жена, заключенная в башню, ждет мужа 10 лет, а он приходит к ней через 12 лет /124/ и т. д., ср. также перифрастическое изображение времени «найдешь тогда, когда износишь железные башмаки» /299, 458/ и др.). Основной функцией временных элементов является обозначение границы, в конце концов, также между *своим* и *чужим* миром, и употребляемые при этом лексемы играют роль пограничных сигналов, означающих введение нового хода или вступление в игру новой морфологической функции: герой приходит на *гору* (вход в *чужой мир*) *ночью* /124/; герой выполняет задание *утром* /121/, на *другой день* /107/; дочь царя уходит от дива в *3 часа ночи* /127/ и т. д.). Основные точки словаря временных элементов — *час, день, ночь, полдень, утро, вечер, рассвет, закат* и т. п.¹⁷, ср. далее о мифологическом времени (гл. 5).

Любое отверстие и углубление (пожалуй, за исключением *могилы*), связанное или не связанное с *водой*, в принципе является лишь *входом* или *выходом* из *чужого мира*, а не объемным пространством или помещением. Пройдя через отверстие, герой обнаруживает по ту сторону элементы, соответствующее структуре его, то есть *этого мира*: *дома, дворцы, деревни, пастбища* и под.: *shpellë e shejtanit kishte shumë oda* «в пещере черта было много комнат» (102); *në këtë shpellë kishte disa saraje* «в этой пещере было несколько дворцов» (105); *kur e zbrinë n'atë pus, atje na qënke një dynja tjetër* «когда его спустили в этот колодец, там, оказывается, был другой мир» (252); герой входит «в пещеру с узким отверстием» *në një shpellë me grykë të ngushtë <...> eci e eci e eci tri ditë e netë e mbrijti tu një shpi* «шел, и шел, и шел три дня и три ночи и пришел к одному дому» (122); *hyni në një kule ferre. Aty na ishte një shpi* «он вошел в непроходимый кустарник. А там был один дом» (296); *ajo thohet shpellë, por mbrenë kishte një saraj fort të bukur* «она называлась пещерой, но внутри был очень красивый дворец» (127) и т. д.

Набор элементов — *гора, лес, отверстие* может комбинироваться: часты случаи мультипликации — *лес + гора* (то есть *горы, поросшие лесом*); с другой стороны, указание на *отверстие* необязательно. Так, *лес*, очевидно, сочетает в себе и вертикальность, и отверстие,

¹⁷ Структура времени и пространства в сказке описывается теми же признаками, что и «авантюрное» время и пространство в хронотопе романа, см. об этом: [Бахтин 1974].

поскольку в него можно войти; искомым пункт может находиться и среди гор: *sarajet e shtat difave ishin në medis të disa maleve* «дворцы семи дивов были среди гор» (112); *në një kodër, në një mal, ranë një pallat të math* «на одном холме, на одной горе они увидели большой дворец» (268); *në mes të pyllit pa një pallat të math* «среди леса он увидел большой дворец» (458) и т. д.

С другой стороны, к отверстию можно подойти и минуя горы и лес: *vate, vate edhe e shpu në një shpellë të madhë* «шел, шел и принес его в большую пещеру» (277); наконец, хотя и редко, указанием на вход в чужой мир служит сам путь, дорога: *iku djali. Hajt, hajt me një rrugë të gjatë. E zu nota me një shpi* «ушел парень. Шел, шел длинной дорогой. Ночь застала его в одном доме» (297) (правда, в таком случае это может быть «промежуточная стоянка»).

Столь же абстрактное значение границы, входа в чужой мир, имеют пространственные элементы, связанные с водой. Сюда входят не только водоемы, но и места, соприкасающиеся с водой, — берег, край моря, реки, озера; мост¹⁸: *tuë shetejëjtë couca anës detit, duel njeriu me 7 pëllambë mjekër e 3 pëllambë shtat en e rëmbeu coucën e e fejëti në det* «когда девушка гуляла у моря, вышел из моря мужичок, сам с ноготок, борода с локоток, и схватил девушку и унес ее в море» (96); *aty në breg t'detit asht një pallat* «там на берегу моря стоит дворец» (333); *Shabani <...> u xhet para një kroji <...> Atere pa atëj një pjakë <...> Ajo i tha: Oun jom Zonja e fatit* «Шабан очутился у источника <...> Тогда он увидел там старушку <...> Она ему сказала: „Я Хозяйка судьбы“» (106) и т. д.

Вода сама по себе не представляет для героя препятствия, не является инородной средой, через которую надо проходить, пользуясь специальными средствами: проход через воду полностью совпадает с проходом через дверь — юноша падает в источник: *kour ra brenda, i duël përpara e ama e bunarit* «когда он упал внутрь, навстречу ему вышла мать источника» (109); *hyni në pust edhe gjeti tri të bukrat e dheut* «вошел в колодец и нашел трех Красавиц земли» (298); *si ra mrena ky n'ujë në fun t'ujit dul me një shesh ky si me thonë n'dynja qetër* «когда он упал внутрь в воду, там на дне воды он вышел на площадь, то есть в другой мир» (320); *ky xhindi, na e mori, na e futi në përrua dhe ditë e natë e mbante në shpellë* «этот джинн взял ее, сунул в источник и день и ночь держал в пещере» (256), *Mexhiti <...> u unj poshtë në bunar. Aqe e pa kulçedrën.* «Меджит <...> спустился вниз в колодец. Там он увидел кульчедру [дракона]» (114) и др.

В наборе пространственных элементов выделяется особая группа. В нее входят: площадь, постоянный двор, магазин, базар, школа, кофейня. Это — те места, куда герой попадает, как правило, по пути, без специальной цели, и где с ним случаются неожиданные приключе-

¹⁸ Ср. также лодка, корабль, как средства переправы через воду, в этом смысле изофункциональные мосту (см. гл. 8).

ния. Существенно, что все эти места характеризуются скоплением народа, толпой, втягивающей героя в свой водоворот и побуждающей его к тем или иным действиям и поступкам¹⁹: *Krosi <...> çëndroi në një mejdan të madh. Ateëj Krosi pa shoumë krena njerzish ç'i ishin ngulë nëpër kunjë e po i sheëjshin njerëzia* «Плешивый <...> оказался на большой площади. Там Плешивый увидел много человеческих голов, насаженных на колья, и народ на них смотрел» (105); *«unë erdha po dua të më shohin tërë bota, të mblidhën tërë populli»*. *Edhe ky mbreti i mblodhi të tërë në shesh* «Я пришел, но хочу, чтобы меня видел весь мир, чтобы собрали весь народ». И этот царь собрал всех на площади» (239); [*mbreti*] *boni emër ç'i të mblidhet xhithë Stambolli <...> Mbreti u dha coucave ka një mollë në dorë e u tha të shteëjnë në kallaballëk* «[царь] объявил, чтобы собрался весь Стамбул <...> Царь дал дочерям в руки по яблоку и велел бросить их в толпу» (99); *Shaeër Kanberi shkoi në kave e neësi me i ra sazes. U mblodh dinjaja ateëj* «Шаир Канбери пошел в кофейню и стал играть на сазе. Там собрался народ» (116); *të tanë pazari ia vu gazin* «весь базар стал смеяться над ним» (159) и т. д. Эта группа элементов носит, таким образом, выраженный социальный характер.

В структуре жилища, дома в сказке выделяется граница или пограничная область — вход/выход в свой/чужой мир: крыша, стены, и забор (поскольку двор и сад составляют элементы жилища), ворота, дверь, лестница, порог. Этим элементам приписывается защитительная или заградительная/запрещающая функция: для того, чтобы оживить умершего сына, мать окружает дом высокой стеной, через которую не могут перепрыгнуть пришедшие за ним покойники: *sikur nëna ime rreth-errotull shpisë të bëjë një avorua të lartë <...> të vdekurit <...> të mos vijnë dot* (412); девушка, попавшая в дом с покойником, не может выйти, так как двери закрылись и не открываются (268); ср.: *e mbajnë mbëshelë brenda katër mourëve* «ее держат запертой в четырех стенах» (13); дочь зарывает кости матери под лестницей, и могила матери помогает ей проходить испытания (240); юноша спасается от Красавицы земли, превратившись в яблоко, лежащее на верху лестницы: *në krye të shkallvet* (123), и т. д.

Особую роль играет окно. Прежде всего это наблюдательный пункт, средство визуальной связи с внешним миром (ср. аналогичную роль балкона), см. этикет входа — X стучит в дверь, Y смотрит сверху из окна, кто пришел: *shkon djali tu kulla <...> trokatë në derë e don me hi mbrendë. Kurqe çilet në të pestin kat të kullës një prezore e qet kryet një çikë* «идет юноша к куле <...> стучит в дверь и хочет войти.

¹⁹ О стихии толпы на площади, на ярмарке, в кабачке и т. п., о свойствах и функциях толпы в связи с выделенными пространственными элементами см. у Бахтина. Ср. также соединение в современно русской лексеме мир значений «большого пространства без определенных границ» и «толпы, множества — также неограниченного — народа».

Тут на пятом этаже кулы открывается окно и высовывается голова девушки» (124) и др.

Кроме того, *окно*, как и *крыша* и вообще случайное *отверстие*, щель в *доме*, может быть входом для представителей *чужого*, враждебного мира и потому опасно (см. гл. 15.). По способу проникновения в *дом* можно отличить *своих* от *чужих*, см. 105, где джинн проникает в *комнату* через *окно*: *u çifël penxhereja ep ini brenda nji njeri* «открылось окно, и в комнату вошел какой-то человек» (далее оказывается, что он царь джиннов); джинн входит в *дом* через *крышу*, а его жена, обыкновенная женщина, — через *дверь* (256); юноша, находящийся под властью джиннов, входит и выходит не через *дверь*, а через *крышу* (257) и т. д. В связи с этим особое значение имеет *замочная скважина* (естественно, связанная с замком или ключом). В редких случаях она нейтральна и играет роль *окна* как визуального средства связи и опознания того, кто стоит за *дверью*. Обычно *замочная скважина* опасна, поскольку и она является средством проникновения представителя *чужого* мира или вредителя в защищающее пространство *дома*. Просовывая палец в *замочную скважину*, можно попасть под власть вредителя: *të pastajmen i thotë llamia të nxjerr'ajo pakëz ghishtin e vogël të dorës, sa të ja shohë. Edhe çupa u gënjye edhe ja nxorri nëpër vrimë të derës. Rapo llamia <...> ja piu të tërë gjakn'e trupit* «потом ламия [кровососка] говорит, чтобы она просунула немного мизинец, ей посмотреть. А девушка поверила и просунула его в замочную скважину. А ламия <...> выпила у нее всю кровь из тела» (11); см. далее сюжет «О мертвом брате, приходящем за сестрой», где мать и дочь умирают по разные стороны от запертой *двери*, после того как дочь просунула палец *внутри дома* через *замочную скважину*. См. в связи с этим запертую, запретную *комнату*, подглядывание через *замочную скважину*, приносящее несчастье, использование пальца вместо ключа (268) и т. д.

Вертикальная — этажная — структура *дома* также существенна: нельзя подняться на второй *этаж башни*, так как это «плохое место», вызывающее землетрясение: *të mos hipën në pod të ditë të kullës, se oshhtë nji vend i keç e bije tërmet* (96); на 4-м этаже башни живет Ора дома (*Ora e shpisë*): чтобы добраться до нее, надо убить по семи сторожей на каждом *этаже*; на самом верхнем *этаже башни* находится запертая на три замка запретная *комната* (124) и т. д.

В микрокосмосе членение также происходит по вертикали, причем существен, скорее, сам факт изменения уровня, чем направление *вверх* или *вниз*. Некоторое отличие состоит в том, что, поскольку *дом* прежде всего и по преимуществу есть замкнутое пространство, большую роль играет противопоставление *открытый/закрытый*: проникновение в *дом* или выход из него обычно сопровождаются специальной процедурой (поиск ключа, стук в *дверь*, словесные просьбы).

Положительными, защищающими элементами (центрами) интерьера являются прежде всего *очаг*, *печь*²⁰ (ср. 231: мачеха поливает ядом ковер; чтобы спастись, юноше надо прыгнуть от *двери* до *печи*: *pe derës gjer de vatra*) и отчасти *кровать*. Интересна функция *сундука*, *ларя*, *шкафа*, основным свойством которых является закрытость, замкнутость: они еще более изолированы от внешнего пространства, чем сам *дом* (как бы «дом в доме»), и обычно служат местом, куда герой прячется. Ср. фрейдистскую интерпретацию этих образов (материнское лоно) и в связи с этим 235, где, чтобы оживить юношу, его выкапывают из *могилы* и помещают на три дня и три ночи в запертый *шкаф*.

Албанские сказки почти до избыточности насыщены пространственными ориентирами (см. раздел IV настоящей главы), представляющими собой, по сути дела, набор универсальных семиотических оппозиций, описывающих пространство. Конкретные пространственные элементы (*гора*, *море*, *дорога*, *дом* и т. д.) регулярно дублируются на более общем уровне: герой не просто входит и выходит, но входит *внутри* и выходит *наружу*, поднимается *вверх* и спускается *вниз* и под. При безразличии к обоснованному и правдоподобному (хотя бы в пределах самой сказки) описанию передвижения героя, с указанием длины пути, размеров горы, строения и т. д., постоянна и почти обязательна ориентировка в пространстве, наличие «пространственных ориентиров»: *çaushi ç'i mbet n'at malin e rethouëm prej detit reth e çark zoue me shëtejtë poshtë e naltë* «чауш, который остался на этой горе, окруженной морем вокруг и кругом, стал ходить вверх и вниз» (96); *duël pjaku jashtë en e mouër derveëjshin brenda* «вышел старик наружу и ввел дервиша внутрь» (104); *me mos e lanë me dalë jashtë e me mos lanë kërkënd me hi mbrenda* «не давать ей выходить наружу и не давать никому входить внутрь» (96); *shejtani shkoi ke dera. Po brenda në shtëpëj s'hini, se s'kishte izën* «черт подошел к двери. Но внутрь в дом не вошел, потому что не мог» (102); *ata qaj jashtë, kjo qaj brenda* «они плачут снаружи, она плачет внутри» (268); на постоялом дворе герой спит в верхней комнате, а его конь внизу (*nd'odë naltë e kali poshtë*) (96); *sa mbreëjni ke bunari, inin brenda en i theëjri arapeshës <...> Ajo menjherë duel jashtë* «когда они пришли к источнику, он вошел внутрь и позвал арапку <...> Она сразу вышла наружу» (109); *vajza asht atje nalt e kta janë poshtë* «девушка находится там, наверху, а они — внизу» (346); *këtou poshtë ka nji gropë pjot me elmazë e xhavaeëjërë* «здесь внизу есть яма, полная алмазов и бриллиантов» (105); *llagëmi <...> binte drejt e nuk shkonte okolle e shtremba-shtremba si ishin oudhët jashtë*

²⁰ Комната с очагом (*vatra e shtëpisë*) — центр албанского дома. Ср. употребляемое в некоторых областях название этой комнаты «матка дома» *matkë e shtëpisë*; *matkë* — славянское заимствование, ср. о материнском лоне [Zheku 1966, 89].

«подземный ход <...> проходил прямо, а не шел кругом и криво-косо, как дороги снаружи» (111); *këto dru s'xhinden n'anë tonë* «эти деревья находятся не на нашей стороне» (99); *rruga, qi shkron per të poshtë <...> rruga, qi shkron per të thuer <...> rruga, qi shkron thikthili perpjete* «дорога, которая ведет вниз <...> дорога, которая идет обрывисто <...> дорога, которая идет отвесно вверх» (124); ср. также сон юноши *sikour hanza kishte ra në krah t'em të gjathtë e dielli në krah t'em të majstër* «как будто луна упала мне на правую руку, а солнце — мне на левую руку» (98); определение возраста яблок (трех-, двух- и однолетнее) по их относительному расположению в кипящей воде *molla ç'i ishte një vjeçe kishte ra në fund, ajo ç'i ishte di vjeç ishte në medis e ajo ç'i ishte tre vjeç, ishte në krejë* «яблоко, которому был год, упало на дно, двухлетнее было в середине, а трехлетнее — наверху» (115); мачеха пытается отравить юношу, разливая на его пути яд, но он спасается, правильно выбрав сторону, по которой ему надо идти: *njerka <...> e liu oden përmedis me zeher <...> Gjali <...> shkoi <...> anas odës. Athere njerka e hoç zeherin prej medisit en e voue andej <...> Gjali [shkoi] anës qetër* «мачеха полила комнату ядом посередине <...> Юноша <...> прошел по комнате сбоку <...> Тогда мачеха убрала яд с середины и положила его туда <...> Юноша прошел <...> другой стороной» (99). См. также вопрос-загадку *si po je me të largtit?* «как у тебя с дальним?» (то есть со зрением) (183) и т. д.

Передвижение, путешествие, играющее существенную роль как в семантической, так и в морфологической (в смысле Проппа) структуре сказки, обслуживается ограниченным и достаточно однообразным набором лексем. При этом непосредственное лексическое значение слова отступает на второй план и может вообще забыться, лексема заключает в себе шифровку определенной морфологической функции, а через это выражение соответствующей семиотической оппозиции. Когда героя посылают за *водой*, он падает в *колодец* и попадает в *иной* мир, — куда девается *вода* и почему герой не тонет, несущественно: *колодец*, *вода*, хождение за *водой* и т. п. приобретают принципиально иное значение (в албанских сказках нам не встретилось набирания *воды* с чисто утилитарной целью). Элементарные, обыденные действия имеют соответствия на более высоком и более абстрактном уровне. «Перевод» же сказки на этот уровень возможен именно благодаря четко выраженному фиксированному значению ее словесных элементов²¹. Закрытая *дверь в доме* — непреодо-

²¹ Однообразие и фиксированность значения пространственных элементов в сказке были замечены давно, см., например [Елеонская 1915, 39, 40–41]: «Пейзаж в сказке вообще занимает мало места, достаточны две-три резкие черты (крутая гора, дремучий лес, синее море и т. д.)»; далее приводятся *путь, дорога, дикое место, пешшоры, избушка, амбар, долина, кочка, озеро, лес, земляной балаган*. Постепенно вырабатывался список пространственных элементов, снабженный их семантической интерпретацией, см. хотя бы: отверстие в земле, колодец и ущелье интерпретируются как вход в

лимое препятствие для пытающихся войти, открыть ее можно, только зная определенный ограниченный набор приемов. Когда дурак-сторож в сказке уносит с собой *дверь*, чтобы никто не мог попасть в *дом*, это лишь карнавальная абсолютизация вполне определенной функции *двери*, как единственного *входа* внутрь, притом, как правило, функции защитительной, поскольку запертая *дверь* означает безопасность для находящихся *внутри*.

Фиксированность значения и строгая функциональность различных словесных элементов сказки, распределенных тематически (персонажи, пространственные элементы, временные элементы, чудесные предметы и под.), приводят к тому, что некий содержательный инвариант сказочного сюжета может быть записан в виде последовательности едва ли не любого из выделенных таким образом набора элементов (тем более что очередность их появления в сказочном тексте значима и обусловлена).

См. попытку словесной записи по пространственным элементам сказки «Плешистый в красной феске» (105) (запись дается в сокращенном виде):

из города — путь — другое царство — город другого царства — площадь города — царский дворец — комната дворца — в окно/из окна — пещера — дворец пещеры — внутрь дворца пещеры — в комнату дворца пещеры — из комнаты дворца пещеры — из дворца пещеры — в царский дворец — в комнату дворца — в свою постель.

Содержательно выделяются следующие блоки:

- I. Отлучка героя (выход из *города*, *путь* в *другое царство*, приход в *город* *другого царства*);
- II. Получение информации (приход на *площадь*);

подземный мир [Ipsen 1927]. Пожалуй, наиболее полный список пространственных элементов представлен в уже упомянутой работе Х. фон Бейт [Von Beit 1952 1958]. В него включены: земля и подземное пространство, небо, луна, море, озеро, река, гора и сталкивающиеся скалы (Симплегады), остров, лес, непроходимый кустарник, пещера и вообще отверстие в земле и небе, колодец, ручей, поле, мост, край (берег) воды, деревня, дом, дворец, замок, дорога и некоторые др. Ср. [Von Beit 1952, 22] замечание о строении *чужого мира*: почти всегда он имеет «конструированный (по большей части выделенный геометрически) центр: замок или дворец, четырехугольный дом, круглое озеро с горой или островом посередине». Ср. попытку рассмотрения пространственных элементов сказки в связи с соответствующим реальным ландшафтом в работе [Röhrich 1956]. О функциональности пространственных элементов, потере ими непосредственного лексического значения, их «реквизитности» см.: [Lüthi 1968].

См. также некоторые работы, посвященные пространственным элементам в балканском фольклоре: [Чайкановић 1924; Filipović 1959; Filipović 1965, 73–74]. — Мотив «медного гумна» в сербском фольклоре наряду с *вязом* и *дубом* символизирует внешнюю границу сербского владычества, ср. соответственно у албанцев некий «*белый камень*», у турок — *красное яблоко*, на западе Балкан — *золотое яблоко*.

- III. Задание (царский дворец, комната во дворце);
 IV. Появление представителя *чужого* мира (вход и выход через *окно*);
 V. Путешествие в *чужой* мир (пещера, дворец, комната в пещере);
 VI. Возвращение (в свой дворец, комнату, постель).

Сюжет сказки АТ 301: герой узнает, куда исчезает царская дочь, идет за ней в *чужой* мир и возвращает ее *домой*. Сочетание «пространственной» записи с «персонажной» (*Плешивый-хитрец — царь — дочь царя — царь джиннов*) и другими видами записи создает возможности для восстановления сюжета, а при достаточной разработке и текста сказки на продвинутом уровне²².

Система «конкретных» пространственных элементов, куда входят строения, ландшафт и т.д., дублируется в сказке системой «абстрактных» ориентиров. Ориентир есть понятие относительное, связанное с *движением* по преимуществу (по меньшей мере — с движением взгляда). *Куда* и *откуда* (пришел герой) оказывается более важным, чем *где* (он оказался), поскольку подчеркивает динамику, то есть движение. *Где* — точка отсчета, тот самый ориентир, о котором говорилось выше. Пространственный словарь албанской сказки с тем же основанием можно назвать *словарем движения*. Движение героя есть движение сюжета. Траектория движения от пункта к пункту — та же игра в лабиринт, где главным является *путь*, имплицитирующий *движение*.

Сказка достаточно быстро доходит до уровня описания структуры универсума, при этом весьма экономными средствами, опять-таки связанными с *пространством/движением*: оппозиция *свой/чужой* выражается указанием *границы*, входа или выхода, вообще *предела*; элементарные семантические операторы переводят («передвигают») почти любую лексику из поля *свой* в поле *чужой*; система пространственных ориентиров на уровне выражения представляет собой формулировку семиотических оппозиций, а функционально может быть уподоблена грамматическим показателям (особенно, если учесть частоту употребления ориентиров, их плеонастичность), заключающим лексический материал в строго соблюдаемые рамки некоей формальной структуры²³.

²² Ср.: описание путешествия героя на основании пространственных элементов: середина земли — путь — скалы — пещера — другая сторона реки — хижина в термитном холме — дворец [Von Sicard 1961].

²³ Сказка необыкновенно концентрирована в своей задаче сообщения определенной и притом регламентированной информации, и в этом смысле разные уровни плана выражения в ней весьма слаженно действуют в одном направлении, так что не возникает нужды в распространениях и комментариях. Это в такой же степени касается и персонажей сказки — масок номенклатурного характера, значимых лишь в системе сказочного словаря и в связи с морфологическими функциями. См. хотя бы сверхъестественные существа, которые в сказке никак не описываются (и далеко не всегда соответствующее описание можно восстановить на парадигматическом



Сказка представляет собой одну из манифестаций моделирующей деятельности человека; она ценна как руководство, по которому человек на ранних этапах учится находить ориентиры, то есть осваивать *движение универсума* и *движение по универсуму*.

1975

Литература

- Бахтин 1974 — М. Бахтин. Время и пространство в романе // Вопросы литературы, 1974, № 3.
- Елеонская 1915 — Е. Н. Елеонская. Великорусские сказки Пермской губернии. Влияние местности на сказки // Этнографическое обозрение, 1915.
- Левкиевская 1999 — Е. Е. Левкиевская. Мифологический персонаж: соотношение имени и образа // Славянские этюды. М., 1999.
- Мелетинский и др. 1969 — Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, вып. IV.
- Неклюдов 1966 — С. Ю. Неклюдов. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966.
- Неклюдов 1969 — С. Ю. Неклюдов. Чудо в былине // Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, вып. IV.
- Неклюдов 1972 — С. Ю. Неклюдов. Время и пространство в былине // Славянский фольклор. М., 1972.
- Потебня 1914 — А. А. Потебня. О некоторых символах славянской народной поэзии. Харьков, 1914.
- Пропп 1934 — В. Я. Пропп. К вопросу о происхождении волшебной сказки (волшебное дерево на могиле) // Советская этнография, 1934, № 1–2.
- Пропп 1969 — В. Я. Пропп. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969.
- Рошияну 1974 — Н. Рошияну. Традиционные формулы сказки. М., 1974.
- Толстой 1969 — Н. И. Толстой. Славянская географическая терминология. М., 1969.

уровне, с использованием других фольклорных жанров), а существенны не столько их чудесные свойства, сколько: 1) вообще принадлежность к *чужому миру* и 2) доброжелательность или враждебность к герою. Предполагается, что и та и другая информация содержится в названии персонажа, в остальном необязательно отличающегося от представителей *своего мира* (ср. 145 — герои встречаются с вампиром, но не узнают его, так как «до этого никогда не видели», или 105, где царь джиннов обнаруживает свое «настоящее безобразное лицо» только после смерти, или часто встречающееся клише «навстречу вышел человек, а это был див» и под.), см.: [Левкиевская 1999].

- Трубецкой 1922 — *Е. Трубецкой*. Иное царство и его искатели в русской народной сказке. М., 1922.
- Чайкановић 1924 — *В. Чайкановић*. Студије из религије и фолклора. ♦Донји свет у јами♦ // Српски етнографски зборник, 1924, књ. XXXI.
- Akidil 1969 — *I. Akidil*. Formelhafte Wendungen in deutschen und türkischen Volksmärchen. Marburg, 1969.
- Filipović 1959 — *M. S. Filipović*. Bakarno ili mjedeno gumno // Etnološki pregled. Beograd, 1959, br. I.
- Filipović 1965 — *M. S. Filipović*. Einige Motive in der Balkanischen Folklore // Zeitschrift für Balkanologie, 1965, III, № 1–2.
- FSh 1958–1966 — Folklor shqiptar. 1. Proza popullore. Tiranë, 1958–1966, v. 1–4.
- Ipsen 1927 — *J. Ipsen*. Die Einleitung zu dem Unterweltmärchen bei Grimm K. H. M. № 91 und № 166 // Niederdeutsche Zeitschrift für Volkskunde, 1927, Bd. V, № 2.
- Lüthi 1968 — *M. Lüthi*. Familie und Natur im Märchen // Volsüberlieferung. Göttingen, 1968.
- Pop 1968 — *M. Pop*. Die Funktion der Anfangs- und Schlüsselformeln im rumänischen Märchen // Volksüberlieferung. Göttingen, 1968.
- Röhrich 1956 — *L. Röhrich*. Märchen und Wirklichkeit. Wiesbaden, 1956.
- Von Beit 1952–1958 — *H. von Beit*. Symbolik des Märchens. Bern, 1952–1958, I–III.
- Von der Leyen 1958 — *F. Von der Leyen*. Das Märchen. Heidelberg, 1958.
- Von Sicard 1961 — *H. von Sicard*. Das Totenreich im Karanga-Märchen // Internationaler Kongress der Volkserzählforscher in Kiel und Kopenhagen. Berlin, 1961.
- Zheku 1966 — *K. Zheku*. Shtëpite e banimit në fshatin e Pojanit (Myzeqe) // Etnografia shqiptare, 1966, III.

Движение по лестнице-«лесенке» (вокруг Адониса и Диониса)

В ритуале древнегреческого праздника Адоний выделяется фрагмент, связанный с так называемыми *садами Адониса*. Ἀδώνιδος κήποι — зеленые всходы (обычно укропа или салата), проращиваемые в низких глиняных сосудах или черепках за несколько дней до праздника (Схол. Феокр. XV, 112) и быстро увядающие. В определенный момент женщины поднимают «сады Адониса» *вверх*, на крыши домов (Аристоф. Лис., 389) ὁ τ' Ἀδωνιασμὸς οὕτως οὐπὶ τῶν τεγῶν и схолии: «<...> женщины <...> поднимали сады на крыши» (ср. еще Менандр Сам. 45: «Цветочные горшки на крышу вынесли»), а по окончании праздника бросают в источники (Зеноб. I, 49), то есть опускают *вниз*. По идущей от Манхардта и Фрэзера традиции, Адонис рассматривается в кругу других божеств восточного происхождения (Осирис, Таммуз и т. п.), связанных с умирающей и воскресающей растительностью, то есть с сезонными циклами, и соответственно с *верхним* и *нижним* миром¹.

Мифология садов Адониса была рассмотрена автором [Цивьян 1987] в контексте Детьена [Detienne 1972]². Идея Детьена взрывает

¹ Ср. финал «Плача по Адонису» Биона:

<...> Кора его не отпустит.

Нынче окончи свой плач, Киферея, смири свое горе!

Вновь через год тебе плакать и вновь разливаться в рыданиях.

В ритуалах — пережитках Адоний в современной Греции — Λειδινός, Ζαφείρης, Κάναρος, Λάφαρος и др. — сценарий дополняется либо воскрешением героя, либо обращением к нему с «временным прощанием» в ожидании его прихода следующей весной (ср. окончание Феокр. XV) [Alexiou 1974, 78–82], [Μέγας 1975, 186–187].

² Книга, как предвеляет автор, является плодом анализа и обсуждения проблемы на семинарах в Ecole pratique des Hautes Etudes (Sciences économiques et sociales), где особая роль принадлежала одному из крупнейших современных исследователей античного менталитета Ж.-П. Вернану, который написал апологетическое предисловие. — Примечательно, что Вернан полностью принял схему Детьена и принципы использования им материала, в то время как Леви-Стросс в своей весьма положительной рецензии [Lévi-Strausse 1972, 97–102] нашел некоторые сопоставления натянутыми. В тенденциозности при использовании источников упрекает его и Керк [Kirk 1977, 296]. Мы не будем касаться здесь мнений многочисленных оппонентов Детьена, которым темпераментно ответил он сам в своей следующей книге [Detienne 1977]. — В нашем распоряжении был только итальянский перевод книги Детьена, на который мы в дальнейшем и ссылаемся: [Detienne 1975].

каноническое представление об Адонисе как о божестве, связанном с плодородием: Детьен помещает мифологему Адониса в тот отдел одористического кода, который включает растения с ароматическими свойствами, противостоящие остальной части растительного мира по оппозиции *имеющий запах / лишенный запаха*. Получаемые из соответствующих растений ароматические вещества (ладан, мирро и т. п.) имеют три основные функции: сакральную (воскурение ароматов, посвящаемое богам), кулинарную и эротическую (афродизийную). Эта последняя, по мнению Детьена, и является определяющей в сюжете об Адонисе.

Сын Мирры-мирового дерева Адонис сам является ароматом *par excellence*, олицетворением любовного соблазна. Его смерть в листьях салата и превращение в адонис или анемон — как бы опровержение его ароматической природы. Салат, растение с антиафродизийными свойствами, символ бесплодия, одно из блюд в погребальной трапезе, является, по мысли Детьена, семантической инверсией миро. Адонис и анемон — цветы, лишённые запаха, эфемерные (однодневки, см. гл. 5)³. Трагическая судьба Адониса — следствие его чрезмерной красоты, соблазнительности, приведших к тому, что он стал предметом соперничества, игрушкой богинь, олицетворяющих стихийное женское начало; такое развитие событий произошло для Адониса преждевременно и не только вне, но и в противоречие брачным установлениям, предполагающим как обязательное условие — продолжение рода⁴.

В концепции Детьена Адонис является «неудачливым медиатором»⁵: ему предстояло выступить участником союза смертного и богини, земного и небесного, *низа и верха*, причем этот союз должен был быть плодотворным в широком смысле. Адонис же пал жертвой своего, так сказать, избыточного эротизма, являющегося помехой в выполнении сакральных брачных институций⁶: на временной оси

³ Ср. *ἀνοδος* 'лишённый запаха' как анаграмму Адониса.

⁴ Ср., однако, версию об отцовстве Адониса: Приап, воплощение идеи плодородия.

⁵ Специально о структурной роли неудачливого медиатора см.: [Маранда, Кёнгас Маранда, 1985].

⁶ По поводу полного отказа от традиционной связи Адониса с плодородием и переводом его в чисто сексуальную сферу: Леви-Стросс [Lévi-Strausse 1972, 102] предлагает рассматривать обе стороны в контексте «великого космического мифа о связи сексуальной и земледельческой деятельности» (*activité sexuelle et agricole*), приводя пример с Иштар: когда она спускается к Эрешкигаль, на земле замирает не только растительная, но и сексуальная жизнь. Из этого великого мифа, говорит он далее, был извлечен ритуал, версия в миниатюре, парадоксальное отражение картины, которую она имитирует, привнося системные деформации, но оставаясь при этом верной тому общему источнику, из которого она происходит. — Нельзя не учитывать и того, что пережитки ритуала садов Адониса в современных традициях нередко связаны именно с идеей плодородия.

он «преждевременный», не имеющий будущего, на пространственной — возлюбленный богинь, предельно удаленных друг от друга (Афродита, Персефона), представляющих собой полярные точки в кругу оппозиции *верх/низ*.

Рассматриваемые в контексте растительно-одористического кода Сады Адониса, этот ритуал в ритуале, получают особую значимость, в определенном смысле давая ключ к пониманию сюжета. Оппозиция *ароматический / лишенный запаха* входит в круг оппозиции *огонь-солнце, сухой, горячий / земля, влажный, холодный* (жар огня-солнца является средством «добывания» аромата из соответствующего растительного сырья), в пространственном коде соответствующей оппозиции *верх/низ*. «Вознесение» садов Адониса *наверх* имеет целью приблизить их к солнцу, под воздействие его жара, для актуализации заложенных в них потенций. Это кончается крахом, засыханием, увяданием, бесплодием, поскольку сады Адониса по самой своей технологии не готовы к выполнению этой задачи, не могут преодолеть земной природы и должны быть возвращены *низу* — земле, воде⁷.

Ритуал, связанный с садами Адониса, описан достаточно скупо. По этому особое значение для его интерпретации имело выделение сравнительно небольшой группы аттических краснофигурных ваз IV в. до н.э., изображения на которых были согласно интерпретированы как относящиеся к Адониям и специально к ритуалу садов Адониса: это так называемые сюжеты с *лестницей* (приставной, то есть переносной, «подвижной»)⁸, по которой поднимаются наверх, на крышу дома. Детьен предлагает видеть в этих изображениях две стадии ритуала:

Первая — сады Адониса поднимают на крышу (движение *вверх* по лестнице). Наиболее отчетливо эта стадия изображена на арибаллическом лекифе из Карлсруэ (278): молодая женщина стоит на первой ступени лестницы, идущей с наклоном вверх слева направо. Слегка наклонясь, она берет у Эрота, стоящего у подножья лестницы, сосуд с проросшими растениями. Сосуд представляет собой перевернутый верх разбитой амфоры(?). Второй точно такой же сосуд стоит на земле между Эротом и женщиной. Справа от Эрота

⁷ Несколько иной контекст рассмотрения садов Адониса — их включение в мифологему сада, с различением трех видов садов: сады нижнего мира, сады земные и сады небесные, с возможностью перехода от одного статуса к другому. Здесь этот переход оказывается неудачным: *земные* сады пытаются получить статус садов *верхнего* мира (ср. μετέωροι χῆποι у Свиды), но терпят поражение и возвращаются в воду — путь к *нижнему* миру. — О мифологеме сада см.: [Цивьян 1984].

⁸ Впервые к садам Адониса их отнес Ф. Хаузер [Hauser 1909]. Критический обзор см.: [Metzger 1951, 92–99, № 41–46]. Расширенный репертуар и анализ вместе с историей вопроса см. в обстоятельной книге: [Atallah 1966, 178 s.]. Иконография и интерпретации, собранные в книге Аталла, широко использованы Детьеном.

находится третий сосуд иной формы, сходный с теми, которые употребляются в Элевсинских мистериях. Из этого сосуда также *поднимаются* растения (*наверх* могут *поднимать* и блюда с фруктами, что соответствует ритуалу жертвоприношений Адонису).

Вторая стадия ритуала представляет, по толкованию Детьена, спуск *вниз* по лестнице, ср. лекиф из Аполлонии Фракийской: спускающаяся по лестнице женщина (в других случаях — Эрот) кладет в протянутую чашу некие предметы, в которых правдоподобно видеть зерна ароматических веществ для воскурения или душистые, ароматизированные миро хлебцы, ритуальное угощение во время Адоний. В пользу этой «ароматической» гипотезы говорит тимиатерий у подножия лестницы, а весь набор предметов и персонажей этой группы изображений вполне соответствует описанию Феокрита (Id. XV, 112–122):

Вот золотые *плоды*, что деревьев *вершины* приносят;
Вот словно *сад* расцветает в серебряной пышной корзине,
С *мирром душистым сирийским* сосуды стоят золотые;
Кушаний много на блюдах — их *стряпали женщины* долго,
Сладкие соки *цветов* с белоснежной мешая мукою;
Эти — на сладком меду, а иные — *на масле душистом*.
Все здесь животные есть, и все здесь *крылатые птицы*,
Вот и *зеленая сень*, занавешена нежным *анисом*
Ввысь вознеслась, а над нею *летают малютки Эроты*,
Словно *птенцы соловьев*, что, *порхая* от веточки к ветке,
В кущах *высоких деревьев* упражняют некрепкие *крылья*.

Две стадии ритуала получают следующую интерпретацию: «именно в связи с этой специфической для Адоний лестницей» организуются два момента праздника. Вначале женщины *поднимаются* по ней, чтобы поставить сады Адониса под лучи солнца; затем они *спускаются* по ней, снося вниз ароматические вещества (имитируя таким образом сбор ароматических веществ), чтобы возжечь их в курильницах в честь Афродиты и Адониса.

В этих вазовых сюжетах *лестница* играет роль предиката: *движение* по ней реализует основной конфликт сюжета, неудачную медиацию при попытке соединения Низа и Верха, Земли и Солнца, Влаги и Огня [Detienne 1975, 146–147]⁹.

Далее мы будем обращаться к сюжету Афродита–Адонис лишь косвенно, сосредоточив внимание на семиотической интерпретации изображения *лестницы* в античной иконографии. Символика *лестницы*, высокая степень ее семиотической нагруженности хорошо извест-

⁹ Существенно сохранение основных структурных моментов ритуала в современных пережитках садов Адониса — подъем *вверх* (в ряде случаев *верх* олицетворен сакральным местом), выбрасывание *в воду*, сжигание ароматических веществ. — В ряде районов современной Греции на крыльцо (балкон) перед домом ставят специальный столик, на котором помещены икона, свеча, цветы, *курильница* и *сады Адониса*. — Кроме [Μέγας 1975] см. еще: [Fehrle 1955, 123, Ill. 22, 3, ср.: [Baumgartner 1946].

ны и описаны столь многократно, что нет нужды приводить здесь соответствующую литературу [ММ 1982, s. v.]: *лестница* — средство связи между мирами, средство подъема в *верхний* и спуска в *нижний* миры, аналог мирового дерева, связь с которым актуализируется и тогда, когда заменой лестницы выступают вьющиеся растения (плющ, виноградная лоза, боб), по которым поднимаются на небо¹⁰.

В работах, исследующих функции лестницы в античной традиции, нередко на первый план выдвигается, скорее, бытовая сторона¹¹. В последнее время актуализируется тенденция нового прочтения вазовых сюжетов «в сторону мифологизации»¹², см. об этом у Берара: «Занятия молодых женщин, которые кажутся нам столь банальными, соответствуют инициационным ритуалам, остающимся непонятными, потому что для нас утерян смысл сакрального»¹³; в работе содержится анализ мотива лестницы как связи между мирами: касаясь кипрского культа Афродиты-Ариадны (ритуальная смерть и ежегодный *anodos*), автор видит следы «этой восточной Афродиты <...> на склонах Акрополя», в церемонии, связанной с аррефорами [Bérard 1974, 119–124]. Аррефоры, молодые девушки, несшие цисты с таинственными предметами, шли *подземным* ходом, соединявшим Акрополь с храмом Афродиты в садах, и *спускались* туда по скрытой *лестнице*¹⁴. Хотя Павсаний (I, 27, 3) называет этот спуск *ξάνδος ὑπόγειος αὐτομάτη*, то есть нечто вроде естественного пандуса, Берар видит здесь именно лестницу и в связи с этим дает новую интерпретацию изображения на афинском лекифе 15.374 [Möbius 1968]: молодая женщина с цистой выходит *наверх* из символического сада, представляемого вьющимися растениями и розетками; ее поза дает основание предполагать, что она поднимается по ступеням *замаскированной лестницы*. Сочетание мотивов *сада*, *лестницы* и *цисты* дает автору основание сблизить этот вазовый сюжет с аррефорами.

До настоящего времени символика лестницы в античной традиции наиболее подробно описана, пожалуй, в многотомном труде Гуднафа [Goodenough 1958–1965]. Два основных мотива лестницы, приводимые Гуднафом, связаны: один с Адониями (уже упомянутый сюжет), другой с Дионисом, в сюжете *la vendemmia*. В последнем соче-

¹⁰ «Знак лестницы» как инструмента для подъема можно видеть и в изображении Эрота (крылья) с вьющимися растениями [Greifenhagen 1957, *passim*].

¹¹ См., например: [Nicole 1908, 142–152, «Le motif de l'échelle dans les scènes de gynécée»].

¹² [Брагинская 1980]: анализ ведется в плане мифологизации посуды вообще, ее анимизации («говорящая вещь»).

¹³ Ср. еще: «праздники исключительно женские [к ним относятся и Адонии. — Т.Ц.] тем легче ускользали от комментариев античных авторов, что они чаще всего разворачивались вне системы официальной религии» [Bérard 1974, 117]. См. также: [Тугушева 1986].

¹⁴ Недавние раскопки позволили восстановить этот путь, см.: [Travlos 1971, 228].

таются два вида лестниц (две ипостаси мирового дерева): собственно лестница и лестница-лоза как символ подъема вверх и достижения божества, представленного как гроздь винограда [Goodenough 1958–1965, 6, 151–152]. Здесь особенно показателен один фрагмент римской настенной живописи [Goodenough 1958–1965, 8, 49, илл. 225], изображающий сбор винограда. Дионис и Ариадна в образе Либеры и Либеры стоят как бы внутри беседки, увитой виноградными лозами. К ее стене приставлена *лестница*, по которой взбираются сборщики винограда. Над беседкой летают птицы; предполагается, что это «мистическая лестница», ведущая к гроздьям; все изображение может быть истолковано как «спасительная жертва при помощи расчленения Диониса и освобождения мистической влаги». И здесь лестница выполняет роль медиатора в соединении (успешном) *низа и верха*.

Адонис и Дионис объединяются «знаком лестницы»¹⁵. В этом можно предполагать глубинную мифологическую основу, учитывая, с одной стороны, синкретизм Диониса (и специально в ипостаси Загрея) среди прочих богов с Адонисом (Марц. Кап. 48, 29–31: «Ты <...> | В Библиосе нежный Адонис»), двойное отцовство (Адонис — Дионис) для Приапа и т.д., а с другой стороны, — синкретизм Афродиты-Ариадны (в связи с парами Афродита — Адонис, Ариадна — Дионис).

До сих пор шла речь о «настоящих» лестницах-орудиях (знаках) подъема и спуска, более или менее явно связанных с Адонисом и Дионисом. Обратимся теперь к иному изображению лестницы. В том же IV в. до н.э. на италийских вазах, главным образом из Апулии (в других местах этот результат — признак апулийского влияния), появляются *лесенки*, как бы миниатюрные копии-модели лестниц аттических ваз [Trendall 1967, 454 f.; Trendall, Cambitoglu 1978, 315–316]. Их число достигает нескольких сотен. При однотипности этих изображений, дающей возможность составить общее представление, остается много неясных моментов из-за того, в частности, что не проведен строгий формально-статистический анализ их дистрибуции, сочетаемости с другими предметами (ритуальными объектами), расположения в сюжете и расположения на вазе и т.п. Описание *лесенок* на италийских вазах можно вкратце свести к следующему.

Число ступеней-перекладин колеблется от 6 до 20 (например, 9, 10, 12, 14). Стойки могут оканчиваться шариками-навершиями; кроме того, ряд белых шариков может идти вертикально, по одному в центре каждой ступеньки (это дало основание сравнить лесенку со счетами). Обычное положение лесенки — наклонно-вертикальное, как бы имитирующее положение настоящей, приставленной к стене лестницы.

¹⁵ Ср. еще скрытое указание на лестницу в связи с Дионисом (Страб. IV, 4, 6 — Посид. Ф. Гр. Ист. 87, ф. 56): женщины, поклоняющиеся Дионису на маленьком острове в устье Луары, раз в год снимают с храма крышу и в тот же день возвращают ее на место: очевидно, при этом необходим подъем и спуск по *лестнице*. Суть ритуала та же: медиация между *низом и верхом*.

Лесенка может «плавать» в пространстве, подвешиваться в углу геро- она, помещаться на земле внизу. Ее держат (передают друг другу) молодая женщина, Эрот, реже юноша; с лесенкой в руках сидят, стоят, идут (Эрот, соответственно, летает). При общей предметной перегруженности италийских ваз труднее назвать предметы, с которыми она не встречается. Во всяком случае, она сочетается с: венками, цветочными гирляндами и другими растительными мотивами; музыкальными инструментами (лира, авлос, тимпан); тенями и шарфами; цистой; зеркалом; зонтиком; различными сосудами (блюдо с жертвоприношениями, алабастр, фиала); тимиатерием; опахалом и др. Лесенка может располагаться на плечиках, тулове и подставке вазы. Из мифологических персонажей несомненно опознаются Афродита и Дионис. Общий вывод: лесенка «имеет отношение к мистико-эротическому эсхатологическому символизму, который пронизывает позднее апулийское погребальное искусство, но что в точности она изображает?» [Keuls 1979, 476]. Действительно, перечисленное позволяет соотносить лесенки и со свадебным, и с похоронным ритуалами: учитывая хорошо известное семантическое тождество *свадьба-похороны*, естественно совпадение набора соответствующих аксессуаров. Присутствие Диониса само по себе содержит указание на мистериальность, см.: [Тугушева 1990, 253].

При попытках разгадать значение лесенки исходят обычно не столько из интерпретации ее символики, сколько из вопроса: *что с ней делают?* (поскольку функции других предметов на этом уровне понятны: в зеркало смотрятся, в сосуды и цисту нечто помещают, на музыкальных инструментах играют и т.п.). В этом плане лесенка, естественно, непонятна, и самым правдоподобным с «функциональной» точки зрения оказалось видеть в ней музыкальный инструмент, особого рода ксилофон. Тогда перекладыны-ступени лесенки становятся музыкальными ступенями, сохраняя идею вертикального движения (противопоставления *высокий/низкий*). В 1967 г. эта интерпретация показалась Тренделлу натянутой и не подтвержденной контекстами [Trendall 1967, 454]. Однако на протяжении десятилетия разрабатывалась исключительно эта линия, и в каталоге апулийских ваз 1978 г. это утверждается уже определенно, на основании копенгагенской пелики 316¹⁶ и арибаллического лекифа из Эссена (№ 15/44а) [Schneider-Herrmann 1976, 517–526; Schneider-Herrmann 1977–1978, 265–266]¹⁷, на котором изб-

¹⁶ Анализ этой пелики см. в статье: [Keuls 1979]: в верхней части пелики изображен «концерт»: четыре женщины играют на различных инструментах, менада танцует, а «ксилофон» (на котором не играют) помещен внизу, рядом с арфисткой.

¹⁷ Можно предположить, что на «ксилофоне» играли, дотрагиваясь до струн кончиками пальцев и дотрагиваясь до шариков большими пальцами. — «Игру» можно предполагать и в изображении на кумской гидрии (Вилла Джулия 22593), и на апулийском лутрофоре (Лувр MN 3 1148), где женщина «пощипывает» струны ксилофона согнутым пальцем.

ражены две женщины, одна играющая на 'ксилофоне' и другая — танцующая [Trendall, Cambitoglu 1978, 325].

Уточнение характера инструмента содержится в работе Смита о погребальной символике в апулийской вазописи [Smith 1972]. Смит предлагает видеть в лесенке так называемый апулийский сistr, *sistro apulo*, своего рода тоновую погремушку, представляющую собой ту же лесенку, но с приделанной внизу рукояткой; далее он отождествляет этот инструмент с изобретением «тарентского мудреца» Архита (IV в. до н. э.), музыкальной *super-toy*, 'Ἀρχύτου πλαταγή. Эта музыкальная игрушка может входить в набор свадебных аксессуаров (будучи атрибутом девичества — девушка, выходя замуж, расстается с предметами-символами детства). При отождествлении брака со смертью, а ранней смерти с *matrimonio con Hades*, апулийский сistr получает значение погребального символа, оставаясь при этом в коде Афродиты.

С другой стороны, Смит [Smith 1972, 145] относит апулийский сistr, наряду с гроздьями винограда, к коду Диониса. В этом смысле может быть показателен эрмитажный кувшинчик группы Гнация, на котором 10-ступенчатая лесенка среди гроздьев винограда соседствует с авлосом. Ср. еще появление 'ксилофона' в контексте симпозиона с участием Диониса на диносе из Британского музея 303 (там же гроздьи винограда, тимиаатерий, блюдо с жертвоприношениями и т. д.). Лесенка в контексте Диониса делает допустимыми некоторые предположения о связи этого мотива с орфической традицией. *Лестница-лесенка* чрезвычайно существенна в связи с Дионисом и Дионисом-Загреем; Смит [Smith 1972, 265] включает ее в набор магических предметов для инициационных обрядов у орфиков.

Особое значение имеет трактовка изображения на эрмитажном кратере из Апулии (IV в. до н. э., Б 551, рис. 3) «Дионис и Ариадна на свадебной колеснице». Дионис и Ариадна стоят на колеснице среди обычных атрибутов (юноша с факелом и тирсом, со шкурой пантеры, виноградная лоза, вьющаяся вверх, как дерево-лестница и т. д.). Над ними в воздухе Эрот с 14-ступенчатой лесенкой в одной руке и с цветочной гирляндой в другой.

Изображение на эрмитажном кратере трактуется как орфическая паредрия Диониса и Афродиты «because they have to stand together in their *traveling arbor*» [Smith 1972, 266]¹⁸. Учитывая синкретизм Адо-

¹⁸ Укажем следующие изображения лесенок в Эрмитаже. В экспозиции, кроме двух названных, — два краснофигурных кратера из Апулии: Б 417, с изображением Аида, Персефоны и Данаид, — на подставке сидящая на скале женщина с цистой и зеркалом, перед ней Эрот, протягивающий ей 10-ступенчатую лесенку; Б 1715, жертвоприношение Ифигении — у женщины, опирающейся на лутерий, в левой руке 9-ступенчатая лесенка. К этому: пелика Б 1193, женщина с 14-ступенчатой лесенкой в одной руке и венком в другой; пелика Б 516, женщина с 12-ступенчатой лесенкой в одной руке и блюдом с жертвоприношениями в другой идет, обернувшись к Эртому с алабастром в одной руке и тимпаном в другой. У его ног циста. — Приношу глубокую благодарность Людмиле Ивановне Гаталиной за ценные

ниса-Диониса, Афродиты-Ариадны, можно предполагать и некоторую универсализацию символов или атрибутов, явление, впрочем, довольно распространенное, поскольку наряду с однозначными символами-атрибутами существует «плавающий» набор, приложимый к разным персонажам и ситуациям, но соответствующий определенным ДП (ср. хотя бы зеркало в коде Афродиты и Диониса).



Рис. 5. Краснофигурный кратер из Апулии (С.-Петербург. Эрмитаж Б 551)

Изучение символики предметов в античной живописи — особая тема, ждущая исследователей¹⁹. Возможно, при интерпретации изображений не всегда стоит ставить задачу идентификации сюжета, но, подходя к изображению как к тексту, применить соответствующие приемы анализа структуры словесного текста, идя от низшего уровня к высшему: установить связь между видом (функцией) вазы и изображением; полный предметный алфавит; характеристики пространственного размещения по основным семиотическим оппозициям (*внешний/внутренний, верх/низ, правый/левый* и др.); дистрибуцию; элементарные сочетания и под. Так, уже беглый анализ лесенок позволяет установить их связь с *верхом, с растениями, в основном вьющимися, с летающими существами* (Эрот, птицы), с *ароматическими веществами, со сферой женского* и т. д.

консультации и возможность подробного знакомства с эрмитажной коллекцией италийских vaz.

¹⁹ См. в последнее время работы Л. А. Акимовой и А. Г. Кишишина о зонтике, диадеме, троне и т. д.

В случае лесенки-ксилофона-апулийского систра происходит следующее: этот предмет соглашаются назвать *ladder-like* только тогда, когда признается, что это не лесенка, а нечто другое. Логика, очевидно, следующая: в качестве лесенки предмет непонятен, и поэтому идея лесенки вуалируется. Между тем уже Кюмон, а за ним ряд его последователей предлагали видеть в этом предмете «лестницу, чтобы взойти на небо». Эта интерпретация была затем отвергнута, в основном из-за линии срединных шариков (противоречит ли это модели лестницы как особого ритуального предмета?).

На выставке «Римское искусство и культура» (Римско-германский музей, Кёльн, 1984 г., Эрмитаж — ГМИИ им. Пушкина) под № 186–195 были представлены предметы из захоронения: миниатюрные бронзовые модели сельскохозяйственных и ремесленных инструментов, изображения ящерицы, жабы и змеи. Среди них — 7-ступенчатая лесенка, очень похожая на изображение лесенки на христианской могиле в катакомбах Присциллы в Риме (она интерпретируется Гуднафом по аналогии с подобными изображениями на еврейских погребальных светильниках и в синагогах как *путь на небо*). Неясна семантика этих предметов, которые засвидетельствованы: 1) только в окрестностях Кёльна; 2) только с III по IV в.; 3) преимущественно в захоронениях женщин и девочек [Нельке 1984, 59]. Важно однако существование *лесенки* как самостоятельного ритуального предмета, который, по определению, должен кодировать значение вертикального (*вверх/вниз*) движения.

О христианской символике лестницы (лестница Иакова, Иоанн Лествичник) здесь не говорится. Ср., однако: в русской традиции широко распространено обрядовое печенье в виде лестницы, обычно 3-ступенчатой, с четко осознаваемой символикой — для подъема на небо бога или души умершего. Засвидетельствованы и тексты с обращением к «лесенке». Существенны действия с лестницами: их ставят (вертикально) на божницу, под святой угол, вешают к иконам, бросают вниз с колокольни, ставят несколько лестниц друг на друга, а потом рассыпают эту пирамиду, подбрасывают вверх и т. п. (но и кладут — на стол, на могилу, в рожь и т. д.) [Страхов 1983, 203–209]²⁰. Анализ других традиций, несомненно, увеличит количество подобных примеров.

Представляется, что в изображениях лесенок на итальянских вазах прежде всего может быть опознана *лестница* = знак движения (*подъемы и спуски*). Если признать за итальянской лесенкой

²⁰ Там же приводится известное место из «Жития Константина Муромского» о погребении вместе с мертвыми «ременных плетений древолазных». Ср. еще данные, собранные в работе [Седакова 1984]: *лесенку, лестницу, лестничку* (хлебное изделие) в 3, 24 («по числу мытарств») ступени ставят за избой по отпевании; на стол через 6 недель по погребении («душа взойдет на небо»); в 40-й день относят в церковь и т. д.

исходный статус «быть лестницей», то в репертуар ритуальных предметов она может быть внесена именно как КЛИМАКИОН. Это, на первый взгляд, упрощение нагружает *лесенку* гораздо более глубоким и сложным мифологическим смыслом и дает многочисленные возможности развертывания и выхода в самые разные области. Что же касается уменьшения настоящей лестницы, символика которой не вызывает сомнения (очевидно, потому, что ее функции очевидны), то этот прием отнюдь не *haraх*, ср. миниатюрные сады Адониса, с которых начался анализ движения по вертикали и которые упорно сохраняют статус сада, не превращаясь в «горшок с цветами».

Было бы весьма интересно добраться до мифологического смысла италийских *лесенок*: это могло бы привести к новому прочтению изображений на вазах *sub specie* движения, которое реализует связь-медиацию между *верхним* и *нижним* миром.

Литература

- Брагинская 1980 — *Н. В. Брагинская*. Надпись и изображение в греческой вазописи // *Культура и искусство античного мира*. М., 1980.
- Маранда, Кёнгас Маранда 1985 — *П. Маранда, Э. Кёнгас Маранда*. Структурные модели в фольклоре: 3.0. Неудачливый медиатор (модель II) // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора*. М., 1985.
- Нельке 1984 — *П. Нельке*. Царство мертвых // *Римское искусство и культура: Выставка Римско-германского музея г. Кёльна*. Кёльн, 1984.
- Седакова 1984 — *О. А. Седакова*. Обрядовая терминология и структура обрядового текста (погребальный обряд восточных и южных славян). Канд. дис. М., 1984.
- Страхов 1983 — *А. Б. Страхов*. Из истории и географии русского обрядового печенья (поминальные и вознесенские «лестницы») // *Ареальные исследования в языкознании и этнографии*. Л., 1983.
- Тугушева 1986 — *О. В. Тугушева*. Греческие мистерии и вазопись Южной Италии // *Балканы в контексте Средиземноморья*. М., 1986.
- Тугушева 1990 — *О. В. Тугушева*. Греческие мистерии и вазопись Южной Италии // *Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд*. М., 1990.
- Цивьян 1984 — *Т. В. Цивьян*. *Verg. Georg. IV, 116–145: К мифологеме сада* // *Текст: семантика и структура*. М., 1984.
- Цивьян 1987 — *Т. В. Цивьян*. К семиотической интерпретации мотива лестницы-«лесенки» в античной вазописи (вокруг Адониса и Диониса) // *Исследования по структуре текста*. М., 1987.
- Alexiou 1974 — *M. Alexiou*. *The ritual lament in Greek tradition*. Cambridge, 1974.
- Atallah 1966 — *W. Atallah*. *Adonis dans la littérature et l'art grecs*. Paris, 1966.
- Baumgartner 1946 — *W. Baumgartner*. *Das Nachleben der Adonisgärten auf Sardinien und in übrigen Mittelmeergebiet* // *Schweiz. Archiv für Volkskunde*, 1946, B. 43.

- Bérard 1974 — *C. Bérard*. Anodoi: Essai sur l'imagerie des passages chtoniens. Neuchatel, 1974.
- Detienne 1972 — *M. Detienne*. Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce. Paris, 1972.
- Detienne 1975 — *M. Detienne*. Giardini di Adone: I miti della seduzione erotica. Torino, 1975.
- Detienne 1977 — *M. Detienne*. Dionysos mis à mort. Paris, 1977.
- Fehrle 1955 — *E. Fehrle*. Feste und Volksbräuche im jahreslauteuropäischer Völker. Kassel, 1955.
- Goodenough 1958-1965 — *E. R. Goodenough*. Jewish symbols in the Greco-Roman Period. Toronto, 1958-1965, v. 6, 8.
- Greifenhagen 1957 — *A. Greifenhagen*. Griechische Erosen. Berlin, 1957.
- Hauser 1909 — *F. Hauser*. Adoniazusai // Jahreshefte des österreich. Archäol. Inst., 1909.
- Keuls 1979 — *E. Keuls*. The Apulian «Xylophone»: a mysterious musical instrument identified // American Journal of Archaeology, Oct. 1979, v. 83, № 4.
- Kirk 1977 — *G. S. Kirk*. Methodological reflexions on the myths of Heracles // Il mito greco. Atti del Convegno intern (Urbino 7-12 aggio 1973). Roma, 1977.
- Lévi-Strausse 1972 — *C. Lévi-Strausse*. Rec. // L'Homme, 1972, XII, № 4.
- Μέγας 1975 — *Γ. Α. Μέγας*. Οι 'Αδώνιδος κήποι των Σερρών // Α' Συμπ. Λαογραφ. του Βορειοελλαδ. χώρου. Πρακτικά. Θεσσαλονίκη, 1975.
- Metzger 1951 — *H. Metzger*. Les représentations dans la céramique attique du IV siècle. Paris, 1951.
- Möbius 1968 — *H. Möbius*. Die gratulierende Rankenfrau // Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostok, 1968, XVII, № 9/10.
- Nicole 1908 — *G. Nicole*. Meidias et le style fleuri dans la céramique attique. Genève, 1908.
- Schneider-Hermann 1976 — *G. Schneider-Herrmann*. Das Xylophon in der Vasenmalerei Süd-Italiens // Festoen. Leiden, 1976.
- Schneider-Hermann 1976 — *G. Schneider-Herrmann*. Die 'kleine Leiter': Addenda zum Xylophon auf italischen Vasen // BABeschreibungen, 1977-1978, 52-53.
- Smith 1972 — *R. W. Smith*. Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting. Berkeley; Los Angeles; London, 1972.
- Travlos 1971 — *J. Travlos*. Pictorial dictionary of ancient Athens. New York; Washington, 1971.
- Trendall 1967 — *A. D. Trendall*. The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily. Oxford, 1967, t. I.
- Trendall, Cambitoglu 1978 — *A. D. Trendall, A. Cambitoglou*. The red-figured vases of Apulia. Oxford, 1978.

Приложение 2

Вверх по лестнице, ведущей вниз Путешествие на небо в латышской даине

На читателя (или слушателя), особенно на того, кто не принадлежит латышской этнокультурной традиции и воспринимает ее извне, поразительная и поражающая лаконичность латышских дайн — их хрестоматийно известное свойство/отличительный признак — производит совершенно особое эмоционально-эстетическое впечатление. Состоящий из нескольких коротких строк текст разворачивается неожиданно и стремительно, подобно пружине, переходя от малого к большому, от простого к сложному, от однозначного к амбивалентному.

Конечно, мировая поэтическая традиция выработала многообразные краткие стихотворные формы; безусловно, латышские дайны вписываются в общий контекст и имеют аналогии в самых разных «поэтических регионах» (ср. хотя бы румынские *strigături* и новогреческие дистихи; в данном случае имеются в виду исключительно типологические параллели, указывающие на балто-балканский ареал). Однако, эти обстоятельства не отменяют уникальности латышских дайн, скорее, напротив: подчеркивают и высвечивают их *необщее выражение*.

Тема этого приложения — разбор одной дайны (Ltdz III, 8218), которая, как нам кажется, имеет параллели с балканскими традициями и с БММ. Речь идет не столько об общих мотивах (они как раз более или менее универсальны, см. далее), сколько об общих приемах кодирования смысла: неожиданность переходов, нарушающая привычную (обыденную) логику; уход от однозначного ответа в пользу амбивалентности; возможность нескольких толкований, при этом не взаимоисключающих, а одновременных.

Предполагается, что анализ структуры текста поможет высветить не лежащие на поверхности, запятанные слои. Это не мифологическая реконструкция (хотя в определенной мере она присутствует): богатейший материал, предоставляемый в этом отношении дайнами, известен и многократно использован (см., в частности, работы Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова, особенно в связи с сюжетом «основного мифа»). Нас в данном случае интересует прежде всего и по преимуществу техника кодирования, способ свертывания и упрятывания этих смыслов в максимально ограниченное («обуженное») текстовое пространство, оказывающееся поэтому максимально концентрированным — то есть *сжатым*. Перед нами еще один случай компрессии, и мы попытаемся показать, что компрессия пространства и времени текста является отражением компрессии пространства и времени в тексте.

Компрессия достигается среди прочего сведением определенного сюжета, мотива, хода и т. п. почти что к формуле, сигнатуре. В основном пределе дайна может быть «переписана» в виде набора номе-

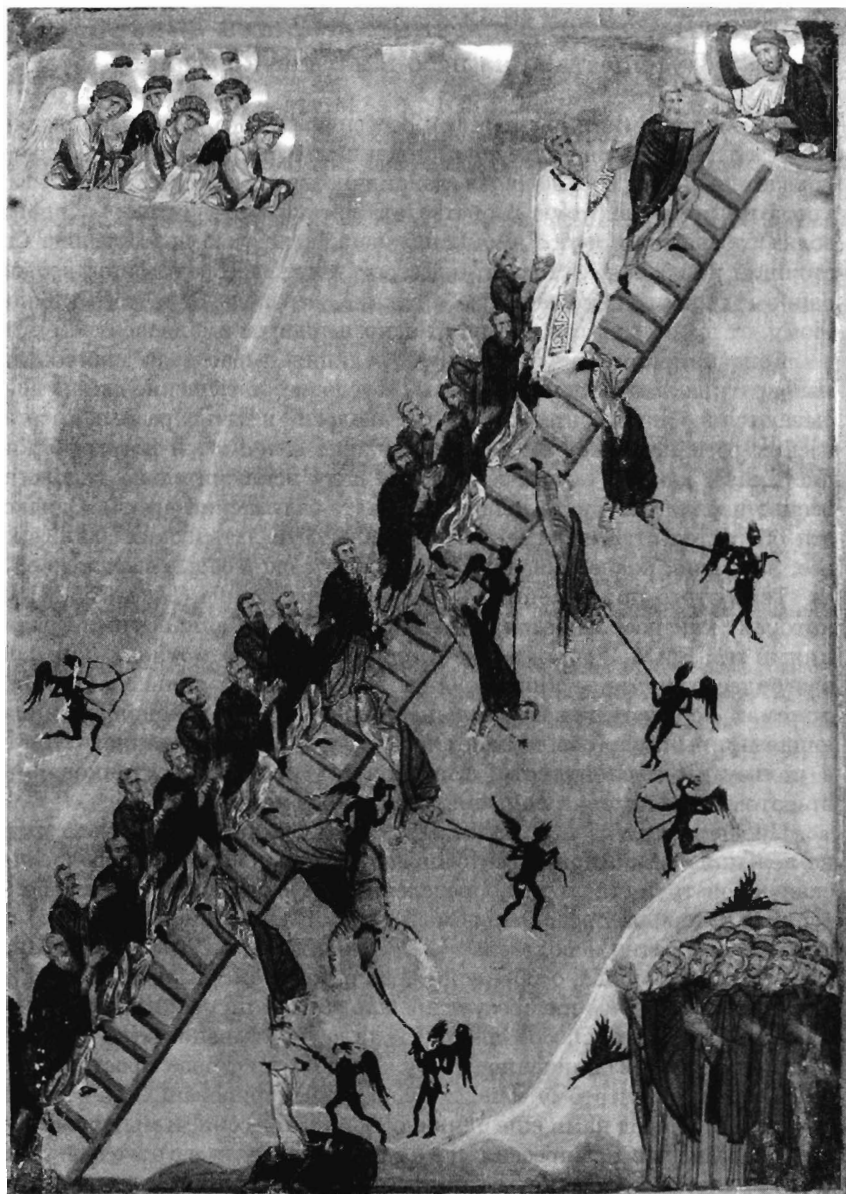


Рис. 6. Небесная лестница Иоанна Лествичника.
Икона из монастыря св. Екатерины, Синай. Конец XII в.

ров, кодирующих сюжеты по каталогам Аарне, Томпсона и др., или в виде набора лексических единиц/статей из соответствующих мифологических словарей. Такой представляется первая ступень организации многоуровневой (от звуковой оболочки до семантики) структуры дайны; это одновременно и ключ к ее дешифровке.

Латышские дайны построены по образцу известного по сказочным сюжетам царства, свернутого и убранного в яйцо²¹, и процесс восприятия — от слушания/чтения до понимания — равнозначен сказочному чуду (в терминологическом смысле): в маленьком вместилище/сосуде умещается необозримо превышающее его размеры содержимое/содержание. О месте-сосуде уже говорилось в главе первой, так что это можно считать как бы отработанным приемом. Однако *pointe* заключен не (не только) в этом факте. Аналогии должны быть продолжены.

Сюжет сказки о царстве, заключенном в яйцо, приводится в действии с помощью движения: яйцо раскрывают, и из него развертывается, выкатывается и т.п., то есть возникает нечто. Это «нечто» оказывается не беспорядочным нагромождением предметов в случайных сочетаниях, а миром/универсумом, со строго организованной и четкой структурой. Процесс развертывания также упорядочен. Возникает небо и земля, затем горы и долины, водные пространства (рельеф), далее леса, луга и т.п. (флора, то, что «носит на себе» земля, см. гл. 10), то есть макрокосмос; далее — дома, дворцы, мосты и другие строения, организованные в деревни, города, государства, то есть микрокосмос. Весь этот антураж подготавливает появление живых существ и человека. И тогда обнаруживается, что перед нами версия космогонии и антропологии, данная на пространственном уровне панорамным пейзажем.

Примечательно и особенно значимо то, что категория времени, *длительность* оказывается здесь как бы несущественной. Все совершается мгновенно. Это нельзя назвать ритуальным воспроизведением творения: в любой традиции оно представлено в виде процесса, сложного и потому длительного и поэтапного: перед нами снова спрессованное время. Однако это не превращает сюжет/текст в статичную иллюстрацию. Хронотоп текста имеет два измерения (или развивается в двух плоскостях): *внешний хронотоп*, то есть *внешнее время* и *пространство текста* (место и время/длительность его произнесения и прослушивания или прочтения) и *внутренний хронотоп*, то есть *внутреннее время* и *пространство текста* (место и время/длительность описываемых событий).

Сжатый *внешний хронотоп* является основным энергетическим рядом *хронотопа внутреннего*, контрастного ему по объему и ограниченного лишь масштабами макро- и микрокосмоса. *Внешний хронотоп*

²¹ Сюжет АТ 301, экспликация для славянской традиции в указателе Андреева. Подробно об этом см.: [Топоров 1967].

обеспечивает то сгущение, которое, взрываясь, и создает эффект полноты. Понятие панорамности введено не как метафора, а как отсылка к семиотической интерпретации этого зрительного приема. Говоря о панораме как особом жанре визуального искусства, современный исследователь отмечает синтетичность, целостность и динамичность панорамного восприятия, что обеспечивается помещением зрителя в оптико-геометрический центр видимого им пространства (он находится выше предмета обзора — на горе, на башне и т.п. — и видит вокруг на 360°) [Dubini 1994, 61 sq.]. Это особенно важно для восприятия текста: слушается он или читается, но для «потребителя» он разворачивается в линейной последовательности, а панорамный взгляд позволяет совместить *внешний* и *внутренний* хронотоп.

* * *

Iestādīju zelta pupu	Посадил/а золотой боб
Pie lodziņa dārziņā;	У окошечка в садочке;
Es uzkāpu pa pupiņu	Я влез/ла по бобочку
Pašā debess maliņā.	До самого края неба.
Es prasīju vārtu sargam,	Я спросил/а сторожа ворот,
Ko dar' manis tēvs, māmiņa?	Что делают мои отец, мамочка?
— Tava māte drēbes velē	— Твоя мать белье стирает
Svētajām jumpravām;	Святым девам;
Tēvis pūš aža ragu,	Отец дует в пастуший рожок
	[козий рог],
Dieva cūkas ganīdams.	Божьих свиней пася ²² .

Дайна перелагает известный сюжет «путешествие в *иной* мир, чтобы повидать умерших родителей и узнать, хорошо ли им там, что с ними происходит, чем они занимаются». Это — первая *формула*, кодирующая текст как целое.

Иной мир представлен по известной модели: анти-мир, зеркальное соответствие *нашему* миру, но с обратным знаком. *Иной* мир,

²² См. литературный перевод [Дайны 1984, 106]:

Посадила я в садочке
Золотой бобочек,
Влезла по тому бобочку,
К небу добралася.
У привратника спросила,
Чем там заняты родные?
Матушка белье стирает
Боговым угодницам,
Батюшка в рожок дудит —
Боговых свиней пасет.

(пер. Ю. Абызова)

В латышском я может относиться и к сыну, и к дочери; в русском форма прошедшего времени требует выбора. Переводчик выбрал женский род; мы указываем оба варианта, хотя для принятой здесь степени подробности это представляется не столь существенным.

мир мертвых должен быть *нижним* миром, в христианизированном фольклоре соответствующим аду, преисподней. Соответственно ожидается, что родители (как и вообще умершие, ставшие обитателями *нижнего* мира) находятся в униженном, жалком положении и/или терпят мучения. В такие сюжеты включается морализирующий элемент «наказание за земные грехи» (не случайно этот мотив характерен для бытовых сказок, притч и т. п.).

На первую наложена другая *формула*, не обязательно присутствующая в указанном выше сюжете: описание самого путешествия в *иной* мир и (следующая степень конкретизации) указание на «способ передвижения», также формульный: с помощью вьющегося растения. Оно выступает аналогом мирового дерева, соединяющего разные миры. Здесь мы возвращаемся к образу яйца, с которого начали тему дайн. В упомянутой работе В. Н. Топорова *яйцо*, в которое свертываются царства, богатство и т. п., сопоставлено с *мировым деревом* и, следовательно, с *путем* (как правило, путем по вертикали).

Отправная точка — *средний* мир, мир человека, микрокосмос: это подчеркивается указанием на *сад* и *окно*²³. Вьющееся растение (боб) — *золотое*: перед нами известный сказочный прием «металлизации» чудесных предметов, повышающей их ценностный уровень и подчеркивающей *чуждость*. Необыкновенная величина (зд. длина/высота) растения и его (явно) быстрый рост — существенные характеристики *внутреннего хронотопа* дайны, индуцируемого *внешним хронотопом*: в малом пространстве текста все события должны развиваться в быстром темпе и «по кратчайшему пути». Он, действительно, кратчайший, как любой путь по вертикали (гл. 1), поскольку идет по прямой от земли до неба, но в то же время и усложненный. Указание на сложность, лабиринтообразность в прямом и переносном смысле подчеркнута тем, что путь олицетворен *вьющимся* растением. *Витье* пути соответствует *витью*-девиациям сюжета.

И первая девиация не заставляет себя ждать. Влезая по золотому бобу, герой (или героиня) попадает в *иной* мир. Движение идет по вертикали вверх, до предела, «до самого края неба», следовательно не в *нижний*, а в *верхний* мир, в христианизированном фольклоре соответствующий раю. Это переводит события в поле *положительного* и тем самым сообщает сюжету соответствующую тональность. Умершие родители находятся в раю — в этом у героя/героини нет никаких сомнений: поэтому-то и подготавливается *путь наверх*, поэтому вопрос (предназначенный для кульминационного ответа) не «где?» или «не здесь ли?», а «что делают?».

²³ Последнее важно, поскольку *окно* в мифологическом словаре — нерегламентированный выход, средство связи с иным миром: выход в иной мир происходит не через дверь, а через окно (которое среди прочего может быть аналогом водного пространства, колодца и под., выступающего в той же функции), см. гл. 2.

Получение информации по схеме *вопрос-ответ* отсылает к древнейшему слою организации текстов, прежде всего космо- и антропологических: к вопросу-ответной структуре. Эта структура слишком хорошо проработана и в текстах-источниках, и в научной литературе, так что здесь мы ограничимся лишь указанием на неслучайность ее присутствия в даине, где с очевидностью просматриваются космологические мотивы.

Привратник, в котором угадывается небесный ключарь, св. Петр²⁴, подтверждает: мать и отец там, в окружении святых дев, рядом с Господом. Это должно восприниматься как награда за праведную жизнь на земле. И, казалось бы, здесь и конец даины — конец соответствующего сказочного сюжета и логическое завершение «морального урока».

Однако дайна делает еще одну девиацию. Итак, в зеркальном *ином* мире должны повторяться/отражаться земные занятия. Что же именно делают мать и отец на небе? Оказывается, им в удел даны самые низкие и презираемые на земле должности: мать — *прачка*, отец — *пастух*. Следует особо отметить, что *пастух* определен прежде всего «музыкальной» сигнатурой — игрой на рожке, пришедшей не столько из пасторальной традиции, сколько из древнего мифологического слоя²⁵ — и уже потом исполнением своих непосредственных обязанностей.

Пастушеское ремесло в системе ценностей архетипической ММ стоит на нижней ступени. Отчасти это соответствует невыделенности пастуха из мира живой природы, его промежуточному положению между животным и человеком, отчасти тому, что под личиной пастуха может скрываться бог или герой, обнаруживающий себя неожиданно и максимально контрастно по сравнению с предыдущим низким положением. Внутри пастушества также есть своя иерархия: в соответствии с ней самое нижнее место *внизу* занимает свинопас²⁶.

Однако, действие происходит в раю, и *низкие* занятия освящены теми, для кого они делаются: мать стирает на *святых дев*, отец пасет *свиней Господа*²⁷. И секрет сюжета разбираемой даины в том,

²⁴ Закрытость границы подчеркивается мотивом *сторожа ворот* (начало пути — *окно*, окончание — *ворота*), за которые он, очевидно, не пропускает *живого*, пришедшего из *среднего* мира.

²⁵ Обычный инструмент пастуха — флейта Пана; в названии инструмента присутствует образ козлоногого пастушеского бога. В названии *aža rags* «козий рог» (то есть инструмент, сделанный из козьего рога) случайно или не случайно отозвался образ античного покровителя пастухов.

²⁶ О месте пастуха в фольклорно-мифологическом пространстве, кодифицированном архетипической ММ, см. гл. 9.

²⁷ И Яниса на празднике Лиго первыми встречают пастухи, что делает этот персонаж дополнительно отмеченным: *Kas tos Jāņus ieligoja, / Govju gani ieligoja / Tad arāji...* (Ltdz, III, 7120) «Кто встречает Яниса? / Пастухи на выгоне, / А за ними пахари...». Установление пастушеского текста по латышским

что это обстоятельство не проясняет ее, а усложняет. С одной стороны, все, что происходит в *верхнем* мире, получает особый ценностный статус, становясь сакральным²⁸. Причастность к сакральному, как будто, должна менять знак ситуации на противоположный.

С другой стороны, эти занятия — в столь же клишированном восприятии носителя традиции (носителя архетипической ММ) — не теряют своей отрицательной отмеченности. Их фоновая подоплека остается: это классические занятия-наказания обитателей *нижнего* мира. Поэтому сообщение привратника выглядит неожиданным, почти что ставит в тупик.

Это не единичный пример *подъема вниз* в прямом и переносном смысле: «В народных песнях встречается сюжет о том, как сирота ищет своих умерших родителей. Он взбирается по длинному бобу или длинному цветку на небо. Там его встречают Божьи сыновья (*Dieva dēli*), которые говорят, что родители сироты находятся «в темном углу»: *Taus tētiņš, māmuliņa / Sēd tumšajā kaktiņā* [LD 4996]. *Темный угол* здесь является эквивалентом загробного мира» [Курсите 1998, 425]²⁹. С другой стороны, можно предположить, что *темный угол* в *верхнем* мире (рау?) указывает на низкий статус родителей сироты.

Дайна оказывается построенной на монтаже противопоставленных фрагментов, взятых из разных, полярно ориентированных сюжетов. Путешествие к умершим родителям — но не в *нижний* мир, символизирующий наказание, а в *верхний*, символизирующий награду. Награда (?) *верхнего* мира формально совпадает с наказанием *нижнего* мира, и ее *valeur*, относительный или абсолютный, остается неизвестным. «Совпадение занятий» объединяет уже не два, а три мира, *нижний*, *средний* и *верхний*, как бы предусматривая, что *золотой боб*, одно из воплощений мирового дерева, может уходить корнями вниз.

Дайна обрывается на ответе привратника — нейтральном сообщении. Реакция спрашивающего неизвестна — и столь же свободен в своей реакции и читатель.

С одной стороны, — подтверждение древней вопросо-ответной структуры: и вопрос, и ответ известны заранее, их цель — получение информации в чистом виде и принятие ее как данности, что исключает эмоции, сомнения и т. п.

С другой стороны, — открытость, неоднозначность, амбивалентность, которые контрастируют с жесткой экономностью формально-со-

дайнам и его анализ — особая тема, выводящая за пределы традиционной пасторали или скотоводческих реалий на уровень «высокой мифологии».

²⁸ Ср. о стирке в румынском заговоре в связи с сакрализацией воды: *Это не проточная вода, / Не та вода, в которой святое солнце моет себе ноги! / Это вода, в которой святая луна / стирает себе юбки, / фартуки / и полотенца!* [Ропа 1983, 225].

²⁹ Ср. представления о мире мертвых как о луге, пастбище и в связи с этим изображение «потустороннего парадиза», ночного пастбища на саркофаге Аррии из Метрополитен-музея [Акимова 1997, 71–72].

держательного инвентаря дайки: в сущности он состоит из нескольких клишированных блоков и, как уже говорилось, может быть представлен номерами сюжетов по соответствующим указателям.

В связи с БММ не раз говорилось об уникальном монтаже не-уникальных элементов. Нечто подобное происходит и в латышских дайках: составленные из фольклорных клише и формул, спрессованные в минимальном пространстве и минимальном времени, описывающие, казалось бы, всего лишь небольшой фрагмент быта, пусть и мифологизированного (или «фольклоризованного») ³⁰, они обрываются *eo tempore* и *eo loco*, которые открывают бесконечность мира и бесконечность его толкований.

Литература приложения 2

- Акимова 1997 — Л. И. Акимова. Саркофаг из Агия Триады и ритуал жертвоприношения в античности // Введение в храм. М., 1997.
- Дайны 1984 — Латышские дайны / Сост. Ю. Абызов. Рига, 1984.
- Дайны 1985 — Латышские дайны / Пер. с латышского Феликс Скудра. Рига, 1985.
- Курсите 1998 — Я. Курсите. Семантика угла в латышском фольклоре // ПОЛУТРОПОН. Сборник к 70-летию В. Н. Топорова. М., 1998, с. 422–427.
- Топоров 1967 — В. Н. Топоров. К реконструкции мифа о мировом яйце (на материале русских сказок) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967, вып. 3.
- Dubbini 1994 — R. Dubbini. Geografie dello sguardo. Torino, 1994.
- LD — Latvju dainas I–VI. Rīga, 1928–1932.
- LTDZ III — Latviešu tautasdziesmas III. Rīga, 1957.
- Popa 1983 — V. G. Popa. Folclor din «Țara de Sus». București, 1983.

³⁰ Это и дает возможность «тасовать» их, создавая некий макросюжет, соответствующий, например, жизни человека: по такому принципу составлен сборник [Дайны 1985]: книга следует тому, о чем говорил Кришьянис Барон в введении к своему собранию латышских дайн: «Народные песни <...> имеют драматическую природу <...> их последовательность должна быть такова, чтобы получилась, как говорится, целая пьеса».

Языковой жест, направленный на себя (dat. eth. и его трансформы)

Dativus ethicus, то есть дательный падеж личного (в 1-м или 2-м лице) или возвратного местоимения и изофункциональные ему конструкции (типа рус. /смотри/ у меня) нередко рассматривался как своего рода стилистическое добавление, не влияющее на смысл высказывания¹. В связи с этим его функции формулировались достаточно свободно и неопределенно: выражение оттенка интимности, заинтересованности, особого отношения говорящего к сообщению и т.п.². Тем самым подразумевалось, что речь шла не более чем о создании особой эмоционально подчеркнутой атмосферы. В последнее время появились работы, рассматривающие dat. eth. в более широком и более теоретическом плане, см. прежде всего [Reiter 1983]. С другой стороны, указывалось, что в ряде случаев dat. eth. легко трансформируется в конструкции с pron. poss. и, следовательно, имеет значение посессивности. Ср. хрестоматийный пример-модель: *Quid mihi Celsus agit* → *Quid Celsus meus agit* 'Что мне /у меня/ подделывает Цельс → Что подделывает мой Цельс' [Соболевский 1950, 142]. В албанском подобная трансформация в ряде случаев считается регулярной: *më erdhi ne shtëpi = erdhi në shtëpi t'ime* 'мне /он/ пришел домой' = 'пришел в мой дом' [Sheperi 1972, 157]. Включение посессивности в функции dat. eth. требует комментария.

¹ Ср. диалог с лингвистическим комментарием из рассказа Тэффи «Разговоры»: «Ни на одном языке в мире нет такого удивительного оборота фразы, как например, в следующем диалоге: — Уж и поговорить нельзя? — Я тебе поговорю! — Уж и погулять нельзя? — Я тебе погуляю! Весь смысл этих странных обещаний ясно заключается в интонации, с которой произносятся фразы. Вне интонации смысл утрачивается» [Тэффи 1998, 154].

² См. для балканских языков: «В народном языке краткий дательный падеж личных местоимений первого и второго лица используется для придания выражению оттенка интимности или задушевности» [Андрейчин 1949, 354]; «для выражения личного эмоционального отношения говорящего к сообщаемому факту, его сочувствия лицам, о которых говорится...» [Маслов 1956, 46]; подчеркивается, что dat. eth. для говорящего всегда «ein unbetontes Satzglied» [Kostov 1979, 38]; «Необыкновенно употребительны в нашем языке краткие местоименные формы в дат. <...> для выражения некоего субъективно интимного отношения к сообщению...» [Конески 1967, 335]; эти формы употребляются, «чтобы показать, что рассказчик или слушатель заинтересованы, принимают душевное участие в развитии действия». [Gramatica limbii române 1966, 150]; Ламберц называет это употребление «dativus intimitatis, Dat. der Anteilnahme» [Lambertz 1955, 76]; Мирамбель — «explétif» [Mirambel 1949, 72] и т. д.

С самого начала очевидно, что имеется в виду некий особый аспект посессивности. С одной стороны, в сферу ее значений (во всяком случае на уровне нормативных грамматик) как будто не включается выражение эмоций. С другой стороны, *мой* в данном трансформе не означает посессивности в узком смысле: Цельс не принадлежит автору высказывания ни по родству, ни по праву собственности; к тому же *мой* не выделяет Цельса — друга Горация среди всех других Цельсов. Если применить семантическую трансформацию, то, пожалуй, ближе всего будет замена */мой/ милый Цельс*. Иными словами, *мой* в определенной ситуации может заменяться (подкрепляться) прилагательными с эмоциональной (то есть, строго говоря, субъективной) окраской. Более детальная разработка семантических трансформов с учетом стилистических вариантов (**Что подделывает старик Цельс и под.*) уведет от собственно посессивности еще дальше.

Среди прочих отмечается и несколько иное значение *dat. eth.*, как правило, для фольклорных текстов, где правомерно говорить не столько об эмоциональности, сколько о помещении говорящего «внутри текста», о его участии, то хотя бы присутствии в мире данного текста (*и я там был*)³. В этом случае происходит нейтрализация пространственной оппозиции *внутренний/внешний*, ее вариантов *близкий/далекий, наш мир/иной мир* и ее соответствия в другом коде модели мира (ММ) — *свой/чужой*. Последнее возвращает к категории посессивности, выступающей в достаточно нетривиальном аспекте.

Балканские языки, входящие в БЯС, дают богатый и в некотором смысле особо отмеченный материал для истолкования этого аспекта посессивности. В плане выражения такой материал обильно предоставляется морфо-синтаксическими ресурсами системы местоимений: 1) *cas. obl.* местоименных клитик, употребляющихся в функции *dat. eth.*, является слиянием *gen.* и *dat.* и тем самым а priori включает в себе значение посессивности; 2) эти же клитики, регулярно в одних языках (в нгр. нет притяжательного местоимения *мой* вообще), эвентуально в других, употребляются в функции *prop. poss.*, представляя таким образом своего рода «тавтологический трансформ» *dat. eth.* (то есть «/что/ мне подделывает

³ «Дательный этический <...> обычно интерпретируют, как если бы третий актант был призван в свидетели того, о чем говорят» [Теньер 1988, 157]; «С помощью *dat. eth.* создается рассказ в рассказе; говорящий делает слушающего своим сообщником; *dat. eth.* меняет дистанцию между говорящим и слушающим» [Reiter 1983, 410, 416]; в аспекте балканских языков: [*dat. eth.* делает] «рассказчика как бы соучастником или свидетелем повествования» [Эйнтрей 1982, 63]; [*dat. eth.*] «выражает субъективное отношение к высказыванию или достижение контакта между говорящим и слушающим [Ницолова 1986, 56–57]; ср. анализ значений *dat. eth.* в контексте отношений между говорящим — слушающим на материале сербской сказки [Reiter 1982–1983]. Это вводит *dat. eth.* в контекст глагольной категории *evidential* (пересказывание), столь актуальной для БЯС, о чем уже неоднократно говорилось.

Цельс» → «/что/ Цельс мне»)⁴. В плане содержания здесь просматривается свойственная семантическому уровню (но и грамматической системе) БЯС амбивалентность. Теоретически в каждом случае употребления *cas. obl.* можно сделать выбор в пользу *gen.* или *dat.*, практически это оказывается целесообразным лишь в отмеченных случаях, когда амбивалентность приводит к бессмыслице (ср. болг. при препозиции местоименной клитики: случаи типа *донеси ми писмата* 'принеси мне /?/ мои /?/ письма', но *донесете му главата* 'принесите его голову', а не **ему голову* [Попов 1963, 169; Kostov 1974, 331]); о местоимении *си* в знач. *dat. eth.* см.: [Ницолова 1982].

Если интерпретировать эту амбивалентность в терминах сформулированных Р.О. Якобсоном падежных признаков, окажется, что *cas. obl.* объединяет в себе те «пространственно-двигательные» признаки — объемность и направленность, по которым противопоставлены *gen.* и *dat.*; их концентрация, по мнению Якобсона, редкий случай [Якобсон 1958, 23].

В рамках семантической системы БЯС это объединение, сплавление (но не нейтрализация!) противопоставленных признаков может манифестироваться следующим образом: в тех случаях, когда *cas. obl.* выполняет функции *dat.*, в нем направленность выступает на фоне объемности; соответственно, при актуализации генитивной функции *cas. obl.* объемность несет в себе «призвук» направленности. Можно, следовательно, говорить об особом выражении посессивности в системе БЯС (имеется в виду *cas. obl.*): она одновременно и усилена (к направленности присоединена объемность, «статический», «результативный» признак) и ослаблена (к объемности присоединена направленность, «динамический», «процессуальный» признак). Это балансирование хорошо прослеживается в диахроническом плане, когда можно видеть, как *dat.* вбирает в себя значение посессивности и становится приемным, то есть приобретает новую синтаксическую позицию, сохраняя и прежнюю — приглагольную: см. [Минчева 1964, 85–88 — о притяжательных энклитиках; Цыхун 1981, 74 сл. — о распространении дательного притяжательного в центральной части южнославянского диалектного массива; Nerman 1965 — о *dat. poss.* в балканской латыни, с осторожным предположением о балканской специфике этого явления] и др.

Из сказанного вытекает, что *dat. eth.* в БЯС заведомо причастен к категории посессивности. Здесь в качестве примеров использован фольклорный материал, где, как было сказано выше, посессивность выступает завуалированно и, на первый взгляд, может быть интерпретирована лишь в сугубо общем плане — плане оппозиции *свой/чужой*.

⁴ Анализ этих употреблений см. в работе: [Qvonje 1979, 148-149]. — Автор (в отличие от Шаллера) считает, что в албанском эти употребления отсутствуют, а в румынском не определяются балканской моделью, поскольку аналогичные конструкции отмечены в итальянском, французском, немецком.

Однако эти, несомненно, архаические употребления дают основание для выводов о концептуальном формировании категории посессивности. Соображения места позволяют привести здесь лишь выборочные примеры из балканских фольклорных традиций. В стороне остается статистическое распределение *dat. eth.* и его трансформы, *pron. poss.*, как по отдельным традициям, так и по разным жанрам, что является самостоятельной и существенной проблемой (например, в стихотворных текстах *dat. eth.* может иметь дополнительно и ритмическую — в смысле Бенвениста — функцию). В данном случае это оправдано тем, что нас интересует по преимуществу категория посессивности. Следует еще указать, что трансформация *dat. eth.* → *pron. poss.* обратима; тогда можно выделить такие «неканонические» употребления *pron. poss.*, которые в свою очередь могут быть трансформированы в *dat. eth.* В более широком плане и те, и другие употребления должны рассматриваться не только как взаимные трансформы, но и независимо, как выразители особого аспекта посессивности. Эта некая «фоновая» посессивность, подспудно ощущаемое значение которой требует специального истолкования.

Ср. небольшую кросс-жанровую подборку примеров балканского фольклора (использованы эпические песни, песни балладного характера, причитания, коляды, сказки).

Алб.: *N' natë heret Muja si m'a çue <...> | Mirë ma pin kafen me sheqer; | T'madhe Halilit aj po m't thrrret...* [KPL 1955, 140] 'На рассвете рано Муя мне поднялся... | Хорошо мне пьет кофе с сахаром; | Великому Халилю он мне ему кричит'; *N'bjeshkë të nalta trimat kur kanë dalë | E tu kulla Shkëjvet m'u kanë shkue* [KPL 1955, 229] 'На высокое пастбище герои когда вошли | И к башням Шкьеве мне подошли'; *Edhe krushqit nusen ma kanë marrë* [KPL 1955, 259] 'И сваты невесту мне ее взяли' — зд. мне в значении *dat. eth.*, ср. та же фраза, но с другим значением *cas. obl.*: жалобы старика, у которого отобрали невесту: *Plaku nis për me vajtue | Ma muer nusen* 'Старик стал причитать, | Мне /у меня/ взяли невесту' [KPL 1955, 281]. В албанских сказках широко употребляется *dat. eth.* в форме 1-го л. мн. ч., *nam*: *Na qe një mbret* [PPSh 1954, 22] 'Нам был (один) царь'; *Qe një mbret, na kishte tre djem <...> a martoi të madhin, na mori çupen e pashajt; na martoi të dytin, na mori çupen e vezirit* [PPSh 1954, 28] 'Был (один) царь, имел нам трех сыновей <...> женил нам старшего, взял нам дочь паши; женил нам второго взял нам дочь визиря'. Особого внимания заслуживают случаи одновременного употребления *dat. eth.* и *pron. poss.*, где притяжательное местоимение усиливает и проясняет значение *dat. eth.*, вводя таким образом посессивность непосредственно: *Vajza jonë na u ndohtë në një dhomë të erretë* [FSh 1936, 227] 'Девушка наша нам оказалась в темной комнате'; *Të nesërmet na ngrihet pulumbesha jonë* [FSh 1936, 231] 'На другой день нам поднимается наша голубка'; *Kështu foli burri ynë dhe na mori gjarpërin* [FSh 1936, 247] 'Так сказал наш человек и нам взял змею' и др.

Болг., мак.: *Шетал Марко низ гора зелена, | що ми шетал три дни и три ноця, | не можит вода да ми найдит <...> | ни за себе ни за бърза коня* [БНП 1968, 21] 'Бродил Марко по зеленому лесу, | Бродил мне три дня и три ночи, | не может воды мне найти <...> | ни себе, ни борзому коню'; *Ветър ми вее, гора люлее...* [ВН 1977, 605] 'Ветер мне веет, лес качается...'; *Що ми се на друм белее* [ВН 1977, 681] 'Что мне на дороге белеется' и т.д. В сказках в функции dat. eth. употребляется, как правило, проп. reflex.: *Си биле три сестри и татко им* [Шапкарев 1973, 13] 'Были себе три сестры и их отец'; *Тая си плеснала ръцете и излегоха всекакви маджи* [ВН 1978, 163] 'Она себе ударила в ладоши и появились всевозможные кушанья'; *Едно време некой си цар заповедал...* [ВН 1978, 321]; 'Однажды один себе цар приказал...'; *Тогаво то /момче/ си ги повело и отишло право при сестра си* [Шапкарев 1973, 459] 'Тогда он /юноша/ себе их повел и пошел прямо к своей сестре'. Ср. однако, в более эмоциональном ключе: *Ето ти егюптин цар и егюпка царица* [Шапкарев 1973, 89] 'Вот тебе цыган царь и цыганка царица' как финал сказки; *Кинисале китени сватои | Да ми одат по млада невеста. | Ми тргнале по бели друмои | Да ми одат во Јанина града* [Цепенков 1972, 54] 'Отправились разряженные сваты, | чтобы идти мне за молодой невестой. | Отправились мне по белой дороге, | чтобы идти мне в город Янину' и т.д. Частые случаи препозитивного употребления проп. poss. в болгарском и македонском (см. выше) и возможность двойного толкования соответствующих форм (*мой? мне?*) придают высказыванию дополнительный оттенок посессивности.

Рум.: *Mi-are Şandru o fată mare* [Amzulescu 1974, 224] 'Мне имеет Шандру дочь-невесту'; *Ilincuță mi-a murit* [Amzulescu 1974, 225] 'Илинкуца мне умерла'; *Nu mi-ați întâlnit | Pe al meu Pătru* [FT 1962, 78] 'Не встретили ли вы мне | Моего Пэтруца'; *În casă că mi-a intrat* [TOR 1968, 133] 'В дом как он мне вошел'; *Scoală-mi-te, scoală, | Surioară dragă* [DSA 1968, 536] 'Подымайся мне, подымайся, | Дорогая сестрица'. Примечательна сегментирующая (ритмизирующая?) роль dat. eth. в эпических и балладных румынских песнях. На пике сюжетного фрагмента или диалога, когда от героя требуется решающее действие или ответ, возникает перебивка, своего рода ретардация, которая особым образом выделяет последующий эпизод. Имеются в виду клише типа *A X что мне* (dat. eth.) *сделал?* или *A X что мне* (dat. eth.) *сказал?*, см.: *Iară turcii ce-m' făcea?* [Amzulescu 1974, 213] 'А турки что мне сделали?'; *Harap ce-m' făcea?* [Amzulescu 1974, 217] 'Арап что мне сделал?'; *Jară Voinea ce-m' grăia?* [Amzulescu 1974, 386] 'А Войня что мне сказал?' и т.д.⁵, ср. то же в албанской традиции, гл.12. Введение рас-

⁵ Dat. eth. в сочетании с *iară* особенно ярко демонстрирует свою эгоцентрическую семантику, ср.: [Падучева 1997].

сказчика в столь отмеченных моментах значит нечто большее, чем простое указание на его присутствие: здесь он выступает почти как хозяин положения и места, стягивающий к себе нити действия, «присваивающий» (о присвоении см. далее) себе право распоряжаться в пространстве текста.

В таких и подобных примерах, число которых может быть легко увеличено (но они будут однотипны), *dat. eth.* либо достаточно легко трансформируется в *prop. poss.* (где это позволяют синтаксические условия — «поднялся мой Муя», «твой цыган царь», «моя дорогая сестрица» и т. п.), либо очерчивает некий «круг владения» («ветер мне веет» — ветер веет в моем мире или, точнее, в моем локусе; ср. сказанное выше о румынских сегментирующих клише). Подспудно ощущаемая посессивность проявляется, получает некоторую основу. Можно сказать, что речь идет о владении, но владении «фиктивным»: мой, но (фактически, юридически и под.) мне не принадлежащий. Если быть более точным — тот, кого я хочу притянуть к себе, присвоить, сделать моим. Тогда на первый план выступает не фиктивность сама по себе, но интенциональность присвоения; налицо возможность выбора и осуществление выбора. Это последнее соображение позволяет объяснить те широко распространенные и почти универсальные употребления притяжательных местоимений, где они заведомо теряют значение посессивности (ср. случаи типа *ты волна ль моя волна*). Об этом и пойдет речь далее, с привлечением новогреческого материала.

Для новогреческого характерен не только *dat. eth.* (в рассмотренных нами фольклорных текстах он был относительно редок; ср., однако, об этих употреблениях [Korinthios 1991, 41, где соответствующие формы местоименного *obl.* названы *gen.*]), сколько подчеркнуто широкое употребление *prop. poss.* Это известное явление было в свое время описано Э. Михевц-Габровец, ср. приведенные ею примеры: *χάνω το σταυρό μου* 'крещусь', досл. «делаю мой крест»; *νά παραμερίσης λιγάκι από τον ήλιο μου* 'посторонись немного от моего солнца'; *από την πείνα μου* 'от моего голода'; *η κόρη από τον φόβον της* 'девушка от ее страха'; *μα πέ μου στο Θεό σου* 'но скажи мне ради твоего Бога'; *ποτέ μου* 'никогда меня/мне' («никогда в моей жизни»); *το καλοκαίρι μου* 'мое лето' и т. д. [Mihevci-Gabrovec 1964]. При описании новогреческого с помощью элементарных синтаксических конструкций (ЭСК), эту ЭСК предлагалось интерпретировать как «разворот в себя» (Nom. → Subst. + Pron. poss.), то есть плеоназм в чистом виде; ее содержательная нагрузка не затрагивалась [Цивьян 1979, 31, прим. 24].

По этому поводу можно сделать некоторые предположения. На парадигматическом уровне такое «пристегивание» *prop. poss.* едва ли не к любому имени (причем безразлично, что по сути это *cas. obl.* личного местоимения, и это постоянно актуализируется употреблениями тех же форм именно в этой функции) в определенном

смысле можно интерпретировать как приписывание и м е н и категории л и ц а⁶.

В плане категории посессивности «интенциональное владение», или присвоение (эгоцентрическое движение, «жест» по направлению к себе) выступает здесь наиболее отчетливо: присвоен может быть не только вещественный объект, но и явление, эмоция, понятие и т.п., то есть весь мир: точнее, он и н т е р и о р и з и р у е т с я в локус данного субъекта; так происходит игра в пространстве и игра с пространством⁷: *мир* равен *дому* или *дом* равен *миру* (см. гл. 2.). Семантико-синтаксический анализ соответствующих конструкций, если *prop. poss.* стоит в 1-м или 2-м л., позволяет видеть в них трансформацию *dat. eth.*: «посторонись мне от солнца», «лето я себе /мне/ хорошо провел» и т.п. Возможность такого рода трансформаций дополнительно подтверждает особый аспект посессивности; речь идет, конечно, не вообще об употреблении притяжательных местоимений в новогреческом, но лишь об определенном круге значений.

Приклеивание ярлыка посессивности в ряде случаев настолько оторвано от реальности, что при буквальном понимании создает почти комический эффект. В клефтской песне орел, обращаясь к черепу паликара, называет его *κεφάλι μου*, то есть 'моя голова'. Ср. еще обращение к одеждам умершего, которые предписывается вывешивать на перекрестке: *Ρούχα μου, που είν' ο αφέντης σας και που είναι το κορμί σας*; 'Одежды мои, где ваш хозяин и где ваше тело?' (то есть тело, которому вы принадлежали) [ЕДТ 1955, 230]. В последнем примере особенно четко выражена разница между фиктивным и реальным владением, и к тому же видно, что *prop. poss.* в обращении преследует некую дополнительную цель. В этом отношении показательная цепная (или, в греческой терминологии, «лестничная», «ступенчатая», см. гл. 3, о *χλιμάχιον*) сказка «Тодорис и его колокольчик»: чтобы вернуть себе колокольчик, мальчик, последовательно обращаясь к дереву, огню, воде, корове, собаке, мыши, кошке, «присваивает» их: *Δέντρο, δεινράχι μου, χαμήλωσε λιγάκι να πάρω πίσω το κουδουνάχι μου* 'Дерево, деревце мое, нагнись немножко, чтобы я взял об-

⁶ Р. Хессе видит в конструкции *η συνείδησή μου* 'mein Gewissen' *dat. obj.* в противопоставление *η συνείδηση του εαυτού μου* 'mein Selbstbewusstsein' [Hesse 1978].

⁷ Ср. аналогии в предложной системе балканских языков: «Балканские языки используют одни и те же предлоги для обозначения пространственной, временной и понятийной сферы» [Feuillet 1997, ранее Feuillet 1993, 30]. — Фейе выделил три группы предлогов: п е р в а я (гр. *από*, алб. *prej*, болг. *от*, рум. *de*) связана с отправной точкой (в пространстве и во времени), с причиной, с агентом (при пассиве) и др.; в т о р а я (гр. *με*, алб. *me*, болг. *с*, рум. *cu*) — с инструментом, способом, комитативностью и совместностью; т р е т ь я (гр. *για*, алб. *për*, болг. *за*, рум. *pentru*) — с целью, с объектом, на который направлено действие и вообще с терминальностью в широком смысле.

ратно мой [действительно принадлежащий ему] колокольчик!'. Далее, по мере увеличения цепи, *мой* остается в крайних позициях и образует рамочную конструкцию каждого эпизода = звена цепи (*ступеньки*): в начале, при введении каждого нового обращения (фиктивная possessивность), и в конце, при лексеме *колокольчик* (реальная possessивность): Γάτα, γατούλα μου <...> το ποτιχάκι <...> το σκύλο <...> την αγελάδα <...> το ποτάμι <...> τη φωτιά <...> το δέντρο <...> το κουδουνάκι μου [NLK 1959, 214–216] 'Кошка, кошечка моя [заставь, чтобы] <...> мышка <...> собака <...> корова <...> река <...> огонь <...> дерево <...> [сделали так, чтобы я получил обратно] мой колокольчик'. Из контекста следует, что грон. poss. фиктивного владения вводится для выражения подчеркнуто ласкового обращения, для задабривания и т.п. и может быть заменен эпитетами типа *милый, хороший* (ср. также использование уменьшительного суффикса — с той же целью). Обращение вводится экономно: оно не прилагается к «предыдущим» объектам, то есть к тем, кто не откликнулся на просьбу. Здесь снова можно видеть dat. eth.: та же функция, те же лексические эквиваленты.

Само по себе это явление широко известно и почти универсально, и тема функции грон. poss. в обращении, то есть в условиях фатической коммуникации (см. работы Малиновского), заслуживает особого рассмотрения. Такого рода универсальность ставит вопрос: почему в нейтральном показателе possessивности, по сути дела просто грамматическом маркере, с таким постоянством развиваются оценочные значения, или почему для выражения положительного отношения к объекту надо его «присвоить»?

Можно предположить, что в подобных случаях речь идет не о «выветривании» смысла [Вейнрейх 1970, 212], не о вырождении значения possessивности, но, напротив, о глубоком архаизме, который отсылает к эпохе формирования этой категории, соответствующей вживанию человека в мир и ориентации в мире. Говоря о «золотом веке», кончившемся с введением собственности, Вергилий в *Георгиках* указывает его приметы:

ne signare quidem aut partiri limite campum
fas erat: in medium quaerebant, ipsaque tellus
omnia liberius nullo poscente ferebat.

(I, 126–128)

Даже значком отмечать иль межой размежовывать нивы
Не полагалось. Все сообща добывали. Земля же
Все приносила сама и охотней, без чьей либо просьбы.

(Перевод С. Шервинского)

(*Poscere* собст. 'требовать' или 'просить, выпрашивать'). Если перевести это на язык тех же дифференциальных падежных признаков, то окажется, что не было ни *объемности* (запрещалось ограничивать, обозначать *свое*, в данном случае поле; отмена запрета

материализовалась впоследствии у римлян в виде Термина — бога-межевого столба), ни направленности — *nullo poscente*, никто не стремился к обладанию.

Для проявления этих стремлений надо было прежде всего осознать свое *я*, отделить *себя* от *другого*. Говоря о природе местоимений, в частности, о введении *я*, Бенвенист уподобляет этот процесс присвоению (*appropriation*): «каждый говорящий как бы берет весь язык для личного пользования <...> присваивает себе язык <...> высказывание <...> можно определить по отношению к языку как процесс присвоения» [Бенвенист 1974, 289, 313]. Осознание человеком своего *я* начинается, следовательно, с процесса присвоения, причем с присвоения прежде всего на уровне языка как универсальной системы знаков и тем самым универсального орудия для освоения мира (ср. отражение категории посессивности во внутренней форме выражений *овладеть языком, освоить мир* и под.).

Дальнейший шаг после разделения *я* и *ты*, являющегося основоположным, — разделение сферы того, что относится к *я* и *ты*. Как только начинает идти речь о разделе, появляется признак объемности. Поскольку категория присвоения введена самим фактом овладения языком, постольку в языке есть ресурсы для выработки соответствующих конструкций, предназначенных для выражения и развития этой категории для внутреннего (система языка) и для внешнего (мир) пользования. Подобно тому, как в животном мире существует незабываемый закон своей территории, ограниченной специальными метками, подобно этому и человек стремится разработать инвентарь соответствующих меток-маркеров, не только материальных, формулируемых знаково, в том числе словесно, и пронизывающих, организующих систему языка.

Сочетание в категории притяжательности выбора и ограничения (= направленности и объемности) в системе языка выражается в частности в следующем: «Во всех индоевропейских языках существуют важные синтаксические отношения между дативом и генетивом и <...> во всех этих языках, за исключением армянского, падежные формы датива и генетива фигурируют в описаниях таких перифрастических отношений, которые вполне сопоставимы друг с другом в разных языках» [Филлмор 1981, 459–460 и раздел 5: «Грамматика неотчуждаемой принадлежности»].

Можно предположить, что пространственный признак направленности, реализующийся в *dat.*, представляет собой первичное, интенциональное присвоение, осуществляемое при изначальной свободе выбора, первый «жест по направлению к себе». Напомним, что *выбор* — один из основополагающих фольклорных мотивов, и что начинается он с *движения*: герой сначала выбирает *дорогу* = *свой путь*, а затем помощников, невесту, дары и т.п.; в каждом случае — это свободный, сознательный выбор. Собственно говоря, и известный балканский сюжет «завладение территорией, которую герой в опреде-

ленный срок объезжает на коне» тоже является иллюстрацией свободного осуществления права на собственность, понимаемого как захват и ограничение пространства; ср. *опоясывание*, среди прочего и магическое средство в народной медицине: гарантия целостности *своего* пространства; для балканских традиций см.: [Schubert 1984, 137–142; Толстой 1987]⁸. Другой вид «жеста присвоения» — *связывание* = *привязывание*. Анализ соответствующей семантемы на лексическом уровне в аспекте балканской модели мира (и *homo balcanicus*) см.: [Asenova 1992, 104–107].

Перенесенная на уровень языка, эта интенциональность выражается в возможности маркировать притяжательным местоимением любое имя (= присваивать любой объект). Снятие ограничений с лексической сочетаемости и приводит в конце концов к изменению семантики ЭСК Nom. + Prop. poss., вплоть до стирания значения possessивности (в собственном смысле). *Мой* «растягивается» от неотъемлемо *моего* (неотчуждаемая собственность) до заведомо *не-моего*, но не порывающего со *мною* глубинной связи.

В этот последний круг вписываются оценочные значения possessивности, эмоциональные оттенки, интериоризация *меня* во *внешнем* локусе и *vice versa* и т. п., то есть рассмотренные выше значения *dat. eth.* и его трансформов. Повторим еще раз, что в архетипической ММ *свой* (= обобщенное *мой*) входит в поле признака положительный в противопоставление отрицательному *чужому*. Четко очерченный *свой мир* — человек в его целостности, его дом, семья, имущество и т. п., — представляет собой максимальную ценность, обеспечивающую, кроме всего прочего, безопасность от *чужого, внешнего мира*. Метка *мой* становится прежде всего гарантом безопасности, своего рода оберегом. Из этого естественно развиваются специально положительные значения — *самый лучший* (ср. совр. разг. *моя вещь!*), *милый*, *любезный* и т. п. — всегда с оттенком личной заинтересованности, эмоциональности и, см. выше, субъективности. Положительное значение в *мой* абсолютизируется в такой степени, что вырабатывает автономную сферу применения: речевой этикет, фольклорные клише с разнообразными функциями, от задабривания до табу и т. п. Примечательна сочетаемость Prop. poss. с терминами родства, также теряющими собственное значение (ср. обращения типа *сын*, *отец* и т. п.). В новогреческих сказках встречается следующий эпизод: герой, придя к ведьме, обращается к ней: Γειά σου, μάνα μου! 'Здравствуй, мать моя!', на что она отвечает: Καλώς, το παιδί μου! 'Здравствуй, дитя мое!', и далее: «Если бы ты не назвал меня своей матерью, я бы тебя проглотила» — «А если бы ты не назвала меня своим сыном, я бы тебя зарубил» [NAK 1959, 77, 99 и др.]. Здесь на языковом уровне выражено то, что на уровне культуры формирует идею гостеприимства, побратимства и т. п.

⁸ Ср. вообще отмеченность круговых движений и жестов в ритуале; для болгарской традиции — [Беновска-Събкова 1980].

Употребление *мой* в значении *милый*, *хороший* достаточно распространено. Поэтому особо ценны более редкие примеры обратного употребления — *милый*, *хороший* в значении *мой*. Имеется в виду нередко встречающееся у Гомера (иногда у Пиндара и трагиков) φίλος в значении 'свой', обычно — но не всегда — с эмоционально-подчеркнутым оттенком близости (ср. dat. eth.), см.: φίλον τετιμημένος ἦτορ (Od. VII. 287) 'с печалию милого сердца'; ἀλλά μοι ἤθελε θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισι (Od. XI, 566), 'если б меня не стремилو желание милого сердца'; σὸν δὲ φίλον χῆρ | τετλάτω ἐν στήθεσσι... (Od. XVI, 275–276) «не давай ты | милому сердцу свободы...» и т. д. На этом фоне естественны слияния обоих значений: когда Одиссей, открываясь перед Телемахом, называет себя φίλος πατήρ (Od. XVI, 202) или когда Елена просит Телемаха отдать ее подарок на сохранение φίλη μητρί (Od. XV, 127), вряд ли возможен (и нужен!) однозначный выбор между *своей* (*твоей*) и *милой* [Цивьян 1986] — и все это сводится, в конце концов, к обозначению/ограничению *своей* территории.

Литература

- Андрейчин 1949 — Л. Андрейчин. Грамматика болгарского языка. М., 1949.
- Бенвенист 1974 — Э. Бенвенист. Общая лингвистика. М., 1974.
- Беновска-Събкова 1980 — М. Беновска-Събкова. Кръгът като символ в Северо-западна България // Български фолклор, 1980, 3.
- БНП 1968 — Български народни песни. Братя Миладинови. София, 1968.
- Вейнрейх 1970 — У. Вейнрейх. О семантической структуре языка // Новое в лингвистике. М., 1970, вып. V.
- ВН 1977 — Вековно наследство. Българско народно поетическо творчество. София, 1977, т. 2.
- ВН 1978 — Вековно наследство. Българско народно поетическо творчество. София, 1978, т. 3.
- Конески 1967 — Б. Конески. Граматика на македонскиот литературен јазик. Скопје, 1967.
- Маслов 1956 — Ю. С. Маслов. Очерк болгарской грамматики. М., 1956.
- Минчева 1964 — А. Минчева. Развой на дателния притежателен падеж в българския език. София, 1964.
- Ницолова 1982 — Р. Ницолова. За употребата за възвратно лично местоимение в българския език (в съпоставка с другите славянски езици и с немския // Съпоставително езикознание, 1982, № 6.
- Ницолова 1986 — Р. Ницолова. Българските местоимения. София, 1986.
- Падучева 1997 — Е. В. Падучева. Эгоцентрическая семантика союзов А и НО // Славянские сочинительные союзы. М., 1997.
- Попов 1963 — К. Попов. Съвременен български език. Синтаксис. София, 1963.
- Соболевский 1950 — С. И. Соболевский. Грамматика латинского языка. М., 1950.
- Теньер 1988 — Л. Теньер. Основы структурного синтаксиса. М., 1988.
- Толстой 1987 — Н. И. Толстой. Из славянских этнокультурных древностей. 1. Оползание и опоясывание храма // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987, 21.

- Тэффи 1998 — *Н. А. Тэффи*. Собрание сочинений. Т. 1. «И стало так...». М., 1998.
- Филлмор 1981 — *Ч. Филлмор*. Дело о падеже // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1981, вып. X.
- Цепенков 1972 — *М. К. Цепенков*. Народни песни. Скопје, 1972.
- Цивьян 1979 — *Т. В. Цивьян*. Синтаксическая структура балканского языкового союза. М., 1979.
- Цивьян 1986 — *Т. В. Цивьян*. Еще раз о гомер. φλόξ в связи с проблемой посессивности // Славянское и балканское языкознание. М., 1986.
- Цыхун 1981 — *Г. А. Цыхун*. Типологические проблемы балканославянского ареала. Минск, 1981.
- Шапкарев 1973 — *К. А. Шапкарев*. Сборник от български народни умотворения. София, 1973, т. 4.
- Эйтрей 1982 — *Г. И. Эйтрей*. Албанский язык. Л., 1982.
- Якобсон 1958 — *Р. Якобсон*. Морфологические наблюдения над славянским склонением // American contributions to the fourth international congress of slavists. 's-Gravenhage, 1958.
- Amzulescu 1974 — *A. I. Amzulescu*. Cîntece bătrînesti. Bucureşti, 1974.
- Asenova 1992 — *P. Asenova*. La mentalité balkanique: vues de «l'homme balcanicus» sur certaines qualités humaines // Linguistique balkanique, 1992, XXXV, 3-4.
- DSA 1968 — *I. U. Jarnik, A. Birseanu*. Doine și strigături din Ardeal. Bucureşti, 1968.
- ΕΔΤ 1955 — *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*. Αθήναι, 1955.
- Feuillet 1993 — *J. Feuillet*. Les relations syntaxiques dans les langues balkaniques // Cahiers balkaniques, 1993, 19.
- Feuillet 1997 — *J. Feuillet*. La place des langues balkaniques dans l'ensemble euro péen // Доклад на Международной конференции «Balkan linguistics: Synchrony and Diachrony». Thessaloniki, 1997.
- FSh 1936 — *S. Th. Frashëri*. Folklor shqiptar. Durrës, 1936.
- FT 1962 — *Folclor din Transilvania*. Bucureşti, 1962, 1.
- Gramatica limbii române 1966 — *Gramatica limbii române*, Bucureşti, 1966, I.
- Herman 1965 — *J. Herman*. Le datif possessif dans latinité balkanique // Omagiu lui A. Rosetti. Bucureşti, 1965.
- Hesse 1978 — *R. Hesse*. Γνώθι σαυτόν — γνώρισε τον έαυτό σου // Scandinavian studies in Modern Greek, 1978, № 2.
- Korinthios 1991 — *G. Korinthios*. Sintassi del neogreco. Cosenza, 1991.
- Kostov 1974 — *K. Kostov*. Zum präpositiven Gebrauch des possessiven Atributs in einigen Balkansprachen // Zeitschrift für Slawistik, 1974, № 3.
- Kostov 1979 — *K. Kostov*. Zwei marginalien zur bulgarischen Syntax // Исследования върху историята и диалектите на българския език. София, 1979.
- KPL 1955 — *Këngë popullore legjendare*. Tiranë, 1955.
- Lambertz 1955, — *M. Lambertz*. Lehr gang des Albanischen. Berlin, 1955, Teil II.
- Mihevc-Gabrovec 1964 — *E. Mihevc-Gabrovec*. L'emploi pléonastique du pronom possessif en grec // Živa antika, 1964, XIII-XIV.
- Mirambel 1949 — *A. Mirambel*. Grammaire du grec moderne. Paris, 1949.
- ΝΑΚ 1959 — *Νεοελληνικά λαογραφικά κείμενα*. Αθήναι, 1959.
- PPSh 1954 — *Pralla popullore shqiptare*. Tiranë, 1954.

- Qvonje 1979 — *I. J. Qvonje*. Die fehlende Unterscheidung *ubi/quo* und der Zusammenfall von Genetiv und Dativ in den Balkansprachen // *Zeitschrift für Balkanologie*, 1979, XV.
- Reiter 1982–1983 — *N. Reiter*. Die Kommunikationssteuernde Funktion des Dativs im Dienste der Märchenerzählstrategie // *Balcanica*. Belgrade, 1982–1983, XIII–XIV.
- Reiter 1983 — *N. Reiter*. Der Dativus ethicus // *Festschrift für Nikola R. Pribić*. Neuried, 1983.
- Sheperi 1972 — *I. D. Sheperi*. Gramatika dhe sindaksa e gjuhës shqipe. Romë, 1972.
- Schubert 1984 — *G. Schubert*. Konac, vrpce i tkanina kao magijska sredstva narodne medicine u jugoistočnoj Evropi // *Македонски фолклор*, 1984, 33.
- TOR 1968 — *N. Jula, V. Mănăstireanu*. Tradiții și obiceiuri românești. București, 1968.

Время/пространство/движение (сжатое время)

Категории времени и пространства рассматриваются/существуют во взаимной связи. *Eo loco = eo tempore*, говорит об этом Снелль в применении к уровню языка: «<...> In bestimmten Satzzusammenhängen können solche lokalen Beziehungen nun auch vom Sprechenden auf Zeitliches übertragen oder vom Hörenden auf Zeitliches bezogen werden» [Snell 1955, 165]. Среди многих их взаимных функций имеется и та, которую можно назвать прикладной: они служат единицами меры, как себя самих, так и друг друга¹. Пространство, осмысляемое как расстояние, отмеряется временем пути, или временем в пути (*до... два часа ходьбы, езды, лёта*); время отмеряется расстоянием и описывается оппозицией *близкий/далекий* (*близок уж час торжества моего; мне далекое время мерещится*) и т.п. В обоих случаях взаимное измерение основано на *движении/пути*. Поэтому анализ концепта *движения* не может обойтись без привлечения *времени* — в первую очередь (или хотя бы) как единицы меры. Ср.: «Греки всегда ощущали время как нечто „присущее движению“, как результат перемещения предметов в пространстве и небесных тел, прежде всего солнца, в небе» [Sissa, Detienne 1989, 115].

Многочисленные «взаимные метафоры», вроде приведенных выше примеров (намеренно случайных, первыми пришедших в голову, тех, что были наготове), обычно и ограничиваются отдельными фразами — указателями приема, едва ли не риторического. Для нас здесь важно то, что они являются словесным выражением взаимнообратимости = взаимноизмеряемости времени и пространства, тождества расстояния (а следовательно, и движения) во времени и в пространстве. Это важно не только потому, что слово/язык является универсальным кодом ММ и, следовательно, инструментом для выражения любых смыслов, отношений и т.д. Слово имеет и свои «мерные» (метрические) параметры (длина слова написанного, время слова произносимого) и соответственно может играть особую, автономную роль в пространственно-временных перипетиях.

¹ На уровне грамматики: пространство и время обслуживаются одними и теми же предлогами, см. для балканских языков: [Feuillet 1993, 29].

От слова к фразе, от фразы к более крупным словесным массивам, в данном случае — к тексту. Текст (речь пойдет о словесном тексте по преимуществу) также может выступать в роли единицы меры и также использовать категории времени и пространства/расстояния/движения.

В раннем стихотворении Кавафиса время и пространство сливаются, объединенные *движением*.

Ода и элегия улиц

Το περιπάτημα του πρώτου διαβάτου
του πρώτου πωλητού η ζωηρά κραυγή
το άνοιγμα των πρώτων παραθύρων,
της πρώτης θύρας — είναι η ωδή,
ην έχουν την πρωίαν αι οδοί.

Τα βήματα του τελευταίου διαβάτου
του πωλιτού του τελευταίου η κραυγή
το κλείσιμον θυρών και παραθύρων —
είναι της ελεγείας η αυδή,
ην έχουν την εσπέραν αι οδοί.

1896

Звучат шаги, уже спешит прохожий первый;
торговец первый жизнерадостно кричит;
и первый звук при открыванье первых окон
и первой двери — эту оду нам
даруют улицы ночные по утрам.

Шаги последнего прохожего проходят;
в последний раз торговец прокричал;
закрылись дверь последняя и окна
последние — и смолкший улиц гам
элегией звучит по вечерам.

(перевод А. Величанского)

День, сменяющий ночь, символизирует начало жизни — жизни в мире человека. Дневной, *человеческий* мир «звучит». Ночь, сменяющая день, символизирует мир, не принадлежащий человеку, *иной*, — и в нем царит молчание. Это противопоставление (дублируемое противопоставлением *открытый/закрытый*) находится в полном соответствии с фольклорно-мифологическими канонами. Существенно то, что звук является метафорой (или метонимией) движения, что мир оживает с приходом человека и замирает с его уходом. *Путь/улица*, созданные для того, чтобы по ним ходили, существуют только тогда, когда по ним ходят, и это их существование (актуализация) определяется *временем*. Начало движения, приход *homo movens* отмечает начальную точку на временной оси; конец движения, уход *homo movens* — конечную точку (ср. подчеркивание *первый/последний*) и, кроме того, чередование временных периодов (*день/ночь*,

свет/тьма), которые в свою очередь связаны с членением пространства (*этот мир/иной мир*).

Но структуризация времени и пространства через движение на этом не кончается: к ним присоединяется *слово*, облеченное в форму *текста*, более точно, в литературную, стихотворную форму оды и элегии. Конечно, выбор оды и элегии связан прежде всего с темой звука и далее с изменением тональности, от жизнерадостного одического шума к элегической тишине, что и соответствует переходу от дня к ночи, то есть чередованию времени. Однако, не менее важно одинаковое звучание лексемы *улица* (*путь*) и лексем, обозначающих виды текста: омофоны [odí] (odoí) — [odí] (ωδή) — [avdí] (της ελεγειας αυδή) пронизывают все стихотворение. Формальным различителем является только артикль: η [i], nom. sing. fem., в связи с *одой* и *элегией*; α [e], nom. pl. fem., в связи с *улицами*. Таким образом, понятия *пути* и через него *движения, времени* оказываются как бы спрессованными с понятием *текста*.

Более того, конструируются специальные тексты, функция которых состоит в отмеривании *времени*, необходимого для совершения некоторых действий. Действия эти в свою очередь непосредственно или опосредованно связаны с *пространством* (расстоянием/движением/путем)².

Речь пойдет прежде всего о так называемых операционных текстах, относящихся к миру человека. Это инструкции, «от А до Я», по изготовлению разного рода предметов домашнего обихода, по сути дела описывающие переход от природы к культуре. Сырьем для соответствующих изделий-артефактов обычно служат растения (дикие, которые надо найти и собрать, или домашние, которые надо вырастить) или минералы (которые надо добыть и обработать). От природы к человеку — и этот *passage* требует не только *rites*, но и времени, и это время членится и отмеряется текстом. При этом вводится понятие *границы, начала, конца*: текст начинается «от земли» и кончается не просто изготовлением предмета, но его употреблением «до конца». Если обратиться к наиболее распространенным текстам такого рода — об испечении хлеба, шитье рубахи, изготовлении глиняной посуды, — то в их финале хлеб съедают, рубаху снашивают, разбившийся от старости и ставший негодным глиняный горшок выбрасывают (ср. его судьбу в русских загадках: *На горе родился, огнем крестился. / Умер — прах валяется в кустах* — к аналогии с судьбой человека, см. ниже)³.

² В статье, посвященной анализу романа Андрича «Мост на Дрине», Д. Буркхарт связала пространство текста с пространством времени (и с собственным пространством), сопоставив *erzählter Raum* и *Erinnerungsraum* [Burkhardt 1993].

³ На этом построены и румынские загадки о глиняном горшке: «Пока я жил, меня поджаривали на огне/ставили на стол/я многих кормил и поил, а

Тем самым, текст расслаивается на несколько временных пластов. Элементарно выделяются два: 1) *до* и 2) *после*. Первый начинается с нуля и приводит к результату = предмету — конкретному, осязаемому. Второй начинается с результата = предмета и приводит к его уничтожению, то есть возвращению к нулю. Эта организация времени текстовых событий (времени в тексте) является выражением идеи циклического времени, «вечного возвращения» — к жизни и к смерти.

«В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят; ибо прах ты, и в прах возвратишься» (Быт. 3, 19). *Прах* в обоих случаях, и *прах* одновременно и равный самому себе, и разный. Человек — божественный артефакт, изготовленный из праха, и в нем этот прах преобразен (говоря в технических терминах, превращен из сырья в готовый продукт). Однако, проходит срок, избывается *бремя/мера времени*, и преобразенный прах возвращается к своему первоначальному состоянию.

Временные категории, временные параметры, введенные в операционные тексты, заставляют искать в них особые «временные» смыслы.

Впервые мы обратились к анализу операционных текстов в связи с румынскими заговорами от прострела [Свешникова, Цивьян 1973, 224–226]⁴. Для того, чтобы избавиться от прострела (болезни, насланной/связанной с Громовержцем), читался текст под названием *Povestea cînerii* «Повесть конопля». При этом совершалось магическое действие *завязывания*: прострел «завязывали» *нитью прострела* (*ață de junghiu*), вытянутой из очищенной конопляной кудели, и одновременно произносили операционный текст о выращивании и обработке конопля. Произносили его видоизмененным, «отрицающим» образом, утверждая, что ни одно из перечисляемых в нем технических действий на самом деле не выполняется и даже не инсценируется, поскольку единственное, что делает лекарь (или утверждает, что делает), — связывает прострел с помощью магической *ață de junghiu*:

S-o tăiat ogor,	Распахали поле,
Nu tai ogor,	Не паху поле,
Fără leg junghiurile (X).	Пока не завяжу прострел (X).
Sămîn cînepă,	Сею коноплю,
Nu sămîn cînepă,	Не сею коноплю,
Ci leg junghiurile (X).	А связываю прострел (X).

когда умер, меня выбросили на дорогу/не нашлось никого, кто бы закопал мои кости/кто бы меня похоронил [Gorovei 1972, № 1319], см. еще:

Din pămînt născui,	Из земли родился,
In lume trăii,	На свете прожил,
Si cînd murii,	А когда умер,
Oasele mi le azvîrliră	Кости мои выбросили
Pe gunoi.	В мусор.

[Gorovei 1972, № 1321]

⁴ Для других традиций см.: [Раденковић 1981; Раденковић 1996; Топоров 1990].

(Далее повторения опускаются)

Culeg cînepă,	Собираю коноплю,
Topesc cînepă,	Вымачиваю коноплю,
Meliț cînepă,	Треплю коноплю,
Trag cînepă,	Тяну коноплю,
Torc cînepă,	Пряду коноплю,
Răștiu cînepă,	Сматываю коноплю,
Pui torturi,	Надеваю пряжу,
Deepîn cînepă,	Сматываю пряжу,
Urzăsc cînepă,	Навиваю основу,
Pun tiară,	Кладу основу,
Țes tiară,	Тку основу,
Bilesc pînză,	Белю полотно,
Croesc cămeși,	Крою рубахи,
Cos cămeși,	Шью рубахи.
De la arat,	От пахоты,
Și pîină la săminat	И до посева
Și pîină la cusut,	И до шитья,
Cine are junghiuri,	У кого есть прострел,
De junghiuri i-o trecut.	Прострел у него прошел.

[Birlea 1968, II, № 29]

В этой структуре с ретардациями и «самоопровержениями» отчетливо просматривается отмеривание времени: время, которое надо затратить на пахоту, посев, сбор урожая и т.п., «на самом деле» тратится на завязывание прострела, то есть на исцеление. Время оказывается лучшим лекарем — этот житейский афоризм буквализуется, ср. еще более непосредственное указание на продолжительность времени, нужного для исцеления, в другом заговоре:

S-o făcut cămașă,	Сделал себе рубаху,
S-o purtat-o,	Сносил ее,
Și cum nu se alege nimic de	И как ничего не остается от
cămașă,	рубахи,
Așa să nu se aleagă nimic de	Так пусть ничего не остается от
junghiul.	прострела.

[Tazlăuanu 1943, 8, 179]

Операционные тексты не ограничиваются «Повестью коноплю». Столь же отлитую форму в румынской традиции имеет «Повесть хлеба» (отраженная, в частности, в колядном тексте *Plugiușor* «Плужок»), в славянской — «Страдания пшеницы», «Страдания посуды», «Муки блаженного винограда» и т.п. Тексты такого рода самодостаточны и могут функционировать независимо, однако чаще инкорпорируются в более обширный текст и/или ритуал. Тем самым их жанровая структура значительно расширяется. Эти тексты становятся фрагментами заговоров, меморат, сказок, загадок, коляд, календарных и иных обрядов. Они инсценируются в песнях типа рус. *А мы просо се-*

яли и под.: здесь уже время выступает в более очевидной форме, поскольку участники должны изобразить соответствующие действия, а не только их назвать. В южнославянской традиции выделяется группа заговорных текстов, которые можно условно назвать *Повесть сыра (молока, масла)*. Они строятся по следующей модели: идут «чудные» пастухи, берут топоры, идут в леса, рубят колья, загораживают кошары, пригоняют стадо, надаивают молоко, делают сыр, разрезают ножом, относят на девять сторон [Кляус 1997, 99–101; обширная подборка].

Помещение операционного текста внутри другого текста (другой ситуации), то есть создание конструкции «текст в тексте», где первый играет роль цитаты (но откуда, только ли из производственных инструкций?) маркирует операционный текст: в макротексте он выполнял особые функции и притом далеко не орнаментальные.

Ранее [Цивьян 1977, 306–307] мы предложили трактовку, исходящую среди прочего из формальных особенностей операционного текста: он жестко фиксирован, интенсивен, насыщен предикатами; он предельно экономичен и построен на повторении достаточно простых и однообразных конструкций (над объектом производится нечто в определенной временной последовательности — поэтому столь важны временные шифтеры типа *потом, тогда*). Они могут служить моделью текста, быть своего рода первотекстом особого класса, обеспечивающим порождение как аналогичных текстов, так и текстов более сложной структуры. Сохранение бытовой информации поддерживается тем, что операционные тексты одновременно принадлежат и корпусу сакральных текстов, описывающих ММ (в ее «культурной» части — создание ремесел, обучение человека и т.п.). Можно сказать, что операционные тексты аккумулируют в себе: 1) образец текста как такового; 2) передачу прагматической («профессиональной») информации; 3) передачу мифологической информации. Сама функция передачи имплицитно содержит отсылку ко времени и пространству/расстоянию, через которое надо перейти. Действительно, и то, и другое содержится в разбираемых текстах, но в закодированном виде.

В своих работах по аксиологии времени в народной культуре [Толстая 1991; Толстая 1997а; Толстая 1997б] С.М. Толстая вводит концепт *спрессованного времени*. Автор предлагает рассматривать категорию времени в описываемых текстах в мифологической перспективе, когда временным единицам приписывается некий сокровенный (магический) смысл, который переводит их в иную измерительную шкалу. Мифологическими на этой шкале являются макроединицы — *год, век* и т.п. Именно такое время занимают описываемые в тексте и/или воспроизводимые в ритуале события. Однако в реальности текста и ритуала время спрессовывается в масштабе «день за год». Это характерно для магических ритуалов охранительного характера. С.М. Толстая предлагает ввести в этот круг обряды и тексты «житийного жанра», основанные на магии заверщенного жизненного, вегетативного или производственного времени, сжатого до времени исполнения обряда или песни.

Компрессия времени является главным магическим приемом действий по изготовлению обыденных (в один день или одну ночь) предметов — полотна, рубахи, деревянного креста, храма (этому посвящена гл. 6, 1). В румынской традиции одной из реализаций операционного текста, где отмеченной является компрессия времени, является так называемая «рубаха чумы». Для защиты от (персонифицированной) чумы и холеры следует менее чем за сутки выткать и сшить рубаху: это делали, как правило, ночью девять или семь вдов; в области Фэгэраш семь женщин, все по имени Мария, ткнут вместе рубаху, которую надевают на куклу, набитую соломой [Eliade 1970, 190]. Сюжеты, в которых надо успеть выполнить трудное задание к определенному сроку, чрезвычайно распространены (ср. хотя бы *Золушку*). Хотя признак *обыденности* при этом не обязателен, тем не менее трудность или невыполнимость задания, как правило, связана с невозможностью управиться в отведенный, обычно слишком короткий срок (в частности, перенестись на несоответствующее отведенному времени расстояние; ср., с другой стороны, декомпрессию времени, растягивание срока, также связанное с расстоянием и с движением — «пока не износишь железные сапоги» и под.).

Другое указание на компрессию времени можно видеть в необыкновенной быстроте, с которой справляется с трудным заданием сверхъестественный персонаж. Ср. (в той же румынской традиции): пока обычная пряжа выпрядает одну нить, Святая Пятница успевает выпрясть целое веретено [Ștefănuță 1933, 151]; у Марць-сяры (как и Святая Пятница, надзирательница за прядением) в один миг вся кудель была готова, а девушка едва успела приготовить прялку [Pamfile 1916, 111]; старуха-волшебница «спряла в несколько минут весь лен, а потом смотала его в клубок» [Pop-Reteganul 1970, 33] и т.д.

Заметим, что на компрессии времени построены и *rites de passage*, где под переходом подразумевается достаточно резкая перемена, почти неожиданное попадание в *иной* мир, с особыми пространственными и временными параметрами.

Как правило, считается, что текст описывает ритуалы, являясь их словесной (более поздней) версией. Таким образом, ритуал предшествует тексту. В случае операционных текстов связь слова и ритуала представляется более сложной. Если исходить из того, что ремеслами человек овладевает в результате божественного научения, то можно предположить, что это научение могло быть и практическим, и словесным (наконец, что объяснение могло совпадать с показом). Тогда ритуал (изготовление обыденных предметов, инсценировка изготовления хлеба, выращивания льна, конопли, мака и т.п.) становится как бы экспликацией, инсценировкой словесного текста, следованием рецепту, сакральному по определению. Когда этот сакральный текст реализуется/инсценируется, соответствующее действие укладывается в условное, а не в реальное время. Точнее, то, что выполняется в реальное время, соответству-

ет совершенно иному временному отрезку. На этом построено театральное и кинематографическое время с его компрессией, практически не имеющей пределов. Вторжение реального времени в театральное — если это только не специальный прием — разрушает театральный хронотоп. В случае *обыденности*, напротив, происходит «подтягивание» реального времени под сакральное, и, как ни странно, это удается.

Такого рода кунштюки возможны при условии, что текст как таковой содержит в себе идею времени, является мерой времени. Тогда произнесение текста становится ритуалом, причем ритуалом, в котором на первый план выходит отсчет времени. Более того, описание временной последовательности совершения определенных действий как бы передает тексту это свое «свойство времени». Само произнесение текста есть не простое избывание времени, но некий магический акт, пресуществляющий реальное время, содействующий контакту миров (или прекращающий эти контакты). Самый типичный случай — произнесение операционного текста как средство защиты от злокозненного персонажа. Так, та же «Повесть конопли» произносится для того, чтобы парализовать действия Марцоли, которая пришла, чтобы наказать женщину, пряхшую в запретный день; незадачливая пряха начинает подробный рассказ о конопле (*сначала ее сеют, потом собирают, потом опускают в воду, чтобы размокла, потом вынимают и кладут на солнце, чтобы высохла, и треплют и после этого чешут и после этого делают из нее кудель и надевают на прялку и потом ее прядут и делают из нее мотки и кипятят и принимаются сматывать в клубки после этого и делают основу и надевают на ткацкий станок и потом после этого ткут ее и отбеливают, делают ее белой, и потом ее кроют и делают из нее рубашку*); в конце рассказа слышно пение петухов, и Марцоля уходит несолоно хлебавши [Todoran 1960, СХХVI].

Произнесение текста приобретает магическую власть над слушателем: оно, как метроном, отсчитывает время, и это время сакрально, в него нельзя вторгнуться, текст нельзя прервать, как невозможно нарушить протяженность и целостность Времени. В ритуалах, заговорах, гаданиях и других фольклорных жанрах (например, цепной текст) нередко предписывается произносить текст или фрагмент текста, формулу и т.п. несколько раз (или повторять ритуальные действия). Можно видеть в этом не только мультипликацию приема как усиление, но и следование временному ритму, заполнение временного периода, отведенного на данное действие.

Произнесение операционного текста до тех пор, «пока не запют петухи», и изготовление обыденного предмета, который должен быть кончен к тому же сроку, — почти уникальный случай совпадения *слова и дела*: и сказанное, и сделанное выполняют одну и ту же функцию, приводят к одному и тому же результату и являются

полными синонимами, или дословными переводами с одного кода ММ на другой⁵.

Этот способ отсчета времени с помощью текста перешел из архетипической ММ и из сакрального локуса (чтение молитв, розарий) в повседневную жизнь (сколько раз надо прочесть «Отче наш», чтобы сварить яйцо всмятку). Интересно, что мерность времени, наглядно видная в качании маятника или ритмическом передвижении стрелок на часах, вызывает ассоциации с движением и передается в соответствующих текстах через движение. Ср. рецепты от бессонницы: повторять «один белый слон идет по пустыне и машет хоботом; два белых слона идут по пустыне и машут хоботом; три...; четыре...; и т.п.» — количество идущих слонов отсчитывает число повторений текста и, следовательно, отсчитывает время.

Использование текста как меры времени нашло самое разнообразное применение в литературе. Уже сказки Шехерезады показали, если можно так сказать, «эффективность произнесенного ЗА нужное время слова». В прозе XX века такого рода отмеривание времени с помощью текста было остро почувствовано Мандельштамом: «Некогда монахи в прохладных своих готических трапезных вкушали более или менее постную пищу, слушая чтеца, под аккомпанемент очень хорошей для своего времени прозы из книги Четьи-Минеи <...> приправа чтеца поддерживала стройность и порядок за общим столом. <...> Невозможно представить себе такого процесса, такой работы, такого общего усилия, аккомпанементом к которому послужила бы проза Андрея Белого. Ее периоды, рассчитанные на мафусаилов век, не вяжутся ни с какими действиями, а сказки Шехерезады рассчитаны на триста шестьдесят шесть дней, по одной на каждую ночь високосного года, а „Декамерон“ дружит с календарем, послушный смене дня и ночи» [Мандельштам 1990, 278]. Ср. тот же образ у Андрича в связи с «нескончаемым повествованием»: «Это повествование, подобно рассказам легендарной Шехерезады, как бы призвано обмануть палача, оттянуть неизбежную роковую развязку, создать иллюзию длительности жизни» [Тарталя 1992, 9]. Еще более отточенно об этом говорит *Der Lesende* у Рильке: *Und um mein Lesen staute sich die Zeit.*

Примечательно, что другое описание прозы связано у Мандельштама с «ритмизованным движением/расстоянием»: «Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы <...> Да, там, где обливаются горячим маслом мясистые рычаги паровозов, — там дышит она, голубушка проза, — вся пущенная в длину — обмеривающая, бесстыдная, наматывающая на свой живоглот-

⁵ Ср. в связи с «Повестью конопля» в южнославянской традиции: изготовление «обыденной» конопляной рубахи для защиты от эпидемий и других несчастий [Раденковић 1981, 214]. В албанской сказке Солнце дает совет, что надо сделать, чтобы оживить умершего; среди прочего надо изготовить обыденную рубаху из льна [Шапкарев 1973].

ский аршин все шестьсот девять николаевских верст <...> [Мандельштам 1990, 87].

Составление и произнесение текста — одно из проявлений творческой деятельности человека, его активности и, в частности, его неравнодушного отношения к времени. Время присутствует в тексте (имеется в виду готовый текст, а не его создание/изготовление) двойким образом. Это, во-первых, время, заложенное в текст, — время действий, событий и т. п., в нем описанных. Во-вторых, это время, затрачиваемое на произнесение (чтение) текста.

Выше мы говорили о противопоставлении реального и театрального (кинематографического) времени и о тех случаях, когда их совмещение используется как художественный прием. Существенно, что при приведении театрального времени к реальному получается эффект замедленного действия, ситуации, при которой как бы «ничего не происходит». Это полная противоположность тому, что происходит при ритуальной инсценировке операционного текста, построенной на компрессии времени: здесь действие предельно ускоряется, темп подстегивается сложностью, почти непосильностью поставленной задачи. И это убыстрение, преодоление естественного темпа, в котором должны протекать события, зависит от человека, совершается человеком, который таким образом вмешивается в естественное временное течение природных процессов.

Переход от природы к культуре реализуется в динамике, с помощью ускорения. Человек не удовлетворяется постепенным усвоением природы и приспособлением к ней, но вторгается в природу с тем, чтобы воздействовать на один из ее основных параметров, на временной ритм, организующий космическое устройство. Такого рода вмешательство анализируется в книге Элиаде «Кузнецы и алхимики» [Eliade 1977] в связи с добычей руд и минералов из чрева земли (стимуляция преждевременных родов, основанная на представлении, что земля беременна полезными ископаемыми, но человек не хочет дожидаться срока их естественного появления на свет) и в связи с алхимическим превращением простых металлов в драгоценные (стимуляция их естественного развития). Извлекая плод до времени, торопя превращение, человек уподобляет себя акушеру, влияющему на природные процессы извне *не-* или *анти*природными методами. Иными словами, человек вмешивается в область природы, навязывая ей свой темп и ритм и добываясь компрессии времени.

Спрессованное время, в которое человек успевает сделать гораздо больше, чем входило в намерения Природы и Творца, ощущается как условие прогресса, интенсификации и т. п., всего, что мы относим к «завоеваниям цивилизации» и помещаем тем самым в новое время и в секуляризованную ММ.

Однако, как мы видим, компрессия времени и, следовательно, ускорение были введены уже в архетипическую ММ, и идея прогресса проявилась на том этапе, когда человек принял на себя функции

культурного героя, который стремится овладеть и пространством, и временем и организовать их в соответствии со своими желаниями.

Человек не только осваивает мир, он его и описывает/«проговаривает». Складывая и произнося текст, человек среди прочего практически использует этот текст как инструмент измерения — меру времени (и пространства). Эта временная единица тем более доступна и наглядна, что она, так сказать, замыкается на человеке, отходя при этом от непосредственной связи с биологическими ритмами и предполагая осознанную деятельность человека, своего рода планирование. Как всегда, при анализе человеческого менталитета в рамках ММ, приходится поражаться разнообразию и изощренности способов, которые изобретает человек, чтобы преодолеть тайну Времени. Влияние на время человек видит в том, чтобы задержать его или ускорить. К сожалению, последнее оказывается более доступным — и, по слову поэта, более опасным (*бедствие это не знает предела*).

* * *

Элиаде уделил концепту времени едва ли не главное место; он экспериментировал с идеей времени и в научных трудах, и в художественных произведениях; он на себе испытал соединение времени и пространства и компрессию времени:

31 августа 1946

Снова этот странный сон, из которого мне удастся удержать лишь ощущение невероятной печали. Печали столь всеобъемлющей и прозрачной, что в безднах сна все мое существо как будто растекалось в слезах. Я оказался один в каком-то знакомом месте, окруженном водой, где после тысячи приключений, которые не могу восстановить, *охватил всю свою жизнь как «прошлое», вернувшееся в настоящее*. Трудно даже приблизительно передать парадокс этого открытия; я только знал, что охватившая меня печаль была связана не с каким-либо событием, ни с чем, что могло бы быть помещено во время или в пространство, но с некоей ни с чем не сравнимой полнотой, с полным возвращением всей моей жизни, обладания которой я достиг во всей полноте, зная при этом, что ее *больше нет*, что она — *мое прошлое*. В этот момент я почувствовал, что моя печаль достигла нового измерения и стала непереносимой. Хотя я не плакал в буквальном смысле, но я знал, что плачу так, как не плакал никогда в жизни наяву⁶.

[Eliade 1976, 23]

⁶ Я вспомнил, по какому поводу
Слегка увлажнена подушка.
Мне снилось, что ко мне на проводы
Шли по лесу вы друг за дружкой...

Через много лет, 3-го января 1961 года, Элиаде испытал то же ощущение наяву, «возвращаясь из университета»: внезапно он ощутил всю свою жизнь одновременно — и выразил это в пространственных терминах и в контрастной тональности:

Как будто я достиг нового измерения в глубину. Я стал «больше», «круглее». Громадное внутреннее пространство — куда я раньше проникал только фрагментарно, пытаюсь оживить какие-то события — открылось мне во всей своей полноте: я вижу его с начала до конца и в глубину. Ощущение, придающее силы. Человеческая жизнь, «историческая», внезапно приобретает смысл и значение. Оптимизм.

[Eliade 1976, 267]

Вяч. Вс. Иванов, говоря о теме времени у Элиаде в связи с переплетением мифологической, исторической и индивидуальной памяти (что и создает возможность путешествий во времени, временных прорывов в разных направлениях), называет незаслуженно забытого русского писателя П. Д. Успенского, «перу которого принадлежали до первой мировой войны и полупопулярные книги о четвертом измерении, и киносценарии, где уже видны были опыты нового обращения со временем» [Иванов 1989, 140]. Идея «времени в пространстве» была чрезвычайно актуальна для русского авангарда, и, очевидно, в первую очередь надо назвать Хлебникова, который объединял время и пространство не только сущностно, но и математически, вводя понятие единой мерной единицы [Böhmič 1996]. В хлебниковском «Время мера мира» (1916) *мир* означает и человеческий мир, и *пространство*; мера в р е м е н е м предполагает введение четвертого измерения. Смыкание XX века с древними Балканами — это также путешествие по пространству во времени, или по времени в пространстве.

* * *

Следующие две главы представляют собой экспликацию идеи *спрессованного времени*; первая — из времен греческой античности. Локус выбран не только в связи с показавшимся нам весьма интересным материалом, но и в контексте особого отношения греков к времени или их отношений с временем. По мнению современного исследователя, греческая культура была «страстно привязана» к настоящему, воспринимаемому как череда моментов, «мигов», исчезающих так же быстро, как *эфемерный* человек. Отсюда фрагментарность, почти точечность восприятия и соответственно временного членения повседневной жизни [Scarcella 1985, 223, 226].

Литература

- Иванов 1989 — *Вяч. В. Иванов*. Время и возвращение // Иностранная литература, 1989, № 8.
- Кляус 1997 — *В. Л. Кляус*. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М., 1997.
- Мандельштам 1990 — *О. Мандельштам*. Сочинения. М., 1990, т. 2.
- Раденковић 1981 — *Љ. Раденковић*. О значењу једног сакралног текста о конопљи или лану код словенских и балканских народа // Научни састанак слависта у Вукове дане. Београд, 1982, 11.
- Раденковић 1996 — *Љ. Раденковић*. Символика света у народној магии јужних словена. Ниш, 1996.
- Свешникова, Цивьян 1973 — *Т. Н. Свешникова, Т. В. Цивьян*. К исследованию семантики балканских фольклорных текстов // Структурно-типологические исследования в области грамматики славянских языков. М., 1973.
- Тарталя 1992 — *И. Тарталя*. Обобщение опыта одного рассказчика. Стокгольмская речь И. Андрича «О повествовании и рассказчике» // Творчество Иво Андрича. Миф, фольклор, история, литература. Симпозиум к 100-летию со дня рождения писателя. Тезисы и материалы. М., 1992.
- Толстая 1991 — *С. М. Толстая*. Аксиология времени в славянской народной культуре // История и культура. Тезисы конференции. М., 1991.
- Толстая 1997а — *С. М. Толстая*. Мифология и аксиология времени в славянской народной культуре // Культура и история. Славянский мир. М., 1997.
- Толстая 1997б — *С. М. Толстая*. Время как инструмент магии: компрессия и растягивание времени в славянской народной традиции // Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997.
- Топоров 1990 — *В. Н. Топоров*. О «льняном» мифе в ареальной перспективе // Croatica — Slavica — Indoeuropaica. Wien, 1990.
- Цивьян 1977 — *Т. В. Цивьян*. Повесть конопля: к мифологической интерпретации одного операционного текста // Славянское и балканское языкознание. М., 1977.
- Шапкарев 1973 — *К. А. Шапкарев*. Сборник от български народни умотворения. София, 1973, т. 4.
- Birlea 1968 — *O. Birlea*. Literatura populară din Maramureș. București, 1968.
- Böhmig 1996 — *M. Böhmig*. Die Zeit im Raum: Chlebnikov und die «Philosophie der Hyperspace» // Wiener Slavistischer Almanach, 1996, 38.
- Burkhardt 1993 — *D. Burkhardt*. Erzählter Raum — Erinnerungsraum // Narodna umjetnost, 1993, 30.
- Eliade 1970 — *M. Eliade*. De Zalmoxis à Gengis-Khan. Paris, 1970.
- Eliade 1976 — *M. Eliade*. Giornale. Torino, 1976.
- Eliade 1977 — *M. Eliade*. Forgerons et alchimistes. Paris, 1977.
- Feuillet 1993 — *J. Feuillet*. Les relations syntaxiques dans les langues balkaniques // Cahiers balkaniques, 1993, 19.
- Gorovei 1972 — *A. Gorovei*. Cimiliturile românilor. București, 1972.

- Pamfile 1916 — *T. Pamfile*. Mitologie românească. I. Dușmani și prieteni ai omului. București, 1916.
- Pop-Reteganul 1970 — *I. Pop-Reteganul*. Crăiasa zinelor. București, 1970.
- Scarcella 1985 — *A. M. Scarcella*. La concezione del tempo nella greçità: valenze logiche, ideologiche, semiologiche // *Mondo classico: percorsi possibili*. Ravenna, 1985.
- Sissa, Detienne 1989 — *C. Sissa, M. Detienne*. La vita quotidiana dei greci. Ed. Laterza, 1989.
- Snell 1955 — *B. Snell*. Der Aufbau der Sprache. Hamburg, 1955.
- Ștefănuță 1933 — *P. V. Ștefănuță*. Folklor din județul Lapușna // *Anuarul arhivei de folklor*, II, 1933.
- Tazlăuanu 1943 — *Gh. I. Tazlăuanu*. Comoara neamului. V, VIII. București, 1943.
- Todoran 1960 — *R. Todoran*. Material dialectal II. Graiul din Vilcele. Cluj, 1960.

Движение в сжатом времени

1. Ἐφήμερος / Αὐθήμερος / Обыденный

В книге Детьена «Дионис под открытым (раскрытым? См. далее. — Т.Ц.) небом» [Detienne 1986, 67–88]¹ глава «Остров женщин» посвящена анализу странного и, как будто, нигде больше не засвидетельствованного ритуала, связанного с культом Диониса в кельтской Галлии. Этот ритуал описывает Страбон со ссылкой на Посидония (Страбон IV, 4, 6 = Посидоний F. Gr. Hist. 87 56):

6 Ἐν δὲ τῷ ὠκεανῷ φῆσιν εἶναι νῆσον μικράν οὐ πάνυ πελαγίαν, προχειμένην τῆς ἐκβολῆς τοῦ Λεϊγῆρος ποταμοῦ> οἰκεῖν δὲ ταύτης τὰς τῶν Σαμνεϊτῶν γυναῖκας, Διονύσω κατεχομένης καὶ ἰλασκομένης τὸν θεόν |

10 τοῦτον τελεταῖς τε καὶ ἄλλαις ἱεροποιαῖς [ἐξιλεουμένης]. οὐκ ἐπιβαίνειν δ' ἄνδρα τῆς νήσου, τὰς δὲ γυναῖκας αὐτὰς πλεούσας κοινωεῖν τοῖς ἀνδράσι καὶ πάλιν ἐπανίειναι. ἔθος δ' εἶναι κατ' ἐνιαυτὸν ἅπαξ τὸ ἱερόν ἀποστεγάζεσθαι καὶ στεγάζεσθαι πάλιν αὐθημερόν |

15 πρὸ δύσεως, ἐκάστης φορτίον ἐπιφερούσης> ἧς δ' ἂν ἐκπέση τὸ φορτίον, διασπᾶσθαι ταύτην ὑπὸ τῶν ἄλλων· φερούσας δὲ τὰ μέρη περὶ τὸ ἱερόν μετ' εὐασμοῦ μὴ παύεσθαι πρότερον, πρὶν παύσωνται τῆς λύττης· αἰεὶ δὲ συμβαίνειν ὥστε τινὰ ἐμπίπτειν

20 τὴν τοῦτο περὶ | σομένην.

В океане, говорит Посидоний, лежит островок, находящийся не особенно далеко в открытом море, прямо перед устьем реки Лигеры (Луары. — Т.Ц.), на острове живут самнитские женщины², одержимые Дионисом; они умилоствуют этого бога мистическими обрядами, так же как и другими священнодействиями; и ни один мужчина не вступает на остров, хотя сами женщины отплывают с него для общения с мужчинами и затем возвращаются об-

¹ Ранее [Detienne-Vernant 1979, 203, примеч. 4] о формах жертвоприношения Дионису — к мотиву охоты-преследования. К этому мотиву в связи с Дионисом см. еще: «каждый год на праздник Агрионий жрец Диониса преследует их [женщин из рода минизад, наказанных в свое время Дионисом] с мечом в руке; и ему позволяется, настигнув вакханку, убить ее» [Плут. Греч. Вопр. 38 = Плутарх 1990, 234] и [O'Connor-Visser 1987, 219].

² Или намнитские (Strabo, IV. 2.1; Plot., II. 8.8; Caesar, B.G. III 9.9; Plinius, N.H. IV.107) — намниты (народность кельтской Галлии) жили в нижнем течении Луары. Этот вариант дает Детьену основание называть участниц ритуала «нантскими дамами».

ратно. Существует обычай, продолжает Посидоний, раз в год снимать крышу святилища и затем крыть ее снова в тот же день перед заходом солнца, причем каждая женщина приносит свой груз соломы для крыши; но женщину, у которой груз выпадает из рук, остальные разрывают на куски; они носят куски жертвы вокруг святилища с криками «эу-а» и не прекращают хождение, пока не утихнет их неистовство; по его словам, обыкновенно кто-нибудь поражает [на смерть] обреченную женщину.

[Страбон 1964, 188]

Это краткое и во многом загадочное свидетельство насыщено «мифологическими знаками», указаниями на Диониса, при этом не только подтверждающими его досье, но и вводящими новые мотивы. На этом новом мы и хотели бы остановиться, начав, однако, с изложения трактовки этого пассажа Детьеном, которому и принадлежит введение его в научный оборот³.

Детьен интерпретирует этого «непривычного Диониса» (*Dionysos insolite*), «островного бога»⁴, в своей обычной манере — смелой и эффектной, — превращая протокольную запись в яркое зрелище; талантливый режиссер, он смело разворачивает скупые авторские ремарки, придавая схеме живую достоверность «увиденного своими глазами». Стоит напомнить, что не только Страбон описывает это с чужих слов, но и его «информатор» — Посидоний — сам в устье Луары не был и в свою очередь пересказывает услышанное [Посидоний 1988, 940].

Больше всего занимает Детьена неожиданный эпизод со сменой крыши и его устрашающий кровавый конец — устрашающий еще и своей парадоксальностью: он построен на случайности (падение груза), которая оборачивается неизбежностью: это случайность, которая происходит всегда (*ἀεὶ δὲ συμβαίνει*), оксюморная «неизбежная случайность». Она как бы заложена в спешке, в кратком времени, которое отводится на исполнение ритуала: «один день — до заката» (*αὐθιμέρον πρὸ δύσεως*; предположительно, с рассвета, то есть в течение светового дня). Такое вполне разумное и реалистическое толкование тем не менее уводит от заложенной в сюжете мифоритуальной программы и потому не является сильным.

Засвидетельствованный в кельтской Галлии ритуал описывает каноническое проявление менадизма, дионисийской *μανία*, — *σπαρχυμός*

³ Во всяком случае в монографии, специально посвященной Страбону, этот эпизод никак не упоминается [Vliet 1977].

⁴ Мы здесь не касаемся связи Диониса с водой. Мотив же «Дионис на острове» или «Остров Диониса» [Kerényi 1983, 157 сл.] может быть сопоставлен и с мотивом «Дионис на корабле» («Дионис и тирренские пираты»), тем более, что виноградные лозы, оплетающие снасти, могут интерпретироваться и как знак превращения корабля в остров. О концепте корабля-острова см.: [Айрапетян 1992, 230 и особенно 232]: «созвучие греческих *ναῖς* 'корабль', *ναός* 'храм', *νησος* 'остров'».

(без обычно связанной с ним *ἄνομή*, что, может быть, имеет свое значение), растерзание как очистительное жертвоприношение богу [Segal 1982, 48; Loraux 1987, 64–65] и/или наказание за нарушение его культа. Примечательно, что агрессия жриц-менад обращена не во-вне, а внутрь, на одну из *своих*: это подчеркивается и тем, что все происходит на острове, то есть в отъединении, и тем, что на остров не допускаются мужчины.

Нарушение связано с падением груза. Детьен предполагает, что вместе с грузом падает и несущая (или, во всяком случае, она роняет его, оступившись, споткнувшись, поскользнувшись). Это толкование выдвигает на первый план идею *движения* (и более точно — *движения ног*, то есть своего рода жеста). *Движение* приводит к Дионису. Дионис — странствующий бог, постоянно находящийся в движении, и существенно не только то, куда он идет, но и то, как двигается он сам и его тias. На первый план выступает *техника движения*, особенно важная в танце. Движению Диониса Детьен посвящает особый раздел под характерным названием «Подножка». Падение женщины, по его интерпретации, происходит из-за характерной «дионисийской» неровной/неверной походки — от прыжков на бегу или в пляске до спотыкания и шатания под действием вина: [Дионис] «постоянно блуждающий в обществе сумасшедших женщин <...> пляшущий с ними под звуки тимпанов, флейт и кимвалов <...> все это он совершил среди хороводов и пляски <...> Я не стану говорить о том, каков он сам по себе, — ни о его женской головной повязке, ни о пьянстве, ни о походке»⁵ [Лукиан 1962, 69, 88].

Дионис выступает в провоцирующей роли «подгалкивателя», ср. в Дельфах алтарь, посвященный Дионису Сфалеоту (Σφαλεώτης) — «Дионису толкателю, колебателью, заставляющему падать»; возможно, эту свою способность он коварно реализует и здесь. Мотив «подножки Диониса» Детьен разворачивает в следующей мизансцене:

...неистовство овладевает женщинами в тот момент, когда одна из них роняет свой груз и падает на землю. Нога одной натывается на препятствие, ноги других внезапно пускаются в пляс. Бог «Покровитель» оказывается и «Спотыкателем», «хозяином» подножки и силы, которая заставляет прыгать («прыгучести»), богом, который повергает своих женщин в транс и жестоко бросает в состояние смертоносного безумия.

[Detienne 1986, 77, 79]

Эта яркая художественная интерпретация кажется навеянной динамическим драматизмом еврипидовских «Вакханок»: так Детьен режиссирует скупое указание Страбона *ἡ δ' ἂν ἐκπέσῃ τὸ φορτίον...* (дословно), 'а [у] которой если выпадет груз...' [там же].

⁵ О семиотической релевантности *походки* (как способа ходьбы) см.: [Седакова 1996].



Рис. 7. «Походка» Диониса.

Аттическая краснофигурная ойнохоя.

Афинский национальный археологический музей (№ 1218).

Переводчики «раскрывают» это указание, добавляя вполне реальные детали, ср.: Стратановский «но женщину, у которой груз выпадет из рук» [Страбон 1964, 188]; Джонс «but the women whose load falls out of her arms» [Страбон 1969, 249]. Однако у Страбона не говорится ни о падении, ни о том, что груз выскальзывает из рук (может быть, он падает с крыши)⁶.

Сама идея падения, при котором груз выскальзывает из рук, под-сказана Детьену переводом Ласерра, с которым полемизирует Кидд. Речь идет о заключительной фразе αἰ δὲ συμβαίνειν ὥστε τινὰ ἐμπίπτειν τῇ τοῦτο πεισομένη: «'It always happens that someone bumps into the women who is going to saffer this' (and makes her drop her load). The codices have τὴν τοῦτο πεισομένην, which Lasserre translates: 'Or il arrive toujours que l'une ou l'autre d'entre elles tombe et doive subir ce sort'. Jones's τῇ... πεισομένη is an easy chance and makes good sense» [Посидоний 1988, 940]. Джонс переводит: «and it is always the case, he says, that some one jostles the women who is to suffer this fate» и комментирует: «And thus makes the victim, already decided upon apparently, drop her load of thatch» [Страбон 1964, 249], у Стратановского: «обыкновенно кто-нибудь поражает [насмерть] обреченную женщину» [Страбон 1964, 88].

Итак, при разногласиях в деталях («способ потери груза») интерпретаторы сходятся в предопределенности (а не случайности) трагического конца. В контексте ежегодно повторяющегося ритуала эту предопределенность можно заменить термином *регулярность* — указание на то, что эпизод входит в соответствующий мифоритуальный сценарий. Сценарий же, по нашему мнению, отличается от обычного дионисийского клише, где *σπαρχμός* представляет собой к у л ь м и н а ц и ю состояния сакрального неистовства и при этом почти обязательно сохраняет функцию наказания (Ликург, Пенфей, Миниады, Ликофрон и т.д.). Здесь же *σπαρχμός* является как бы сигналом к переходу от энергичной и быстрой работы к вакхическому состоянию.

Для того, чтобы понять этот «обратный порядок», следует вернуться к завязке сюжета — ежегодной замене крыши святилища. Это «требование Диониса» представляется Детьену более чем неожиданным и ничем не мотивированным: сооружение храмов не свойственно Дионису, *dieux pavillonnaire sinon cavernicole*, бродячему богу, к архитектурным упражнениям которого трудно отнести всерьез, в отличие, например, от Аполлона, которого Детьен уподобляет боб-

⁶ Кстати о самом грузе, который в русском переводе решительно назван соломой. Джонс выносит это предположение в примечание: «ее груз соломы» [Страбон 1969, 249], Кидд подтверждает эту трактовку: «это вне всякого сомнения солома, обычный материал для крыши в Галии, Страбон IV, 4, 3» [Посидоний 1988, 939]; для точности скажем все-таки, что есть свидетельства, что галлы крыли крыши и ветвями.

ру — за его строительную активность [Detienne 1986, 71–72]. Архитектурные упражнения Диониса выглядят в трактовке Детьена скорее как антураж вакхического неистовства, как еще один способ напоминания о его могуществе и об опасности нарушения «дионисийских правил» (*Ты прав, о бог, но чересчур суров* — можно воскликнуть вместе с Агавой): «История островного Диониса рассказывает о жестокости бога, который в течение года кажется совершенно иным, но в один прекрасный день преобразается, напоминая забывчивым о том, кто он есть на самом деле» [Detienne 1986, 82].

В более широком смысле трактовку Детьена можно сопоставить с экспликацией сути Диониса, сформулированной недавно следующим образом: «Все греческие боги жестоки, каждый по-своему. Специфика Диониса в том, чтобы связывать внутреннюю жестокость — жестокость *phrenes*, искаженного восприятия, индивидуального эмоционального взрыва — с эксплицитно выраженной, внешней жестокостью: жестокость осуществленная и видимая, жестокость во внешнем мире. Его суть — установление связи между безумием и жестокостью» [Padel 1990, 336].

В разбираемом случае это действительно была бы жестокость в чистом виде: если Дионис таким образом обучает своих жриц правильному исполнению ритуала, то способ выбран по меньшей мере неэффективный: обучение не приносит результата, поскольку нарушение повторяется каждый год. Тогда, может быть, речь идет (и) о чем-то ином?

Первая аналогия, которая приходит в голову — «ситуация жребия»: каждый груз играет роль жребия, содержит судьбу каждой из участниц. Покрывание крыши — способ узнавания судьбы, и, по канону гадания, кому-то обязательно должно выпасть несчастье. Это своего рода вариант нашего подблюдного гадания с его запрограммированной случайностью (ср. о клидоне, гл. 14). Однако в коротком фрагменте есть много указаний на то, что этим его смысл (в том числе мифологический) не исчерпывается. Мы никак не хотим сказать, что Детьен его не заметил: напротив, все основные признаки и *н о г о* слоя были им отмечены. Просто это не входило в его задание: Детьен конструировал образ Диониса по ритуалам, в честь него исполняемым, и основным для него была интерпретация «вакхического поведения» со всеми свойственными ему крайностями.

Мы же в данном случае хотели бы обратиться к мифологическому уровню более общего плана, к архетипам, одной из *performances* которых является Дионис. Действительно, не только в выводе наружу жестокости и насилия заключается специфика Диониса: «...в кругу дионисийского культа и его орфического усвоения мотив жертвы ведет в конце концов к символическому возрождению бога» [Segal 1982, 48]. Ритуал, представляющий это символическое возрождение, по определению, является к а л е н д а р н ы м, то есть повторяющимся в соответствии с годовым циклом и, следовательно, связанным с категорией *времени*. Ориентированность Диониса как бога, связанного с рас-

тельностью, с сезонным ростом, на время — время года и «год времени» — несомненна. Соответственно этому и ритуал, о котором здесь идет речь, «укладывается в календарность». О календарном его характере, как представляется, можно говорить более определенно и более «мифологично», чем это делает Детьен, предполагающий, что периодичность обряда привязана к «какой-то годовщине» [Detienne 1986, 81].

В мифологическом календаре такая «годовщина» соответствует определенным временным циклам. Поскольку речь идет о «растительном божестве», включенном в сюжет периодического умирания и воскрешения, ритуал может быть приурочен к весне (весеннее обновление природы), к осени, к vendemmia⁷ — учитываемая специально винодельческую функцию Диониса, но также и к зимней эпифании Диониса ([Jeanmaire 1951, 217] — здесь цит. по итал. пер.: Dioniso. Torino, 1972).

Если верно, что крышу святилища крыли соломой, вероятно, свежей, а не прошлогодней, то время исполнения ритуала сдвигается на осень или зиму. В самой мизансцене ритуала, однако, нет ничего, что указывало бы на его связь с сезонными (растительными) циклами, то есть с временами года. Привязанность же ритуала к определенному дню, его точечность дает основание предположить, что речь идет не о времени года (начале или конце сезона), предполагающем определенную растянутость, а о некоей временной точке года, что подчеркивается и крайне сжатым временем, отводимым на исполнение ритуала. И, конечно, почти напрашивается отнесение этой точки к главному календарному рубежу — новому году.

Как представляется, есть сильное основание для того, чтобы включать этот ритуал в репертуар новогодних, связанных с инсценировкой (повторением, воспроизведением) творения мира, относя его к жанру космогонических. Пожалуй, мало что воспроизводит акт творения так непосредственно и буквально, как воздвижение храма, сакральной реплики макрокосмоса. Само действие *открывания* и *закрывания*, «снятия и надевания» крыши, своего рода манипуляция с организацией космического пространства, может имитировать творение мира (накрывание земли небом как крышкой-крышей, см. гл. 1), указывать на оппозицию макро-/микрокосмос, и, наконец, устанавливать соотношение элементов макро- и микрокосмоса (*небо* = *крыша*). На этом последнем — функции и символике *крыши* — стоит остановиться более подробно, развернув краткую формулу «Roof — Heaven, Shelter» [Jobs 1962, 1347].

Семиотическая характеристика *крыши*, составленная Байбуриным на восточнославянском материале [Байбурин 1983, 88–103], в основе своей оказывается универсальной и обнаруживает значимые со-

⁷ Ср. праздники сбора винограда в современной Греции, когда зрителю может показаться, что он находится в окружении древних греков, прославляющих Вакха [Megaw 1958, 159].

впадения с «луарским сюжетом». Приведем «компендиум» раздела «Покрытие дома» по книге Байбурина. Противопоставление *покрытости/непокрытости* является важным классификатором содержания ММ в рамках оппозиции *открытый/закрытый*. *Крыша-покрытие* обеспечивает ощущение конечности, предельности = упорядоченности вселенной. *Не-дом* (= *не-мир*, хаос) — дом без *крыши* (= мир без *неба*). С другой стороны, *крыша* является метонимическим обозначением *дома* (ср. *отчий кров*). Если вообще этапы строительства маркируют границы между космическими зонами, то завершение формирования вертикальной структуры жилища связывается с идеей достижения верхнего предела (неба), установлением прочной связи между землей и небом.

Примечательно, что при строительстве дома (то есть при воспроизведении творения мира) актуализируются и временные оппозиции, предстающие в достаточно нетривиальной форме. Это прежде всего оппозиция *завершенность/незавершенность*, связываемая с календарным и жизненным циклом, полярное выражение стремления к гармонии, к сохранению космического порядка. По этому признаку поляризуются и ритуалы. В одних случаях выполняется требование *незавершенности* (существенно, что это может относиться именно к *крыше* как к символу окончания строительства: на Руси отмечен обычай целый год не делать крыши над сенями, чтобы «всякие беды вылетали в это отверстие»), в других — *завершенности*. Требование ритуальной *завершенности* естественным образом связывается со временем, то есть со сроком, отпущенным на (ритуальное) действие, — и в первую очередь здесь следует говорить об *обыденности* (не только как о ритуале, но и как о концепте).

Обыденность включает в себе временную ограниченность: на изготовление определенного символа отпускается один день (или одна ночь). Среди этих ритуальных символов (чаще всего полотенце) особое значение в контексте нашего сюжета имеет строительство *обыденных* храмов, от начала постройки которых и до освящения должен пройти только один день (на Руси этот обычай датируется XIV веком). Конечно, это требование обуславливает простоту (если не примитивность) архитектуры храма и, возможно, его относительную недолговечность: эти деревянные, действительно *обыденные*, храмы заменялись каменными, с сохранением названия *обыденный*. Зеленин в своей статье «„Обыденные“ полотенца и обыденные храмы», опубликованной в 1911 году, называет этот обычай чисто историческим: «Но живые свидетели, обязанные ему своим существованием в прошлом, стоят целы и невредимы до наших дней и служат нам как бы живою летописью. Таковы „Илья Обыденный“ в Москве, Спасопробоинский *обыденный* храм в Ярославле, „Спас Овыденный“ в Вологде, „Екатерининская овыденная церковь“ в селе Екатерининском, что на р. Вятке, в Слободском уезде Вятской губернии <...> Величина указанной вятской церкви около

полтора квадратных сажен; престолом ее служит простой пенек; царские врата — две простые доски, привязанные веревками» [Зеленин 1994, 209].

В 1911 году Зеленину казалось загадочным с психологической точки зрения возникновение самой идеи *обыденности* [Зеленин 1994, 212]. Сейчас, как мы видим, она органично включается в содержательную и формальную структуру ММ. В последнее время семантика обыденности обогатилась новыми оттенками, получив признак *спрессованного времени*. В главе пятой приводятся работы С. М. Толстой о спрессованном времени, в которых показано, каким образом действие переводится в слово (в словесный код ММ), а текст «объясняет» действие, раскрывая — в соответствующих случаях — его космогоническое содержание. Это весьма существенно, поскольку уводит изготовление *обыденных предметов* от слишком тесной привязанности к злобе дня (избавление от болезни, мора скота, засухи и т. п.), нередко затушевывающей мифологический архетип. Толстая строит свою аргументацию в основном на славянском материале, однако перекидывает мостик и к древнегреческой традиции «...примером ритуала, использующего магию компрессии времени, может служить обычай проращивания злаков перед одним из крупнейших годовых праздников (так называемые Сады Адониса), в котором превентивно и в сжатый срок „проигрывается“ весь процесс возделывания поля с целью обеспечить плодородие в текущем земледельческом году» [Толстая 1991, 65–66]; о садах Адониса, но в связи с движением, см. гл. 3.

Воспользуемся и мы этим мостиком для того, чтобы, опираясь на славянские аналогии ритуала «островного Диониса», включить этот сюжет в общую мифологическую перспективу, определяемую рамками архетипической ММ. В этом новом контексте архитектурные упражнения Диониса отнюдь не случайны, особенно, если определить их как упражнения не столько архитектурные, сколько космогонические. Островное святилище Диониса должно быть более чем скромным, если судить по тому, что его (соломенную) крышу меньше, чем за день (часть времени должна уйти на разборку крыши) изготавливают женщины, ср., выше, описание обыденной церкви в Вятской губернии, и это вполне объяснимо.

Храм, само сооружение которого символизирует творение мира с учетом организации не только пространства, но и времени, должен отличаться от храмов, воздвигаемых в честь определенного божества. В «космогоническом» варианте основное внимание обращено на транспонировку в микрокосмос основных элементов, конституирующих макрокосмос (*верх–небо–крыша/низ–земля–пол*; понятие *предела, границы; открытость/закрытость* и т. п.); при сооружении храма в честь определенного бога эти требования, оставаясь актуальными, могут перекрываться иной символикой.

Если допускается интерпретация Диониса-демиурга, который работает не столько о святилище как о локусе своего культа, сколько

о том, чтобы приурочить его сооружение к рубежной временной точке, символизирующей повторение космогонического процесса, то тогда этот отмеченный день характеризуется переходом в *иное измерение*, со своим пространством и временем. Эта «инакость» в данном случае характеризуется компрессией — как пространства, так и времени. Происходит как бы компрессия в квадрате: *мир* сжимается до маленького святилища, расположенного к тому же на острове; время, и так сжатое, разделено на две части: одна из них тратится на «приведение к хаосу» (разбор *крыши*: мир теряет свои границы и деструктурируется) — вторая на «приведение к космосу» (новая *крыша*: восстановление границ, реструктурирование мира). Кульминацией — в прямом и переносном смысле оказывается *в е р х* — *крыша*: именно на ней фокусируется сгущение времени и пространства (*крыша* — метонимическое обозначение *дома*; *дом* — метонимическое обозначение *мира*).

Речь идет при этом не только об известной символической *крыша-небо*, *крыша-граница* и т.п. Если здесь это реплика неба, то особого *дионисийского неба*, принадлежащего *дионисийскому пространству*. «Особенность странная, при том, что она представляется нам исключительно важной, — пишет М. Дараки в монографии, посвященной Дионису [Daraki 1985, 45], — мир, которым владеет Дионис, это мир без неба [разрядка наша. — Т. Ц.]. Дионисийское пространство не знает иного «верха», кроме пространства земли. Когда бог покидает людей, он спускается; когда он возвращается, он поднимается к ним». Небо Диониса — ночное, это по сути дела каменная крыша, «громадный свод не имеющего неба рая дионисийских гротов» [Daraki 1985, 214]. Описание дионисийского мира автор видит у Плутарха (*Почему божество медлит с воздаянием*): «Так он [Фесепий] достиг наконец большой, воронкою уходящей вниз пропасти <...> Было видно, что пропасть внутри, подобно вакхическим пещерам, изукрашена ветвями, травами и пестрыми цветами <...> через эту пропасть Дионис вознесся к богам, а потом вознес туда и Семелу. Место это именовалось Лета» [Плутарх 1971, 250]. Дионисийский мир, грот, в трактовке Дараки, представляет собой своего рода локус медиации, связи между двумя ярусами мира, локус, которому совершенно не нужно *небо*.

Но нужна *крыша*, то есть *з а к р ы т о с т ь*, — продолжим мы, поскольку, судя по приведенным выше примерам, речь идет не об отсутствии неба вообще, а о замене воздушного неба каменным сводом пещеры, см. выше (что естественным образом отсылает к мотиву каменного неба), или «растительным» небом, образованным сплетением виноградных лоз, плюща, вообще $\beta\lambda\eta$. Стоит вспомнить, как выглядят виноградники «с птичьего полета»: эта зеленая крыша, преграда для солнечных лучей, образующая средостение между верхом и низом: одна из ипостасей крыши Диониса или его неба. Такая «растительная крыша» — постоянный мотив в изображении диони-

сийских сюжетов на вазах. На аттической краснофигурной ойнохое (около 450 г. до н.э., Нью-Йорк, музей Метрополитен) представлена сцена, пародирующая *hieros gamos*. Мальчик, играющий роль Диониса, сидит в колеснице под балдахином, сделанным из листьев плюща: таково «театральное» изображение дионисийской *крыши* [ЛМС 1986, № 825, коммент. 492]. Не является ли (предположительно) соломенная крыша кельтского храма реплика этого особого дионисийского неба? — ср. *соломенное небо* в европейской традиции — ритуальные плетения, приуроченные к зимнему солнцестоянию, моменту взаимопроникновения мира живых и мира мертвых [Терновская 1986].

Если *небо Диониса* особое, «материальное» — твердое или вообще осязаемое (*небо*, построенное по принципу *крыши*, это оно как бы является ее репликой, см. о балканской ойкогонии в гл. 1), основным требованием к которому является его непроницаемость, то становится понятным, почему падение груза представляет собой сакральное нарушение и влечет гибель виновницы. Причина (и ее отмечает Детьен [Detienne 1986, 82] та, что тем самым в крыше образуется *отверстие*, через которое видно *иное небо*⁸: так нарушается не только герметичность *крыши* как элемента *дома* — нарушается и герметичность *неба Диониса* и деструктурируется *мир Диониса*, мир особый, вполне соответствующий его амбивалентному месту и в мире богов, и в мире людей (в этом смысле ему вполне подходит известное клише загадок об окне или двери, то есть пограничных элементах дома: *ни внутри, ни снаружи, ни дома, ни на улице*).

Вообще с *крышей* у Диониса особые отношения, которые, пожалуй, целесообразно описывать в рамках оппозиции *свой/чужой*. Детьен, подчеркивая «нелюбовь» Диониса к крышам (прежде всего потому, что «островной Дионис» заставляет разбирать крышу своего храма), — приводит целый список того, как по приказу Диониса сотрясаются и «пляшут» крыши: рассыпается на куски дворец Пенфея в «Вакханках» (<...> *расходятся балки из мрамора* — то есть разрушается *крыша* [Вакханки 1969, 453]), сотрясается *кровля* во дворце Минизад, *вахужбы крыша* в доме Ликурга и т.п. Иными словами, Дионис приводит в движение то, чье основное свойство — быть неподвижным (см. в гл. 13 о движении гор).

Чужие крыши, которые Дионис уничтожает, он в ряде случаев заменяет *своими* — растительными (то есть сезонными, непрочными) или «пещерными», ср. эпизод с дочерьми Минизя у Овидия:

⁸ Поэтому имеет значение то, откуда падает груз: не соскальзывает ли он с крыши? Здесь можно вспомнить итальянский неореалистический фильм «Крыша»: дом считается построенным, если за ночь (!) будет полностью сделана крыша. В противном случае полицейские его разрушат. Пожалев молодоженов, полицейский делает вид, что он не замечает луча солнца, пробившегося через отверстие в крыше — happy end нашего сюжета.

<...> Пахнуло шафраном и миррой.

И хоть поверить нет сил, — зеленеть вдруг начали ткани,

И, повисая, как плющ, листвою покрылась одежда.

Часть перешла в виноград; что нитями было недавно,

Стало усами лозы. Из основы выросли листья.

Пурпур блеск придает разноцветным кистям виноградным <...>

[Овидий 1977, 392–397]

Ср. «сооружение зеленой крыши» в гомеровском гимне Дионису, в эпизоде с тирренскими пиратами (и изображение этого эпизода на знаменитом килике Эксекия):

Вмиг потянулись, за самый высокий цепляясь парус,

Лозы туда и сюда, и в обилии гроздя повисли.

Черный вкруг мачты вскарабкался плющ, покрываясь цветами,

Вкусные всюду плоды красовались, приятные глазу,

А на уключинах всех появились венки <...>

[Античные гимны 1988, 118]

Под таким же зеленым кровом виноградных лоз скрывает Дионис святилище Семелы в Фивах: ἀμπέλου δὲ νῦν | περίξ ἐγὼ ἄλυφα βουτρῶδει χλόη [Вакханки 1980, 11–12].

Говоря о *небе* в древнегреческом представлении — о *небе*, созданном Геей-землей точно по размеру и плотно ее накрывающем, И. Е. Данилова указывает на два рода метафор для верха, *неба-крыши*: зелень плюща («в сторону природы») и балка перекрытия («в сторону человека») [Данилова 1980, 36–37]. Оба эти развития образа *неба-кровы* выступают в «Вакханках» Еврипида в острой оппозиции; если перевести сюжет в пространственный код, то окажется, что трагическая завязка основана на том, что Пенфей запирает вакханок и Диониса во дворце/тюрьме *внутри*, лишая их *дв и ж е н и я*, они же *убегают* в горы, в тень/сень леса *вовне*. Так противопоставляется мир человека (*внутренний* и в данном случае *прочный, неподвижный*) и мир Диониса (*внешний* и в данном случае *меняющийся, подвижный*), ср. вопрос Агавы о месте, где погиб Пенфей: ἢ κατ' οἶχον; ἢ ποῖοις τόποις; «В чертогах или где?» («в каких местах?») и ответ Кадма: «Где Актеон собаками растерзан», то есть на горе, в лесу [Вакханки 1969, 1290–1291]. Для Диониса это еще и реализация оппозиции *свой/чужой*, но в его собственном инвертированном пространственном варианте: *свой* = *открытый, внешний*, то есть *анти-дом, анти-крыша*.

О «центробежном эффекте Диониса» говорит Дж. Сегал [Segal 1982, 87]. Он же обращает внимание на то, что для обозначения тюрьмы или вообще «места заточения» Еврипид использует лексему στέγη 'крыша', общее название покрытия любого строения, которое метонимически обозначает и само строение: δέσμιους χέρας | σῶζουσι πανδήμοισι πρόπολοι στέγαις «связавши руки | В тюрьме теперь их люди стерегут» [Вакханки 1980, 226–227]; εἰ δ' αὐτὸν εἴσω τῆς δε

λήφομαι στέγης 'если я захвачу его [Диониса] внутри дома [крыши]' ([там же, 239] — угрозы Пенфея); ἄς δ' αὖ σὺ Βάχχας <...> ἄδησας ἐν δεσμοῖσι πανδήμου στέγης <...> «А с теми, царь, вакханками, которых, | Связавши раньше, запер ты в тюрьму <...>» [там же, 443–444]; Βρόμιος <ὄδ'> ἀλαλάζεται στέγας ἔσω «И из дворца сейчас | Вакха раздастся победный крик» ([там же, 592–593] — Дионис заперт во дворце Пенфея как в тюрьме).

Входя во дворец, Дионис двигает / расшатывает балки (μέλαθρον, метонимическое обозначение крыши и далее — дома): τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατινάξεται πεσημασιν «Весь на куски дворец сейчас рассыплется» [там же, 598]; ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα «Дионис во дворце» [там же]; существенно, что ἀνά имеет значение и 'наверху' и 'в глубине'⁹; существенно и то, что этим же словом называет Агава родной дом, прощаясь с ним навсегда: χαῖρ', ὦ μέλαθρον, χαῖρ', ὦ πατρία πόλις «Ты прости, мой чертог, моя родина» [там же, 1369]. Στέγη здесь нет, но оно анаграммируется в последующих строках: ἐκλείπω σ' ἐπὶ δυστυχίᾳ | φυγὰς ἐκ θαλάμων. | στεῖχε νῦν, ὦ παῖ, τὸν Ἀρισταίου | στένομαι σε, πατέρ [там же, 1369–1372].

Особые отношения Диониса с обычной «человеческой» крышей засвидетельствованы и Плутархом в «Римских вопросах» (28. Почему детям запрещают клясться именем Геркулеса под кровом и заставляют их выходить под открытое небо?): «<...> Ведь именем Вакха тоже не клянутся под кровом <...> если точно, что Дионис и Вакх — одно существо». Геракл отождествляется с древнеиталийским богом Sancus'ом, имевшим храм с открытой крышей [Плутарх 1990, 191, 484, примеч. 1], ср. еврипидовских вакханок, блуждающих по «бескрышным скалам» ἀνορόφοις πέτραις (38).

«Собственная» же крыша Диониса в «Вакханках» узнается в зеленой тени-сени растений. К уже цитированному «зелень и гроздь винограда», которыми Дионис обвинил святилище Семелы (10–11), см.: ἐν δὲ δασύοις | ὄρεσι θαάζειν «стремятся в тенистые горы» (219–220) — «дионисийская крыша» складывается из признаков *тень/сень* (от ветвей), то есть *закрытый* + *верх* (горы). «Не на припеке солнца, — в холодке | Ты кожу белую свою лелеял» (ὕπὸ σκιᾶς, 457–458 — насмехается над пленником-Дионисом Пенфей; ἡδομένα | βροτῶν ἐρημίας σκιαροκόμοιο τ' ἔρρεσιν ὕλας «erfreut sich der Freiheit, die kein Mensch stört, und der zarten Schöblinge unter dem schattenspendenden Laubdach des Waldes»; πεύκαισι σοσκιάζον «mit seinen Kiefern schattenreich» [Вакханки 1980, 874–876, 1052]. Место στέγη занимает таким образом σκιά: «Cette famille couvre un important champ sémantique, impliquant l'obscurité, l'ombre, le fait de couvrir, parfois tardivement de protéger» [Chantraine, s.v.]. В каком-то смысле создание тенистого зеленого покрова (*сени*) можно видеть и в этом фрагменте: *Вы, ко-*

⁹ Ср. сочетание *балки* и *верха* у Сафо: Ἴφοι δὲ τὸ μέλαθρον <...> ἀέρρατε, τέκτονες ἄνδρες.

лыбель Семелы, | Фивы, плющем венчайтесь! | Нежной листвой оденьтесь, | Пурпуром ягод тиса! | Вакха исполнись, город, | С зеленью дуба и ели! [Вакханки 1969, 105–110].

Растительная крыша/сень создается особым образом, в инвертированном временном измерении. Инвертированность заключается в том, что быстрота ее появления (божественного изготовления) как бы противоречит «нормальному» — медленному и незаметному — росту растений. Детьен перечисляет эти внезапные и «скоростные» дионисийские эпифании, отмеченные признаком αὐτόματος («la marque commune du soudain et spontané») [Detienne 1986, 83].

Определяя темп разборки и сооружения крыши, Детьен употребляет слово *эфемерный*, относя его к «конденсированной темпоральности» (то есть к «спрессованному времени»): «un seul jour; le temps de l'éphémère comme l'on disait en Grèce archaïque; la temporalité condensée que choisit Dionysos pour ses épiphanies de vigne et du vin entre chien et loup» [Detienne 1986, 80].

У Страбона в рассматриваемом фрагменте употреблено αὐθημερόν, едва ли не полностью синонимичное ἐφήμερόν. Приведем основные словарные значения этих лексем:

εφ-ήμερος — *living but a day, short-leaved; of men, ἐφήμεροι — creatures of a day; for the day, daily* [Liddel-Scott 1983, s. v.];

ἐφήμερος — *auf den Tag, für einen Tag, nur einen Tag lebend, dauernd, wirkend* [Passow 1983, s. v.];

ἐφήμερος — *diarius, unicum diem durans <...> sed et animaliuia quaedam ἐφήμερα vocantur, quod unicum diem vivunt <...> ἐφήμερον, herba cuius duo sunt genera: sic autem dicitur una, quod flos illi confestim deciduus, non longius uno aut altero die commoretur, aut decerpto longior vita quam dies; altera vero inde nomen habet, quod eodem die perimat* [Stephanus 1954, s. v.];

αὐθ-ήμερος — *made or done on the very day; αὐθημερόν — on the very day, on the same day, immediately* [Liddel-Scott 1983, s. v.].

Кроме живых существ и растений эфемерными/«ауфимерными», то есть краткими, преходящими, недолговечными могут быть: τύχα E. Heracl. 866, Diph. 45, χάρα Heliod. VII 12. 2, νύκη Xen. Eph. 32 3, λόγοι Esch.; ἐ. σώματα καὶ χρήματα ἡγεῖσθαι Th. 2. 53 и т. д.

Ср. у Зеленина: «обыденный, „однодневный, сделанный в один день или в одни сутки“. В народных говорах употребительны выражения „обыденное сено“, то есть скошенное утром и подсохшее к вечеру, съездить куда-нибудь обыденкой, то есть в один день; управиться с какой-либо работой в один день» [Зеленин 1994, 194] и, подробнее, по Далю: «однодневный, одноденный, суточный, об один день сделанный, одне сутки длящийся <...> *обыденный* мотылек или *обыденка* ж., эфемера, живущий не более суток, или немногих дней. *Обыденком* *делат*ь, *обыденно* и *простоит*, плохо будет <...> Обыдни мн. будни, простые рабочие дни, или не праздники <...> Ныне в

обычае писать *обыденный* вм. *обиходный*: двое ученых перевели книгу, озаглавив ее: *физиология обыденной жизни*, то есть жизни обыденки, эфемеры, тогда как они хотели сказать *обиходной* [значение, закрепившееся в современном языке. — Т.Ц.]. Обыденная церковь есть в Москве и Вологде; по преданию, они выстроены миром в сутки, по обету, после чумы или мора: вологодский Спас обыденный в 1618 г.» [Даль, 2, s. v. *Обыдѣнный*].

Сопоставление объема значений этих лексем в греческом и русском показывает, что в основной части они совпадают, расходясь, скорее, в метафорических значениях (в греческом — ‘легковесный’, ‘незначительный’, в русском — ‘повседневный’, ‘заурядный’, ‘обыкновенный’). Нас, однако, в данном случае интересует, как представлено в том и в другом случае мифоритуальное значение, а оно в свою очередь может быть рассмотрено в рамках оппозиции *возникший* (чудесным образом)/*сделанный* (рукотворный). В греческом (языке, sc. традиции, ММ) *эфемерное* (в данном случае имеется в виду «материальное», а не «идеальное» — речи, мысли и т. п.), относится к флоре и фауне: «однодневки», будь то растения или насекомые, появляются на свет и умирают в тот же день; компрессия времени захватывает, таким образом, их в е. к. На первый взгляд, речь идет о вполне реальных особенностях структуры и функционирования растительных и животных организмов. Однако компрессия времени как концепт мифологична, и то, что подвергается ее воздействию, переходит в *иное* измерение, мифологическое по преимуществу.

Действительно, такие «игры со временем» могут происходить только по воле или с помощью богов — создателей и самого мира и его устройства, порядка (то, что отражено в греческом *космос*). Надо сказать, что на общем фоне употребления лексемы *эфемерный* случаи, в которых можно видеть «указания на мифологичность», редки и вызывают затруднения в интерпретации. У Плутарха Фемистокл «принял быстродействующий яд и скончался в Магнесии» [Плутарх 1987, 243] *φάρμακον ἐφήμερον προσενεγχάμενος, ἐν Μαγνησίᾳ χατέστρεφε* [Plut. Them. 31.5]. Что это был за яд? Действовал ли он в течение дня, или имеется в виду нечто иное, отсылающее к *эфемерный* как к термину? На последнее косвенно указывает эпизод обмана Мойрами Тифона: [Тифон] *πεισθείς γὰρ ὅτι ῥωσθήσεται μᾶλλον, ἐγεύσατο τῶν ἐφημέρων χαρπῶν* [Apollocl. I, VI, 3] «они [Мойры] убедили его, что у него прибавится силы, если он отведаст однодневных плодов» [Аполлор 1972, 10]. Комментарий уводит этот пассаж от мифологической интерпретации, поскольку указание кажется слишком неопределенным: «Эта деталь мифа не вполне ясна: может быть, имеется в виду ядовитое растение, называемое τὸ ἐφήμερον. См.: Theophr. N. pl. IX, 16.6; Diosc. IV, 84» [там же, 132]. — Если это так, то такое «реалистическое снижение» выпадало бы достаточно резко из всего мифологически перенасыщенного эпизода борьбы Зевса с Тифоном. Сомнительно выглядит то, что в космическом поединке, где Мойры выступают

в качестве чудесных помощниц Зевса, они пользуются в качестве чудесного средства вполне обычным и отождествляемым растением (*Colchicum autumnale*). Возможно, все-таки, что это растение мифологического гербария, указывающее на ту ячейку словника ММ, которая затем может быть заполнена реальными объектами — имя для них уже есть.

Примечательно место, где происходит обман. Тифон переносит Зевса в Киликию и запирает его в Корикийской пещере. *Однодневные* же плоды он пробует на горе *Ниса*; о Нисе (городе) в связи с Дионисом см.: [Chuvin 1991, 254–256]. В этом можно усматривать косвенное указание на Диониса, который таким образом оказывается связанным с *эфемерностью*. См. подтверждение этому у Нонна. Зевс обращается к Аполлону, Гефесту и Афине:

Ἄξωνος ὀμφαίαιοι θεηγόρε κοίρανε Πυθοῦς, τοξοσύνης σκηπτοῦχε, σε-
λασφόρε, σύγγονε Βάκχου, μνώεο Παρνησσοῖο καὶ ὑμετέρου Διονύσου>
>Ἄμπελος οἱ σε λέληθεν ἐφήμερος<

[Dionysiaca XXVII, 252–255]

Prophetic sovereign of the prophetic axe of Pytho, Prince of Archery, lightbringer, brother of Bacchos, remember Parnassos and your Dionysos! You did not fail to see Ampelos who lived but a day...

[Нонн 1962, 337]

В Лексиконе к Нонну это переводится как «kurze Zeit lebend» [Reek 1973, 622], нам, однако, кажется, что в контексте Диониса *эфемерный* может быть обогащен иными смысловыми оттенками, отсылающими к *мифологическому*. Эпизод, приведенный Страбоном, показывает, что Дионис связан не просто с компрессией времени, но с *эфемерностью-однодневностью* в буквальном смысле. Оказывается, что *вдруг* или *вмиг* получает временное уточнение: это не только очень быстрое действие (притом именно действие), но действие, которому приписывается признак срока: оно должно совершаться в определенный промежуток времени. Иными словами, *вмиг* — это чудо как бы вневременное, а *ἐφήμερόν/ἀυθημερόν* предполагает отрезок времени, за который должен быть изготовлен артефакт. На уровне богов речь идет о мифологическом времени, затраченном на творение мира: на уровне людей — это ритуал, то есть инсценировка, воспроизведение прецедента, и эта инсценировка естественным образом укладывается в условное, то есть в сжатое, а не в реальное время, ср. выше, об использовании этого приема в театре и кино. *Эфемерный* становится таким образом техническим термином в организации ритуала, соответственно не метафоричным, а, напротив, «буквальным».

Перевод *эфемерного* на уровень ритуала означает приобретение им еще одного важного смыслового компонента: он относится уже не (или не только) к событиям, но к действиям, описывая то,

что *изготавливается, делается*. Именно это значение закрепилось в мифологическом слое русского *обыденный*, дав такие мифологические клише как *обыденный храм (обыденное полотенце и т. п.)*. И тогда кажется допустимым перекинуть еще один мостик от *обыденного храма* к храму «островного Диониса» в устье Луары: они объединяются по *обыденности*, по мифологически сжатому времени, которое предписывается при исполнении ритуала. Выше мы говорили о том, что это — календарный ритуал, в плане содержания соответствующий творению мира. В плане выражения это строительный ритуал, который соответственно подчиняется «законам жанра» и включает в себя такой компонент, как *строительная жертва*.

В описании *σπαρχμός*'а при сооружении *крыши* есть моменты, уводящие, как представляется, от «классического менадизма»: во-первых, *σπαρχμός* (см. выше) не сопровождается омофгией, во-вторых, (что более существенно, так как омофгия все-таки происходит не всегда), участницы не разбрасывают куски жертвы (ср. эпизод с Пенфеем, тело которого было разметано так, что его с трудом удалось собрать), а обносят их вокруг храма *φερούσας δὲ τὰ μέρη περὶ το ἱερόν*, то есть как бы опоясывают храм¹⁰. Очевидно, это *движение* также включено в *спрессованное время* обряда, построенного на этих двух компонентах¹¹.

Литература 1

- Айрапетян 1992 — В. Айрапетян. Герменевтические подступы к русскому слову. М., 1992.
- Античные гимны 1988 — Античные гимны / Сост. и общ. редакция А. А. Тахо-Годи. М., 1988.
- Аполлодор 1972 — Аполлодор. Мифологическая библиотека / Изд. подготовил В. Г. Борухович. Л., 1972.
- Байбурин 1983 — А. К. Байбурин. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
- Вакханки 1969 — Еврипид. Трагедии / Пер. Иннокентия Анненского. М., 1969, т. 2.

¹⁰ И это вновь отсылает к славянскому обычаю оползания и опоясывания храма [Толстой 1987]. — Обзор работ по славянской «обыденности» (среди них [Страхов 1985]) содержится в комментарии В. Л. Кляуса и А. Л. Топоркова к упомянутой статье Зеленина [Зеленин 1994, 324–325]; описание обряда (в частности, опоясывание *обыденным* полотенцем) и его географию, с учетом южнославянской традиции, см.: [Журавлев 1994, 119–121].

¹¹ Именно и только *движение и время* интересовало нас в рассматриваемом сюжете.

М. Евзлин (отклик на эту нашу работу в частном письме, февраль 1997 г.) предлагает свою интерпретацию, исходя из того, что рассматриваемый ритуал мог быть не дионисийским, а местным кельтским, и заостряя внимание на ритуале жертвоприношения и его смысле в космогонической перспективе (имеется в виду «исправление нарушения», искажающего творение).

- Вакханки 1980 — *Euripides*. Tragödien. Griechisch und deutsch von D. Ebener. Berlin, 1980, VI.
- Даль, 2 — В.И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955, т. 2.
- Данилова 1980 — И.Е. Данилова. Образ природы в древнегреческой вазописи // Культура и искусство античного мира. Материалы научной конференции. М., 1980.
- Журавлев 1994 — А.Ф. Журавлев. Домашний скот в поверьях и магии восточных славян. М., 1994.
- Зеленин 1994 — Д.К. Зеленин. Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1901–1913. М., 1994.
- Лукиан 1962 — Лукиан из Самосаты. Избранное. М., 1962.
- Нонн 1962 — Nonnos Dionysiaca with an english translation by W. H. D. Rouse. Cambridge, Mass., 1962.
- Овидий 1977 — Овидий. Метаморфозы / Пер. с лат. С. Шервинского. М., 1977.
- Плутарх 1971 — Плутарх. Почему божество медлит с воздаянием / Пер. и комм. Л.А. Ельницкого // ВДИ, 1971, № 1.
- Плутарх 1987 — Плутарх. Избранные жизнеописания. М., 1987, т. II.
- Плутарх 1990 — Плутарх. Застольные беседы. М., 1990 («Литературные памятники»).
- Посидоний 1988 — Posidonius. II. The Commentary / J. G. Kidd ed. Cambridge e.a., 1988.
- Седакова 1996 — И.А. Седакова. Первые шаги ребенка: магия и мифология ходьбы (славяно-балканские параллели) // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
- Страбон 1964 — Страбон. География / Изд. подг. В. Стратановский. М., 1964.
- Страхов 1985 — А.Б. Страхов. Восточнославянское *обиденный* (семантика и происхождение слова и понятия) // Russian Linguistics, 1985, vol. 9.
- Терновская 1986 — О.А. Терновская. О соломенном небе и треугольной бороде // Балканы в контексте Средиземноморья. М., 1986.
- Толстой 1987 — Н.И. Толстой. Из славянских этнокультурных древностей. 1. Оползание и опоясывание храма // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987, вып. 21.
- Chuvin 1991 — P. Chuvin. Mythologie et géographie dionysiaques. Clermont-Ferrant; Paris, 1991.
- Daraki 1985 — M. Daraki. Dionysos. Paris, 1985.
- Detienne 1986 — M. Detienne. Dionysos à ciel ouvert. Paris, 1986.
- Detienne-Vernant 1979 — M. Detienne, J.-P. Vernant. La cuisine du sacrifice en pays grec. Paris, 1979.
- Jeanmaire 1951 — H. Jeanmaire. Dionysos. Paris, 1951.
- Jobes 1962 — G. Jobes. Dictionary of mythology, folklore and symbols. New York, 1962.
- Kerényi 1983 — K. Kerényi. Die Herkunft der Dionysosreligion nach dem heutigen Stand der Forschung. Здесь цит. по итал. пер.: Nel labirinto. Torino, 1983.
- Liddel-Scott 1983 — Liddell and Scott's Greek-English Lexicon. Oxford, 1983.
- LIMC 1986 — Lexicon iconographicum mythologiae classicae. Zürich; München, 1986, T. III, 1/2.

- Lorax 1987 — *N. Lorax*. Tragic ways of killing a woman. Cambridge, Mass.; London, 1987.
- Megas 1958 — *G. A. Megas*. Greek Calendar customs. Athens, 1958.
- O'Connor-Visser 1987 — *S. A. M. E. O'Connor-Visser*. Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides. Amsterdam, 1987.
- Padel 1990 — *R. Padel*. Making Space Speak // Nothing to Do with Dionysos? Princeton, 1990.
- Passow 1983 — *F. Passow*. Handwörterbuch der griechischen Sprache. Darmstadt, 1983.
- Peek 1973 — Lexikon zu den Dionysiaca des Nonnos / Hrsg. W. Peek. Zweite Lief. (E-K). Hildesheim, 1973.
- Segal 1982 — *Ch. Segal*. Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae. Princeton, 1982.
- Stephanus 1954 — *Stephanus*. Thesaurus graecae linguae. Graz, 1954, t. IV.
- Vliet 1977 — *Edu. Ch. L. van der Vliet*. Strabo over Landen, Volken en Steden, bezien tegen de historische en sociale achtergronden van zijn leven en werken. Amsterdam, 1977.

2. Об одном образе румынского мифологического словаря (дары дождя)

Балканский обряд вызывания дождя («Пеперуда»), многократно описанный, состоит в том, что в засуху девочку или девушку «одевают» в зеленые ветки, листья и цветы так, что «ее внутри не видно», водят по деревне под пение обрядовых песен, а встречные обливают ее водой. Тексты «на дождь» и «на урожай» почти универсальны в разных балканских традициях, см. подборку: [Иванов, Топоров 1974, 108–112]; ср. типовой румынский вариант:

Paparudă, rudă,
ogoarele udă,
ploile să curgă,
fără de măsură,
cu găleata, leata,
peste toată gloata
de joi pînă joi
să dea nouă ploi,
ploi de ale mari
pentru mari plugari,
unde-or da cu plugul
să taie ca untul;
unde-or da cu sapă
să ținească apa,
să crească spicul
nalt cît plopul,
bobul de grînă
Cît un fus de lînă...

Пеперуда, руда,
смочи пашни,
чтобы дожди текли
без меры,
ведром [как из ведра]
на весь народ
с четверга до четверга
пусть будет девять дождей,
дождей великих
для великих пахарей
где ведешь плуг,
пусть режет, как масло;
где ударишь мотыгой,
пусть хлынет вода,
чтобы рос колос
высокий, как тополь,
зерно пшеницы,
как веретено с шерстью...

[Vulcănescu 1985, 418]

Кришанский вариант текста, сопровождающего обряд вызывания дождя «Пеперуда», отличается от своих многочисленных собратьев:

Bábarugă, rúgă	'Бабаруга, руга
ploi-o domn'e ploie	дождь, Господи, дождь
plóiiță curată	дождичек чистый
d'i la domnu dată	Господом данный
pă_cûr strecurată	через решето процеженный
pă_sită cernută	через сито просеянный
pă_cîmp așt'ernută	на поле насыпанный'.

[ADFR 1983, 118]

Этот текст отличается от типового тем, что он «повернут» от места, куда должен пролиться дождь (нивы, поля, луга, долины), от результата, который он должен вызвать (рост растений, богатый урожай, удачу с молоком) и т. п., в сторону того, как, как им образом он должен пролиться. Это как относится прежде всего к характеристике движения дождя: его направление (по вертикали, сверху вниз, противопоставление Господь/нивы) и способ, орудие (= домашняя утварь), с помощью которого это движение осуществляется.

«Способ проливания», определяющий характер дождя, противопоставлен в данном случае обычному клише *cu găleata, leata* 'ведрами' — метафора сильного дождя, ср. (*plouă toarnă cu găleata* «дождь льет, как из ведра»). Там — ливень, обрушившийся на землю, здесь — скорее моросящий дождичек (ср. другое значение *a cerne* 'моросить'), поскольку он проходит через некое препятствие, фильтр. Проливание дождя представлено как процеживание (молока) и просивание (муки), после чего дождь, чистый изначально (от Господа, то есть «благословенный»), получает вторую степень чистоты (от человека), то есть очищается в буквальном смысле, пройдя, так сказать, стадию цивилизации.

Текст-пьеса реализуется в соответствующем обряде-спектакле (см. выше). В ряде случаев к обычному обливанию водой добавляются мука и молочные продукты (происходит как бы контаминация разных текстов): «хозяин обливает пеперуду водой и просеивает ей на голову муку сквозь сито, чтобы дождь был частым, как мука, просеиваемая через сито»; «в некоторых местах пеперуду обливают не только водой, но и сывороткой или молоком» (чтобы молоко у коров текло, как вода) [Mușlea, Bîrlea 1970, 368]. Последнее отсылает к известной символике дождь-молоко, о которой много писал Н. И. Толстой (из последних работ см.: [Толстой 1994]).

Муку сеют и на головы молодых на свадьбе, следя, чтобы сита не стучались друг о друга, иначе в доме не будет добра [Gorovei 1915, № 1260]; муку сыплют на порог перед тем, как отправляться в путь, чтобы была удача [Gorovei 1915, № 489] и т. д. Таким образом просивание = движение по вертикали входит в состав *rites de passage*, обеспечивая благополучие движения по горизонтали — не только пространственного (путешествие), но и временного (жизнь в браке).

Движение во времени проступает и в рассматриваемом тексте. В образе процеживания и просеивания, которое производится в начале, можно видеть указание на конец: окончательный результат, ожидаемый от плодоносного дождя (или даже обучение тому, что надо делать с полученным урожаем). Мало вырастить «колос высотой с тополь», надо его обработать, превратить в муку. Это как бы спрессованный вариант «повести хлеба» (или «повести молока, сыра», см. подборку по южнославянской традиции: [Кляус 1997, 99–101]), ср. ее разворачивание в другом ритуальном тексте на обеспечение урожая, новогодней колядке *Plugușor* «Плужок» [Цивьян 1984]. Спрессованность операционного цикла может означать и спрессованность (мифологического) времени в связи, в частности, с концептом *обыденности*: время, равное мифологическому циклу, укладывается в один день (сутки).

В нашем тексте спрессовывание доведено до максимума: начало (даже «пред-начало», поскольку дождя только просят, его только ожидают) и конец, обработка того, что он должен принести. Получается как бы перескок через то, что знакомым, наглядным образом ассоциируется с дождем, — через всходы, рост, созревание, то есть все, относящееся к растению как таковому, а не к его переработке. Если процеживание связано с дождем по признаку *жидкий*, то пара мука-дождь требует следующей ступени метафорического мышления. Текст «Пеперуды» помогает связать начало и конец, причину и следствие. При этом ни мука, ни молоко не названы, и их надо отгадать по действиям, к ним относящимся (как в детской игре *Где мы были, мы не скажем, / А что делали, покажем*).

Эта особенность кодирования характерна для специфики ММ: в том и состоит ее интеллектуальный аппарат, что едва ли не каждая единица (мотив, образ и т.п.) прорабатывается многократно. Тем самым обеспечивается не только лучшее усвоение алфавита ММ, но и осознание целостности мира и основоположной связи, «сотрудничества» всех его элементов. Кроме того, этим достигается большее смысловое богатство, бóльшая содержательная нагруженность каждой единицы словаря ММ, обеспечивается его компактность и задается столь же компактная грамматика. Такой принцип организации способствует и развитию комбинаторного мышления у носителя ММ. Консервативность ММ уравновешивается заложенной в ней же динамикой. Один смысл (одно клише, смысловое и формальное) закрепляется за разными ситуациями, и наоборот (ср. соотношение «содержаний» загадок и ответов на них в корпусе загадок); образуются новые связи, вскрываются исконные, но забытые и незамечаемые, и тем самым еще раз подтверждается единство мира.

В румынской традиции рассматриваемый здесь образ-клише появляется в зеркальном отражении в другом жанре текстов. Выше было сказано, что наш текст содержит в себе элементы загадки.

В загадке он и всплывает. В румынской загадке просеивание муки через сито, само сито, мука (в связи с просеиванием) загадываются через дождь, более точно, через грозу и дождевые облака, туман, снег, то есть атмосферные осадки, ср. типовые варианты:

Sus bat tobele	'Наверху бьют барабаны
Jos cad negurile	Вниз падают туманы'.

(*сито, просеивание муки* [Gorovei 1972, № 1675, ср. № 337, 1675 а, в, с]; в № 1675 b — *curg cofele* 'текут ведра', образ из «Пеперуды»)

În casă ninge	'Дома идет снег,
și-afară nu	а снаружи нет'.

(*просеивание муки* [Gorovei 1972, № 336])

Jup	'Бац
în deal,	по холму,
Jup	Бац
în cel'lalt deal,	по другому холму,
în vâlcea	в долине
tât ningea.	все под снегом.'

(*просеивание муки* [Bulgăre 1975, № 181]; в № 180 — та же модель «наверху шум, внизу снег» с отгадкой *сито*)

Ciumelciu, ciumelciu:	'Отгадай, отгадай:
ce-i într-un deal, cionc!	Что на холме чонк!
Într-unu, bonc!	Что на нем бонк?
ș-ntr-o vale ninge?	А в долине идет снег?'

(*просеивание муки через сито* [ADFR 1983, 66])

По этому же принципу *верх, гора — низ, земля* загадывается и гром [Gorovei 1972, № 1848]; ср. выше «опасный гром», когда стучаются друг о друга сита на свадьбе.

Из приведенного материала видно, что в загадках акцент делается на оппозицию *верх/низ*, то есть подчеркивается движение по вертикали. Текст загадки представляет зеркальное отражение текста «Пеперуды»: члены сравнения меняются местами. И тут и там речь идет о просеивании через сито, но в «Пеперуде» это дождь в образе муки, а в загадке — мука в образе дождя. В загадке также имеется в виду не столько конечный продукт, сколько действие/движение (по вертикали) и инструмент; отгадка *мука* встречается редко, хотя указание на муку здесь более конкретно: это прежде всего белый цвет, да и сам характер осадков (туман, снег). Правда, появление в «Пеперуде» глагола *a așterna* с основным значением 'покрывать, стелить', хотя и отдаленно, но вызывает ассоциации со снежным покровом (так же как и *ведра* в загадках могут отсылать к «Пеперуде»).

Однако есть и существенное различие, и оно проходит по оппозиции *шум/тишина*. В истоках Пеперуда связана с Перуном, то есть

с грозой, женская ипостась, очевидно, привела к некоторому смягчению, и ее просят о дожде, а не о грозе. Вспоминается в связи с этим греческий вариант «Пеперуды» с просьбой о «тихом, молчаливом дождичке» *μιά βροχίτσα σιγανή*, что в свою очередь, отсылает к «немой, нетронутой воде» *apa mută neîncerpută*.

Что касается загадок, то там в подавляющем большинстве просеивание представлено через шум=гром; подразумевается, таким образом, гроза. То, что это снежная гроза, конечно, свидетельствует не о своеобразии климата Румынии, а об образной свободе и изобретательности ММ, с ее уходом от буквализма, от «описания действительности»; иными словами, это еще одно проявление свойственного ММ бриколажа.

Дождь, снег и вообще осадки, падающие с неба, — самый подходящий к случаю образ в загадках о просеивании, где подчеркивается движение сверху вниз. К этому см. и предположения «о <...> связи имени *пеперуна* — *прпоруша* <...> с обозначением *порошения дождя*, его распыления» [Иванов, Топоров 1974, 113]. Подспудный слой этого *порошения* — указание на небесное происхождение муки. Мука — основа хлеба, хлеб — сакрализованная основа еды, то есть основа жизни человека. Небесное происхождение муки делает ее чудесным даром, получаемым от Господа, а такая деталь, как барабанный бой, соответствующий грому, является дополнительным тому подтверждением: в «Пеперуде» указание на Громовержца и грозу закодировано в имени [Иванов, Топоров 1974, 113].

В разбираемом здесь тексте посланный с неба дождь претерпевает чудесное превращение: проходя через руки человека, он попадает на землю «процеженным» — в виде молока — и «просеянным» — в виде муки (ср. *манна небесная*). *Процеживание* и *просеивание* как дополнительное очищение (ср. рум. *trecut prin ciur și prin dirmon* 'прошедший через сито и через решето', «тертый калач») раскрывает эпитет *curată* 'чистый', в том числе и в сакральном значении (см. выше). Разумеется, в это может входить и другое значение — и сито, и решето принадлежат *верхнему* миру, что связано с солярной символикой этих предметов [Агапкина, Топорков 1986, 87].

Образ дождя как муки, просеиваемой через сито, или образ муки, падающей с неба как дождь или снег, был разобран здесь на примере румынской традиции, и толчком этому послужил показавшийся нам весьма примечательным кришанский текст «Пеперуды». Использование этого образа, конечно, не ограничивается Румынией. Тот же образ встречен в албанских загадках о сите — *dë fushë bje dëborë* «в долину падает снег» [Zdruli 1987, №61; Алб. заг. 1981, №781]. Та же метафора просеивания и аналогичные загадки засвидетельствованы и в балканославянской традиции, см. хотя бы устойчивое клише *ситна роса* в текстах «Пеперуды». Ср. также болгарские загадки о сите, совпадающие с соответствующими румынскими: *горе тупан тупа / доле магли падат* [Стойкова 1970, № 2655, ср. № 2566, 2676 и под.] и построенная по

той же модели загадка о громе: *На небо то чука / на земята се чуе* [там же, № 281]. Ср. также гадание по *ситу*, чтобы была *сита година* «сытный год»; таким образом, цель, действие и результат получают клишированное звуковое выражение, отмеченное «тавтологичностью»: *ситна роса* «мелкий, моросющийся дождь» — *сито* — *сита година*. Словесная формула реализуется в обряде, когда Пеперуды поют:

Дай ми, бульо, ситото,
Дай ти ѝ сита година!

'Дай мне, молодлица, сито,
Дай тебе сытный год!'

хозяйки выносят из дома сито с небольшим количеством муки; муку Пеперуды высыпают себе в мешки, а сито, говоря «Хайде да е пълнен амбар с жито!», катят по двору и смотрят, как оно упадет: если дном вверх, амбар будет полным, если дном вниз — пустым (северная Болгария); в селе Тръстеник, Плевенско, хозяйка, вынося в сите муку, сыплет немного на головы Пеперудам перед тем, как отдать им остальное; в Кюстендилско для этого используют сосуд для сбивания масла: «додулицу» *посипват с вода от бутин (за биене мляко)* [Арнаулов 1971, 177–179]; существен признак сбивания, то есть удара (ср. тот же мотив в космогонической перспективе, гл. 1). Здесь *мука* и *молоко* объединяются, как в кришанском тексте.

К мотиву спрессованного времени можно отнести и распространенное в балканославянской традиции клише «пусть вырастет пшеница, чтобы испечь хлеб»; иногда оно расширяется, включая фрагменты «повести хлеба»:

Дай ми меси майка
Ситйън питийън кървай;
В шърпъната и месйън,
На хърманя и плескън,
На слънците и пекън,
Със чугеля и стъргън,
Със чувала и трепън.

[Арнаулов 1971, 180]

Эти аналогии распространяются и на другие славянские традиции; здесь мы ограничимся русской, начиная с «Колобка». К *мука* — *снег* — *движение*: *Из-под липова куста бьет метелица густа (муку сеют* [Митрофанова 1968, 125, 6]). В связи с оппозицией *жидкий/твердый* (дождь/мука) см. загадку о пироге: *Возьму пыльно, сделаю жидко* [там же, 125, 9]. Признаки *белый, снег* проявляются в загадке о молоке: *жидко, а не вода, бело, а не снег* [Рыбникова 1932, № 756]. Оппозиция *верх/низ* (падение с неба — пирогов, молока, решета с песнями), отмечена в календарных песнях и обрядах, приуроченных к Великому посту и Масленице, см. об этом: [Агапкина, Топорков 1986]. Ср. аналогии и в связи с дождем: *Весной, что рекой льет...; осенью ситцем просеет...* (о дожде); *ситник* 'хлеб' и 'мелкий дождь'; *ситничек* 'самый мелкий дождь'; *Дождик поливает, ситцем подсеивает* и т. д. [Даль, 4, с. 189]. Следует отметить, что если в слав.

сеять означает и «засевать» (семенами) и «просеивать», то в рум. эти значения разведены: *a semăna* 'засевать', *a cerne* 'просеивать'. Для кришанского текста «Пеперуды» это еще одно свидетельство того, что стадия посева пропускается, и в *сжатом* времени *начало* и *конец/результат* оказываются предельно близкими.

Литература 2

- Агапкина, Топорков 1986 — Т. А. Агапкина, А. Л. Топорков. К проблеме этнографического контекста календарных песен // Славянский и балканский фольклор. М., 1986.
- Алб. заг. 1981 — Албанске загонетке. Београд, 1981.
- Арnaudов 1971 — М. Арnaudов. Студии върху българските обреди и легенди. София, 1971, т. 1.
- Даль, 4 — В. И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955, т. 4.
- Иванов, Топоров 1974 — В. В. Иванов, В. Н. Топоров. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
- Кляус 1997 — В. Л. Кляус. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М., 1997.
- Митрофанова 1968 — В. Митрофанова. Загадки. Л., 1968.
- Рыбникова 1932 — М. Рыбникова. Загадки. М.; Л., 1932.
- Стойкова 1970 — С. Стойкова. Български народни гатанки. София, 1970.
- Толстая 1991 — С. М. Толстая. Аксиология времени в славянской народной культуре // История и культура: Тезисы. М., 1991.
- Толстой 1994 — Н. И. Толстой. Еще раз о теме «тучи — говяда, дождь — молоко» // Славянский и балканский фольклор. М., 1994.
- Цивьян 1984 — Т. В. Цивьян. К мифологической интерпретации восточнороманского колядного текста «Плугушор» // Славянский и болгарский фольклор. М., 1984.
- ADFR 1983 — Antologia dialectalo-folclorica a României. București, 1983, 1.
- Bulgăre 1975 — Bulgăre de aur în piele de taur. București, 1975.
- Gorovei 1915 — A. Gorovei. Credinți și superstiții ale poporului român. București, 1915.
- Gorovei 1972 — A. Gorovei. Cimiliturile românilor. București, 1972.
- Vulcănescu 1985 — R. Vulcănescu. Mitologia română. București, 1985.
- Zdruli 1987 — K. Zdruli. Folklor nga Devolli i sipërm. Tiranë, 1987.

Путешествие Одиссея — путь по лабиринту

Que serait *l'Odyssee* sans le voyage,
et que serait Ithaque sans l'attente d'Ulisse?

Jacques Lacarrière¹

В главе 1 *лабиринт*, концепт и реалья, был введен в связи со структурой *балканского пространства*, которое имплицировало его результативный, статический (конструкция–строение) и динамический (движение по лабиринту) варианты.

Итак, мы исходим здесь из того, что смысл, функция *лабиринта* и, соответственно, его структура реализуются лишь тогда, когда введен фактор *движения* и притом направленного, имеющего ориентирами *вход/выход* и *центр*. Более точно, *лабиринт* действует в поле оппозиции *центростремительный/центробежный*. Эта оппозиция описывает два вида = два противоположных направления движения, и оба они реализованы в *лабиринте* (то есть происходят *внутри лабиринта*, в буквальном смысле, и осуществляются *в идее лабиринта*, в переносном). Из *лабиринта* надо выйти, в этом заключается смысл движения, но для этого сначала надо в него войти.

В этой главе пойдет речь о *динамическом лабиринте*, или о *лабиринтном движении*. Последнее может иметь два значения. Первое — движение по лабиринту в прямом смысле. Если продолжить критский пример, это путь Тезея к Минотавру и обратно. Второе — «лабиринтообразное движение»², самым наглядным примером которого, как уже было сказано, является танец (древние «хороводы», не только сохранившиеся, но приобретшие чрезвычайно разнообразные и усложненные формы в балканских традициях).

Оба значения объединяются идеей *прокладывания пути*. *Движение*, будучи перенесено на графический уровень, становится выполнением чертежа или рисунка лабиринта на плоскости. В конце концов, орнаментальные символы лабиринта, от спирали до меандра и т. п., изображения, проходящие через всю историю культуры, от наскальных рисунков до произведений современного искусства, пред-

¹ «Чем была бы *Одиссея* без путешествия, и чем была бы Итака без ожидания Улисса?» [Lacarrière 1991, 132].

² См. в связи с этим о простейшем типе, или единице лабиринта, меандре: «Меандр <...> являет собой более „психологический“ тип орнамента. Он не просто заполняет отведенное для него место, а сам „идет“...» [Акимова 1988, 64].

ставляют собой застывшее движение, графическую версию ритуального танца, в свою очередь понимаемого как воплощение некоего сакрального движения (вспомним еще раз о «журавлином танце», имитирующем движение по критскому лабиринту [Detienne 1990, 11]), или сакрального пути. Архетипические корни этого представления известны³: «Является ли лабиринтный рисунок плодом архетипического, и поэтому в каком-то смысле обязательного, представления о длинном путешествии, о пути душ умерших, или он возник из греко-римского пласта, где и зародилась „психагогическая“ его функция, трудно, и, может быть, и невозможно установить, но все говорит об устойчивости этого образа» [Santarcangeli 1984, 87]⁴.

В дальнейшем архетипический образ *лабиринта* получает расширенное употребление, распространяясь и на путешествия другого рода, когда достижению цели мешают препятствия, которые в буквальном и метафорическом смысле искривляют путь, усложняют и удлиняют его и при этом не приближают, а отдаляют от цели⁵. Постоянство мотива «намеренно-случайного» усложнения пути заставляет предполагать, что эта схема изначально заложена в ментальную структуру человека и получает там богатое метафорическое воплощение. Архетипический слой «лабиринтной идеи» является одной из составляющих *игры*: имеется в виду и игра как необходимая сторона жизни человека (ср. *homo ludens* Хейзинги), и специально игра в лабиринт, ср.: «Зулусы очень любят чертить пальцем на земле лабиринты <...>. Человек, нарисовавший лабиринт, обычно предлагает своему партнеру найти путь, ведущий к ‘царской хижине’; путь прочерчивается острием специальной палочки» [Santarcangeli 1984, 81]. Этот вариант игры более или менее точно воспроизводит каноническую модель, представляя ее в динамике, *in motu*: создается лабиринт (партия Дедала), и предлагается добраться до его центра (партия Тезея). Прочерченный путь является аналогом нити Ариадны. Отголоски игры в лабиринт можно видеть в описанной Эбботом современной греческой *far-travelled game to трибди* «три дороги», приблизительно то же, что *крестики-нолики*. На плоскости расчерчивается квадрат, разделенный на сегменты прямыми и диагональными линиями. Играют два игрока, которые должны расположить в клетках по три «фишки» подряд так, чтобы они образовывали *то трибди*. После этого «фишки» передви-

³ Об их интерпретации в связи с именами Юнга и Кереньи см.: [КР 1979, ТЗ, s. v. *Labyrinthos*].

⁴ Детьену принадлежит интересное наблюдение об античных изображениях лабиринта: «Круглый, многоугольный или квадратный лабиринт, нарисованный и представленный на вазах, табличках и монетах, следует своими изгибами идеальному маршруту: к центру ведет один-единственный путь. <...> Получается, что фигуративная модель противопоставлена соответствующей ментальной. Что это, автономия иконографии?» [Detienne, 1990, 190, n. 21].

⁵ Очевидно, что путь сказочного героя в предложенной Проппом схеме, путь со всеми его испытаниями-задержками, манифестирует идею лабиринта.

гаются так, чтобы снова получалось то *tróbi*. Один из приемов называется «двойная дверь» и состоит в том, что, передвигая «фишку» вперед-назад, одновременно «закрывают» одну и «открывают» другую «дверь» [Abbot 1969, 295–297; перечислены варианты той же игры в разных традициях, в том числе и танцевальный — *Nine Men's Morris*]. Короче говоря, надо заставить противника двигаться так, чтобы он в конце концов оказался в тупике (безвыходном положении).

Есть и другой вариант игры, известный в русской «интеллигентской» традиции: «Извозчик и седок». На лист бумаги наносятся в хаотическом порядке точки и нумеруются в хаотическом же порядке, обычно так, чтобы первый и последний номер были на максимальном расстоянии друг от друга. *Седок* нанимает *извозчика* в начальном пункте с тем, что тот должен довезти его до последнего пункта, с заездом в каждый из промежуточных. Порядок заезда определяется *седоком*, который усложняет путь, внося дополнительную хаотичность (из 1 в 18, оттуда в 5, 10, 2 и т.п.). *Извозчик* чертит путь, соединяя указанные пункты. Сложность его задачи состоит в том, что линии не должны пересекаться. Таким образом заведомо нельзя выбрать прямой и кратчайший путь. Если *извозчику* удастся справиться с задачей, возникает рисунок сложного лабиринта, от классического отличающегося тем, что он может быть ориентирован не на центр, а на периферию и предполагает поступательное, однонаправленное движение, а не *вход — достижение цели — выход*.

Следующий этап графического лабиринта — игры с буквами в тексте (акrostихи, анаграммы и под.), греческие «грифы», см.: «Слово *γρίφος* переводится как „загадка, витиеватая речь, обиняк, окольная речь, иносказание“; запутанная речь и в связи с этим выражение „распутать загадку“» [Казанский 1997, 131 et passim]. — Констатация того, что «афинские зрители объединяли буквы в слог и слоги в слова достаточно легко, чтобы получать удовольствие от разгадки шарад», более сложные игры, требующие учета письменного текста [там же, 140–141], все это может свидетельствовать о культуре «лабиринтного мышления».

Подчеркнем, что в перечисленных примерах лабиринт создается в момент движения и самим движением как таковым, ср. выше о воплощении этого *work in progress* в лабиринтообразном танце. Аналогия с танцем может идти и по эстетической линии: стремясь усложнить конструкцию лабиринта, его создатель, будь то архитектор или участник игры, вольно или невольно включает в решение задачи и чисто художественные критерии; не случайно изображение лабиринта является и самостоятельным орнаментальным элементом.

Здесь пойдет речь о лабиринте, который возникает как трансформация прямой линии, преобразование кратчайшего пути между двумя точками, трактуемыми как *начало* и *конец*. Это лабиринт, который создается — спонтанно или намеренно — в процессе движения, прокладывается, как фарватер или лыжня.

ΠΑΝΑ ΣΤΟ ΝΕΛΟ: ΤΟΥΛΑ ΧΕΡΙΣ
 ΚΕΦΑΛΙΣΜΑ ΜΕ ΜΑ ΧΕΡΟΥΣ
 ΓΤΡ ΣΤΟΝ ΤΑΞ ΣΙΣ ΠΗΛΑ ΤΗΝ ΜΗΝ —
 ΨΗΛΑΦΩΝΤΑΙ ΕΣΤΗΝ ΑΠΟΥΣΙΑ ΓΟΥΡΑΝΟΥ ΤΟ
 ΕΣΤΑ ΕΝΟΣ ΑΝΗΡΩΝΟΥ ΕΥΒΟΥ
 ΓΡΑΦΟΝΤΑΙ ΜΕ ΣΥΜΠΛΩΤΙΚΟ ΜΕΛΛΗΣ
 22 Νοεμβ 42.
 ΣΤΟ ΓΛΑΖΙΟ ΜΙΑΝ ΑΡΕΑ
 ΠΙΣΤΙΚΗ
 ΚΡΑΥΓΗ

Рис. 8. Корабль, составленный из слов.
 Рисунок Г. Сефериса. 22 ноября 1942.

Такого рода лабиринт мыслится в путешествии Одиссея, в пути/способе, которым он добирался от Трои до Итаки. Одиссей *возвращается* в исходную точку, однако оба его пути (к Трое от Итаки и от Трои к Итаке) не только не симметричны, но контрастны, в буквальном и в переносном смысле. Путешествие Одиссея в «Одиссее» можно рассматривать как совершенно автономное. «Лабиринтообразность» маршрута Одиссея, конечно, отмечалась, но обычно вне балканского контекста и, естественно, не могла связываться с БММ⁶. Между тем безоговорочно признана первостепенная важность идеи лабиринта для формирования балканской духовной культуры, то есть как раз для БММ⁷, причем «направленность на лабиринт» была стимулирована самим балканским (и шире — средиземноморским) пространством, создавшим лабиринтную структуру и обеспечившим условия для соответствующего движения: *движения по лабиринту*.

Что же касается средиземноморского, в данном случае морского, пространства, то здесь каботажное плавание от острова к острову создавало даже не образ лабиринта, а лабиринт в буквальном смысле слова⁸. И, естественно, тем самым расстояние растягивалось, траектория пути усложнялась, и, так же как суша вырастала до размеров вселенной, море приближалось к размеру мирового океана. И как сушу можно было сжать, так же и море при необходимости становилось маленьким, обеспечивая быстрый и прямой путь. Не всегда гераклитовская дорога $\alpha\omega \text{ х} \alpha\tau\omega$ была одной и той же. Если к Трое греки плывут «по прямой», то *обратный путь* предельно усложняется: путешествие Одиссея и других греков из Трои на родину, по сути дела, не очень далекое даже для того времени, не повторяет их путь в Трою: возникает ощущение, что оно было заранее запрограммировано как лабиринт.

Итак, путь *обратно*, из Трои в Грецию, был длиннее и сложнее пути *туда*. Возникает вопрос: чем вызвана столь значительная ретардация на пути обратно? Казалось бы, с одинаковым основанием надо спешить и в Трою, и на родину (*И в желанную отчизну / К берегам Эллады плыть*). Более того, если стремление воевать не столь бесспорно (вспомним попытки Ахилла и Одиссея избежать участия в войне), то стремление вернуться домой после долгой и изнурительной войны должно быть особенно настоятельно.

На этом, как будто, и построен сюжет «Одиссеи»: Одиссей страстно хочет вернуться домой, на родную Итаку (ради нее он жертвует бессмертием, Итака с того времени и до сих пор становится символом

⁶ О лабиринте как основе маршрута Одиссея («повторение волнообразных извилов лабиринта») см.: [Scarpì 1992, 205–206] с отсылкой к [Chiarini 1985].

⁷ См. прежде всего основополагающие работы Кереньи. Здесь использован итальянский перевод — сборник его статей по указанной теме: [Kerényi 1983].

⁸ И сейчас, когда корабль движется в извилистом коридоре Эгейского или Ионического моря между скал-островов, невольно возникает ощущение движения по лабиринту.

ностальгии, то есть «тоски по возвращению» и т. п.), но этому препятствуют предопределение судьбы, гнев богов, проступки спутников.

При этом забывают о других грехах⁹, в том числе и о тех, кто благополучно вернулся домой: благополучно, но при этом, как ни странно, не спеша. Одиссей добирался от Трои до Итаки в течении десяти лет. Царь Менелай затратил на путь от Трои до Лакедемона немногим менее — восемь лет, и свое путешествие он описывает так:

<...> претерпевши немало, немало скитавшись, добра я
Много привез в кораблях, возвратясь на осьмой год в отчизну.
Видел я Кипр, посетил финикийян, достигнув Египта,
К черным проник эфиопам, гостил у сидонян, эремов;
В Ливии был, наконец <...>

(Od. IV, 81–85)

И зря он так задержался:

Той же порой, как в далеких землях я, собирая богатства,
Странствовал, милый в отечестве брат мой погиб от убийцы <...>

(Od. IV, 90–91)

Странствия свои Менелай объясняет исключительно экономическими причинами: он собирал богатства. Является ли это объяснение сильным на фоне страстного желания вернуться на родину, основной идеи, главного двигателя сюжета в «Одиссее»? И богатств ли ждали те, кто оставался дома без главы семьи? Создается впечатление, что Менелай ищет основание и оправдание своему желанию путешествовать и тем самым оттянуть возвращение домой. Во всяком случае, ему явно было любопытно побывать в таких экзотических местах. С этим, очевидно, связано то, что маршрут Менелая лабиринтообразен: по сути дела, это та же модель, по которой движется Одиссей, только сжатая. Словом, желательность, если не обязательность, возвращения домой с богатством — вспомним дары феаков Одиссею и его объяснение Пенелопе о задержке из-за богатств, без которых он не мог вернуться домой — все-таки (может быть, конечно, в современном восприятии)¹⁰, не ощущается как достаточное основание для путешествия, принесшего столько интересных «туристических» впечатлений¹¹. Даже в этом коротком фрагменте и трудности, и богатства явно находятся на заднем плане, уступая место подробному описанию маршрута, организованного по модели лабиринта, что делает его особенно увлекательным. Подробности путешествия Менелая мы уже узнали от Нестора:

⁹ Краткую сводку других возвращений *nostoi* греков из Трои (по разным античным источникам) см.: [Scarpi 1992, 196–197].

¹⁰ С другой стороны, термин *трофеи* продолжает оставаться более чем актуальным, а его денотат — желанным.

¹¹ Анализ туристической стороны античных «деловых» путешествий см.: [Fasce 1991].

Мы же, покинувши землю троянскую, поплыли вместе,
Я и Атрид Менелай <...>
Были уж мы пред священным Сунионом, мысом Аттийским;

но тут возникла неожиданная задержка: стрела Аполлона умертвила Менелаева кормщика, и

Путь свой замедлил, хотя и спешил Менелай, чтоб на бреге
Честь погребения другу воздать <...>
Но когда на своих кораблях крутобоких опять он
В темное море пошел и высокого мыса Малей
Быстро достиг <...>,

произошла очередная ретардация: на Менелая ополчился Зевс, поднял бурю и,

Вдруг корабли разлучив, половину их бросил он к Криту,
Где обитают кидоны у светлых потоков Ярдана <...>
Там, где великие волны на западный берег у Феста
Нот нагоняет и малый утес их дробит, отшибая,
Те корабли очутились <...>

Пять остальных кораблей темноносых, похищенных бурей,
Ветер могучий и волны ко брегу Египта примчали.
Там Менелай, собирая сокровищ и золота много,
Странствовал между народов иного языка...

(Od. III, 276 сл.)

Тогда-то Менелай и знакомится с разными достопримечательностями, после чего решает отправиться домой через остров Фарос, находящийся в дне пути от побережья Египта. Там он проводит двадцать дней: боги не дают ему попутного ветра, пока Протей не открывает ему, что, по велению богов, он должен вернуться в Египет, на Нил и совершить там обещанную гекатомбу:

«Иначе боги увидеть отчизну тебе не позволят» <...>
Было мне страшно, предавшись тревогам туманного моря,
Вновь продолжительно-трудным путем возвращаться в Египет.

(Od. IV, 480, 482, 483)

Однако, преодолев страх,

Снова направил к бегущему с неба потоку Египту
Я корабли и успешно на бреге его совершил гекатомбу <...>

(Od. IV, 581–582)

После этого Менелай благополучно возвратился в Лакедемон, *отечество милое*.

Путь Менелая имеет много общего с играми в лабиринт, причем в определенном смысле Менелай является и субъектом, и объектом своего собственного маршрута: с одной стороны, он выполняет волю богов или терпит исходящие от них наказания, с другой, явно учитывает собственные развлекательные планы.

В «Одиссее», таким образом, оказываются запрятыми несколько лабиринтных путешествий, отчасти дублирующих, а на уровне текста и предвосхищающих путешествие Одиссея, которое подробно излагается, и то *post factum*, только в IX–XII песнях. Нестор описывает отправление греков из Трои и свой собственный маршрут как сплошные отклонения от прямого (линейного) пути. Не менее сложна и схема, по которой греки отправляются в путь — со стартами в разное время, фальстартами и сходом с дистанции. Начинается с того, что в море уходит только половина ахейцев, другая же остается на берегу. На пути опять вспыхивает ссора, и половина кораблей, во главе с Одиссеем (его первая девиация), возвращается обратно. Нестор выбирает прямой путь (*вперед*) и, вместе с Диомедом, достигает Лесбоса, где их нагоняет Менелай. В колебаниях, какой выбрать путь, выше Хиоса или ниже Хиоса, они просят знаменья у Зевса. Зевс повелевает выбрать прямой путь, а не лабиринтообразный, с обходом островов:

Он повелел, чтоб, разрезавши море по самой середине,
Шли мы к Евбее для скорого близкой беды избежанья <...>

(Od. III, 174–175)

Точно следуя этому указанию, Диомед благополучно добирается до Аргоса, а Нестор — до Пилоса:

<...> Прямо тем временем в Пилос я плыл и ни разу
Ветер попутный, вначале нам посланный Диом, не стихнул <...>

(Od. III, 182–183)

Что случилось с Менелаем, мы уже знаем, а что с Одиссеем, — узнаем позже, но уже сейчас можем предполагать причину их многолетних мытарств: оба они с самого начала отказались от прямого пути.

На сюжет накладывается еще одно путешествие, совершающееся, строго говоря, только ради путешествия как такового (или ради того, чтобы узнать о путешествии Менелая): это визит Телемаха к Менелая. Афина под видом Ментеса является Телемаху и побуждает его отправиться в Пилос и Лакедемон с единственной целью:

<...> отправься
Сам за своим отдаленным отцом, чтоб проведать, какая
В людях молва про него, иль услышать о нем прорицанье <...>

(Od. I, 276–278)

Иными словами, Афина посылает его за получением информации, которую она могла бы сообщить ему сама, прямо и непосредственно, если бы не предпочла «лабиринтный» способ, бриколаж. Телемах благополучно добирается морем от Итаки до Пилоса (*Судно всю ночь и все утро спокойно свой путь совершало — Od. II, 434*)¹² и столь же благополучно на колеснице до Лакедемона. Тем самым как бы

¹² Отчасти это и дублирование уже упомянутого благополучного пути Нестора от Трои к Пилосу.

предвосхищается возникшая гораздо позже традиция «образовательных» путешествий для юношества¹³.

Здесь нет возможности излагать сколько-нибудь подробно маршрутную партитуру «Одиссеи» во всей ее многослойности. Естественно, такое нагнетение путешествий, построенных по одной модели (модели лабиринта), не может быть случайным. Уже было замечено, что *текст о лабиринте* строится по принципу лабиринта и, следовательно, изображает сам себя как лабиринт. Это в полной мере относится и к «Одиссее»¹⁴.

Излишне повторять известное о композиции поэмы, когда сначала читатель узнает как бы о срединной, «омфалической» точке путешествия Одиссея: тот находится на острове нимфы Калипсо, который является пупом земли; иными словами, речь идет и о пространственной середине (I, V). Далее следует предзаключительная стадия путешествия Одиссея: он оказывается у феаков (VI). О начальной стадии, содержащей основной сгусток приключений, мы узнаем в «пересказывательном наклонении»: в роли *singer of tales* выступает сам Одиссей, подробно о них рассказывающий (IX–XII). Наконец, заключительные приключения, прибытие на Итаку (XIII–XIV), но вместо финала — очередная ретардация. Одиссей скрывает свое появление: таким образом он одновременно как бы и вернулся и не вернулся на свой остров. Здесь можно видеть повторение того сюжетного хода, когда Одиссей уже подходит к Итаке, видит ее берег, но из-за самовольства спутников, развязавших мешок с ветрами, опять оказывается ввергнутым в бурю, отбрасывающую его от Итаки:

Вдруг на десятые сутки явился нам берег отчизны.
 Был он уж близко; на нем все огни уж могли различить мы <...>
 Мех был развязан, и шумно исторглись ветры на волю;
 Бурю воздвигнув, они с кораблями их, громко рывавших,
 Снова от берега отчизны умчали в открытое море <...>
 К Эолийскому острову снова
 Бурею наши суда принесло <...>

(Od. X, 29–30; 47–49; 54–55).

Ср. интерпретацию маршрута Одиссея как центробежного движения с бесконечными удалениями от дома [Pucci 1987, 14].

Повороты сюжета задают повороты маршрута; точнее, они настолько взаимосвязаны, что вряд ли имеет смысл говорить о том, что чем обусловлено; пространство текста и пространство, описанное в тексте, структурированы одинаковым образом. Войдя в текст и следуя за его

¹³ Важность путешествий для приобретения знаний о мире осознавалась уже в античности, см.: [Contini 1991].

¹⁴ Ср. одновременный анализ сложной нарративной конструкции возвращения Одиссея и его изоциренного плана, продуманной композиции и «вспышек дигрессий» [Kirk 1962, 368]. «Бесконечной головоломкой» называет текст Пуччи [Pucci 1987, 120].

поворотами, нельзя не обратить внимание на то, что эта структура задана в начале, в первой строке, эпитетом Одиссея *πολύτροπος*, восходящим к *τροπή* 'поворот'¹⁵. Шантрэн предлагает значение «aux mille tours plutôt qu'aux nombreux voyages» [Chantraine 1983, s. v.]. По сути дела, *многоповоротный* в данном контексте не противоречит значению *много путешествовавший*: и то, и другое объединяется значением *путешествовавший по извилистому пути*, то есть *по лабиринту*. Это подтверждается и следующим далее *πλάγχθη* «errer, être égaré, écarté de son chemin, trompé» [Chantraine 1983, s. v.].

Подробному разбору «Одиссеи» и Одиссея в контексте «политропии-многоповоротности» (*Odysseus polutropos*) посвящена уже упомянутая книга Пуччи: *return/turn* (away from home), то есть 'возвращение/вращение' («от-вращение», «от-ворачивание» от дома; ср. значение *ἀπότροπος* в «Одиссее»: «turned away, banished») — таков ключ к пространственной интерпретации «Одиссеи» в буквальном и метафорическом смысле: поиски себя, стремление к самоидентификации [Pucci 1987, 17, 127–128]. Название соответствующего раздела книги Пуччи — *Return to the same: drifting away* — связывается с понятием стремления/пути к родной земле, прежде всего духовного, что и определено эпиграфами из Гейдеггера и Плотина.

Политропию автор понимает как синоним *mētis* 'хитрость, проницательность', отсылая в связи с этим к известной книге [Detienne, Vernant 1974]. Представляя Одиссея как *wandering hero*, Пуччи подчеркивает, что в своих блужданиях тот постоянно убегает от опасности/смерти: «as long as Odysseus is *polutropos* he will cheat the death» [Pucci 1987, 16–17, 149]. При этом оборотной стороной самоидентификации являются у Одиссея смена имени и образа, притворство, укрывательство и т. п. [Scarpì 1992, 204], ср. анализ «политропии» Одиссея [Stanford 1992, 99]. Скрывание (своего истинного имени, то есть *себя* самого) и постепенное открывание (на Итаке оно происходит в 5 этапов: Телемах — Эвриклея — Эвмей — Пенелопа — Лаэрт, см. анализ узнаваний Одиссея [Αναστάσιου 1994]) — постоянный прием Одиссея, его лабиринтной стратегии, выбора окольного пути с ретардациями.

Это отсылает к универсальному сюжету *узнавания* (мужа и жены, брата и сестры, матери и детей), который в балканских традициях не просто актуален, но особо отмечен. Одна из причин этой отмеченности — важность концепта *движения* и *пути* в структуре БММ, сочетание центробежности и центростремительности, предельного удаления от дома в пространстве и времени и усложненного возвращения домой. Разведение расстоянием и сроком манифестируется изменениями (ситуации, самих участников и т. п.), что и вводит необходимость (и сложность) узнавания, а на семантическом уровне актуализирует категорию памяти как гаранта восстановления

¹⁵ Эпитет *πολύτροπος* встречается в «Одиссее» всего дважды: I, 1 и X, 330 (так его называет Кирка).

ния status quo и соответственно пространственной и временной непрерывности.

Попытки установить маршрут Одиссея, или реальное географическое пространство «Одиссеи», начались с античности. Подытоживая соответствующие изыскания, можно сказать, что упоминаемые в ней пункты распадаются на три группы: 1) отождествляемые безусловно — достаточно назвать Троию и Итаку; 2) отождествляемые предположительно, с большей или меньшей достоверностью — Эолия/Стромболи, Сцилла и Харибда — в Мессинском проливе, остров Кирки — у Кампанского берега Италии и т.п.; 3) относимые к чистой мифологии — остров нимфы Калипсо Огигия и т.д. «Как известно, в глазах древних Гомер был отцом географии <...> пути Одиссея мыслились географически точными. Однако, <...> такое убеждение основывалось не столько на тексте поэмы, сколько на позднейшей его рационалистической интерпретации <...> споры велись еще в I веке н.э., о них пишет Сенека: „Будешь ли ты доискиваться, где блуждал Улисс?... Носило ли его между Италией и Сицилией или за пределами известного нам мира? Не мог он на таком малом пространстве скитаться так долго!“ (Epist. XXXVIII, 7) <...> Действительно, в „Одиссее“ никаких точных географических координат нет. <...> Это обычная для мифологического восприятия вселенной „запредельная область“, смежная с загробным царством...» [Ошеров 1980, 367–368]¹⁶.

Однако, если определить реальный маршрут Одиссея невозможно, то принцип организации этого маршрута устанавливается вполне достоверно и с достаточной определенностью и постоянством: это *сбивание с пути* («сход с дистанции»), нередко уже на подходе к цели (тогда это отбрасывание назад — или в сторону). Сбивание всегда неожиданное, при том, что неожиданность всегда обязательна. Конечно, это мотивируется волей богов, нарушением их предписаний и под., и таким образом, каждая девиация является наказанием, или «спрямлением судьбы»¹⁷. Тем не менее, ясно ощущается, что структура текста (структура сюжета — структура маршрута) организована по принципу *лабиринта*, и уже на этот концепт нанизываются приключения как таковые (см. выше). Иными словами, путешествие не является техническим средством для того, чтобы создать стройную композицию из мозаики не связанных друг с другом фрагментов, которая складывается спонтанно, под действием неожиданных и непредсказуемых поворотов. Напротив, существует жесткий каркас, заполняющие его фрагменты в принципе могут варьироваться, но рисунок

¹⁶ «...ряд описаний местности носит характер ориентирования в пространстве. Это необходимо как самому герою, так и читателю, чтобы не потерять нить рассказа», — в этом пассаже статьи, посвященной гомеровскому ландшафту, просвечивает лабиринт с нитью Ариадны [Шичалина 1984, 31].

¹⁷ Тему коррекции судьбой жизненного пути человека, предопределенности («от судьбы не уйдешь») см. в разных статьях сборника [Понятие судьбы 1994].

пути остается неизменным. Как бы ни трактовать план содержания в «Одиссее», сводить ли его к фольклорным источникам, к мифологии или реконструировать реалии, в основе остается *лабиринт* в буквальном значении слова и *лабиринт* как концепт, наиболее адекватно описывающий БММ с ее амбивалентностью, уходом от бинаризма, стремлением к многовариантности. Форма доминирует над содержанием, но это все та же *forma formans*, которая структурирует содержание и им же структурируется.

Вот небольшая подборка «девиаций», выстраивающих *лабиринт пути и лабиринт сюжета*:

Дней совершалось семнадцать с тех пор, как пустился он в море;
Вдруг на осьмнадцатый видимы стали вдали над водами
Горы тенистой земли феакиян, уже недалекой <...>
В это мгновение большая волна поднялась и расшиблась
Вся над его головою; стремительно плот закружился;
Схваченный, с палубы в море упал он <...>

(Od. V, 278–281, 13–315)

Мы невредимо бы в милую землю отцов возвратились,
Если б волнение моря и сила Борея не сбили
Нас, обходящих Малею, с пути, отдалив от Киферы <...>

(Od. IX, 79–81)

Все мы ахейцы: плывем от далекия Трои; сюда же
Бурею нас принесло по волнам беспредельного моря.
В милую землю отцов возвращаясь, с прямого пути мы
Сбились <...>

(Od. IX, 259–263)

Мех был развязан, и шумно исторглись ветры на волю;
Бурю воздвигнув, они с кораблями их, громко рыдавших,
Снова от берега отчизны умчали в открытое море <...>
К Эолийскому острову снова
Бурею наши суда принесло <...>

(Od. X, 47–49, 54–55)

Все мы взошли на корабль и пустились в открытое море.
Но, когда в отдалении остров пропал и исчезла
Всюду земля и лишь небо, с водами слиянное, зрелось,
Бог громовержец Кронион тяжелую темную тучу
Прямо над нашим сгустил кораблем, и под ним потемнело
Море. И краток был путь для него <...>

(Od. XII, 402–407)

Маршрут построен таким образом, чтобы набирать расстояние, удлинять и тем самым разнообразить путешествие. Абсолютность идеи путешествия, *пути*, sc. концепта *лабиринта* подтверждается пророчеством-наказом Тиресия, который предписывает Одиссею после возвращения на Итаку и *праведной мести* женихам снова отправиться в странствие!

<...> Покинув

Царский свой дом и весло корабельное взявши, отправься
Странствовать снова и странствуй, куда людей не увидишь,
Моря не знающих, пищи своей никогда не солящих,
Также не зревших еще ни в волнах кораблей быстрогодных,
Пурпурногрудых, ни весел, носящих, как мощные крылья,
Их по морям, — от меня же узнай несомнительный признак:
Если дорогой ты путника встретишь и путник тот спросит:
«Что за лопату несешь на блестящем плече, иноземец?» —
В землю весло водрузи — ты окончил свое роковое,
Долгое странствие <...>

(Od. XI, 120–130)

Новое путешествие и новое возвращение домой — почему? Тиресий не объясняет, говорит лишь, что это является условием для спокойной и счастливой старости. Перед нами еще одно утверждение путешествия как образа жизни и условия существования, причем *conditio sine qua non*¹⁸. И вновь просматривается лабиринтообразный маршрут: Одиссей должен странствовать до тех пор, пока не найдет людей, не знающих моря и принимающих весло за лопату. Тем самым, кроме морского (с острова) предполагается еще и сухопутное путешествие, поскольку очевидно, что таких людей можно найти только в глубине материка. Морской лабиринт дополняется сухопутным и приобретает концептуальную законченность. Можно предположить, что предопределение (если не долг) Одиссея — путешествие как таковое, но при этом путешествие особого рода. Это не «шествие по пути», предполагающее точно проложенный и наиболее рациональный («прямой») путь к намеченной цели, а *странствие*, построенное по другим законам — законам *извилистого пути*.

Выше говорилось о том, что лабиринт существует в статическом — конструкция (строение или трасса) и в динамическом — движение по этой конструкции — варианте. Идее лабиринта, прежде всего морского, в связи с путешествием Одиссея и самим Одиссеем, посвящены исследования Кьярини [Chiarini 1992]. В своей недавней статье он так связывает через Одиссея статический лабиринт с динамическим: Троя представляет собой неприступный город-лабиринт (одно из свидетельств этому — сохранение в Северной Европе, вплоть до современности, названий типа *Trojaburg*, *City of Troy*, *Walls of Troy* для лабиринтов из камней, растений и т.п.), город, который невозможно взять. С этой задачей справляется лишь герой, любезный Аполлону, тот, кто знает его мысли и умеет разгадывать звуки его кифары, то есть мудрый Одиссей. После взятия и разрушения *города-лабиринта* Одиссею предстоит *путь-лабиринт*. Путь занимает 10 лет и состоит из 12 маршрутов, что соответствует 12 поворотам критского лабиринта. Лабиринт пути является одновременно и лабиринтным танцем [Chiarini 1995, 67–68].

¹⁸ Ср.: «...новое путешествие кажется необходимым следствием политропии Одиссея» [Pucci 1987, 149].

Идя дальше, можно говорить и о *персонализации* лабиринта, и в этом смысле πολύτροπος 'многоповоротный' хитроумный Одиссей является своего рода *человеком-лабиринтом*. Его призвание, или даже жизненное назначение — идти по *извилистому пути*, и буквальному, и метафорическому.

Современный новогреческий писатель считает, что метафорическая *многоповоротность* Одиссея была заложена самой береговой структурой Итаки. Вот как он описывает свое путешествие на Итаку и то, как их корабль причаливает к острову: «Казалось, что мы совсем близко. Приключение было для меня необыкновенно увлекательным. Вот повернули — и снова перед нами мыс. Корабль дважды прогудел, было ясно, что мы входим в гавань — и опять ничего. Еще один поворот, но снова ничего. Мы запутались в кругах и поворотах раковины улитки, откуда никто сам не выбрался бы в одиночку, не разгадал бы, когда же и каким образом можно из нее выйти. О да, только отсюда мог бы отправиться в путь Одиссей с его хитроумием» [Στεργίopoulos 1995, 175].

С тем же хитроумием Одиссей вступает на берег Итаки. Услышав от Афины, что это действительно Итака, обрадованный Одиссей, тем не менее, не открылся ей, οὐδ' ὁ γ' ἀληθέα εἶπε, πάλιν δ' ὁ γε λάξετο μῦθον (XIII 254) «и не сказал правду и взял слово назад», то есть уклонился от ответа, изменил направление разговора, вновь выбрал не прямой путь, с ретардацией. Вспомним, что отвечает ему на это Афина:

Ты, кознодей, на коварные выдумки дерзкий, не можешь,
Даже и в землю свою возвратясь, оторваться от *темной*
Лжи и от слов *двоесмысленных*, смолоду к ним приучившись¹⁹.

(Od. XIII 293–295)

Хочется обратить особое внимание на это *даже и в землю свою возвратясь* (οὐδ' ἐν σῆ περ ἐὼν γαίῃ), которое может служить косвенным указанием и на то, чем для Одиссея является Итака, к которой он так стремится, и на то, почему при этом он так долго до нее добирался, и даже, может быть, на то, почему, по предсказанию Тиресия, ему предстоит отправиться в новое путешествие.

Фольклорно-мифологическая основа возвращения Одиссея из Трои на Итаку исследовалась многократно: мотивы «встречи со смертью», или нисхождения в *иной* мир, инициационный характер приключений/испытаний, стремление к самоидентификации и т.п. — все это стало едва ли не общим местом. Мы останавливаемся здесь только на одном аспекте: почему путешествие Одиссея было столь долгим и путь от Трои до Итаки растянулся на 10 лет? Только ли по воле богов и, соответственно, по воле автора, «раскручивающего» сложный и зани-

¹⁹ Кердалέος, ἐπίκλοπος, δόλος, κλόπιος, ἀπάταος — примечательное нагнетение лексем со значением «хитрости», «обмана».

мательный сюжет? Если читать «Одиссею» под несколько иным углом зрения, почти бросается в глаза, насколько желанны и необходимы Одиссею эти его приключения-дигрессии, по определению, связанные с уклонением от прямого пути и в конце концов создающие рисунок лабиринта. — Не так в [Scarpì 1992, 195]: «Весь его маршрут определен манией возвращения»; в качестве примера приводится эпизод с лотофагами: Одиссей силой заставляет своих спутников сесть на корабль, *чтоб из них некоторый, / Лотосом сладким прельстясь, от возврата домой не отрекся* (Od. IX 102–103); того же взгляда придерживается [Stanford 1992, 86–87]. — От возврата домой в конце пути, но не от самого *пути!* Много случаев, когда Одиссей идет на явный и неоправданный риск. Стоило ли, например, экспериментировать с сиренами, когда это грозило ему и гибелью, и расставанием с Итакой, к которой он так стремился? Надо ли было дразнить Полифема и открывать ему свое подлинное имя тем более обидным способом, что простодушный циклоп поверил, что врага его зовут «Никто»? Ведь именно раскрытием своего инкогнито Одиссей навлек на себя гнев Посейдона и тем самым обрек себя и своих сотоварищей на столь долгое и опасное путешествие²⁰. Почему произошло несчастье на Тринакрии, где спутники Одиссея, нарушив запрет, зарезали быков Гелиоса? Потому что Одиссей в неподходящий момент отправился побродить по острову (*Тою дорогой идя, от товарищей я удалился <...>* — XII, 335). В то самое мгновение, когда кораблям *явился берег отчизны*, Одиссей засыпает, а его спутники развязывают подаренный Эолом мешок с ветрами и вызывают бурю, отбросившую их обратно на его остров (X, 31–55). Вполне понятен гнев Эола, когда он изгоняет повторно явившихся гостей. Время ли было *погружаться в глубокий сон*, даже после столь долгой вахты у кормила! Капитан, заснувший на мостике, — таким предстает этот многомудрый и многоопытный муж, обладающий даром просчитывать варианты и тем не менее теряющий и все свои корабли, и всех своих спутников.

Конечно, стратегия Одиссея «шаг вперед — два шага назад» (а лучше — в сторону) была замечена давно и отмечена неоднократно. Приведем прежде всего дантовскую версию образа Улисса (к которой обращался Кавафис, см. далее):

²⁰ Показательно, что *скрывание* своего истинного имени (см. выше) имплицитно — *открытие* (чтобы сохранить и утвердить самоидентификацию). В этом смысле у Одиссея не было иного пути, кроме как сообщить, «прокричать» Полифему и, тем самым, *urbi et orbi* свое настоящее имя, опровергнув отрицающее не только его личность, но и само его существование имя *никто* (пусть это и проявление его *hybris*, см.: [Auffarth 1991, 314]). — Обратным приемом воспользовался Анненский, замаскировав сознательно принятый «кенотический» псевдоним *никто* подобием пот. грорг. *Ник.Т-о*. Этим, кстати, обманул Пяст, предположивший, что псевдоним можно было расшифровать «как хотя бы „Николай Терещенко“» [Пяст 1997, 100].

né dolcezza di figlio, né la pièta
 del vecchio padre, né 'l debito amore
 lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer poter dentro da me l'ardore
 ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto,
 e delli vizi umani e del valore;
ma misi me per l'alto mare aperto
 sol con un legno e con quella compagna
 picciola dalla quai non fui deserto.

(Inf. XXVI, 94–103)

Ни нежность к сыну, ни перед отцом
 Священный страх, ни долг любви спокойный
 Близ Пенелопы с радостным челом
Не возмogli смирить мой голод знойный
 Изведать мира дальний кругозор
 И все, чем дурны люди и достойны.
И я в морской отважился простор
 На малом судне выйдя одиноко
 С моей дружиной, верной с давних пор.

(Пер. М. Лозинского)

Исследователи противопоставляют дантовского Улисса и гомеровского Одиссея²¹ в контексте разного отношения к путешествиям в античности и в средневековье, когда конкретная цель заменяется любознательным желанием увидеть мир (ср., однако, выше о путешествии Телемаха и о возвращении на родину Менелая). И все же, как представляется, внимательное чтение гомеровской поэмы сближает «нового» Улисса с «ветхим» Одиссеем. Более того, можно предположить, что новый взгляд на цели и функции путешествия был заложен именно в «Одиссее», этом признанном архетипе путешествия.

Может быть, более сильным доказательством обоснованности такой трактовки послужит знаменитое стихотворение Кавафиса «Итака» [Ильинская 1984, 119–122] — «стихи о дали и пути. Но прежде всего гимн во славу опыта, предостерегающий <...> от чар разочарования» [Юрсенар 1995, 206]. Иногда, впрочем, склонны понимать смысл этого стихотворения в чисто символическом плане [Ricks 1989, 86–87], не связывая с «первоисточником», то есть с «Одиссеей», что представляется неверным. В такой трактовке содержится недооценка укорененности Кавафиса в греческой и, шире, балкано-средиземноморской традиции. Кавафис — не только «александриец, пишущий об Александрии», он еще и homo balcanicus (или, более точно, homo mediterraneus)²², и потому его проникновению в проблему Итаки

²¹ Об Улиссе западной литературы, начиная с Данте и кончая Сеферисом, см.: [Stanford 1992, глава «The wanderer»].

²² См.: «В теме средиземноморского культурно-исторического круга Кавафис — отмеченная фигура <...>: его поэзия укоренена в самой почве этого круга, говорит о нем (она голос того средиземноморского пространства, о котором ею и говорится — „авторerefлексия“), и сам автор — „среди-

как символа далекой родины или символа ностальгии следует доверять. В этом смысле стихотворение Кавафиса — не гномическое упражнение, а пронизательное прочтение «Одиссеи» — с учетом Данте и не только его.

У «Итаки» Кавафиса есть предыстория. В 1894 г., то есть задолго до «Итаки» (1911), Кавафис написал стихотворение «Вторая Одиссея», с эпиграфом-отсылкой «Dante: „Inferno“, Canto XXVI. Tennyson: „Ulisses“». Название говорит о том, что в стихотворении должна идти речь о том новом путешествии Одиссея, которое было ему предсказано-предписано Тиресием. Оно не вошло в «Одиссею», его нет в античных источниках, и смоделировано это путешествие было значительно позже.

У Кавафиса решение вновь оставить Итаку принадлежит самому Одиссею — в продолжение образа Улисса у Данте и Теннисона, к которым отсылает эпиграф. Однако это никак не простой пересказ «первоисточников» (в чем упрекали Кавафиса). Содержание стихотворения — развитие темы Одиссея-страстного путешественника; цель — попытка понять, что значит и к чему приводит путешествие ради путешествия, стоит ли делать путешествие смыслом жизни. Начало стихотворения объединяет объект и субъект описания; речь идет одновременно об *Одиссее*-путешествии и *Одиссее*-тексте о путешествии:

Великая вторая Одиссея,
быть может, больше первой. Но, увы —
и без гексаметра, и без Гомера.

Не предсказание гонит Одиссея из дома, а его собственная натура: он *θαλασσοπόρος* «мореплаватель» («мореходитель»), для которого слишком малы (в значимой последовательности) *дом* — *город* — *вся Итака*. Жажда моря, ненависть к суше, видения Гесперии, которые мучают Одиссея, приводят к тому, что его охватывает *η νοσταλγία των ταξιδίων* «ностальгия по путешествиям», — звучит почти как оксюморон, поскольку исходно ностальгия имеет в виду тоску по возвращению *домой*²³. Центростремительное движение заменяется центробежным, *дом* — иными, *внешними* ценностями:

земноморец“: то, о чем он пишет, видится ему не со стороны, не извне, не издалека, но изнутри, из той близи, в которой субъект и объект описания слиты почти до неразличимости. Кавафис, действительно, представитель „средиземноморского“ психо-ментального типа в особом его варианте, определенном наиболее интенсивным звеном-локусом „средиземноморскости“ (условно — александризм — эллинизм) и „персоналогической“ индивидуальностью поэта» [Топоров 1994, 357].

²³ «У меня ностальгия по тем местам, где я еще не была», — ответила мне одна путешественница на вопрос, не хочется ли ей еще раз увидеть места, где она уже побывала. — О «ностальгии по далям» и путешествиях как средстве ее преодоления см.: [Fülleborn 1987, 13].

Тоска по странствиям его томила,
по тем рассветам, когда входишь в гавань,
которую с неизъяснимым счастьем
ты видишь этим утром в первый раз <...>

(Эти мотивы будут развиты потом в «Итаке»). Последние строки — душевный и духовный итог путешествия. Он амбивалентен, в нем можно видеть и награду, и наказание, поскольку радость холодна, а сердце свободно от любви и привязанности, то есть пусто (κενή):

И вот уже Итаки берега
скрывались постепенно за спиной;
он плыл на запад, паруса наполнив <...>
и чувствовал, что оживает вновь,
и опадают тягостные узы
привычных дел домашних, наполняя
его гонимое судьбою сердце
холодной радостью, свободной от любви²⁴.

(Пер. А. Федорчука)²⁵

В недавнем исследовании разницы между дантовским Улиссом и гомеровским Одиссеем говорится, что у Улисса жажда путешествия победила и семейные узы, и любовь, и то стремление к *nostos*, к возвращению, которое обуревало Одиссея [Voitani 1992, 46]²⁶. Кавафис, однако, не мог и не захотел ограничиться простой констатацией этой разницы и, зная и принимая *жажду путешествий*, назвал плату за нее — не посмертную (как у Данте), но прижизненную. Одиссей обретает радость, но эта радость холодна; свободу, но это свобода от чувства, то есть от *человеческого*, свобода, оборачивающаяся пустотой.

Вокруг 1895 г. Кавафис пишет статью «Конец Одиссея» (а не «Одиссеи»; теперь речь идет о судьбе героя), как бы автокомментарий к стихотворению (есть и прямые текстуальные совпадения), в развитии «идеи путешествия» — вновь на основе *Улисса Данте* и *Теннисона*; их он обильно цитирует в собственном переводе [Σαββίδης 1987, 171–181]²⁷. Здесь Кавафис упоминает о предсказании Тиресия, под-

²⁴ В том же ключе слова Б. Л. Пастернака (из письма к Евг. В. Пастернак): «И мне *хорошо и бедно*» [Пастернак 1998, 185].

²⁵ Благодарю А. Федорчука за разрешение воспользоваться его переводом.

²⁶ Хотя некоторые биографические подробности заставляют сомневаться в необоримости этого желания: имеется не только слишком долгое возвращение, но и любовные истории.

²⁷ Свой опыт Кавафис назвал «просто „филологическим любопытством“» (φιλολογική περιέργεια), говоря, что заботился лишь о том, чтобы «переводы были не слишком плохи» [Σαββίδης 1987, 182]. Г. Саввидис, опубликовавший эту статью, в своем комментарии уделяет большое внимание истории написания статьи, источникам, которыми пользовался Кавафис, и, конечно, важному факту его переводческой деятельности [Σαββίδης 1987, 182–195].

черкивая, что античные источники, ничего не говоря о втором путешествии Одиссея, сообщают, что он умер (погиб от руки Телегона) на Итаке. Однако великий итальянский поэт, пишет Кавафис, не согласился с таким исходом и, наградив Одиссея *жаждой путешествий*, оторвал его от родного дома и отправил в далекое и опасное плавание, во время которого Одиссей и погибает (тонет). Теннисон в своем *Улиссе* следует дантовскому варианту, но ничего не говорит о смерти героя. Далее Кавафис дает сравнительный анализ-пересказ «версий» двух поэтов. В этот пересказ постоянно врывается и его собственный голос, настойчиво подчеркивающий те же темы: жажда путешествия, смысл путешествия и ностальгия как тоска по возвращению, но не в родной дом, а в далекое море. Желание продолжить рассказ с того места, где Гомер решил остановиться и поставить точку, весьма опасно, говорит Кавафис; однако, по его мнению, Данте это удалось.

На продолжение «Одиссеи» решился и сам Кавафис. Опыты со «Второй Одиссеей» и «Концом Одиссея» подготовили «Итаку»: здесь Кавафис поставил точку в разгадке вечного странника²⁸, перейдя при этом от конкретного и закрытого к обобщенной открытости. «Вторая Одиссея» описывает второе путешествие Одиссея как состоявшееся; его внутреннюю подготовку и выход в море. Конец стихотворения — начало нового пути Одиссея, который оказывается для него последним, приводя к «Концу Одиссея». «Итака» — вне этих реалий, она создана и существует, пользуясь словами поэта, *после всего*.

Кавафис пишет свое стихотворение как бы от имени Одиссея²⁹ или вооруженный опытом Одиссея, этого «политропного» *человека-лабиринта*. Возвратясь к идее лабиринта, напомним, что в нем должна быть отмеченная точка, служащая ориентиром: вход и выход и/или центр. Чем в таком случае является Итака? Обратимся к тексту Кавафиса:

Когда задумаешь отправиться к Итаке,
 молись, чтоб долгим оказался путь,
 путь приключений, путь чудес и знаний <...>
 Молись, чтоб долгим оказался путь.
 Пусть много-много раз тебе случится
 с восторгом нетерпенья летним утром
 в неведомые гавани входить;
 у финикийцев добрых погости
 и накупи у них товаров ценных <...>
 потом объезди города Египта³⁰,
 ученой мудрости внимая жадно.

²⁸ «Действительно, Итака выкристаллизовалась под „тройным давлением“ Гомера, Данте и Теннисона на восприимчивость и честолюбие Кавафиса“» [Σαββίδης 1987, 195].

²⁹ Ср. отождествление Улисса Данте с самим Данте [Boitani 1992, 44 et passim].

³⁰ Отзвуки маршрута Менелая, см. выше.

Пусть в помыслах твоих Итака будет
 конечной целью длинного пути.
 И не старайся сократить его, напротив,
 на много лет дорогу растяни,
 чтоб к острову причалить старцем —
 обогащенный тем, что приобрел в пути,
 богатств не ожидая от Итаки.

Какое плаванье она тебе дала!
 Не будь Итаки, ты не двинулся бы в путь³¹.
 Других даров она уже не даст.

И если ты найдешь ее убогой,
 обманутым себя не почитай.
 Теперь ты мудр, ты много повидал
 и верно понял, что Итаки означают.

(Пер. С. Ильинской)

И, действительно, что означает Итака? Множественное число, *Итаки*, как будто, свидетельствует в пользу обобщенности этого образа³². Но вместе с тем Итака сохраняет и свое реальное, конкретное значение островка в Ионическом море, «имеющего 23 км в длину, около 6 км в ширину <...> скалистого и малопродуктивного» [КР 1979, s. v.]. «Осызаемость» Итаки свидетельствуется, в частности, ее *бедностью*, столь настойчиво подчеркиваемой Кавафисом: прямая цитата из «Одиссеи», где признак бедности/суровости является сигнатурой Итаки; такой описывает ее Афина Одиссею, и он, *радуясь*, узнает в этом описании *отцовскую землю*:

[Этот край, то есть Итака] ...не бесславен
 Между краями земными <...>
 Правда, горист и суров он, коняам не приволен, но вовсе ж
 Он и не дик, не бесплоден, хотя не широк и полями
 Беден <...>³³.

(XIII, 239–244)

Или еще:

Некогда в путь вы пустились, расставшись с отчизною милой,
 С вашей суровой Итакой...

(X, 462–463)

³¹ *Пътуването не е начин да се стигне някъде* — подтверждает К. Мерджански в своем обращении к мифу об Одиссее [Мерджански 1997].

³² Приводя слова Кавафиса об «Итаке»: «Смысл этого стихотворения прост и ясен», Саввидис восклицает: «Как бы не так! Когда в двух последних строках в воздухе уже носится подсказка, — Итака вдруг умножается, превращаясь в Итаки, и символ оказывается аллегорией» [Σαββίδης 1987, 190].

³³ Τρηχεῖα, (οὐδὲ λίην) λυπρὴ у Гомера, πτωχικὴ у Кавафиса. — Нагнетение отрицаний (особенно в переводе, но и в подлиннике) создает на уровне языкового восприятия дополнительно впечатление «лишенности», хотя не *бесславен, не дик, не бесплоден* и под., по сути, призваны это опровергать.

Скудость и даже суровость оказываются, как это нередко бывает, источником особенно сильной эмоциональной привязанности, ностальгии (*Но и такой, моя Россия, / Ты всех краев дороже мне*). В бедности заключена главная ценность Итаки, ценность, которая содержит богатства иного рода, чем материальное имущество. Итака в определенном смысле может рассматриваться как воплощение идеи *пути/лабиринта*. Она совмещает в себе вход и выход, то есть начало (посылает в путь) и конец (к ней возвращаются), и одновременно центр — она является стимулом к путешествию. В иерархии этих признаков — быть *началом*, быть *концом*, быть *центром* — наиболее существенным представляется последнее. При этом нельзя забывать, что *центр* всегда провоцирует движение в двух противоположных направлениях: *центростремительном* и *центробежном* (см. выше)³⁴.

Именно это свойство *центра* в наибольшей степени дематериализует Итаку, делая ее парадоксальным символом ностальгии. Парадоксальным потому, что Итака как бы отталкивает от себя, заставляя искать смысл жизни в расставании с ней. Есть еще одна важная функция Итаки — служить ориентиром. Дело в том, что путешествие, в которое она посылает своих детей, — странствие с непредсказуемым, лабиринтным маршрутом. Чтобы этот маршрут не завел в никуда, надо иметь ориентир не только географический, но и символический. Этот пучок значений может быть приписан Итаке и Гомера, и Кавафиса³⁵ и выводит на поверхность многое, что мы перестали замечать. Более того, это заставляет по-иному взглянуть на уже известное и привычно-тривиальное. Что, например, означает *pathos* в применении к нашему сюжету: стремление к Итаке или стремление от Итаки? Кавафис (возможно, по глубоком и глубинном прочтении Гомера, но, конечно, и в контексте *нового* отношения к идее путешествия) видел главный смысл родины-Итаки в том, что она отсылает от себя ради возвращения к себе же, но возвращения в новой ипостаси, с «богатствами», приобретенными в путешествии и благодаря путешествию³⁶. Только почувствовав эту парадоксальную связь между ухо-

³⁴ Называя Элиаде «новым Улиссом», Роке говорит, что он был трижды изгнанником — в итальянской Романии, в Индии и в Новом Свете, причем все эти места не были для него ни иностранными, ни странными (*étrangers/étranges*), благодаря символизму Центра [Rocquet 1988, 58].

³⁵ У Данте Улисс погибает из-за своего неумеренного стремления к путешествию:

«О братья <...>
Тот малый срок, пока еще не спят
Земные чувства, их остаток скудный
Отдайте постиженью новизны,
Чтоб солнцу вслед увидеть мир безлюдный!»

(Inf. XXVI, 112-117)

³⁶ Не стоит ли в таком случае метафоризировать обязательность возвращения домой с материальным богатством (случай Менелая, см. выше) и видеть в этом не (только) возвращение «не с пустыми руками», но и возвращение «не с пустой головой»?

дом и возвращением, эту направленную в противоположные стороны ностальгию, можно усвоить урок Одиссея–Кавафиса (как и урок Улисса–Данте) и понять, что означают *Итаки*, неповторимые и единственные для каждого, и умноженные³⁷, потому что нас — много³⁸.

Литература

- Акимова 1988 — Л. И. Акимова. К проблеме «геометрического» мифа: шахматный орнамент // Жизнь мифа в античности. Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1985». Ч. 1. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. М., 1988.
- Ильинская 1984 — С. Б. Ильинская. Константинос Кавафис. М., 1984.
- Казанский 1997 — Н. Н. Казанский. Греческое γρῖφος «игра в слова» в поэзии и в жизни // ΜΝΗΜΗΣ ΧΑΡΙΝ. СПб., 1997.
- Мерджански 1997 — К. Мерджански. Митът за Одисей в новата буколическа поезия. София, 1997.
- Ошеров 1980 — С. А. Ошеров. Географическое пространство в римской эпохе // Культура и искусство античного мира. Материалы научной конференции 1979. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М., 1980.
- Пастернак 1998 — Существование ткань сквозная. Борис Пастернак. Переписка с Евгенией Пастернак. М., 1998.
- Понятие судьбы 1994 — Понятие судьбы в контексте разных культур / Сост. Т. Б. Князевская. М., 1994.
- Пяст 1997 — Вл. Пяст. Встречи. М., 1997.
- Топоров 1989 — В. Н. Топоров. Балканский макроконтекст и древнебалканская нео-энеолитическая цивилизация (общий взгляд) // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. Лингвистика. М., 1989.
- Топоров 1994 — В. Н. Топоров. Две заметки о поэзии Кавафиса. 1. Кавафис и средиземноморский культурно-исторический круг. 2. О неко-

В те же 90-е годы, годы «Второй Одиссеи», Кавафис написал стихотворение в прозе «Τα πλοία» («Корабли»), где метафорой творчества, перехода от фантазии к бумаге служит путешествие по морю на кораблях, с драгоценным и хрупким грузом «с рынка Фантазии» [Σαββίδης 1985, 88–91]. Возможно, что и это стихотворение было в какой-то мере подготовкой «Итаки».

³⁷ Рискованным представляется эксперимент итальянского переводчика «Итаки», заменившего оппозицию по числу (*Итака/Итаки*) оппозицией по определенности (*Itaca/un' Itaca*) [Pontani 1991, 47]. Действительно, неопределенный артикль в этом случае может иметь и подчеркивающее, и выделяющее значение: *какая-то, некая* «итака» с маленькой буквы превращается в ИТАКУ, единственную в своем роде. Однако, и Кавафис мог вместо η Ἰθάκη — Ἰθάκη поставить η Ἰθάκη — μιὰ Ἰθάκη, но этого не сделал! Между тем, всем, имевшим дело с переводом Кавафиса, известно, как скрупулезно надо относиться к грамматическому уровню, являющемуся едва ли не главным носителем смысла стихотворения.

³⁸ Благодаря за помощь С. Б. Ильинскую.

торых особенностях «поэтического пространства» Кавафиса // Знаки Балкан, 2. М., 1994.

- Шичалина 1984 — *Е. Ф. Шичалина*. Поэтико-мифическое пространство и гомеровский ландшафт (на материале «Одиссеи») // Разыскания (Dzetemata). МГУ, 1984.
- Юрсенар 1995 — *М. Юрсенар*. Кавафис: предисловие к знакомству // Иностранная литература, 1995, № 12.
- Abbot 1969 — *G. F. Abbot*. Macedonian Folklore. Chicago, 1969.
- Αναστασίου 1994 — *Γ. Αναστασίου*. Η διαλεκτική των αναγνωρισμών του Οδυσσέα // Δωδώνη, Φιλολογία, 23, 1994.
- Auffarth 1991 — *Ch. Auffarth*. Der drohende Untergang. Berlin; New York, 1991.
- Boitani 1992 — *P. Boitani*. L'ombra di Ulisse. Bologna, 1992.
- Chantraine 1983 — *P. Chantraine*. Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Paris, 1983.
- Chiarini 1985 — *G. Chiarini*. Nostos e labirinti: Mito e realtà nei viaggi di Odisseo // Quaderni di storia, 1985, 21.
- Chiarini 1992 — *G. Chiarini*. Odisseo. Il labirinto marittimo. Roma, 1992.
- Chiarini 1995 — *G. Chiarini*. Il viaggio nella letteratura greco-latina: da Ulisse ad Apollonio re di Tiro (con una nuova proposta di lettura del viaggio di Enea) // Pothos. Il viaggio, la nostalgia. A cura di F. Rosa e F. Zambon / Labirinti 13. Trento, 1995.
- Contini 1991 — *A. Contini*. I viaggi in età adrianea // Idea e realtà del viaggio. Genova, 1991.
- Detienne 1990 — *M. Detienne*. L'écriture d'Orphée. Ed. Gallimard, 1989. — Здесь цит. итальянский перевод: *M. Detienne*. La scrittura di Orfeo. Bari, 1990.
- Detienne, Vernant 1974 — *M. Detienne, J.-P. Vernant*. Les ruses de l'intelligence: La *Mētis* des grecs. Paris, 1974.
- Fasce 1991 — *S. Fasce*. La psicologia del turista e la pubblicità turistica. Dall'«Epistolario» di Plinio il Giovane // Idea e realtà del viaggio. Genova, 1991.
- Fülleborn 1987 — *U. Fülleborn*. Introduzione // La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario. Milano, 1987
- Καβάφης 1985 — *Κ. Καβάφης*. Κρυμμένα ποιήματα. Milano, 1985.
- Kerényi 1983 — *K. Kerényi*. Nel labirinto. Torino, 1983.
- Kirk 1962 — *G. S. Kirk*. The Songs of Homer. Cambridge, 1962.
- KP 1979 — Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. München, 1979.
- Lacarrière 1991 — *J. Lacarrière*. Chemins d'écriture. Paris, 1991.
- Pontani 1991 — *Costantino Cavafis*. Poesie. A cura di F. M. Pontani. Arnoldo Mondadori ed., 1991.
- Pucci — *P. Pucci*. Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the *Odyssey* and the *Iliad*. Cornell University Press, 1987.
- Ricks 1989 — *D. Ricks*. The Shade of Homer. A study of Modern Greek Poetry. Cambridge Univ. Press, 1989.
- Rocquet 1988 — *Cl. H. Rocquet*. M. Eliade et le songe d'Ulisse // *D. Eeckhaute-Bardery*. Compte rendu des rencontres et congrès sur Mircea Eliade / Centre d'études balkaniques. Bulletin de liaison № 7. Paris, 1988.

- Σαββίδης 1987 — Γ.Π. Σαββίδης. Μικρά Καβαφικά, Β'. Ερμής, 1987.
- Santarcangeli 1984 — P. Santarcangeli. Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo. Ed. Frassinelli, 1984.
- Scarpi 1992 — P. Scarpi. La fuga e il ritorno. Storia e mitologia del viaggio. Venezia, 1992.
- Stanford 1992 — W. B. Stanford. The Ulysses Theme. Dallas, 1992.
- Στεργιόπουλος 1995 — Κ. Στεργιόπουλος. Η Ιθάκη, σύμβολο και πραγματικότητα // Α. Π. Παναρέτου. Ελληνική ταξιστική λογοτεχνία. Τ. 4. Αθήνα, 1995.

Путь по воде — реке — Дунаю (*дето се Дунай повива*)

Направление этой главы было «повернуто» в связи с прошедшей в 1996 г. в Софии конференцией «Река Дунай — мост культурных взаимодействий» — название, содержащее в себе своего рода «provocative оксюморон». Оксюморон потому, что предложено тождество *река=мост* вместо ожидаемого противопоставления *река vs мост*¹. Provocative потому, что замена канонических отношений между объектами на противоположные раскрывает совершенно новые значения, расширяет взгляд, во-первых, на реку как таковую и, во-вторых, на *Дунай*.

Конечно, *мост* как «связыватель», а в мифологическом смысле — медиатор изофункционален любому *пути* (см. статью *мост* в мифологических словарях, в частности: [МНМ 1982, s. v.]). Мост, который в мечтах Манилова соединял бы его с Чичиковым, не предполагал реки: он был в чистом виде связующим звеном. Однако в принципе мост предполагает преодоление некоего препятствия на пути, ср. хотя бы его словарное значение (по словарю Ушакова): **мост** — «сооружение, соединяющее два пункта на земной поверхности, разделенные водою, рвом или каким-н. иным препятствием, и дающее возможность сообщаться между ними». В мифопоэтической картине мира *мост* отрывается от «земной поверхности», поскольку предполагает возможность связывания разных миров (ср. воплощение такого рода *моста* в радуге). *Мост* связан с идеей перехода (особо отмечена его роль в различных rites de passage, для славянских традиций см.: [СМ 1995, s. v.]). Мост должен быть короче *пути* как некоей единицы движения: обычно он является частью *пути*, и эта часть может быть как наиболее сложной, так и спасительно простой. И все-таки, при самых разных препятствиях, при самых разных — технических, метафорических и под. — значениях (от моста как детали автомобиля до «моста между двумя враждующими лагерями»), мост прежде всего связан с рекой: если говорить об универсальности *реки* и *моста* как воплощений концепта *пути*, то напрашивается объединение, лишний раз подчеркивающее универсальность связующей их идеи связи.

¹ Напомним, однако, что и.-е. **pont-* дало *póntonos* 'море' в греческом и *pons* 'мост' в латинском.

Река как единица мифологического словаря в нашем анализе представлена почти исключительно Дунаем. В геофизическом, геополитическом, историческом, экономическом и т.п. плане Дунай, несомненно, «главная» и единственная в своем роде река рассматриваемого региона (*балканского* — в семиотическом смысле слова). Однако это еще не означает, что его первенство должно быть автоматически перенесено в балканскую модель мира (БММ). Роль местной топонимии в фольклорных (и не только в фольклорных) текстах общеизвестна; привязывание к реальности выступает особенно ярко, когда универсальные сюжеты (космо- и антропогонические, змеборческие и под.) имеют локусом родную деревню автора.

Гидронимия балканских фольклорно-мифологических традиций и соответствующих текстов весьма разнообразна — от значительных рек, таких как Днестр, Сава, Драва, Марица, Дрина, Прут, Арджеш, Арта, Шкумби и т.п. (и все-таки притоки Дуная занимают едва ли не самое значительное место), до местных источников, ручьев и ключей, нередко соотносимых с конкретными персонажами, мифологическими, историческими или псевдо-историческими. Следует учитывать и выдуманные или, точнее, неотожествляемые названия. Примечательна эта тяга к называнию: она отражает настойчивое стремление избежать употребления лексемы мифологического словаря — *зд. река* — без гидронимической этикетки² (хотя, конечно, существует и противоположное: стремление к предельному обобщению; см. далее: о синонимичной последовательности *вода* → *река* → *Дунай*).

Однако Дунай-*Дунай* — представляет особым образом маркированную, в каком-то смысле уникальную единицу мифопоэтического словаря архетипической модели мира (ММ) и того ее фрагмента, который принадлежит *балканскому космосу*. Дунай как бы вобрал в себя всю историю Балкан, «историческую» и мифологизированную. По праву старинного водного пути через сушу и одновременно границы, эту сушу разделяющей, он притянул к себе, в свое Подунавье, разные этносы. Для славян Дунай был их исходной родиной, память о которой сохранялась очень долго. Дунай представлялся как своего рода центр, собирающий все остальные реки, и вместе с тем означал некий главный рубеж, будучи границей благодатной земли и возжеленной целью всех устремлений [СМ 1995, s. v.]. Роль Дуная в истории славянства (дунайская прародина славян) и его отпечаток в историко-мифологической (этнокультурной) памяти, подробно изложена в книге В.Я. Петрухина, см. особенно (в связи с нашей темой): «Дунай был для славянства и Руси не только границей, но и центром, местом начала и завершения самых существенных событий <...> центром мира <...> Подобные представления о Дунае свойственны исторической традиции <...> и фольклору славян в целом и могут быть отнесены к кон-

² См. в связи с этим недавнее исследование топонимии современных болгарских фольклорных нарративов [Kotseva 1994, 34].

стантам славянского самосознания» [Петрухин 1995, 11–12] — добавим, не только *славянского*, но и *балканского*, в указанном понимании термина (см. также [Петрухин, Раевский 1998, 161]).

Тема Дуная имеет огромное научное досье; в связи с выбранным аспектом мы ограничимся указанием на фундаментальную статью Д.А.Мачинского «„Дунай“ русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии» [Мачинский 1981]. Основные положения статьи Мачинского, sc. основные характеристики Дуная (в данном случае — как самостоятельной мифологемы, выступающей в разных воплощениях-вариантах), представляются универсальными, во всяком случае приложимыми и к южнославянскому и шире — балканскому — региону: сакрализация Дуная как священной реки и включение его в мифологическую и обрядовую жизнь, в круг представлений об *ином* мире; мотив связи женщины и воды; связь Дуная со свадебной символикой (переправа, вылавливание, свадьба-смерть и т. п.); утопление в Дунае и чудесное спасение; включение Дуная в эпические тексты (отсылающие к историческим событиям), где, кстати, отмечается и мотив Дуная как пограничной реки с опасной переправой; Дунай вообще как граница между *своим* и *чужим* миром; связь Дуная с морем; персонификация Дуная и Дунай-богатырь как былинный персонаж и т. д., см. к этому еще: [СМ 1995, s. v.; Юдин 1997, 185], — все это указывает на монолитность мифологического образа Дуная и подтверждает особую выделенность, если не уникальность этой реки, «вытекшей» далеко за пределы собственной территории и отразившейся в других мифологических пространствах, — в виде ли реки или в антропоморфном облике, соответствующем богу воды/реки, — как Посейдон, Нил и так далее.

Для нас существенно и то, что Дунай в определенном смысле оказался средоточием балканистических процессов, во всяком случае, одним из их центров (имеются в виду прежде всего этнокультурные и этноязыковые контакты). Будучи основным водным (речным) путем, он тем самым имплицитно подразумевает постоянное *движение/перемещение*, а это — условие функционирования балканской общности как уникального культурно-исторического феномена и, в буквальном смысле слова, *spiritus movens* БММ.

Дунай принял на себя роль Реки и специально — балканской мифологической реки, роль, которая была подсказана ему уже «Теогонией» Гесиода (339), где Дунай, под своим первым именем Истр, назван сыном Фетиды и Океана. Дунай (Фисон, Истр, Данубис, Дунавис, о его «полиономии» будет сказано далее) — одна из четырех рек, текущих из райского источника (псевдо-Кесарий Назарейский, цит. по [Мачинский 1981, 120])³, и это подчеркивает его сак-

³ В параллель рекам, вытекающим на землю из рая, есть реки, текущие с земли в *нижний* мир. Это река слез в греческих причитаниях: *το τρίτο το φαριάχρο, να πάη του Κάτου χόσμο*, «третья, самая горькая река течет в

ральность. В рассказах болгарских цыган об их мифологическом прошлом Дунай присутствует как основание для сравнения: некогда они жили в плодородной долине, через которую текла река, *большая, как Дунай*. В ее истоках водились страшные звери (драконы?), которые в конце концов вынудили цыган покинуть эту долину. Перед нами своего рода теневой портрет Дуная, снабженный мифологической нагрузкой [Stud. rom. 1994, 25]⁴.

Итак, можно сказать, что в БММ именно Дунай принимает на себя значение и функции Реки, и одно из свидетельств этому — балканское, в частности, балканославянское клише *Дунай-вода*, где оба компонента могут трактоваться почти как синонимы; в сумме они в свою очередь являються синонимом лексемы *река*. В балканском контексте предполагаются и такие употребления лексемы Дунай, которые можно назвать «уходом в апеллятив». Об этом среди прочего свидетельствуют и его географические перемещения⁵, и пассажи типа *у Дунав, у море, у камен; преко море..., у Дунав..., у пештеру...* и под. — отсылки болезней в заговорах [Раденкович 1982, 169, 172], ср. *Дунай-море* в заговорах [Кляус 1997, 51]⁶.

Основным в этих и подобных случаях остается то, что Дунай сохраняет единственность своей роли балканской мифологической реки по преимуществу. Среди многочисленных примеров такого рода особенно показательна болгарская космогоническая легенда о разделе мира между святыми, где св. Николаю, покровителю плавающих путешественников, выпадает *да си оди по море, по Дунав* [Георгиева 1983, 15], вместо логически ожидаемого «по морю, по реке».

Однако в принципе в своем собственном, балканском локусе Дунай не употребляется как апеллятив (см., однако, рум. *dunăre* 'большое количество воды'). — Примечательно, что в чужом локусе, там, где Дуная нет, в западно- и восточнославянской этноязыковой тради-

нижний мир», чтобы напоить мертвых [ЕДТ 1959, 217]. — Ср. далее о реке крови, текущей в Дунай или становящейся Дунаем.

⁴ Ср. масштаб мифологического пейзажа в связи с Дунаем (в pendant к голеевскому *видно во все концы света*): фракийцы считали, что с Витоши (*Хемов връх*) можно видеть Черное и Адриатическое море, Дунай и Альпы [Иречек 1974, 120].

⁵ Ср. хотя бы обращение: *А, Дунаве, а, бели Вардаре* или зачин песни: *Петкано, бела Вардарко! / Рано ранила Петкана / на бели Дунав за вода* [Љуб. песни 1971, 267, 245], хотя естественнее ей было бы идти за водой на Вардар; Ангелина с Шар планины, чтобы белить свое платье, также могла бы найти реку поближе, чем Дунай [Селищев 1981, 426]. — Ср. рус. *Окол Дону, окол Дону, / Окол тихаго Дунаю*.

⁶ Ср. еще примеры из того же источника: *Иди у ону воду голему, / где (се) Дунав и море састаља* (101); *у Влашко..., у Мацарско... од Дунав до Дунав, до Бело море, од Бело море на Ледено море...* (103); *у Дунав, у море, у камен...* (169); *по друмишта, преко море те претури, у Дунав те удави, у пештеру те затвори* (172) и др.

ции, апеллятивные употребления лексемы *дунай* отмечены в гораздо большем количестве: старопольск. «далекая, незнакомая река», «море», польск. «глубокие воды с высокими берегами», «стоячая глубокая вода», укр. «лужа», «водный разлив», русск. «ручей» и др. [Мачинский 1981, 121 и специально Nevskaja 1978, 653–655].

Дунай протекает через разные страны; он разделяет — одну страну и разные страны, число и состав которых постоянно меняется (и, пожалуй, меняется с большей быстротой, интенсивностью и драматичностью, чем где бы то ни было, — такова специфика этого региона и заложенного в нем импульса к изменениям). За время своего существования, по крайней мере на памяти человека (мифологической и исторической), Дунай собирал и разъединял, разъединял и собирал необыкновенно обширный и разнообразный конгломерат народов, языков, традиций. В этом отношении он действительно был и продолжает оставаться гигантским мостом/медиатором — и одновременно границей.

Мостом, который соединяет, разъединяя, и разъединяет, соединяя. В этом парадоксе скрыты глубинные функции и значение *моста*, концепта не столько противопоставленного *реке*, как это можно заключить на основании первого, непосредственного семантического слоя, сколько находящегося с *рекой* в дополнительном распределении (и, следовательно, объединенного с ней в одно целое). В связи с Дунаем и в кругу БММ эта связь/противопоставление реки и моста представляется в высшей степени важной. Начнем поэтому с краткого семиотического экскурса, с характеристик *моста* и *реки* как единиц мифологического словаря архетипической ММ.

Первое, что не просто обращает на себя внимание, но бросается в глаза при сопоставлении этих двух объектов/семантических единиц/лексем, — *мост* не просто противопоставлен *реке*: он ее преодолевает и в определенном смысле ее опровергает. Об этом свидетельствует набор оппозиций, характеризующих оба объекта.

Река принадлежит *природе* — *мост*, заведомый артефакт, — *культуре*⁷. Ср. рум. загадку⁸ о мосте, построенную по известному клише, описывающему изготовление различных предметов, служащих человеку (то есть превращение природы в культуру): «В лесу родился, в лесу вырос, принесли меня домой...» [Gorovei 1972, № 1504]⁹; ср. другое клише — мост, создающий сам собой (то есть «неправильно»): *кой прави мост без да кове?* [Стойкова 1970, № 327].

⁷ И не всегда они находятся в гармонии друг с другом: «Но природа не приняла этот мост, так же как и он не мог слиться с природой» (из рассказа Андрича «Мост на Жепе»).

⁸ Почти общим местом стало то, что наиболее точная экспликация лексем мифологического словаря содержится в загадках. И здесь набор оппозиций, по которым противопоставляются *река* и *мост*, иллюстрируется прежде всего загадками.

⁹ Об отражении «артефактности» во внутренней форме лексемы *мост* в и.-е. языках см.: [Buck 1971, 721–722].

Река находится в постоянном движении — мост неподвижен¹⁰. В загадках о реке подчеркивается, что она бежит по полю, не останавливается [Стойкова 1970, № 252, 253], бежит в море [Gorovei 1972, № 1567], движется — в противоположность горам [Bulgăre 1975, № 674], идет день и ночь, не останавливаясь и не уставая [Алб. заг. 1981, № 48, 49, 51], в то время как мост «покоится посреди воды» [Алб. заг. 1981, № 633]. Замурованная в мост женщина в сюжете «Строительная жертва» (см. ниже) произносит страшное заклятие: пусть мост сотрясается, пусть с него падают люди¹¹.

Река/вода имеет текучую субстанцию и характеризуется признаком *жидкий*, *мост* — признаком *твердый*. Намек на это можно видеть в румынском клише о реке, которая описывается как «путь без пыли и без колеи» — и пыль, и колея возможны только на твердой «сухопутной» дороге¹². Это клишированное обращение к Дунаю: *Dunăre, Dunăre! / Drum fără pulbere...* [Amzulescu 1974, 124] и др.¹³

Река противопоставлена мосту по оппозиции *извилистый/прямой*. Эта оппозиция отсылает прежде всего к идее *лабиринта*, то есть непрямого пути, столь характерного для структуры балканского пространства, как реального, так и семиотического. Отсюда сопоставление реки со змеей (мотив, который будет рассмотрен далее, в связи с соответствующими мифологическими сюжетами), с веревкой, вообще с чем-то выходящим и во всяком случае непрямым (кривой), ср. в албанских загадках: *nji tërkuzë e gjatë* или *dredhakë* 'длинная' или 'извивающаяся веревка' [Алб. заг. 1981, № 49, 52], ср.: [Плотникова 1996].

С другой стороны, это вводит в набор оппозиций еще одну: оппозицию *длинный/короткий* (ср. постоянный эпитет реки в болгарских загадках *дълга*, в албанских — *gjatë*, в румынских — *lungu*). Еще одно клише из загадок о реке — «голова в горах, а хвост в море» относится не только к *верху/низу*, но и к расстоянию: оппозиция *гóry/море* указывает на удаленность одного от другого. Идея длины «запрятана» и в оппозицию *извилистый/прямой*, поскольку извилистый («кривой») путь, по определению, длиннее прямого (и в прямом, и в переносном смысле).

¹⁰ Ср. о романе Андрича «Мост на Дрине»: «Статичность моста и вечное движение реки под ним — два основных начала в образной системе повествования» [Кириллова 1992, 76].

¹¹ «Неправильный», движущийся мост может привидеться только в страшном сне, ср. у Вагинова в «Звезде Вифлеема» сон Филострата о его сошедшей с ума возлюбленной: «Видит он ее в пустых улицах петербургских. Простоволосая, не знает она, что делать с собой. Взбегает на мост деревянный — мост вместе с нею бежит. Не сбегать ей с моста. Поднимается мост вместе с нею и летит над городом...» [Вагинов 1991, 494].

¹² Ср. еще вписывающийся в тот же смысловой круг признак реки в болгарской загадке — она «без костей» [Стойкова 1970, № 249–251].

¹³ Путь по твердой, вымощенной камнем дороге противопоставлен Дунаю: *pe drumul bătut cu peatră* идет печальная девушка-сирота. Луна, увидев ее, кричит: «*Unde mergi, fată fecioară, / C-a ieșit Dunărea mare?* [FT 1962, 2, 300].

В свою очередь, в оппозицию *длинный/короткий* «запрятано» взаимориентированное направление: *вдоль/поперек*. Для реки существенна не просто *длина*, но ориентация *вдоль*; только потом вступает в игру *ширина* (и факультативно — *глубина*: третье измерение не столь обязательно). Мост ориентирован *поперек*, причем поперек реки, и ширина для него как артефакта важнее длины, поскольку ширина *выбирается*¹⁴, а длина моста является производной от ширины реки (обыгрывание оппозиции *длина/ширина*); и то, и другое существенно, скорее, как показатель мастерства строителей; ср. у Кассия Диона восторженное описание стоящего на 20 быках моста через Дунай, построенного Траяном [Cassius Dio. Hist. Rom. LXVIII, 13, 1–5], или такой классический «балканский» пример, как *Мост на Дрине*, выстроенный в *балканском пространстве* Андричем. *Поперечный* и потому *короткий* мост — *продольная* и потому *длинная* река: совместить эти два концепта, на первый взгляд, не так просто, а на второй, — не так сложно.

Вдоль воспринимается прежде всего в связи с пространством суши, по которому течет река к другому, большему водному бассейну (река, озеро, море, океан): однако в той же степени можно говорить о том, что река перерезает сушу *поперек*, деля пространство надвое (строго говоря, на этом и основана разделительная функция реки как естественной границы). Река-разделитель — одно из клише греческих причитаний: при расставании переходят через три реки; одна разделяет мужа с женой, другая братьев и сестер, третья, самая горькая — мать и детей [Πολίτης 1932, 219].

Оппозиция *вдоль/поперек* является, следовательно, не абсолютной, а относительной: одно значение она имеет в общегеографическом плане и другое — применительно к противопоставлению *река/мост*. И если *продольная* река разрезает пространство *поперек*, то *поперечный* мост восстанавливает непрерывность (то есть, в каком-то смысле, *продольность*) пространства. Ср. в связи с этим сочетание значений *пути* и *моста* (точнее, переправы, если использовать термин Проппа) в и.-е. **pont(h)-*: **pent-*; о развитии этих значений, в частности в связи с д.-гр. *πόντος* [Иванов 1987, 40].

Признак *поперек* содержит в себе также значение краткости, ср. болгарское *пряко* 'напрямик, поперек', сербохорватское *пријеки* 'прямой, ближайший'. Это вполне согласуется с идеей перехода, в том числе через границу, перехода, который ощущается как нечто одномоментное, сравнимое с прыжком: прыжок может требовать долгой подготовки, но сам он совершается едва ли не в один миг, ср. шаг через порог в сюжете «Мертвый брат» (с. 380)¹⁵.

¹⁴ Ср. в болгарской сказке: узкий, шириной всего в две доски мост, через который можно перейти только с помощью чудесного ягненка [БФП 1994, № 471].

¹⁵ Из хрестоматийных примеров — «техника» перехода через Рубикон: долгие раздумья и решительный шаг; это мягко-пародийно инсценировано в фильме Феллини, где Рубикон оказывается мелким каменистым ручьем.

Мост и река противопоставлены по оппозиции *верх/низ*. Мост всегда находится *сверху*: *над* рекой (в крайнем случае — понтонный, наплавной и под. — *на* реке). — Следует напомнить, что и в реке также различаются *верх* и *низ*, и, как и в случае моста, эта оппозиция отражает реальную ситуацию: условием движения/течения реки является то, что вода стекает сверху вниз. Это лишний раз подчеркивает столь актуальную для БММ пространственную оппозицию *горы/долины*, или *горы/воды*, а в пастушеском контексте и (накладывающуюся на пространственную) временную оппозицию *лето/зима*. Ср. румынскую пастушескую коляду: «где пастух летом? — на вершинах гор, где пастух зимой? — на берегу Дуная» [ADFR 1983, 2, 18]. Уже приведенное «голова в горах, а хвост в море» также подчеркивает существенность этого перепада, обеспечивающего движение¹⁶.

Приводимая ниже болгарская загадка является эффективным примером: она содержит основные, перечисленные выше, признаки/составляющие *реки*:

Дълга Яна, луда Яна,
криволана, разпростряна,
от балкана слиза,
във морето влиза.

[Стойкова 1970, № 254]

И, наконец, повторим и подчеркнем главный семантический *pointe* в этой паре: *река* разъединяет, а *мост* соединяет. Можно напомнить достаточно распространенный образ, в частности, из русской поэтической традиции, *рекой раздвинутые берега*: единое и цельное пространство суши, земной тверди оказывается разрезанным, разделенным. Румынская загадка передает непреодолимость этой разделенности через противопоставление жизни и смерти (движущегося и неподвижного): *unu viu între doi morți* 'один живой между двумя мертвыми' [Gorovei 1972, № 1568]. Образ разрезанности/разрезания, выходящий за пределы чистой метафоры («корабль, разрезающий воду» или «вода расступается перед входящими в нее», — последнее, конечно, отсылает к библейским мотивам), сохраняется в клише, описывающих переход через Дунай, — его *разрезают, разделяют*, см. в рум. [чтобы спастись от преследования, герои, взявшись за руки, бегут к Дунаю и переплывают его на лодке; их лодка перерезает Дунай надвое] *Ei de mînă se luva / Cătră Dunăre pleca, / Se punea pe șaica nouă / și cîrma Dunărea-n două!* [Marienescu 1971, 130]; ср.: [Alecsandri 1973, № XIX и др.]. В отличие от моста, находящегося над рекой или только соприкасающегося с ней, корабль, как и любой другой вид плавучей

¹⁶ Сравнение истока с головой, а устья с хвостом (при том, что хвост тоньше и, следовательно, меньше головы) как бы переворачивает привычное «зрительное» представление о реке-змее, ползущей (и при этом расширяющейся) от истоков к устью (от хвоста к голове). Ср. тот же образ в связи со стадом «голова в Питешть, хвост в Бухаресте» [Popescu 1970, 183].

переправы, для того, чтобы выполнить функции «соединителя», вторгается в субстанцию реки: разрезая/разъединяя воду, он соединяет сушу.

Не только изначально заданная двойственность, амбивалентность, но и сам набор оппозиций открывает своего рода лазейки, которые объединяют эти разъединенные объекты/концепты. В той же степени, в какой они противопоставлены, они и связаны друг с другом, причем связаны не только отдельными признаками, но отношением и м п л и к а ц и и. *Мост* не может существовать без *реки*¹⁷: идея *моста* подсказана *рекой* — в том случае или с того времени, когда река оказывается помещенной в антропоцентричную ММ. Именно там, в этом антропоцентричном контексте, появляется идея переправы как преодоления разъединенности, как соединения того, что до тех пор казалось пространственно несоединимым (имеется в виду не только реальное, но и метафорическое пространство). Так возникает едва ли не постулат: *р е к а п р е д п о л а г а е т м о с т*.

В *балканском* ландшафте, точнее, в *балканском* пространстве-тексте (или в пространстве *балканского текста*)¹⁸ есть яркий пример слияния моста и реки, основанного на противопоставлении *природа/культура*. Такое слияние — организующий центр романа Андрича «Мост на Дрине»: мир-космос является *из-под* = *из* моста, после того, как мост был построен, то есть после того, как человек вторгся в природу — «И если на долину посмотреть из самой ее глубины, то так и чудится, будто из-под широких арок белого моста вытекает и разливается не только зеленая Дрина, но и весь этот благодатный цветущий край со всем, что на нем есть, и сводом южного неба над ним» (см. выше в связи с балканской ойкогонией).

И, конечно, одним из свидетельств сакральной значимости моста как концепта может служить то, что в классическом балканском сюжете о строительной жертве (*Замурованная жена*) среди нескольких вариантов «объекта строительства», который, по определению, является отмеченным (*город, крепость, церковь, монастырь*), особое место занимает *мост*. Тема строительной жертвы, и, в частности, жертвы, замурованной в мосте, — одна из наиболее разработанных в научной литературе¹⁹. Уже названный «мифологический мост БММ» — «Мост на Дрине» обыгрывает легенду о строительной жертве (замурованные близнецы), включая ее как иронически окрашенную цитату из фольклорной версии сюжета.

¹⁷ Здесь мы рассматриваем не мост вообще, как универсальное средство перехода через препятствие, а только мост через реку.

¹⁸ О пространстве, понимаемом как текст, и о пространственных характеристиках текста см. в последнее время работы В. Н. Топорова, в частности, в книге: [Топоров 1995].

¹⁹ Сошлемся лишь на основные, ставшие классическими работы: [Caracostea 1969; Арнаутов 1969; Арнаутов 1972; Eliade 1970; Megas 1973] и др.; обзор см.: [Fochi 1978; Puchner 1989].

Нельзя не отметить примечательного обстоятельства. Сюжет со строительством моста собрал обширный репертуар рек — Арта, Дебр, Дрим, Дрина, Марица, Струма, Тунджа и т. д.; есть и неотожествляемые гидронимы [Арнаутов 1972, 348]. Дунай в этот перечень практически не входит. Он может присутствовать, но неопределенно и где-то на заднем плане. Так, Дунай упомянут в греческих песнях: героиня говорит, что их было три сестры, и все погибли замурованными, причем старшая — в мосте через Дунай, при этом Дунай появляется в отмеченном окружении, как бы подтверждающем его мифологический статус: *Двух дорогих моих сестер в мосты замуровали — / Одну сгубил Дунайский мост, другую — мост Евфратский / А я вот, младшая, теперь у Арты погибаю* [ГНП 1957, 129]. Евфрат — одна из четырех рек рая; вспомним (см. выше), что и Дунай отождествляется с райской рекой Фисоном. Арнаутов, правда, приводит комментарии исполнителей, которые предполагают, что речь может идти о реальном мосте через Дунай: «исполнительница не знала, где этот мост; предполагала, что на Дунае, где-то около города Русе» [Арнаутов 1972, 343, 360]²⁰.

И все-таки мост через Дунай достаточно редкая тема. Она, правда, подробно проработана у Геродота. Дарий строит мост через Боспор и через Истр (Дунай), «на „шее“ реки, где Истр разделяется на гирла» [Нер. IV, 89]. Далее развивается сюжетная «интрига моста». Идя в поход на Скифию и перейдя с войском через Истр, Дарий повелел ионянам разрушить мост, но те его отговорили и остались при мосте, чтобы охранять его [Нер. IV, 97]. Когда Дарий решает отступить к Истру и направляется к мосту, скифы обгоняют его и уговаривают ионян разрушить мост [Нер. IV, 135–136]. Однако ионяне выбирают другое решение: они разрушают мост со стороны скифов «и притом только на расстоянии полета стрелы», чтобы обмануть скифов и чтобы они не пытались силой перейти по мосту через Истр [Нер. IV, 139]. Хитрость с «амбивалентным мостом» спасла персов. Ср. уже упомянутый моста Траяна и румынский «военный» сюжет: Лаудан-витязь, который сражается с турками, строит два моста на Дунае — *Una pentru de intrat, / Alta pentru renturnat* (предполагается, что мост, ведущий туда — прочный, а назад — непрочный; так подчеркивается тот же рубиконовский неотменимый жребий [Magienescu 1971, 156 и нек. др.]²¹.

²⁰ Ср. болгарский сказочный сюжет (в частности, рассказ лжеца) о тыкке, которая пустила длинную плеть с одного берега Дуная на другой (это переключается с македонской песней, где девушка хочет вырастить высокое дерево с *гранки до Моравя, жили до Дунава* [Луб. песни 1971, 77]). Другой чудесный мост, правда, без указания на Дунай, герой делает из речной пены [БФП 1994, *892 А*, *550, *1960 D]; см. в связи с этим румынскую формулу клятвы: *pă apa vinerii, pã zpita Dunării* 'пятничной водой, дунайской пеной' [PVR 1985, 166].

²¹ См. тему строительства моста через Дунай в военных целях [БПУМ 1982, № 1383] и в кругу свадебной символики: сестра св. Николы Ингелина по-

Как правило, Дунай преодолевают либо вплавь (в том числе на коне), либо на корабле (лодке и т. п.). Эта «безмостность» Дуная требует особого рассмотрения. Пока же она как бы подтверждает объявленный поворот темы: *Дунай — мост*.

Есть еще одна важная возможность превращения реки в мост, более частная, поскольку она связана с климатическими условиями (правда, может быть, и мифологизированными): это превращение воды в лед и обратно. Когда река замерзает, она теряет свои основоположные признаки — *текучесть/жидкость* и *движение* — и приобретает признаки моста, становясь *твердой* и *неподвижной*. Тем самым она как бы порождает мост, перерождается в мост, становится своим собственным мостом. С наступлением тепла мост исчезает, превращаясь в свою противоположность («рождая мать, от которой он был рожден»). В другом месте и по другому поводу, но также в связи со структурой семантического уровня ММ, об этой апории уже говорилось на примере взаимопорождения Адити и Дакши (Ригведа 10, 72, 4–5 и комментарий к этому Дюмезиля).

Формулу этих сложных взаимоотношений мы снова находим в загадках. Это универсальное клише: загадки о замерзшей реке, где лед представлен как построенный чудесным образом мост и подчеркнута взаимобратимость порождающих друг друга воды и льда, ср. хотя бы в русской традиции: *Безрукий, безногий старик через реку мост проложил; без рук, без топорища выстроен мостище* [Митрофанова, 26]; *текло, текло и легло под стекло; стоит на воде водяной мост; чист и ясен, как алмаз, / Дорог не бывает, / Он от матери рожден, сам ее рождает; кабы ты не родился, я бы не помер* (лед на реке [Митрофанова, 30]). Ср. в болгарских загадках: *Кой прави мостове, без да кове? На мост приличам, мост не съм* (лед на реке [Стойкова, № 327, 328]), *Mama naște fata și fata pe tamă* 'мать рождает дочь, а дочь мать' (вода и лед [Gorovei № 78]), *Asht ni urë / <...> ra gurë* 'Есть мост <...> без камня' [Алб. заг. 1981, № 28] и т. п.²²

Оппозиция *движение/неподвижность* в связи с рекой и мостом может, как мы видели, нейтрализоваться по признаку *неподвижности*: замерзая, река становится такой же неподвижной, как и мост²³. Теперь рассмотрим нейтрализацию этой же оппозиции по признаку *движение*. Река непрерывно движется сама (поэтому в загадках она представлена как *живая* — первый шаг к антропоморфизму, который потом откликнется в персонификации реки или, по крайней

строила мост через Дунай, чтобы по нему шли молодожены [БПУМ 1982, № 698].

²² Ср. в связи с этим пассаж в албанской песне: овца падает в море, «И море стало льдом, / И Дунай стал мрамором» *E deti u bë akull, / E Tuna u bë mermer* [KPL 1955, № 27].

²³ Неестественность/неправильность этого состояния водного пути см. в болгарской песне о том, как летом замерзли Дунай и Черное море и во льду остались триста кораблей [БПУМ 1982 № 1261].

мере, в ее анимизации)²⁴. В случае же неподвижного моста функция движения передана «пользователю» артефактом: через мост переходят (переезжают). Но и здесь появляется возможность сближения: как мост «несет» на себе («на своей груди», по албанской загадке) переходящих по нему, будь то люди, животные или различные — сухопутные — транспортные средства, так и река «несет» на себе людей, животных и различные — на этот раз плавучие — транспортные средства (ср. эту же семантему в выражении *земля носит*).

Итак, связующий *мост* преодолевает разъединяющую *реку*, но не отменяет это ее свойство и одновременно основную функцию, как мифологическую, так и реальную: река, о чем уже говорилось выше, представляет собой *границу* *par excellence*: это ландшафтная граница, которую принято называть «естественной», — симптоматичное подчеркивание использования природы в антропоцентричной «культурной» перспективе. Фольклорное клише *край Дунав* может быть воспринято как своего рода емкая формула, которая легко разворачивается в сюжет, ср. хотя бы некоторые примеры, взятые из собрания Шапкарёва: Янка прибегает *край Дунава*, переплывает через него и спасается от разбойников [Шапкарёв 1972, 3, № 497]; Дафинка белит полотно *по край белого Дунава*, падает в реку, ее спасает *любето — на край Дунав я изваде* [Шапкарёв 1972, 3, № 766]; см. также свадебную песню: пастух, который пасет овец *край Дунав*, извлекает из Дуная полотно девушки [Шапкарёв 1969, 1, № 171]; *край бел Дунафа* Яна находит своего пропавшего брата [Шапкарёв 1972, 3, № 803]; чтобы родить ребенка, королева должна прийти *покрай бело море, / покрай море и покрай бел Дунав* [Шапкарёв 1972, 2, № 440]²⁵ и т.д. Классические сюжеты «бегство от врагов», «спасение возлюбленной», «узнавание пропавшего родственника», «чудесное рождение» подчеркивают удаленность — *Дунай*, и предельность, выраженную лексемой *край*.

Если в связи с этим обратиться к внутренней форме слова, то окажется, что *край* отходит от наречно-предложного значения «около», «у» и предстает действительно *краем*, последним рубежом, за которым начинается *иной* мир; не случайно *Дунай* сопрягается с *морем* — другим классическим обозначением пути в этот *иной* мир. Так, в песне о «несбыточном» говорится:

Едно древо *край Дунава*, друго *край море*;
кога се составеет тийе две древа,
тога ке се сирак юнак, сирак оженит!

[Шапкарёв 1969, 1, № 252]

²⁴ Ср.: «Как волшебный клубок, вьется, бежит перед тобой дорога <...> А „дорога, по которой ходили тысячу лет, превращается в реку“, она вбирает в себя свойства идущих и уже движется сама...» [Абрамян 1979, 58].

²⁵ Мы не разбираем здесь семантику эпитета *белый* ни в рамках балканского мифологического словаря вообще, ни в связи с Дунаем в частности. Отметим только, что это может совпадать и с «литературным цветом» Дуная, ср. *Le beau Danube blond* у Г. Лаверньоля, цит. по [Магрис 1986, 186].

Ср. клише типа *що се виша Сино море, / Сино море и бел Дунав?*; *разниша се Бело море, / Бело море и бел Дунав* [Шапкарев 1969, 1, № 38, 56], *прес Црнута мори, през бели Дунав* [Пир. Мак. 1982, 43], уже приведенные отсылки болезней и др.²⁶. При этом, если Белое море имеет, по крайней мере в некоторых случаях, реальный географический коннотат (Эгейское), то, как уже говорилось, сочетание *море & Дунай* может трактоваться как формульное обозначение *какого-то крайнего края*.

То, что водный путь представляет собой путь в *иной* мир, является мифопоэтической универсалией. То, что этот путь дальний, и, соответственно, граница с *иным* миром всегда лежит далеко, столь же известно. Так, в русском словосочетании «пределно & далеко/близко, высоко/низко» и т. п., где «пределно» означает высшую степень, явно выступает идея границы, за которой находится нечто качественно *иное*.

Река — образцовый пример этой универсалии. Она и путь-соединитель, и граница-разделитель (оппозиция *вдоль/поперек*), предел, при этом всегда дальний (ср. путь *от онад Дунав, у Влашко* [Шапкарев 1972, 2, № 442], *през Дунав дури во Влашко* [Милад. 1981, 19] и др.). Дальность может быть подчеркнута более сложным образом. Так, в песне *Каравида* [Шапкарев 1972, 3, № 529] девушку посылают на Дунай за водой, а она не знает, *Дунав дека течит*; ей объясняют — *Дунав течит из Будина града*. Ср. мифологизированные истоки Дуная: *Дунав тиче от златна ябълка, / ябълката с пушки оградена...* [БПУМ 1982, № 473 и др.]. На этом, то есть на поиске пути в неизвестный край, к неизвестному пределу, построен и распространенный южнославянский сюжет «Сестра-кукушка»: больной брат просит сестру принести ему воды из Дуная, она не знает дороги, метит путь, чтобы не заблудиться, но дождь смывает метки и т. д., см., например: [Песни ЮС 1976, 393–394]²⁷. Клише типа *минаа полє широко / приєа Дунав глабоки* или (в рождественских колядах) *Тамо горе, на бел Дунав* призваны обратить внимание на дальность пути к крайней цели, которой является река. В цыганской «Песне про Ёно» герой уходит из дома: *Свой дом, боже, оставяет, / Дунай переходит* [Фолк. цыг. 1981, 91], и это — знак дальности его пути.

²⁶ Ср. такое слияние Дуная и моря в болгарской песне «Дафинка в морето паднала» [БПУМ 1982, № 309]: Дафинка белила полотно на белом Дунае, стала на мраморный камень и упала в море.

²⁷ Ср. ответвление этого сюжета у липован (*Проводы солдата*); сестра спрашивает брата, когда он вернется с войны, и брат отвечает:

— Ты иди-ка сестра, ко Дунаю,
Ты возьми-ка сестра, песку с краю.
Ты посеи-ка, сестра, на камешичку,
Ты и жди-ка, сестра, песку с усходу,
А меня жди с приходу.
Жди, сестра, у песку цвету,
А меня с того свету.

Классикой являются сюжеты и мотивы, иллюстрирующие переход через реку (в нашем случае — через Дунай) в *иной* мир. Среди них, конечно, первое место занимают свадебные; это настолько известно, что здесь подробно не разбирается, тем более, что уже в приведенных выше примерах (юноша, спасающий девушку из Дуная, и под.), как и в тех выборочных, что следуют ниже, свадебная символика просматривается совершенно отчетливо. В албанской песне «Женитьба Халиля» волшебница (ора) указывает ему невесту: *Видишь эту реку пред собою? / Эту реку называют Туна...* На дальнем берегу раскинуты белые и красные шатры, в красном герой и находит невесту [Алб. сказ. 1971, 54]. Преодоление Дуная вплавь — одно из инициационно/свадебных испытаний: так в южнославянской песне «Султанья» [Песни ЮС 1976, 412–413.], в румынской [Alecsandri 1973, № XXXI]; в угоду возлюбленной юноша должен переплыть через Дунай, пойти *в Кара-Влашка земја, / да набере дуни и неренци* [Пир. Мак. 1982, 76–77]; юноша собирается *на Дунав на вода*, где у него три девушки — *Солунка, Костурка и Стамболка* [Милад. 1981, 450]²⁸ — характерное для БММ подчеркивание «топонимического разброса», и т. д. Ср. также венгерский вариант сюжета «Геро и Леандр», приуроченный к Дунаю: в Дунае тонет юноша, который переплывает его, чтобы прийти на свидание к девушке [IF 1971, 94, *Mica Júlia*] и т. п.

Одно из мифологических ответвлений *дунайской* свадебной темы — инцест, намеренный или случайный брак брата и сестры. В румынском это приурочено к сюжету «Свадьба Солнца» — посягательства Солнца на свою сестру Луну (Иляну Косынзяну): действие начинается на Дунае — именно по его берегам бродит Солнце в поисках жены и не находит никого, кроме своей сестры Иляны. Иляна же, чтобы спастись от преследований брата, бросается в Дунай [ADFR 1983, 417]; распространенный мотив «узнавания вовремя» см. в песне «Янычар и Руса Драгана» [Милад. 1981, 124–126]: брат «успевает» узнать сестру, и все это происходит на Дунае²⁹.

Мотивы пути к Дунаю и по Дунаю, перехода-перелета **через** Дунай — в *иное* пространство, в пространство *иного* мира — возвращают к теме границы, определяемой и *вдоль* (от истоков Дуная к устью)³⁰, но, главным образом, *поперек*, от одного берега к другому. С *той, другой* стороны может прийти опасность; берега лежат *напротив* друг друга, и в этой пространственной противоположно-

²⁸ Любопытна попытка свалить на Дунай ухаживание: — *Бела Вено, бела подунавке, / наречи се на Дунав на вода, / ка ти дада зимен зелен венец* — и девушка резонно возражает, что мать не поверит такой инициативе Дуная [Льуб. песни 1971, 134].

²⁹ Ср. этот же сюжет в песне «Шимширино мала моме» [Льуб. песни 1971, 151] (но здесь речь идет просто о брате и сестре).

³⁰ Дунай может быть сигнатурой родного дома, пути к любимой [Marienescu 1971, 625] и сигнатурой пути на чужбину: *Dunăre, apă lină <...> Nu mă trece-n țară străină...* [Marienescu 1971, 626–627].

сти бывает заложено как значение недоступности при кажущейся достижимости (ср. паремиологическое клише «видят друг друга, а встретиться не могут»), так и значение *противник = враг*. По зеркальной симметрии: чтобы избежать опасности, надо перебраться на *другую* сторону реки.

В *дунайском* фрагменте *балканского текста* эти мотивы ожидаемо, обычно или по крайней мере весьма часто связаны с турками/татарами, представляющими не только исторического, но и мифологического врага, принадлежащего *иному*, враждебному миру³¹. Соответствующие сюжеты достаточно просты и тиражированы в бесчисленном количестве вариантов, отличающихся деталями³². Главные типы, существенные в аспекте выбранной темы, — *погоня* или, так сказать, охота противника за героем (а далее решение проблемы, кто кого утопит в Дунае), и *похищение* девушки: здесь выбор, удастся ли ей спастись (хитростью или с помощью *своих* — жениха, братьев и т. п.), соглашается ли она на брак с врагом (предполагающий перемену веры — отдельная тема *балканского текста*, приуроченная не только к Дунаю) или предпочитает утопиться в Дунае.

Погружение в воду (утопление) представляет достаточно интересное ответвление мотива *река = путь* в *иной* мир, обозначая путь по вертикали. Оно может быть сопоставлено с известным сказочным сюжетом о герое, падающем в колодец = попадающем в *иной* мир. С одной стороны, вода как бы не принимается во внимание, будучи не более чем обозначением «водного способа», необходимого условия для достижения *иного* мира. С другой стороны, эта *мифологическая вода* может стать проводником/чудесным помощником, а не вредителем, обеспечивая благополучное возвращение героя из опасного путешествия и подтверждая тем самым архетипическую схему посещения живыми царства мертвых (Одиссей, Эней и т. д.).

Этот поворот, пожалуй, ярче всего представлен румынской балладой «(С)Танислав»: туркам, благодаря предательству слуги и/или проговорке близких, удается схватить богатыря Танислава (по сути дела — дунайского пирата, «дунайского змея») в лодке на Дунае — спящим или мертвецки пьяным, — связать и с мельничным жерновом на шею бросить в Дунай. Герой без вреда для себя проводит несколько дней под водой, пролежав на дне «лицом в песок», затем освобождается от пут и камня, выплывает и расправляется с врагами. Особого внимания заслуживает партнерская роль Дуная: его

³¹ Ср. противопоставление русские/половцы в «Слове о полку Игореве» [Николаева 1997, глава вторая «Русские — Половцы»].

³² Нередко (как, впрочем, и в других сюжетах, особенно в лирике) указывается место действия — на берегу Дуная, и это служит сигнатурой-зачином, существенным, скорее, в плане мифологической географии балканского текста: в «Ильяна Нандрулуй и Амурат-баша» турки подстерегают девушку у Дуная, куда она идет за водой [Marienescu 1971, 425]; в «Отвлечена от татар» (I) татарин везет Раду с Дуная в Крушево на повозке [ВНПП 1982, 396] и т. д.

взаимоотношения с героем объясняются так: Таниславу удается выплыть (а плавает он как рыба, — дополнительное указание на связь с водной стихией) благодаря тому, что и он, и Дунай очень хорошо знают друг друга — *Că Dunărea-l cunoștea. / Ea pe dinsul, el pe ea* [Vrabie 1966, 354]³³.

В типологически сходном сюжете Дунай выступает как путь — сначала *вдоль*, но далее не *вниз, на дно*, а *вверх, на сушу, в горы* (опозит морскому дну, но также сигнатура *иного* мира); там и разворачиваются события. В румынской эпической песне из новацкого цикла «Груя Новак, проданный своим слугой» [Marienescu 1971, № XVII] турки хватают Грую, спящего в лодке, привязанной к иве в самом широком месте Дуная, где вода бьется о камни (*Unde-i Dunărea mai lată, / Unde bate apa-n piatră!*), и в этой же лодке везут его *вверх по Дунаю*, высаживаются на берег в глухом горном, «разбойничьем» месте и привязывают его к острой скале, оставляя на три дня без еды и питья; там Грую и собираются убить (повесить, то есть поднять еще выше). Игра идет, таким образом, на *отсутствии воды*, при сохранении за Дунаем той же роли мифологического пути по вертикали.

Весьма примечательна болгарская песня, в которой можно видеть «водное» воплощение мотива миоритической свадьбы [БПУМ 1982, № 1129]. Мария ищет Ивана и спрашивает о нем у журавлей, которые летают «высоко и широко» (не отразился ли здесь еще и мотив ивиковых журавлей?), и описывает своего возлюбленного почти миоритическим клише:

— Чи той ми й личен, приличен,
на гърди носи слънцито,
на плещи носи месеца.

С высоты своего полета журавли видят и на большую глубину:

— Той до бял Дунав лежеше,
ситън му й камък възглавка,
тънка му й слана завивка.

Так в тему гибели в Дунае влетает лирическая струя. Она особенно отчетливо проступает в сюжетах, связанных с похищением девушки: мольбы, отчаяние, обращение к Дунаю и решение расстаться с жизнью (по формуле «чем быть рабыней у турок, лучше рыб кормить в Дунае» [Бостан 1985, 92]). См. хотя бы *Девет моми попленети*: поняв, что ей не спастись, девушка восклицает — *Шири вири бел Дунаве, / пог'ни ми равна снага...* и после этого *си скочи у бел Дунав* [Льуб. песни 1971, 167], см.: [Пир.Мак. 1982, 125] и анализ мотива и вариантов в [Китевски 1989, 160–161]; примеры могут быть лег-

³³ См. анализ этой баллады прежде всего в кн: [Vrabie 1966, 353–354, там же перечисление основных вариантов]; сводку вариантов см. также: [Гацак 1967, 448].

ко умножены по разным балканским традициям; из-за их хрестоматийности мы ограничиваемся здесь лишь минимумом³⁴.

Сюжет бывает и с благополучным концом: на берегу Дуная, *la țărnișii Dunării*, Илонку похищают турки; она просит напиться воды из Дуная, бросается в Дунай, турки за ней, они тонут, девушка спасается [Marienescu 1971, 42]. В «Мома Тодора и турскиот булукбаша» Тодора симулирует свою гибель в Дунае, оставляя *покрај Дунав* свою одежду [Пир. Мак. 1982, 135–137]; в словенском сюжете «Kralj Matjaž v turški ječi» Королю Матьяжу и Маргетиче с помощью чудесного перстня (рассекающего воду и дающего им проехать, ср. выше момент рассечения Дуная надвое) удается переплыть через Дунай, в то время как преследующие их турки тонут [SNP 1895, 25; в некоторых версиях турок обманывают, говоря, что переплыть Дунай надо с камнем на шее]; Варадинка Мара не только спасается, но и отбирает у турка коня [СНПС 1987, 117–119] и т.д.³⁵ — эти варианты как бы подтверждают возможность благополучного возвращения из *иного* мира (см. гл. 16)³⁶.

Здесь намеренно оставлено в стороне рассмотрение мифологического Дуная *sub specie* «дунайского фольклора», во всяком случае в том аспекте, который обычен в соответствующей научной литературе (см., например, раздел «Баллады дунайских портов» в кн. [Vrabie 1966, гл. III]). Дело в том, что анализ такого рода чаще устремлен — вполне обоснованно и, во всяком случае, вполне естественно, — на историко-географические реалии (сопротивление туркам и потуречиванию и соответствующее к этому отношение, в том числе и на эмоциональном уровне); на достоверность описания жизни прибрежных городов, так сказать, атмосферы порта; на дунайские пейзажи и т.п. За этой конкретностью нередко теряется лежащая в основе типологически-сюжетная и (тем более) мифологическая схема, и сугубо индивидуальный вариант приписывается тому, что в дей-

³⁴ Эти песни-баллады, в дунайском контексте опознаваемые, в частности, по имени героини, ср. в румынской традиции *Кира* (Панаит Истрати самым названием своей знаменитой «*Кире-Киралины*» сделал понятным сюжет, разумеется, для носителей румынской традиции или знакомых с ней), *Илинкуца Шандрулуй*, *Докица* (см. подробный анализ прежде всего в работах А. Фоки), достаточно просты как по сюжетной схеме, так и по мифологической подоплеке (оппозиция *свадьба/смерть* — тождество *свадьба=смерть*).

³⁵ Примечателен сюжет, где чудесным образом спасается не девушка, а скот: *през бел Дунав* турки уводят стадо. Пастух собирается идти *покрај Дунав* и жалобно играть на свирели, чтобы стадо приплыло к нему. Так и происходит [Труд. песни 1973, 61–62], см. сводку вариантов: [Krstić 1984, 149]. И вариант того же сюжета с трагическим концом: Тодор, пытаясь вывести стадо из Дуная, тонет сам [БПУМ 1982, № 1099].

³⁶ Ср., с другой стороны, пенитенциарные функции утопления: Рада не вняла советам матери идти тихо, чтобы не разбудить пастухов, и те в наказание бросили ее в *Дунав на дъното* [БПУМ 1982, № 1757].

ствительности является клишированным. Так, можно выделить клише *южный международный морской/речной порт* — с его многоголосым и многоязычным шумом, с обязательным разнообразием профессий и занятий и имплицитными им жизненными ситуациями. Выше уже говорилось о том, что *турки* БММ в полной степени отвечают образу мифологического врага, с особым подчеркиванием признака *чужой* = пришелец из *иного* мира. Следует подчеркнуть, что факт клишированности ни в коей мере не снимает не только индивидуальности, но уникальности того, что можно назвать «дунайской ситуацией», пространством *дунайского текста*. Но для того, чтобы проникнуть в этот сложный семантический комплекс, может быть, следует начать с наиболее общего. В нашем случае имеется в виду прежде всего мифологический уровень и глубинные мифологические структуры.

Поэтому мы возвращаемся к мифологеме Дуная как границы, той, по слову Музиля, «не определенной законом, но тем более требующей строгого соблюдения границы», нарушение которой и приводит к различным бедственным событиям. Инструкция по соблюдению «правил поведения на границе» четко сформулирована в болгарской песне о похищении девушки татарами:

— Играйте, моми, и пейте
и през бял Дунав гледайте
какво през Дунав преплува —
дали са брези биволе
или са черни цигане?
Да си са брези биволе,
биволчета би имало,
да си са черни цигане,
циганчета би имало.
Или са черни татаре?
Хайдете, моми, бягайте!

[БНПП 1982, 395]

Весьма важно, что здесь вводится элемент вариативности: не всякий пришелец из *иного* мира опасен. Соответственно, и не всякий переход через границу опасен. Эта деталь существенно расширяет понятие границы. В определенном смысле можно сказать, что такого рода расширение нашло отражение в понятии «пограничье», или «нейтральная полоса»: место, которое может стать как пиком энтропии (пиком неопределенности в различении *враг/друг*), так и «пиком безопасности» (в этом пространстве действуют законы дружественности).

Следующий шаг — констатация того, что концепт границы, предела, края принципиально не статичен: им не ставится точка, он не является концом³⁷. Уже говорилось о том, что граница — это как бы временная остановка, предполагающая выход за обозначенный ею

³⁷ См. материалы Круглого стола по *пограничью*: [Цивьян 1991].

самой предел, перехода через нее самое (обратимость, чреватость собственным опровержением, ср. выше о льде и воде, о реке и мосте). Предел несет в себе идею «выхода за пределы». «Переступание границы» может выступать как соблазн и нарушение, но может быть и выходом-спасением. В любом случае это своего рода стимул к экспериментам: что же там, за границей, в нашем случае — за границей-рекой?³⁸ Такие стимулирующие эксперименты нередки в свадебных сюжетах типа нижеследующего, где преодоление Дуная становится соревновательным испытанием с призом в виде жениха:

— Хай девойки, девойки!
Сви три ми сте хубави,
койзе хатър да скършам?
Коя ке ме префърлит
преку бели Дунава,
тая ке ме кердосат!

[Шапкарев, 1972, 1, № 276]

Сюжет песни «Продана и гемиджии» — просьба о переправе через Дунай самой Проданы и всей ее многочисленной родни, включая возлюбленного, в *другую страну* = *иной мир* и договор об оплате, весьма высокой, значительно превышающей обол Харона; это и есть все содержание песни:

Седела Продана на край бело море,
на край бело море и на край бел Дунав.
Седела Продана и с гемиджии сбори:
— Гемиджии, брака, да ме преведете,
да ме преведете през бела Дунава,
през бела Дунава, у златна талига,
у златна талига, у Влашка краина...

[Шапкарев 1972, 3, № 712]

Если придавать этому сюжету реалистическую, а не мифологическую направленность, то можно сказать, что речь идет о переселении семьи из Болгарии в лежащую напротив, на другом берегу Дуная Румынию. Однако гораздо более сильным оказывается *rite de passage* как таковой, а самая дорогая цена — *бело лице* — заплачена за милого³⁹.

В переходах такого рода, конечно, заложена идея и моста, и одновременно того, что объединяет *реку* и *мост*: идея *движения*, центральная в структуре мифологемы реки/Дуная: его признак, условие его существования, включения в мир человека, в антропоцентричную перспективу БММ.

³⁸ Не лишен основания выговор турка Раде в ответ на просьбу отпустить ее к любимой матери: «— Да ти е мило за майка, / ти би при майка седяла, / не би по Дунав бегала...» [БНПП 1982, 396].

³⁹ Ср. румынский вариант того же сюжета: жена, убежавшая от мужа, просит перевезти ее через Дунай; лодочники требуют заплатить за перевоз поцелуями [DCA 1968, XXVI].

Остановимся на такой примечательной функции движения как передача информации. Она в данном случае связана с анимизацией Дуная. Здесь следует учесть, что в БММ как будто нет той персонализации Дуная, которая засвидетельствована в восточнославянской традиции, где Дунай-река может соотноситься с женщиной (но и с чудисцем — змей, соловей, рогатый сокол); к тому же в русском эпосе Дунай-богатырь является одной из наиболее ярких и своеобразных былинных фигур: необузданность его характера приводит к трагической развязке — гибели и Дуная, и его жены, и еще не родившихся детей [Мачинский 1981, *passim*; Астафьева 1993, 75–78, 123–126]⁴⁰. Зоо- и антропоморфная ипостаси Дуная, а также персонажи с таким именем, в балканских традициях встречаются реже⁴¹. См., однако, записанную в начале XVIII в. («Эрлангенская рукопись») сербскую песню, в которой Дунай женится на Саве [Pešić, Milošević-Dorđević 1984, 66]. О румынском *Дунае-богатыре* см. корректурное дополнение, 367.

Персонализация Дуная ограничивается, пожалуй, тем, что он выступает как собеседник-информатор. В румынской хоре «Cătră Dunăre» мать в поисках сына обращается к Дунаю по уже известной нам формуле: — *Dunăre, Dunăre! / Drum fără pulbere*, не видел ли богатыря, моего сына? Дунай отвечает, что на пути (*pe-unde am trecut*) видел его, и тот в свою очередь посылал через него приветствие матери [Marienescu 1971, 617–618], ср. [Amzulescu 1974, 124]; Ангя упрекает Дунай в том, что он утопил ее брата, Дунай оправдывается [Милад. 1981, 350]. С Дунаем говорит Петкана, спрашивая, не видел ли он молодого Стояна [Милад. 1981, 417], ср. [Луб. песни 1971, 245] и др. Это вполне укладывается в общий контекст анимизации/персонализации природы: таким же образом обращаются за информацией к другим элементам рельефа, к небу и небесным светилам, к флоре и фауне и т. п., то есть вообще ко всему космосу.

В таких обращениях нередко сообщается, почему тот или иной объект выбирается как источник информации. В случае Дуная это — движение: Дунай все время в пути, за это время он многое видит, со многими встречается, наконец, многих переносит/перевозит на себе. Мать, ищущая сына «на дунайских горах», *pe mal dă Dunărea*, говорит: *Cum ești curgătoare / De la deal la vale, / Să-m' fii vorbitoare* «Поскольку ты бежишь (поскольку ты текущий) / С холма в

⁴⁰ Сложная мифологическая основа его соперничества и поединка с женой, превращение его крови в реку Дунай (а в некоторых вариантах — превращение Дуная и Настасьи в две реки: *Не две струечки расходились, / В одно место сходились, / Есть Дунай-река и речка Настасья*) или его — в реку, а ее — в дерево (*Протекай от меня да как Дунай река, / А от моей жены вырастай кипарисно дерево!* [Астахова 1938, 270, 285]) — особая тема, которая здесь не затрагивается.

⁴¹ Ср.: в начале XIV в. в центральной Сербии в общине Бобоевац жил «некий влах по прозвищу Дунав» [Наумов 1988, 87].

долину [то есть сверху вниз], / Будь со мной разговорчив» [Amzulescu 1974, 124]. В «Миорице» облака советуют матери, ищущей сына, обратиться к воде (то есть к реке): она текучая/проточная и потому «разговорчивая» = «говорящая» [Diasonu, 1969, 1, 335]⁴².

Так манифестируется роль реки как коммуникативного средства (снова река выполняет функцию моста). *Движение, путь* дает возможность собрать информацию, а *шум-журчание* текущей воды символизирует ее передачу⁴³. Поэтому стоячая (или особым образом собранная и сохраненная используемая в ритуале) вода носит название «немой». Несколько неожиданно составленная оппозиция *немой/текущий* как раз и показывает связь между движением и речью⁴⁴.

Рассматривая Дунай sub specie пути, мы не коснулись многих важных тем, связанных с собственно мифологией Дуная. Естественно, что в ипостаси мифологической реки Дунай требует себе и мифологических персонажей, и соответствующие сюжеты⁴⁵. Упомянем некоторые из них, наиболее диагностичные.

Вода, вытекающая с гор, из скал и текущая к морю — ландшафт (*балканский*, со всей его мифологической нагрузкой), переведенный на уровень сюжета, вызывает появление водных персонажей (типа вилы-водарицы и т. п.)⁴⁶, змеев: *ва се зме'а на планина збиле, / От сила ми мътен Дунав течит*⁴⁷ ... [Милад. 1981, 346]; кровь сражающихся змеев рекой течет в белый Дунай [БПУМ 1982, № 1798] — здесь присутствует мотив, связанный с так называемым «основным мифом». В южнославянском сюжете огненный змей пролетает над Дунаем (*Змей от*

⁴² В противовес этому Аттила Йожеф называет Дунай *великим молчальником*.

⁴³ Примечательно, что в русских гаданиях, построенных по образцу *Stimmen-ogakel*, когда «выслушиваются» и истолковываются некие звуки, присутствует элемент движения, так сказать, ходьбы за получением информации. ср. формулу *ходить слушать* («Пойдемте, девки слушать к бане» и под. [Виноградова 1995, 25]). Более сложную связь движения и голоса можно видеть в магической силе голоса, ограждавшего пространство на расстояние слышимости [Толстой 1995].

⁴⁴ Мифологическое обоснование этой оппозиции, в частности, в том, что *текущая* вода принадлежит Солнцу, то есть Жизни (и соответственно движению), а *немая* — Луне (Смерти, неподвижности). В заговоре «От всех болезней», где должна быть использована немая (или «начатая», «нетронутая») вода, то есть та вода, которой не коснулось движение, это объясняется весьма подробно: «Это не текучая вода, / Не та вода, в которой святое солнце моет себе ноги! / Это вода, в которой святая луна / стирает себе юбки, / фартуки / и полотенца!» [Ропа 1983, 225].

⁴⁵ Анализ *дунайских* сюжетов см. также: [Burkhart 1996].

⁴⁶ У Дуная (мотив «напиться студеной воды и напоить коня») Мате Юранович встречает охраняющую воду вилу-водарицу [Песни ЮС 1976, 43]. Когда самовила строит крепость из людей и ей не хватает материала, она хочет взять детей из придунайских сел [Милад. 1981, 9].

⁴⁷ Хотя замутиться Дунай может и от других причин — от оленьих рогов, от Мирче-воеводы и даже от девок-дьяволиц, которые в нем умываются [СНПС 1987, 105].

моря пролетал к Дунаю, / Под крылом он нес красну девицу [Карациф 1976, № 239], цит. по [СНПС 1986, 36]⁴⁸; в албанской песне Али Байрактари видит во сне, что он убивает кульчедру (дракона), но та воззает зубы ему в сердце, и капли его крови падают в Дунай [KPL 1955, № 47]; в румынской балладе «Йован Йоргован и змей» отрубленная голова змея плывет по Черне в Дунай и скрывается в пещере в прибрежных скалах [Marienescu 1971, 115; TF 1970, 545]; в болгарской песне Ребрю-юнак гонит трехголовую ламию из долины на пладници, край бял Дунав [БПУМ 1982, № 855] и т. п. В сюжете, связанном с чудесным рождением, бездетная королева должна съест перо золотой рыбки, выловленной в Дунае; после этого у нее рождается змееныш, который потом превращается в юношу [Песни ЮС 1976, 79–85, *Змей-жених*]. В румынской традиции частый эпитет героев, связанных с Дунаем (дунайских пиратов), — балауры Дуная, змеи Дуная, рыбы Дуная: *șerpîi Dunărei* [Alecsandri 1973, № XXX], *hoții Brăilii*, / *Peștii Dunării* [Popescu 1970, 2, 151], *șărpișoru Dunării* [Diaconu 1969, 2. 121] и т. п. См. также полный набор водной фауны в македонской песне *От ка ми се Јана роди*: Яна, бросааясь в Дунай от Татар-паши, произносит: — *шири, вири, море, бел Дунаве, / по Јанина, море, равна става! / Збирете се, море, милни риби, / по Јанино, море, бело лице! / Збирете се, море, лутим змији, / по Јанини, море, црни очи! / Збирете се, море, пивици, / по Јанини, море тенки веци!* [Пенушлиски 1983, 218].

Сюжет «Чудесное рождение ребенка» с помощью выловленной в Дунае рыбы, см. выше, пример «плодоносного» могущества Дуная (что, конечно, входит в круг магических свойств воды вообще), может быть проиллюстрирован и другими примерами: в западноболгарской песне «Дитя из камня» бездетной Стойне снится сон, что она должна пойти на Дунай за водой, войти в Дунай по пояс, взять мраморный камень, запеленать его и положить к сердцу. Господь велит ангелам вдохнуть в камень душу [Песни ЮС 1976, 339–342]. В варианте [Милад. 1981, 93–97] «Сирота Яна» камень достают не из Дуная, а из моря (о связи/взаимозаменяемости Дуная и моря уже говорилось). Ср. примечательную разработку этого мотива, соединяющего и море, и Дунай, и камень, и рыбу, в македонской песне «Јана безродна невеста»: Яна бесплодна из-за проклятия матери, которая решила отдать ее замуж далеко на *крај на Црното Море, / до сам до белио Дунав, / па кога, Јано, ќе чуеш, / од вода риба да пое*⁴⁹ / и студен камен да зборе, / тогај ти пород да имаш! Так и случается, и песня имеет счастливый конец [Пенушлиски

⁴⁸ См. в свадебных сюжетах: у бога просят лебединые крылья, чтобы перелететь через Саву и Дунай [Милад. 1981, 450].

⁴⁹ К активности дунайских рыб см. из южнославянского свадебного репертуара: Кана пошла на Дунай за водой и вернулась потрясенная: из воды вылезла *мрена рыба*, обрызгала ее *со крило* и подмигнула ей [Милад. 1981, 481]. Ср. также мотив ловли рыбы в Дунае для угощения на свадьбе [Милад. 1981, 483] и косвенно цыганскую песню «Мащѐ и Дойкица», которые *на берегу Дуная свои шатры натянули*. Жена идет за водой к Дунаю. Происходит ее похищение и возвращение силой. *Мащѐ* — прозвище мужа, означающее «рыба» [Фолк. цыг. 1981, 65–69], и это легко переводит сюжет в мифологический план (муж-змей, муж-уж и под.), тем более, что *Дойкица* — имя-указание на румынский сюжет похищения девушки турками (в частности).

1983, 323]. К мотиву чудесного рождения можно присоединить и румынский сюжет о чудесном спасении младенца в Дунае, куда его в бочке бросают родители, чтобы избежать угрожающего предсказания («вариант Эдипа» — убийство отца и женитьба на собственной матери); сюжет подробно разобран Вернаном [Vernant 1986, 79–87].

Отойдем от фольклорно-мифологического досье Дуная и обратимся к той стороне его «деятельности» — деятельности не столько в метафорическом, сколько в терминологическом смысле слова, — которая поддается его коммуникативными свойствами и возможностями, его «социальностью». Теперь на первый план выдвигается объединяющая, связующая *разное* — земли, страны, народы, этнокультурные традиции — функция Дуная. Функция, которая актуализируется лишь тогда, когда Дунай помещается в антропоцентричную перспективу (см. выше) и, следовательно, в определенном смысле приближается к артефакту. Действительно, человек прилагает много усилий для того, чтобы сделать реку мостом: прокладывает фарватер, строит флот, пристани, порты и т. д., чтобы «окультурить» реку *вдоль*, и строит мосты, чтобы «окультурить» ее *поперек*. Тем самым река становится единицей культуры, не теряя при этом и своей принадлежности к природе. Это своего рода природа в культуре или культура в природе.

В свое время эти же идеи были приложены к *саду* [Цивьян 1993]. Теперь — к реке, которая, как и сад, занимает особое положение в оппозиции *природа/культура* и в демиургической деятельности человека, осваивающего мир. Культурная деятельность человека по отношению к природе, как правило, исходит из практических требований: он берет от природы то, что ему нужно, и это в конце концов не может не привести к насилию (стоит вспомнить поворот рек в России или ленинградскую дамбу). И тем не менее человек стремится сохранить в *своем* мире (микрокосмосе) некие уголки природы. *Сад* — самый яркий образец такого рода симбиоза природы и культуры. Подобно этому, в мире человека и река, как бы ее ни «окультуривали», должна сохранять свои исконные качества — быть природной стихией. Пушкинское *В гранит оделася Нева, / Мосты повисли над водами, / Темнозелеными садами / Ее покрылись острова* как нельзя лучше передает это настойчивое внесение природы в культуру при столь же настойчивой установке на сохранение природы.

В применении к Дунаю сказанное выше приобретает особую рельефность потому, что реальных рек такого масштаба (в буквальном и переносном смысле) и такой мифологической нагруженности в пространстве ойкумены наперечет. Дунай, как уже было сказано, уникален, поскольку волей исторической судьбы он оказался соединителем — и одновременно границей-разделителем — необыкновенного числа необыкновенно разных, в определенной части полярных, этносов, государств, конфессий, культур, традиций: роль, которую он продолжает играть и сейчас, и которая обеспечена ему и в будущем.

Дунай перерезает надвое пространство, которое мы здесь условно (имея в виду семиотический аспект, то есть БММ) называем *балканским*. Условность состоит еще и в том, что строго географически Дунай является северной границей Балканского полуострова. Этому соответствует постоянно меняющаяся геополитическая карта Балкан, с расположением государств по обе его стороны таким образом, что через одни он протекает, оказываясь *внутри* них, а другие разделяет, являясь *внешней* границей между ними. Так, в данный момент, Дунай «принадлежит» восьми государствам: он протекает с юго-запада на северо-восток через Австрию, Венгрию, Румынию, Украину (левый берег), Югославию и Болгарию (правый берег); так образуется естественная граница между странами левого и правого берега.

Аналогичное деление было и в диахронии — с иным списком народов и государств. Диахронические срезы свидетельствуют, что у Дуная была и дополнительная разделительная функция, создававшая своего рода полидихотомию. *Балканы vs не-Балканы, Римская Империя vs варвары, Рим vs Византия, Византия vs славяне, латинский мир vs греческий мир, христианский мир vs мусульманский мир, Габсбургская Австро-Венгрия vs Сербия* и т.п. — все эти оппозиции выходят за пределы чистой геополитики, экономики и т.п. и тяготеют к области этнокультурных, этноязыковых, конфессиональных контактов/взаимодействий, приводили ли они к соединению или к разделению⁵⁰. Эти особенности — «динамическая пестрота», почти калейдоскопическая смена сочетаний, соединение несоединимого и разделение единого — могут быть описаны в терминах балканистических процессов.

И не следует забывать, что в контексте БММ это такое соединение, которое всегда чревато разделением (с переходом от одного к другому), и такое разделение, которое едва ли не требует замены на соединение (с переходом от одного к другому). Идеальным посредником-медиатором в этом постоянно происходящем процессе является Дунай: и мы опять повторяем, что он *соединяет, разъединяет, и разъединяет, соединяя*.

Для иллюстрации этой роли Дуная хотелось бы привести не фольклорный пример, а своего рода мифологическую реконструкцию одного реального воспоминания, переданного художественной литературой (если оставаться в кругу фольклорных жанров, то это будет нечто вроде мемората): фрагмент из книги нобелевского лауреата Элиаса Канетти, с еф ар да, родившегося в Болгарии и писавшего по-немецки. Этот характерный для балканской ситуации этно-пространственно-языковой (биографический) сгусток *разного* говорит среди прочего и о маргинальном положении автора, о взгляде

⁵⁰ Ср. такое противопоставление в сюжете «*Români pe malurile Dunărei*», имеющее функцию самоидентификации («мы румыны, а не язычники»): *sîntem de soi români, / Nu sîntem de neam păgîn* [Alecsandri 1973, № XIX].

извне; однако часто для осмысления *внутреннего* важна именно *внешняя* точка зрения.

Книга Канетти называется «Die gerettete Zunge» («Спасенный язык») [Canetti 1994; далее указываются страницы]. На уровне реальности речь идет о языке как органе речи (и органе человеческого тела), а не о языке как системе знаков: это различие манифестировано в немецком, где различаются *Zunge* и *Sprache*. На других языках может возникнуть амбивалентность, которая разрешается лишь при чтении соответствующего эпизода (мальчика в раннем детстве в шутку пугают тем, что ему отрежут язык большими ножницами; впрочем, «фрейдистских последствий» от этого у него, как будто, не остается). Однако возможность отсылки к *Sprache* существует: спасение *Zunge* обеспечивает и спасение *Sprache*, столь существенное в ситуации балканского многоязычия (об этом: [Цивьян 1990, 27–28 и passim]).

Приводимый здесь фрагмент относится к «болгарско-дунайскому детству» писателя в городе Русе (который он называет Рушук): впечатления детских лет, оставшиеся у писателя на всю жизнь и ставшие тем, что можно в определенном смысле назвать «дунайской идеей» (*Alles was ich später erlebt habe, war in Rutschuk schon einmal geschehen* «Все, что я пережил позже, уже произошло в Рушук», 11). Это прежде всего та этническая, языковая и, следовательно, культурная пестрота, которая и складывается в мозаику, формирующую неповторимый *балканский* облик, мозаику, каждый элемент которой остается самим собой, сохраняет свою сугубую индивидуальность. Сугубая индивидуальность, в свою очередь, создает и гарантирует спаянное многокрасочное единство этих элементов.

«Рушук в нижнем течении Дуная, где я появился на свет, был для ребенка удивительным городом, и когда я говорю, что он находится в Болгарии, то даю неполное о нем представление, потому что там жили люди самого разного происхождения, и в один и тот же день можно было услышать семь или восемь языков» (10)⁵¹. Далее идет перечисление этих языков-этносов: болгары, турки, сепарды, греки, албанцы, армяне, цыгане, русские. И особо выделяется: *Vom gegenüberliegenden Ufer der Donau kamen Rumänen* «С противоположного берега Дуная приходили румыны» (10): так появляется идея противоположного, противоположного берега, откуда приходили румыны, — то есть идея перехода как такового⁵².

⁵¹ *Rutschuk, an der unteren Donau, wo ich zur Welt kam, war eine wunderbare Stadt für ein Kind, und wenn ich sage, daß sie in Bulgarien liegt, gebe ich eine unzulängliche Vorstellung von ihr, denn es lebten dort Menschen der verschiedensten Herkunft, an einem Tag konnte man sieben oder acht Sprachen hören.*

⁵² Ср. в *дунайском* тексте румынского фольклора перечисление этносоциальной пестроты, переданное в «нумизматическом коде», — какие монеты в ходу «на Дунае»: *galbene venetici, mahmudele turçeşti, rubiele arăpeşti, groşe lipovenеşti, dinari moldovenеşti, grive muntenеşti* [Vrabie 1966, 347].

Переход через реку невозможен без специальных средств переправы. Они, конечно, существовали (знаменитый мост между Русе и Джурджу), иначе не было бы этого нейтрально-обыденного «с противоположного берега приходили румыны», однако тот «природный мост», рассказ о котором паразит воображение ребенка, вполне вписывается в мифологическую картину: в редкие зимы, когда Дунай замерзал⁵³ (и превращался в свой собственный мост), на противоположный берег, в Румынию, переезжали на санях. Во время особенно сильных морозов с гор к Дунаю спускались волки и преследовали сани: поэтому в такие рискованные переезды всегда бралось оружие, и переправа нередко превращалась в сражение. Реальные волки в представлении ребенка — и в мифологизированном быту этого локуса — смешивались с персонажами мифологического бестиария: о них рассказывали болгарские девушки, служившие в доме. Эти эпизоды вполне укладываются и в румынский культ волка-оборотня, столь подробно исследованный Элиаде в работе «Даки и волки» [Eliade 1970]⁵⁴, помимо чисто научной имеющей и самостоятельную литературно-художественную ценность: автор находится в пространстве одновременно и *внешнем* и *внутреннем* по отношению к объекту описания: он и принадлежит традиции, и создает ее метаописание.

Прихотливость балканского контекста побуждает к тому, чтобы совершить еще один поворот или эксперимент: включиться в дунайскую «культурную», точнее, культурологическую, тему как раз с точки зрения метаописания, то есть не брать «первичный текст», будь то фольклор или художественная литература, этнографически-мемуарного или иного характера (откуда можно было бы извлечь примеры, интерпретируемые как результаты культурного взаимодействия). Вместо этого интересно рассмотреть, так сказать, готовое описание, представляющее собой осмысление соответствующих процессов, которое при этом не принадлежало бы к жанру научного анализа. Оно и явилось бы метаписанием, причем метаписанием особого рода, предполагающим взгляд *извне*, взгляд стороннего наблюдателя.

Этот прием — замены собственно описания (сюжета) метаписанием, (историей создания этого самого сюжета) — широко распространен в современной литературе. Метаписание, глубоко и глубинно связанное с тем, что оно описывает, в конце концов приобретает самостоятельную содержательную и художественную ценность. Форма становится содержанием — или содержание формой — иными словами, антиномия яйца и курицы (или происхождения льда и воды) снимается.

⁵³ Зимний пейзаж этих мест, подтверждающий воспоминания Канетти, см., например у Иречека: [Иречек 1974, 104]. О зиме на Дунае см. также в рассказах Й. Радичкова и др.

⁵⁴ См. тему «суровой зимы и древних волков» в лирике Васко Попа (поэта, который начинал писать по-румынски, а затем перешел на сербохорватский [Магрис 1986, 320]).

Здесь выбрано произведение, на наш взгляд, отвечающее требованиям «метаописания с запрятанным сюжетом». Это книга итальянского германиста, словенца по происхождению, Клаудио Магриса «Il Danubio» («Дунай» [Magris 1986]). Сам он определяет себя «германистом, специализирующимся по дунайской литературе» [там же, 420]. Акцент на разных этнокультурных традициях, слившихся в личности автора, делается не случайно: возможно, и они, хотя бы отчасти, определили его понимание *балканско-дунайской* ситуации, его взгляд на Дунай как на растянувшийся на огромное расстояние путь⁵⁵ — или мост — или *путь* = *мост* культурных взаимодействий.

Содержание книги — дунайская одиссея автора, проделанная им в соответствии с программой Венецианской выставки «L'architettura del viaggio: storia ed utopia degli alberghi» («Архитектура путешествия: история и утопия гостиниц»). От истоков Дуная до его устья, то есть до Черного моря (в раскрытие и «растягивание» фольклорного клише *море* = *Дунай*), совершается это путешествие.

Очевидно, это было реальное путешествие. Оттенок модальности введен потому, что оно выглядит, скорее, как умозрительное, хотя в книге есть все, чего требует жанр путевого дневника: описания пейзажей, в том числе архитектурных, описания встреч, историко-географический, этно- и общекультурный (особенно литературный) фон. Это неторопливое путешествие «в старинном вкусе», без ускорения, принесенного новыми возможностями средств передвижения, то «медленное путешествие по речному пути», которое «становится сюжетом панорамической иконографии» и «литературной темой, вдохновляющей на открытие местных пейзажей» ([Dubbini 1994, 145]; см. там же, *passim*, об организующей — в частности культурной — роли реки в структуре города).

Композиция книги, с одной стороны, достаточно жестко продиктована пространственно-географически; с другой стороны, эта же пространственность дает автору достаточную свободу выбора: композиция может быть сочтена без-порядочной, если под порядком в нарративе подразумевать некое содержательно (сюжетно, документально, реально) обусловленное развитие событий. Стоит вспомнить, что жанр дневника или дорожного журнала далеко не обязательно предполагает соответствие реальному маршруту⁵⁶ (это было замечено, например, в связи с восточным путешествием Жерара де Нерваля): «идея» путешествия может оказаться сильнее самого путешествия.

Здесь, как представляется, перед нами как раз такой случай. Квази-случайность выбора точек обзора (чтобы не сказать: точки зрения) определяется особым местом (в буквальном и переносном смысле)

⁵⁵ Длина Дуная от истоков до устья, то есть до Черного моря, 2888 км, бассейн Дуная составляет 817000 кв. км.

⁵⁶ Ю. М. Лотман предлагал следующую тему для исследования: «„литература путешествий“ как ритуализованная ложь» [Лотман 1997, 624].

Дуная, вытекающим из того, что волею судьбы река оказалась в уникальном локусе — *Балканы* — (снова в семиотическом понимании термина, отсылающем к БММ) и в уникальной — *балканской* — ситуации. Ситуация предписала Дунаю амбивалентную роль одновременно соединителя и разъединителя в необыкновенно пестром конгломерате самостоятельных семантических единиц, которые формируют «многонародную личность» БММ и формируются ею.

В этом путешествии Дунай предстает рекой, «одетой в гранит культуры», если возвратиться к пушкинскому образу. Тщательно продуманный фарватер, по которому движется автор, — это и есть построенный веками водный культурный мост. Мозаика маршрута (не случайно это столь значимое в аспекте БММ слово/термин имеет в книге достаточно высокую частоту употребления)⁵⁷ складывается из мест и достопримечательностей (от тонкой струйки воды в истоках Дуная до сложной конструкции его лабиринтообразной дельты, переходящей в море; от исторических замков или архитектуры модерна до концентрационного лагеря в Маутхаузене), из встреч, — но прежде всего из имен писателей и поэтов, живших и живущих в Подунавье, и из их произведений.

Общий историко-культурный «сюжет» книги Магриса разнообразен и широк; назовем только одну линию его многопланового маршрута — литературную. В ней выделяются имена тех писателей и поэтов, которые были непосредственно связаны с Дунаем. Эта связь могла быть двойной: они жили в придунайских городах — и/или писали о Дунае. Порядок появления имен в пространстве текста подчинен путешествию автора, его движению в *дунайском пространстве*, от истоков до дельты — «от головы до хвоста»⁵⁸: имена подсказаны теми местами, мимо которых он проезжает/проплывает. Если перенести этот путь на сушу, представив его как современный автобан, то можно сказать, что он многополосный. Автор, будучи германистом, движется больше по полосе, представленной немецкоязычной *балканской (дунайской)* литературой, в которую включаются имена и первого, и второго ряда⁵⁹. Самоидентификация *балканских* немцев — особая проблема в контексте БММ: укорененные в *балканском пространстве* (в пространстве *балканского текста*), они при этом сохраняют связи с германской культурой и потому вносят в свою *балканскость* оттенок *внешнего*, иной точки зрения, взгляда *извне*. Тем самым и здесь реализует-

⁵⁷ См., например, о Банате: «Банат — это мозаика народов, наложение и наслаивание народов <...> место, в котором сошлись и разошлись оттоманская империя, габсбургская власть, упрямое венгерское стремление к независимости <...> сербское и румынское возрождение» [Magris 1986, 315].

⁵⁸ Внимание, которое уделено истокам, является поддержкой клише загадки «голова в горах...»: *начало* (в прямом и переносном смысле) оказывается главным и определяющим: голова командует ногами.

⁵⁹ Гельдерлин, Гердер, Грильпарцер, Ленау, Кафка, Штифтер, Музиль, Г. Шмид и др.

ся метаописание (ср. уже приведенный «случай Канетти», которому Магрис уделяет особое внимание).

Однако структура пути и правила движения по нему таковы, что нельзя избежать соприкосновения и с другими полосами или перехода на них. Значительное внимание отведено «основным» писателям, представляющим национальные балканские литературы. Их имена, естественно, образуют более пеструю картину, хотя представлены они, может быть, и более скупой⁶⁰. И здесь на первый план выходит идея метаописания: вольно или невольно, но автора привлекает взгляд *извне* или с маргинальной позиции⁶¹.

Существенной характеристикой этого *внешнего* взгляда является преимущественное внимание к «одновременности разного», к хоровому звучанию (или партитурному прочтению) соответствующей ситуации. Ср.: «Берега Дуная принимали приносимые миграционными волнами самые несхожие друг с другом народы, следовавшие друг за другом в тысячелетиях, и Видин стал закоулком истории. Там побывали рагузинцы, албанцы, курдские изгнанники, ливанские друзья <...>, цыгане, греки, армяне, испанские евреи, а еще и татары и черкесы...»; «народообменом» называет автор этот процесс [Magris 1986, 368]; в другом месте он говорит о византийско-тюркско-монгольском единстве, непрерывности, текущей, как по подземной жиле, о древней и непрерываемой карпато-балканской общности, основанной на древнейшем фракийском фонде и продолженной многонациональным греческим элементом [там же, 389]. В характеристике бывшей Югославии на первый план выведена ее многонациональность, несводимая к одному измерению [там же, 354]. — Очевидно, что это описывает самое *балканскую* ситуацию, или картину мира, вне зависимости от передела политической карты (или, напротив, с объяснением динамичности этих переделов)⁶².

Суть этой балканской мозаики, в частности, литературной, можно определить словами самого автора, приуроченными к Констанце, месту изгнания Овидия [Magris 1986, 409]: *Una miscela di alto tasso d'umidità e reminiscenze letterarie* «Смесь высокого процента влажности и литературных реминисценций», где *влажность/влага* может быть интерпретирована как стихия реки и/или моря, стихия, создавшая свою литературу и свою культуру⁶³.

Книге предпослан эпиграф из словенской песни о бегстве короля Матьяжа к Дунаю, через который он должен переплыть, чтобы

⁶⁰ Вазов, Петко Славейков, Й. Радичков, Панаит Истрати, Васко Попа, Аттила Йожеф, Ференц Херцег, Йокай, Крлежа, Садовяну, Вэнулеску, Станку, Ангел, Октавиан и др.

⁶¹ Так, «толкователями *дунайской ситуации*» выступают поляки Станислав Ежи Лец и Анджей Кушневич [Magris 1986, 353].

⁶² Ср. также постоянное подчеркивание многоязычных локусов/ситуаций: пять официальных языков в Новом Саде (сербский, венгерский, словацкий, румынский и русинский) [Magris 1986, 346] и др. и даже особую шутливую главку о попугае-полиглоте [там же, 319].

⁶³ См. об этом специально в работе В. Н. Топорова «О „поэтическом“ комплексе моря и его психофизиологических основах» [Топоров 1995].

спасти от турок (см. выше). Так с самого начала и практически одновременно задаются два противоположных направления и тем самым два связующих моста:

Поперечный мост — переправа через Дунай, мост, который «перекинут» между противоположными берегами и воссоединяет рассеченную рекой сушу;

Продольный мост, от верховьев до устья — мост/путешествие, объединяющий начало и конец реки.

Эти перекрещенные друг с другом мосты в разной степени и разными способами объединяют историю, мифологию, культуру и другие важные стороны жизни человека (отраженные в картине *его* мира), связанные с этой рекой и воплощенные в разных этнических традициях, — традициях, ею собранных, ею обусловленных и во многом ею же и созданных.

Дунай-мост существенно расширяет пространство, которое он, «живой нерв, сама история», втягивает в свою орбиту: «без этой „историко-универсальной“ реки и без мировой истории, которую она принесла на своих волнах, эти земли оставались бы просто болотами и долинами» [Magris 1986, 314]. Примечательно, что у Магриса Дунай выступает то в роли объекта, то в роли субъекта описания. Трудно писать о Дунае — но и рискованно заставлять его говорить, чтобы не вложить в его уста слишком большой эмфазы [там же, 298–299]⁶⁴. Креативная сила Дуная состоит не только в том, что он побуждает писать о себе — он и сам создает свой эпос. Сочетание активности и пассивности подчеркивает заложенную в природе Дуная амбивалентность.

Амбивалентность диктуется спецификой темы-реки и становится одним из лейтмотивов книги. Магрис не только сразу почувствовал эту амбивалентность, но и отметил самый первый (и, может быть, самый важный) уровень, на котором она реализуется: уровень языка, уровень имени: «У реки много имен. У разных народов Дунай и Истр обозначали соответственно верхнее и нижнее течение, но иногда и всю реку. Плиний, Страбон и Птолемей спрашивали себя, где кончается один и начинается другой, может быть, в Иллирии или у Железных Ворот. „Двуименная“ [bisnominis] река, как ее называл Овидий, увлекает немецкую культуру с ее мечтой об одиссее духа, возвращающегося домой, на восток, и смешивает ее с другими культурами в таких сочетаниях и метаморфозах, в каких ее история видит свое завершение и свое падение» [Magris 1986, 14].

Эта изменчивость имени подкрепляется и разными вариациями его огласовки, в зависимости от той этнолингвистической ситуации, в которой Дунай оказывается *hic et nunc* или *illo tempore*. *Istro*, *Hister*, *Danuvius*, *Danubius*, алб. *Danub*, *Tunë*, болг., мак., с.-х. *Ду-*

⁶⁴ *Scrivere sul Danubio non e' facile — se ci si ostina a farlo parlare, si corre il rischio di mettergli in bocca un' <...> enfasi...*

нав, *Dunav*, венг. *Duna*, н.-гр. *Δάουβις*, нем. *Donaui*, рум. *Dunăre*, рус., укр. *Дунай*, словц. *Dunaj*, словен. *Dopava*, тур. *Tuna* — далеко не полный перечень его местных названий. Все они маркированы пометой *свой*. Так называют Дунай насельники Балкан, включившие его в мифологическую картину *своего* мира, и хотя каждое имя принадлежит как бы одному «этническому» (этно-государственному) фрагменту Дуная, оно обозначает одновременно и реку целиком, «присваивая» ее таким образом и всей *многонародной личности* сразу, и каждому ее фрагменту (*личности*) в отдельности. Единственное во многом, множественное в едином — этот основоположный принцип БММ характеризует и ономастику Дуная. *Имя Дуная* — такой же «соединитель-разъединитель», как и сам владелец имени.

Магрис пронизательно соединяет мифологическое происхождение *реки Дунай* с происхождением *имени Дунай*⁶⁵, когда пишет, что барочный поэт Зигмунд фон Биркен (которого не вполне удовлетворяло, что Себастьян Мюнстер в своей «Космографии» «относил происхождение Дуная ко времени всемирного потопа [NB: к статусу Дуная как мифологической реки]), хотел выяснить, действительно ли название реки могло быть связано с шумом и журчанием его источников, как это утверждали некоторые этимологии» [Magris 1986, 33]⁶⁶.

Помещенные в ситуацию *движение* (путешествие) разные имена становятся маркерами пути, названиями «остановок». Череда их — *разных*, но в которых узнается *одно и то же имя*, и символизирует специфически балканскую оппозицию *свой/чужой*, с принципиальной лабильностью, легкостью взаимных переходов; на уровне языка они меняют не только огласовку, но и морфологический облик: речь идет прежде всего о категории рода⁶⁷.

⁶⁵ Говоря о Дунае в контексте мифологической гидронимии, Вулканеску приводит соответствующую «мифологическую» (народную) этимологию, входящую к античности: DUN-ARE — лексическая метатеза ERI-DAN, имени речного бога, сына Океана и Фетиды; *eri* — 'вода, река', *den* — 'священный', соответственно *Eridan* — 'река священная', а *Dunare* 'священная река' [Vulcănescu 1985, 463–465].

⁶⁶ Здесь просвечивает упомянутый выше фольклорный мотив — информация, получаемая от Дуная благодаря его движению, или разговорчивость Дуная, которой он обязан своему непрерывному движению: семантика слова, пусть даже она исходит из народной этимологии (ближайший источник которой — ономастопея), отражает представления, вписывающиеся в соответствующую картину мира.

⁶⁷ Анализ изменения рода имени *Дунай*, с отсылкой к «Биографии Дуная» М. Павича, см.: [Burkhardt 1996]: пока Дунай течет по Австрии и Германии, его имя — женского рода; когда он достигает славянской территории, «она» становится «им», в Венгрии он «теряет» род. Добавим, что алб. и рум. *Дунай* также женского рода. В словенском Дунай как бы раздваивается: *Dopava* женского рода — река, *Dunaj* мужского рода — город Вена. На сюжетах, связанных с его персонификацией (анимизацией), это как будто не отражается. О поэтике гидронима в связи с меной рода см.: [Гин 1996, 164–172].

Имена Дуная меняются и «вдоль» и «поперек». В каких-то случаях он получает «общее для разного» имя, и это определяется языком — *Donaui* в немецкоязычной ипостаси. В других случаях — болгарское *Дунав* и румынское *Dunăre* — разные имена определяются оппозицией *левый/правый* (берег); «поперечная» граница выражена переключкой двух берегов. И наконец, в синхронно-многоязычных ситуациях, подобных той, которая была описана Канетти, эти разные имена звучат многоголосием, одновременно в семи-восьми вариантах, подчеркивая «протеичность» Дуная (недаром мифический Протей, столь свободно и изобретательно менявший облик, был речным божеством).

Магрис говорит об этом так: «Это река Вены, Братиславы, Будапешта, Белграда, Дакии, лента, которая пересекает и опоясывает [разрядка наша. — Т.Ц.] — как океан опоясывал греческий мир — габсбургскую Австрию, чей миф и идеология стали символом некоего много- и сверх-национального койне, империю, правитель которой обращался „к моим народам“ [а не к своему народу. — Т.Ц.] и гимн которой звучал на одиннадцати разных языках» [Magris 1986, 27].

Сюжетным объединением, в каком-то смысле более сильным, чем могла бы быть даже тщательно сплетенная интрига, является постоянно подчеркиваемое автором буквальное и метафорическое «кружение», символизирующее извилистый путь Дуная «через разные народы и племена <...> единые в разнообразии своих языков и своих культур» [там же, 31]. Уже упомянутый Зигмунд фон Биркен — говорит Магрис — видел в изгибах Дуная, который прихотливо поворачивает сначала на восток, потом на юг и потом на север, план Божественного провидения, предназначенный для того, чтобы создать преграду для продвижения турок [там же, 33]. Не случайно появляется идея лабиринта в связи с дельтой Дуная, и не случайно она сопоставляется с идеей геометрического порядка, причем и то, и другое находит отражение в разных видах *дунайского текста*, столь же отчетливо противопоставленных друг другу: «Дельта — это лабиринт протоков, водных тропинок, которые плутают среди тростников, и геометрия каналов, которые регулируют водные потоки и проходы по лабиринту. Эпос дельты — это безымянные рассказы, путешествующие по тростниковым и глиняным хижинам липованских рыбаков <...>, так же как и протоколы [разрядка наша. — Т.Ц.] Европейской комиссии по Дунаю...» [там же, 420]⁶⁸.

⁶⁸ Ромен Роллан сравнивал «дунайские» рассказы Панаита Истрати, которые бесконечно разматываются один из другого, с меандрами и поворотами Дуная. — В связи с Дунаем можно говорить не о *бродячих*, а о *плавучих* сюжетах, и способ передачи информации (по суше или по воде) отнюдь не безразличен к самой информации.

Именно это столкновение-соединение различного, враждебное и мирное, добровольное и насильственное, и определяет «сюжет Дуная» в диахронии и синхронии, в его прошлом, настоящем и будущем. В этом сюжете продолжает пульсировать идея границы: «Пафос границы есть не что иное, как неуверенность, страх, что тебя тронут, подобный страху, который сжимает героев Канетти, смутная боязнь *другого*. <...> Может быть, дунайская культура, которая кажется столь открытой и космополитичной, приучает и к этой закрытости, и к этой тревоге; это культура, которая в течение многих веков была одержима идеей плотины, вала против турок, против славян, против *других* [курсив наш. — Т.Ц.]» [там же, 418].

И как персонализация концепта *разное vs общее, общее vs единственное* (ср. то же в иной формулировке — *похожесть/непохожесть*) на пути Магриса и в пространстве книги появляется банатская жительница, уроженка Белой Церкви *баба Анка*; появляется на фоне той же этнической мозаики⁶⁹. В бабе Анке, говорящей на всех «банатских языках», «и сходятся, и ссорятся» все соответствующие национальности [там же, 316], и ее биография «с постоянными переменными» — мест ли или спутников жизни — сама по себе является иллюстрацией-формулой *балканской ситуации*. В структуре повествования баба Анка представляет собой как бы «portavoce», и при этом двойной: к читателю через нее обращается автор, чтобы «материализовать» свои идеи; к автору через нее обращается сам Дунай.

Посвященная ей часть начинается главой со значимым названием *Pensare «in più popoli»* — нечто вроде «мыслить мышлением многих народов» (это даже лексически совпадает с *многонародной личностью* у Трубецкого). Рассказывая историю венгерского авангардистского поэта Роберта Рейтера, по происхождению *банатского немца*, который переселился в *Румынию*, переименовал себя (ср. выше об именах Дуная), стал писать *по-немецки*, то есть создал новую self-identification, Магрис приводит цитату из его интервью (Рейтер научился думать *con la mentalità di più popoli* «ментальностью многих народов») и задумывается над тем, что же это значит (добавим, в *балкано-дунайском* контексте), шаг вперед или отступление назад. «Что такое *pensare „in più popoli“*, синтетическое единство или гетерогенное нагромождение, сложение или вычитание, приводит ли оно к обогащению или к тому, чтобы стать Никем?»

И находит разрешение проблемы: «Может быть, в поисках ответа на этот вопрос я и нахожусь здесь, в Банате, вместе с бабой Анкой, которая со своими восьмьюдесятью годами сама и является ответом» [там же, 313]; добавим, ответом «да» — вперед, к синтезу,

⁶⁹ Ее отец Милан Вукович из венгерофилии писал свое имя Vukovics; напротив их дома останавливался экипаж депутата румынского меньшинства [Magris 1986, 314].

к умножению и обогащению. — В сущности, это и есть формулировка *балканского* культурно-исторического феномена, составляющая пафос сказанного и здесь, и ранее: ожидаемый и неожиданный сплав *разного*, сохраняющий *разность*, которая, будучи *объединенной*, обогащается этой объединенностью, приобретает нечто важное, выходит на новый, плодотворный уровень. Этот процесс является ничем иным, как медиацией (в семиотическом смысле), осуществляемой через своего рода *rite de passage*, или — *мост*. Этим мостом становится река → Река → Дунай⁷⁰.

Литература

- Абрамян 1979 — Л.А.Абрамян. Беседы у дерева // Обычаи и культурно-дифференцирующие традиции у народов мира. М., 1979.
- Алб. заг. 1981 — Албанске загонетке. Београд, 1981.
- Алб. сказ. — Старинные албанские сказания. М., 1971.
- Арnaudов 1969 — М.Арnaudов. Очерци по българския фолклор. София, 1969.
- Арnaudов 1972 — М.Арnaudов. Студии върху българските обреди и легенди. II. София, 1972, часть 4.
- Астафьева 1993 — Л.А.Астафьева. Сюжет и стиль русских былин. М., 1993.
- Астахова 1938 — Былины Севера. Т.1 / Записи, вступ. статья и комментарий А.М.Астаховой. М.; Л., 1938.
- Бахтин 1994 — В.С.Бахтин. Некоторые итоги фольклорных экспедиций в русские старообрядческие поселения Польши, Румынии, Болгарии и Монголии (1969–1992) // Skupiska staroobrzędowców w Europie, Azji i Americie. Warszawa, 1994.
- БНПТ 1976 — Българска народно поетическо творчество. Отбор и характеристика от Михаил Арnaudов. София, 1976, т.1.
- ВНПП 1982 — Българска народна поезия и проза. София, 1982, т.4.
- Востан 1985 — Г.К.Востан. Типологическое соотношение и взаимосвязи молдавского, русского и украинского фольклора. Кишинев, 1985.
- ВПУМ 1982 — Н.Кауфман. Народни песни на българите от Украинска и Молдавска ССР. София, 1982, т.1–2.
- БФП 1994 — Л.Даскалова-Перковска, Д.Добрева, Й.Коцева, Е.Мицева. Български фолклорни приказки. Каталог. София, 1994.
- Вагинов 1991 — Конст. Вагинов. Козлиная песнь. Романы. М., 1991.
- Виноградова 1989 — Л.Н.Виноградова. Символика вещей звуков // Голос и ритуал. Материалы конференции. М., 1995.
- Гацак 1967 — В.М.Гацак. Восточно-романский героический эпос. М., 1967.
- Георгиева 1983 — И.Георгиева. Българска народна митология. София, 1983.
- Гин 1996 — Я.И.Гин. Днепр — Непра — Лемпр: о поэтике гидронима в фольклоре и литературе // Я.И.Гин. Проблемы поэтики грамматических категорий. СПб., 1996.

⁷⁰ Благодарю за помощь Дж. Дзиффера и Н. Михайлова.

- ГНП 1957 — Греческие народные песни. М., 1957.
- Иванов 1987 — *Вяч.Вс.Иванов*. Микенское и гомеровское название соленого моря в свете сравнительного языкознания // *Античная балканистика*. М., 1987.
- Иречек 1974 — *К.Иречек*. Пътувания по България. София, 1974.
- Караџић 1976 — *В.С.Караџић*. Српске народне пјесме, књ. I. Београд, 1976.
- Кириллова 1992 — *О.Л.Кириллова*. Между мифом и игрой. О поэтике Андрича. М., 1992.
- Китевски 1989 — *М.Китевски*. Прилози за македонскиот фолклор. Скопје, 1989.
- Кляус 1997 — *В.Л.Кляус*. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и западных славян. М., 1997.
- Лотман 1997 — *Ю.М.Лотман*. Письма. 1940–1993. М., 1997.
- Љуб. песни 1971 — *Љубовни народни песни / Изб. Душко Наневски*. Скопје, 1971.
- Мачинский 1981 — *Д.А.Мачинский*. «Дунай» русского фольклора на фоне восточнославянской истории и мифологии // *Русский Север. Проблемы этнографии и фольклора*. Л., 1981.
- Милад. 1981 — *Български народни песни събрани от братя Миладинови*. София, 1981 (фототип. изд.).
- Митрофанова 1968 — *В.В.Митрофанова*. Загадки. Л., 1968.
- МНМ 1982 — *Мифы народов мира*. М., 1982, т. 1–2.
- Наумов 1988 — *Е.П.Наумов*. Этнические процессы в Центральной Сербии в начале XIV в. // *Этнические процессы в Центральной и Юго-Восточной Европе*. М., 1988.
- Николаева 1997 — *Т.М.Николаева*. «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста. М., 1997.
- Пенушлиски 1983 — *К.Пенушлиски*. Македонски народни балади. Скопје, 1983.
- Песни ЮС 1976 — *Песни южных славян*. М., 1976.
- Петрухин 1995 — *В.Я.Петрухин*. Начало этнокультурной истории Руси IX–XI веков. Смоленск; М., 1995.
- Петрухин, Раевский 1998 — *В.Я.Петрухин, Д.С.Раевский*. Очерки истории народов России в древности и раннем средневековье. М., 1998.
- Пир. Мак. 1982 — *На тенка срма нижани. Народни умотворби од Пиринска Македонија*. Скопје, 1982.
- Плотникова 1996 — *А.А.Плотникова*. Слав. *viti в этнокультурном аспекте // *Концепт движения в языке и культуре*. М., 1996.
- Раденковић 1982 — *Љ.Раденковић*. Народне басме и бајања. Ниш; Приштина; Крагујевац, 1982.
- Селищев 1981 — *А.М.Селищев*. Полог и его болгарское население. София, 1981, репринт.
- СМ 1995 — *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. М., 1995.
- СНПС 1987 — *Сербские народные песни и сказки из собрания Вука Стефановича Караджича*. М., 1987.
- Стойкова 1970 — *С.Стойкова*. Български народни гатанки. София, 1970.
- Студ. ром. 1994 — *Студии романи*. София, 1994, т. 1.
- Толстой 1995 — *Н.И.Толстой*. Магическая сила голоса в охранительных ритуалах // *Голос и ритуал. Материалы конференции*. М., 1995.
- Топоров 1995 — *В.Н.Топоров*. Миф, ритуал, символ, образ. М., 1995.

- Труд. песни 1973 — Трудови, семејни, хумористични песни / Изб. К. Пенушлиски. Скопје, 1973.
- Фолк. цыг. 1981 — Образцы фольклора цыган-кэлдэрарей / Изд. подг. Р. С. Деметер и П. С. Деметер. М., 1981.
- Цивьян 1990 — Т. В. Цивьян. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- Цивьян 1991 — Т. В. Цивьян. Об одном из смыслов, заключенном в понятии граница // Советское славяноведение, 1991, № 1.
- Цивьян 1993 — Т. В. Цивьян. Сад: природа в культуре или культура в природе? // Натура и культура. Тезисы конференции. М., 1993.
- Шапкарев — К. Шапкарев. Сборник от български народни умотворения. София, 1969–1972, т. 1–3.
- Юдин 1997 — А. В. Юдин. Ономастикон русских заговоров. М., 1997.
- ADFR 1983 — Antologie dialecto-folclorică a României. București, 1983.
- Alecsandri 1973 — V. Alecsandri. Poezii populare ale românilor. București, 1973.
- Amzulescu 1974 — Al. I. Amzulescu. Cîntece bătrînești. București, 1974.
- Bulgăre 1975 — Bulgăre de aur în piele de taur. București, 1975.
- Buck 1971 — C. D. Buck. A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages. A Contribution to the History of Ideas. Chicago; London, 1971.
- Burkhart 1996 — D. Burkhart. The River Danube in Balkan Slavic Folksongs. Доклад на конференции «The Danube River as a Bridge of Multicultural Interchange. София, 1996» (рукопись).
- Canetti 1994 — E. Canetti. Die gerettete Zunge. München, 1994.
- Caracostea 1969 — D. Caracostea. Poezia română. II. București, 1969, 185–223.
- Diaconu 1969 — I. Diaconu. Ținutul Vrancei. București, 1969.
- DSA 1968 — I. U. Jarník, A. Birseanu. Doine și strigațuri din Ardeal. București, 1968.
- Dubbini 1994 — R. Dubbini. Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna. Torino, 1994.
- ΕΔΤ 1959 — Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Β'. Αθήναι, 1959.
- Eliade 1970 — M. Eliade. De Zalmoxis à Gengis-Khan. Paris, 1970.
- FT 1962 — Folclor din Transilvania. București, 1962
- Fochi 1978 — A. Fochi. Le balkanisme de la ballade populaire roumaine // Actes du II^e Congrès intern. des études du Sud-Est Européen. Athènes, 1978.
- Gorovei 1972 — A. Gorovei. Cimiliturile românilor. București, 1972.
- ÎF 1971 — Întrecerea florilor. Poezii din folclorul naționalităților conlocuitoare. București, 1971.
- Kotseva 1994 — I. Kotseva. Present-Day Story-Telling in Northeastern Bulgaria // Studies in Bulgarian Folklore. Sofia, 1994.
- KP 1979 — Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. München, 1979.
- KPL 1955 — Këngë popullore legjendare. Tiranë, 1955.
- Krstić 1984 — B. Krstić. Indeks motiva narodnih pesama balkanskih slovena. Beograd, 1984.
- Magris 1986 — C. Magris. Il Danubio. Garzanti ed., 1986.
- Marienescu 1971 — A. M. Marienescu. Poezii populare din Transilvania. București, 1971.
- Megas 1976 — G. A. Megas. Die Ballade von der Arta-Brücke. Athen, 1976.

- Nevskaja 1978 — *L.G.Nevskaja*. Ašmena — ein Appellativum // Zeitschrift für Slawistik B, 1978, XXIII, H. 5.
- Pešić, Milošević-Dorđević 1984 — *R.Pešić, N.Milošević-Dorđević*. Narodna književnost. Beograd, 1984.
- Πολίτης 1932 — *Ν.Γ.Πολίτης*. Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού. Αθήναι, 1932.
- Popa 1983 — *V.G.Popa*. Folclor din «Țara de Sus». București, 1983.
- Popescu 1970 — *A.I.Popescu*. Cîntece bătrînești din Oltenia. II. Craiova, 1970.
- Puchner 1989 — *W.Puchner*. Wege der griechischen Liedforschung // Süd-Ost Forschungen, 1989, XLVIII.
- PVR 1985 — Poezie veche românească. București, 1985.
- SNP 1895 — Slovenske narodne pesmi / Ur. Dr. K.Štrekelj. Ljubljana, 1895.
- TF 1970 — *I.Mușlea, O.Bîrlea*. Tipologia folclorului. București, 1970.
- Vernant 1986 — *J.P.Vernant, P.Vidal-Naquet*. Oedipe et ses mythes. Bruxelles, 1986.
- Vrabie 1966 — *G.Vrabie*. Balada populară română. București, 1966.
- Vulcănescu 1985 — *R.Vulcănescu*. Mitologie română. București, 1985.



Рис. 9. Пастух и овцы. П. Г. Тюрин. 1995.

Благодарю П. Г. Тюрин за разрешение воспроизвести в книге его картину.

Из балканского пастушеского текста

Термин *пастушеский текст* может иметь несколько значений; соответственно и указанная тема может пойти в разных направлениях. Здесь выбирается прямое значение — словесный текст, то есть произведения, в которых в качестве главного или второстепенного персонажа выступает *пастух*. Материалом служат как фольклорные тексты разных балканских традиций, так и художественная литература, и то, и другое в широком временном разбросе, однако с ориентацией на архаичность. Этот поворот уводит от специально этнокультурного аспекта, предполагающего своего рода реконструкцию, или, во всяком случае, возможно более полное представление пастушества по данным мифологии и фольклора, ритуала, материальной культуры, обычного права и т.п., естественно, с обязательным учетом реального пастушества как классического занятия балканских народов с древнейших времен и до наших дней.

Разумеется, этот аспект не может не учитываться, и так или иначе он будет проступать в рассматриваемых сюжетах. Однако нас интересует другое. Обозначение *пастушеский текст* заимствовано здесь из арсенала сравнительно недавно предложенных семиотических терминов: имеется в виду *петербургский текст* русской литературы (см. прежде всего [Топоров 1995, 259–367] — обобщение более ранних исследований, и — сейчас уже многочисленные — работы в развитие предложенной концепции, вызвавшие к жизни и другие *texts of...*, при этом не обязательно связанные с топографией в широком или узком смысле). Соответственно и сам текст конструируется по тем же критериям: устанавливаются его словарь и грамматика, то есть набор основных лексем-сигнатур, правила их «сложения» = синтаксис. На семантическом уровне текст в разных его проявлениях скреплен некоей общей идеей или смыслом, и это главное обоснование и оправдание введенного термина¹.

¹ Превращение обычного в необычное, перепад реального восприятия в трансцендентное усвоение мира Музиль выразил метафорой превращения *стада* в *текст*: «Обычное состоит в том, что стадо представляет для нас всего лишь па-сущуюся говядину. <...> Стада у горных дорог — это неотъемлемая принадлежность горных дорог <...> Есть несметное множество всяких маленьких измерений, забот, расчетов и наблюдений, и они как бы образуют бумагу, на которой изображено стадо. Ты не замечаешь бумаги, а замечаешь лишь стадо на ней... — И вдруг бумага рвется! <...> Это значит: в нас рвется какое-то привычное слетение. Тогда ничего съедобного уже не щиплет траву; ничего живописного; ничто не преграждает тебе путь. Ты уже не можешь произнести слова „щипать траву“»

Во главу угла ставится следующее: любой *пастушеский текст* (то есть каждый его образец, фрагмент, если понимать *балканский пастушеский текст* как нечто целое, цельное и единое, хотя и составленное из отдельных блоков, подобно мозаичной картине, — в соответствии со структурой БММ) есть «текст о *пастухе*», но не любой текст о *пастухе* есть *пастушеский текст* (или, более точно, входит в состав *пастушеского текста*, является его элементом).

Чтобы стать героем *пастушеского текста*, пастух, представляющий вполне конкретное занятие и не более того, должен перевоплотиться в *пастуха*—персонажа ММ (в данном случае БММ): это уже некоторая условность, знак, символ, репрезентирующий не столько (не только, не просто) профессию, сколько образ и смысл — мифологический, фольклорный, литературный и т. п., отпечатавшийся в сумме представлений человека о мире, то есть в архетипической ММ. Пастух в амплуа *пастуха*, тексты о пастухе *sub specie pастушеского текста* — такой поворот пастушеской темы предполагается в этом разделе. Выбранный ракурс естественным образом подводит к тому, чтобы предварить анализ «мифологической сводкой», представляющей *пастуха* прежде всего по архаическим традициям, но с учетом и современного состояния.

Мифологические словари описывают пастуха следующим образом [МНМ 1982, s. v.]: *пастух, пастырь* в мифопоэтической традиции имеет функции охранителя, защитника, кормильца, путеводителя, мессии, патриарха, вождя и т. д. Он причастен к тайне общения с животными и растениями, с небесными светилами и подземным царством, к идее времени². Один из наиболее древних образов бога-пастуха связан с мифом об умирающем и воскресающем боге. Пастух включается в схему «основного» индоевропейского мифа. Отсюда связь пастуха со змеем, либо в качестве его противника, либо в качестве его ипостаси³.

или „пастись“ <...> То, что остается на плоскости изображения, скорее всего назовешь волнами ощущений <...> И, конечно, нет уже никакой „плоскости изображения“, все как-то без границ переходит в тебя» [Музиль 1994, 102–103].

² Ср. в рум. *Ciobanul Moș/Zeuului Moș*, который пасет небесных овец, прикрывая весь мир козлуком, полным звезд; он пасет стадо на небе, вблизи Млечного пути, и спускается на землю *Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai*; он выполняет роль демиурга, борющегося с противником-дьяволом [Vulcănescu 1985, 545–546]. Ср. еще *Moș Crăciun*: архаический миф о *cioban zeu-moș* трансформировался в миф о *cioban demonic*, который отказался приютить Деву Марию в своем хлеву. Жена Крэчуна тайно приняла ее и помогала при родах. За это Крэчун отрубил ей руки, но Дева Мария вновь приставила их на место. Чудо обратило Крэчуна в христианство (еще не существовавшую религию), и он, объединив в себе мотив поклонения пастухов (приносит Марии и Младенцу *daruri păstorești* ‘пастушеские дары’) и поклонения волхов, стал святым, чья деятельность приурочена к Рождеству [Vulcănescu 1985, 330–331].

³ Этот мотив чрезвычайно распространен в балканском фольклоре. Обычные сюжеты — пастух сражается со змеем за стадо; пастух спасает змею из огня; пастух кормит змею, а та ему помогает; змея учит пастуха понимать язык животных и т. п. Ср. сказку, где *пастухом* оказывается слепой змей: к нему попадает

Пастухи могут выступать как божества-антагонисты, борющиеся за стадо. Легкость перевоплощения может иметь корни и в близости пастуха к природе, к животному миру, его «промежуточности», гибридности, ср. пастушеского бога Пана и его свиту⁴, циклопов, профессиональных пастухов, своего рода «пастушеское племя»⁵, которое отличается крайним примитивизмом и, действительно, находится на границе между человеком и животным (таковы циклопы в «Одиссее» — одноглазые великаны-дикари, живущие в пещерах и занимающиеся исключительно овцеводством; они склонны к людоедству, им неизвестно вино и т.п., [Auffarth 1991, 6.1.1; Calame 1977]; в XI Идиллии Феокрита Полифем уже не монстр [Kurz 1992, 140]). Ср. также Диониса в образе быка и пастушеский антураж его *ἱερός γάμος: boukoleion*, как и другие строения, связанные с этим ритуалом, «auf Hirtenleben deuten» [Auffarth 1991, 223–225].

«Промежуточность», возможно, способствует и предрасположенности *пастуха* к разного рода метаморфозам, которые могут быть 1) буквальными: превращение в зверя, птицу и т.п.; к этому же, в определенном смысле, относится и травестизм: переодевание/превращение в или из *пастуха*; и 2) метафорическими: простой пастух, находящийся в самом низу социальной лестницы, обладает мудростью, совершает подвиги, становится царем и т.п.⁶. Этим обус-

брошенный в горах царский сын, от которого решила избавиться мачеха. Бродя по лесу, он видит дворец и обнаруживает там *еден змей слеп*, который *си имал четересет овци*. Далее сюжет, с некоторыми вариациями, развивается «по Полифему» [Шапкарев 1973, 169–171]. Ср. мотив Полифема в сказке «Овчар и караконджул», где пастух называет себя *никой* [Мицева 1994, № 53].

⁴ Ср. эту абсолютизированную гибридность в «Странной статуе» Филодема; показательно, что две трети этой статуи составляют *пастушеские* боги, да и в биографии Геракла есть «пастушеские» моменты, см. далее:

Трех бессмертных в себе этот мрамор содержит. И Пана
Явно видна голова с козьими рожками здесь,
Грудь и живот представляют Геракла, а прочее — бедра,
Голені также, в удел быстрый Гермес получил.

Об изображении «гибридных персонажей» на вазах (и среди них осел-флейтист, с четырьмя ногами и двумя руками, в которых он и держит флейту) см.: [Jehasse 1980]. — Их весьма напоминает *дунавски водени дух* — карлик, с бородой до пояса и козлиными ногами, с маленьким рогом и козлиными ушами [СМР 1970, 112].

⁵ Отсюда и вопрос: профессия ли это, которой можно заниматься по выбору, или существует некая особая эзотерическая группа («племя») *пастухов*.

⁶ По этой модели строится рассказ Аргеги «Скрипка святого Василия»: «В нашей деревне жил старик. Он пришел из-за Дуная. <...> Пришелец попросил работы, и его поставили пасти стадо. Но Святой Василий <...> не был просто пастухом. <...> Святой Василий был великим искусником. Все-то у него спорилось» [необыкновенные урожаи, плодовитость скота, исчезновение болезней, он понимал язык орлов и т.п.]. Отмечена его связь с музыкой и музыкальными инструментами, которые он сам мастерит; правда, его музыкальный инструмент не обычная для пастуха свирель, а чудесная скрипка. «Святого Василия узнавали стада, что протяжно мычали ему вслед, узнавали пастухи, что наигрывали на его дудочках, узнавали деревья». Уход

ловлена принципиальная двойственность его собственной природы, что на уровне сюжетов, претендующих на описание не мифологических событий, а «реальной сельской» жизни, может проецироваться и на его характер и поведение (от пасторального пастушка до свирепого разбойника).

Находясь в *балканском пространстве*, нельзя не учесть и ту ипостась *пастуха*, которая восходит к жанру пастушеской идиллии, то есть к Феокриту, и традиционно сводится к следующему. *Пастух* пасет/охраняет стадо. *Пастуха* и стадо охраняют/пасут *пастушеские* божества. Всё, что может произойти с пастухом, ограничивается, как будто, его вполне прозаическими и укорененными в обыденной жизни функциями и, кроме того, эмоциональными переживаниями. Буколический жанр соответственно воспринимается как эстетизация пастушеского ремесла, как соприкосновение с музами-музыкой, рождающее клише «пастух играет на свирели». И, на первый взгляд, античные пастухи не такие уж и *мифологичные*.

Образ античного пастуха (овцевода) в RE⁷ и составлен по Феокриту (Мосху, Биону, Вергилию). Пастухи рассудительны и бережливы; большую часть года они проводят в одиночестве, которое располагает их к изучению природы, неба, атмосферных явлений, целебных свойств растений. Они — целители, владеющие особыми знаниями, заговорным искусством; они излечивают от сглаза и умеют справляться со змеями (см. специально: [Schweizer 1937]). Их обязательный атрибут — посох, который является одновременно и оружием (пастухи продолжают оставаться охотниками), и свирель = флейта Пана и т. д. (мы не касаемся здесь самой техники и технологии пастушества).

Но причастность «буколических» пастухов к макрокосмосу, к тайнам природы и к тайным знаниям, постоянно присутствующий фон/мотив смерти (связанной и с насилием), драматические душевные переживания — все это выводит идиллию из круга лирических изображений *demi-vrai*, которыми ее нередко ограничивают, и побуждает к поискам иных, более глубоких слоев (конечно, не только мифологических, см. об этом, например: [Grimm 1977, 203–205]). Мифологический и мистериальный слой «буколического» пастушества, так же как и драматические события, разыгрывающиеся на фоне безмятежных пейзажей, замечены, может быть, и не так давно⁸, но сейчас эта тема развивается весьма интенсивно⁹; возможно, этому способствует и

Святого Василия так же таинствен, как и его приход: играя на скрипке, он «вышел из деревни с ветром, метелью и блуждающими огоньками; он пересек реку — они последовали за ним...» [Argesi 1984, 49–52].

⁷ S. v. *Schaf* (*Hirt*) — отдельной статьи *Hirt* в RE нет.

⁸ Парадоксом называет современная исследовательница то, что еще в XIX в. Феокрит «als der Dichter der reinen Naivität, der nur allzu derben Natürlichkeit gerühmt oder getadelt wird» [Böschstein-Schäfer 1976, 8].

⁹ Назовем хотя бы несколько недавних работ, в которых рассматривается ритуальное происхождение пасторали и ее мифологические основы (вместе с

миоритическое пространство Элиаде, обратившее взгляды исследователей назад¹⁰. См. немного в ином плане у Хейзинги: «Никакие другие фантазии не очаровывали человечество своей неизменной свежестью на протяжении столь долгого времени, как зовущий вдаль пастушеский рожок и застигнутые врасплох нимфы под шелестящей сенью деревьев у журчащих ручьев. <...> По-настоящему наивной и естественной буколика не была никогда. У самого Феокрита она предстает плодом усталости от городской жизни, бегством от культуры. Уже на очень ранних этапах то здесь, то там проскальзывает иронический тон, осознание лживости изображаемого»; к этому примечание: «Буколика и сказания о золотом веке тоже в какой-то мере связаны с сакральными обрядами» [Хейзинга 1992, 99–100, 212].

Пересмотр жанра буколик *sub specie* мифологии и ритуала тем более существен, что *балканский пастушеский текст* (во всяком случае, в той своей части, которая представлена лирической поэзией), на поверхности следуя их схеме, развивает, можно даже сказать, реконструирует и выводит наружу как раз то, что находится в глубине и достаточно долго оставалось незамеченным. Сохраняя пейзаж, музыкальные упражнения и лирическую грусть¹¹ (и, конечно, реалии пастушества), *балканская пастораль* актуализирует мифологический и мистериальный слой¹², и (в большой мере связанные с ним, а не с теми же реалиями) драматические, если не трагические коллизии.

Краткое мифологическое досье пастуха задает содержательную схему анализа, которая должна быть заполнена данными балканских традиций, накопивших необъятный материал: корпус пастушеских текстов (*пастушеский текст БММ*) принципиально открыт, поскольку традиция жива и продуктивна. «Занятость» пастуха в фольклорно-мифологических текстах крайне высока. *Пастух* проник практически во все области, жанры и виды фольклорно-мифологических текстов, от самых кратких, паремиологических (ср. прежде всего отмеченную роль *пастуха* в загадках: например, ночное небо с месяцем и звездами почти универсально загадывается через образ пастуха со стадом)¹³, через ритуальные (особенно календарные), заговорные и заклинательные тексты, через песни, сказки, былички, мемуары и т.п., вплоть до эпических, восстанавливающих мифологическое и/или историческое прошлое. *Осу се небо звездама, / И равно поље овцама*, — и

критикой традиционного подхода к жанру): [Hathorn 1961; Segal 1975; Halperin 1983; Halperin 1990].

¹⁰ Так, во всяком случае, в работе [Schenck 1988]: *funeral elegy* трактуется как *pastoral initiation*.

¹¹ Ср. почти формульное сочетание *Hirte und Kummer* [Pollok 1964, 211].

¹² См. хотя бы румынских «балладных» пастухов, обладающих чудесным знанием и могуществом (герой «Миорицы», Йован Йоргован, Костя, Миу Копил и др.) [Vulcănescu 1985, 547].

¹³ Рус. *овцы немерены, пастух рогат* отсылает к промежуточной природе пастуха, его родству с собственной паствой.

балканский текст так же усыпан *пастушескими* мотивами. Громадный пласт составляют тексты, традиционно относимые к чистой лирике, к пасторали, так сказать, к жанру «пастух в пейзаже». Если умножить это многообразие на все балканские традиции, то задача анализа *пастушеского текста* становится весьма сложной, поскольку в конце концов речь должна идти о систематическом и исчерпывающем охвате каждой балканской традиции, каждого элемента постулируемого *пастушеского текста*.

Поэтому здесь применен способ «диагностических точек». В данном случае они определены основной темой/идеей книги: движением, предполагающим следование по пути. Этим и определяется отбор текстов, репрезентирующих, кроме того, мифологическое досье пастуха. Конечно, тем самым закладывается определенная субъективность подхода со всеми вытекающими отсюда опасностями, возможно, превышающими преимущества свободы выбора; описание как бы утрачивает цельность и может показаться собранием иллюстраций. Предполагается, однако, что собранием не случайным, но подчиненным логике постулируемой схемы. Надеемся, что это будут главы *балканского пастушеского текста*, столь же бесконечного, сколь и предсказуемого. Материалом для них послужили прежде всего лирические или семейно-бытовые песни — трансформации пастушеских идиллий и жанра пасторали, где проступает, как представляется, не только мифологический слой, но та амбивалентность *пастуха*, которая приводит к постоянному вопросу «Так кто же или что же он? То или другое? И то, и другое?» (по канону БММ)¹⁴.

Приложение «из русских сказок», основанных, казалось бы, на иных пастушеских реалиях, укладывается в ту же схему, что и античные предания, и современный балканский фольклор. В рассматриваемой здесь перспективе это сходство семиотическое, и оно никак не обесценивает ни материал, ни анализ: речь в данном случае не идет о типологии или об одинаковых технологиях ремесла. С другой стороны, семиотизация имеет в основе мифологическую реконструкцию, и поразительно, в какой неприкосновенности *перво-пастух* сохранил свои свойства во времени и пространстве. Возможно, не последнюю роль в этом сыграла как раз мобильность: консерватизм оказался замешанным на *движении*.

В фрагменте БММ, связанном с *движением/путем*, *пастух* заполняет ячейку «путник по земле» и «путь по земле». Существует целый ряд сюжетов о пастухе как *путнике* (вне его профессио-

¹⁴ См. характеристику пастуха по данным сербохорватского фольклора: «Der Hirtenberuf aber der künstlerischen Betätigung besonders günstige Möglichkeiten und auf dem Balkan gehörte es außerdem durchaus zu den heldischen Berufen, war doch der Hirte in erster Linie der kriegerische Beschützer seiner stets von Raubüberfällen bedrohten Herde. Die schwierigen Verkehrsverhältnisse nötigten zu langen Wanderungen zu Fuß und zu Pferd mit zahlreichen ausgedehnten Aufhalten auf Nachtstationen» [Braun 1961, 89].

нальных передвижений со стадом), путешествующем в *другой* мир, ср. в рум. *пастух* у Господа и *пастух* в аду [Schullerus 1928, 406 A, 829 XIV*]¹⁵, *пастух-всадник* (*Moş Crăciun*) [Vulcănescu 1985, 546–547]. Это в полной мере относится вообще к богам-покровителям пастушества: они все в той или иной мере являются Wandergötter. — Так и древнеиндийский Пушан, «соляренный бог, охранитель дорог, покровитель скота и материального изобилия», *господин пути*, который *идет вслед за нашими коровами*, пригоняет пропавший скот, ездит на колеснице, запряженной козлами, *движется, озирая все существа, странствует* в океане на золотых челнах [Ригведа 1995, 735 и гимны Пушану VI, 53–58], связан с *перемещением* прежде всего и по преимуществу.

Обратимся к *балканскому пространству* и к античности. Пастушество пронизывает жизнь греческого пантеона, и на первый взгляд кажется, что соответствующие эпизоды имеют весьма косвенное отношение к мифологии, что это — сугубо реалистическое отражение реальной ситуации. Многие греческие боги являются владельцами громадных и/или особых, волшебных стад (или животных). Эти стада они поручают пастухам, но нередко пасут и сами; более того, овладев этим ремеслом, они (не всегда добровольно) служат в пастухах и у богов, и у людей (см. в гл. 11 об Аполлоне). Пастушескую службу несут и цари, и это среди прочего может быть инициационным (нравственным) испытанием: «Der König muß die Entbehungen des Hirtenlebens auf sich nehmen» [Auffarth 1991, 487–488]. Поскольку скот — основная единица дара/обмена (в том числе и насильственного), пастушество оказывается профессией, предполагающей весьма активные отношения с другими владельцами стад, олимпийцами и обычными людьми¹⁶. В последнем случае бог может взять на себя и функции покровителя земных стад, обеспечивая их плодovitость и охраняя, прежде всего от диких зверей. С пастушеством связаны Аполлон, Гермес и Пан, и каждый из них совмещает эту профессию с другими, более высокими занятиями (музыка и музыкальные инструменты, прорицание и др., см. гл. 11).

В данном случае для нас особый интерес представляет греческий *господин путей* (ἡγεμόνιος, ἐνόδιος, ὄδοιπόρος), Wandergott Гермес, вся сущность и жизнь которого (начиная с пеленок) представляет собой концентрированное движение, и оно касается не только истории с похищением скота у Аполлона. Вестник богов, вожатай¹⁷,

¹⁵ Ср.: чтобы избавиться от самодив, пастух каждый день меняет путь, по которому он гонит стадо [Мицева 1994, № 13].

¹⁶ Ср. хотя бы (в связи с путешествием Одиссея) стада Гелиоса [Page 1983, 80].

¹⁷ Ср. аналогии с Паном: «С Гермесом у Пана вообще много общего: оба вожатаи, обоим посвящена черепаха, оба числятся изобретателями сиринги, оба способны к пророчеству <...> [функция вожатаго, как и у Гермеса] может быть понята прямо, то есть как форма предводительства <...> Однако у Па-

психопоп Гермес, единственное средство передвижения которого — крылатые сандалии; Гермес, пометивший дороги своими изображениями-гермами¹⁸; исполнитель поручений, связанных с переходом на большие расстояния, с пересечением границ; посредник между богами и людьми и между тремя мирами-уровнями, *нижним*, *средним* и *верхним*, и т. д. — этот Гермес, в своей пастушеской ипостаси представленный криофором (= добрым пастырем), может стать гермой-ориентиром *балканского пастушеского текста* в фрагменте, связанном с *движением*¹⁹.

Дороги, расчерчивающие лабиринтом *балканское пространство*, определены прежде всего передвижениями пастуха со стадом. В жаркий сезон стадо находится в горах, в холодный спускается в долины (день св. Георгия 23 апреля и день св. Димитрия 26 октября ст. стила, пастушеские праздники, являются временными рубежами пространственных перемещений). Сезонное движение следует схеме *летом наверху — зимой внизу* (Овчар <...> *лете летува по гора, зиме зима по поље* [БНТ 1962, 339])²⁰.

Два основных вида *пастушеского пути* соответствуют двум основным типам балканского пастушества, отгонному и трансгумантному. *Путь* отгонного пастушества, условно говоря, строится по принципу одной (единственной) *И* так: центром остается постоянный *дом* (село), откуда отправляются и куда возвращаются пастухи. *Путь* по дорогам трансгумантного пастушества²¹, постро-

на <...> много общего с лешим, а леший, как известно, „водит“ — и в другом [гомеровском] гимне это же свойство приписывается Гермесу (VI, 577–578), с которым Пан в родстве и сходен [но и леший по своим профессиональным занятиям *пастух*. — Т.Ц.]. Тут нельзя не отметить, что способность к пророчеству и склонность к обману или двусмысленности в греческой традиции устойчиво совмещаются» [Рабинович 1994, 83–84].

¹⁸ «Ein Numen des Grenz-, Grab- und Wegsteins» [КР 1979, 1070].

¹⁹ Движение-путь и музыка сплелись в рум. «правила пути в одиночку» — нельзя разговаривать, но можно напевать, наигрывать и насвистывать, как это делают пастухи:

Și încă nu se cuvîne
Cînd umbli pe drum, în sine
Să murmuești sau să fluieri
Și ca ciobanii să șuieri.

[Pann 1976, № 197]

²⁰ Разумеется, в реальности перемещения происходят по гораздо более сложной схеме, и оппозиция *верх/низ* достаточно условна.

²¹ Мы говорим здесь о трансгумантном пастушестве как таковом, не касаясь его современного состояния, когда закрытые межгосударственные границы разрушили систему передвижений. О балканской трансгумантности как особом типе *номадизма* см.: «Nomadismo dell'area balcanica e mediterranea, caratterizzato da transumanze ovine tra le pianure (interne o costiere) ed i pascoli montani. La differenza rispetto alle altre aree sta nel fatto che qui migrano solamente i pastori, senza famiglia (e senza tenda)» [Turri 1983, 111].

енный по строгим пространственно-временным правилам перехода с одного пастбища на другое и т.д., основан на принципе многих И так, остающихся условными: постоянный и единственный дом (село) заменяют «промежуточные» *колибы*, привязанные к соответствующему пастбищу; пастухи живут без дома, без семей, их контакты с не- (или вне-) пастушеским миром ограничены (ср. *безлюдный* и *бездомный* мир албанской пастушки в гл. 12)²².

Семиотическое (и реальное) скрепление *путей*, соответствующих разным типам пастушества, создает действительно лабиринтное переплетение с дополнительной степенью сложности движения: Тезей, по крайней мере, был уверен, что в извилинах критского лабиринта с ним никто не столкнется и не сметет его с дороги, как это может произойти, если в утесненном пространстве одновременно будет двигаться несколько огромных стад. Поэтому графики и маршруты движения должны разрабатываться с не меньшей тщательностью, чем курсы кораблей и самолетов или движение городского транспорта.

«Дороги — это жилы земли <...> Дорога подобна жиле: ее ни остановать, ни порезать», говорится в албанском обычном праве, *Kanun i Lekë Dukagjini Кануне Леки Дукагини* [Канун 1994, 100, 101], датируемом XV веком и сохранившем актуальность до конца XIX, если не до начала XX века; и прокладывание дорог, и правила пользования ими, и установление границ²³ либо начинается с пастуха, либо оказывается с ним связанным, ср. в тексте клятвы, произносимой при восстановлении старой границы: «Клянусь этой тяжестью, которая да падет на меня на том свете, как раз тут находились прежде пограничные знаки — об этом рассказывал мне мой дед, когда я мальцом был у него козьим пастухом» [Канун 1994, § 246, 3]²⁴. Албанская *besa* (*besa*, собств. 'вера') — клятва, слово, обещание, гарантия, необыкновенно выразительна (в том числе и как самостоятельный текст) в своем *пастушеском* фрагменте: первоначальное содержание бесы скота и чабана — «разрешение, которое давал один общественный коллектив (например, фис, позже байрак) другому на прогон через его территорию стад, перекочевывающих с одного пастбища на другие. В системе отгонного скотоводства ни при каких обстоятельствах не должны

²² Ср. живописные впечатления русского путешественника XIX в.: «Все эти стада бродят по ливадам и лужайкам в лесах; их пасут мужчины, вооруженные с ног до головы; они же доят овец, бьют масло, варят сыр, живя и день и ночь в *коливах*, шалашах, построенных из сосновых ветвей, часто очень далеко от села, в которое они ходят по праздникам к обедне, да для того, чтобы запастись хлебом» [Ионин 1873, 14]. Об этих «сезонных» жилищах (шалашах, пещерах, землянках) см. подробно: [Marinov 1969].

²³ См. ритуал установления границ в балканских традициях: [Stahl 1992, 59–64].

²⁴ Ср.: «Если <...> постреляют друг друга пастухи, поссорившись из-за границы пастбища в горах, всякое обсуждение вопроса о том, где проходит граница, сразу же прекращается» [Канун 1994, § 255].

были нарушаться сроки перегона скота с летних пастбищ на зимние или в обратном направлении. Чабан со стадом не только в пути, но и на пастбище был охраняем бесой. <...> Разновидностью бесы скота и чабана был договор о безопасности передвижения на дороге. Иногда ее называли особым именем *беса дороги* (*besa e rruçgès*). Устная договоренность точно фиксировала, как пролегает эта дорога, путник, сошедший с нее, оказывался „вне бесы“» [Иванова 1973, 172–173].

Одним из первых опытов трансгумантного перехода можно считать десятый подвиг Геракла (что и отмечено неоднократно в научной литературе)²⁵: похищение чудесного стада — коров Гериона, внука Посейдона, трехтулового гиганта, которых пас пастух Эвритион и сторожил двуглавый пес Ортр. Аполлодор описывает его маршрут так:

[Коровы находились на острове Эритея, расположенном вблизи Океана]. Отправившись [из Тиринфа в Арголиде] за коровами Гериона, Геракл прошел через многие степи Европы и пришел в Ливию. Придя в Тартесс, он поставил там памятные знаки о своем походе на границах Европы и Ливии — две одинаковые каменные стелы <...> [далее Геракл пересекает Океан на золотом челне-кубке Гелиоса]. Прибыв в Эритею²⁶, Геракл расположился для ночлега на горе Абанте <...> [здесь он убивает пса и пастуха, а на берегу реки Антемунта — самого Гериона]. После этого он загнал коров в кубок и, переплыв в Тартесс, вернул кубок Гелиосу. Затем он пересек Абдерию и прибыл в Лигурию <...> [после очередной стычки из-за коров] двинулся через Тиррению <...> [где от стада отбился бык, которого царь элимов и сын Посейдона Эрик загнал в свои стада; Геракл, передав коров Гефесту, вернулся на поиски быка и отбил его]. Быка он погнал вместе со всем стадом к Ионийскому морю. Когда они подошли к морской излучине, Гера наслала на коров слепня, и стадо разделилось в области фракийского предгорья. Геракл поймал часть стада и погнал его в направлении Геллеспонта. Едва согнав коров к реке Стримоу, Геракл <...> сделал ее несудоходной, и, пригнав коров к Эврисфею [в Тиринф], отдал их ему (Apd. II, 5, 10).

Переусложненный и перегруженный географическими указаниями путь Геракла (от Ливии до Тартесса, от Испании через Марсель и всю Италию до Эпира, Фракии и Скифии и оттуда в Тиринф) имеет один и главный ориентир: солнце. Путь *туда*, за стадом, — с востока на запад, посолонь. Путь *обратно*, со стадом, — с запада на

²⁵ Ср. [Plácido 1993, 73]. Указание на трансгумантность видят и в том, что Эдип, брошенный на Кифероне вблизи *Фив*, был найден *сикнионским* пастухом [Bremmer 1987, 43].

²⁶ Он по волнам бездонного моря приплыл на остров прекрасный...

(Стесихор, «ГерIONEИДА», S 8)

«География западной окраины Средиземноморья представлялась еще достаточно туманно. В Атлантическом океане помещали Остров богов, вход в Аид (последнему могла способствовать и близость названий Тартесс ≈ Таргар)» [Kazansky 1997, 122] — к путешествиям *пастухов* в нижний мир.

восток, то есть противосолонь. Таким образом, Геракл на пути *обратно* удаляется от солнца (обжигаемый его лучами по пути *туда*, он направил против Гелиоса лук, и тот вынужден был дать ему золотой кубок-челн, чтобы переплыть Океан; ср. золотые челны Пушана и золотой кубок-ладью из троянскогоклада, рис. 10), и это вполне соответствует пастушеским реалиям, см. распространенный мотив балканской пасторали: пастух уводит стадо в тень, чтобы спрятать его от солнца. Существен мотив перевоза коров через Океан, что также отразилось в балканском фольклоре: стадо угоняют через реку или море: маршрут тем самым усложняется, лабиринтный путь прокладывается и по суше, и по воде, объединяя их. Добывание стада и доставление его Эврисфею — цепь похищений, стычек, убийств, см.: [Grimal 1988, s.v.]. Пастушество предстает чуть ли не как боевое искусство, и в данном случае это не столько пережитки ремесла охотничьего, сколько «воинственная» специфика ремесла пастушеского, в которое заложено соперничество из-за стада: «пастушеские народы предпочитают искусство войны, а не искусство мира», говорит Эванс-Причард [Цивьян 1990, 83]. Так Геракл в определенном смысле формирует образ *балканского пастуха* (не опровергающий, впрочем, другую *пастушескую* ипостась: мирную, лирическую, *музыкальную*), тем более что это не единственный его пастушеский подвиг (ср. эпизоды с критским быком, с конями Диомеда, с пастухом Аида Менитом).



Рис. 10. Кубок ладьевидный с двумя ручками.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Мифологическая реконструкция переводит сюжет на уровень космологии. Буркерт предлагает следующую интерпретацию. Мифическая география подчеркивает оппозицию между Эритеей и *нашим* миром: остров отделен от него Океаном и окружен водой точно так же, как и ойкумена. Но разделяющий Океан служит одновременно и соединителем (река–мост, гл. 8): это место, где земля и небо встречаются; только там Геракл может встретить Гелиоса [Burkert 1975, 277]. Роль солнца актуализирует и подтверждает связь мифологического *пастуха* с небесными светилами (см. выше о звездном небе, о солярных функциях Пушана), что в балканском пространстве так прекрасно отразилось в «Миорице», где на свадьбе *пастуха* венцы держат солнце и луна, а свадебными факелами служат звезды.

Та же знаменитая «Миорица» начинается замечательным по сочетанию емкости и краткости описанием встречи «на путях трансгумантности» («pe drumurile de transhumanță», О. Денсушану):

Pe-un picior de plai,	У подножия горы,
Pe-o gură de rai,	У входа в рай,
Iată vin în cale,	Вот идут по дороге,
Se cobor la vale	Собираются в долине
Trei turme de miei	Три стада овец
Cu trei çobănei.	С тремя пастухами.
Unu-i moldovan,	Один молдованин,
Unu-i ungurean	Один венгерец
Și unu-i vrîncean.	И один вранчанин.

Здесь есть всё. Идея движения подчеркнута междометием *iată* при глаголе: «вот идут», ср. алб. *po*; семантически это соответствует *hic et nunc* и среди прочего создает для читателя (или слушателя) ощущение присутствия. «Сезонное» противопоставление *верха* и *низа* представлено долиной и горой. Движение вверх имплицировано сочетанием «у подножия горы» — «у входа в рай»: вход в рай, по определению, должен находиться наверху. Наконец, идея трансгумантности и одновременно указание на исходную точку (эксплицитно) и на *путь* (имплицитно, поскольку подразумевается, что указание *откуда* содержит в себе и *как*, *по какой дороге*), выражена топонимическими определениями пастухов — из Ардяля, из Молдовы, из Вранчи и т. д.²⁷. Разные варианты баллады, дающие достаточно яркий «топонимический разброс» [Fochi 1964], могут быть сведены в *пастушескую версию* балканской гео-этнической панорамы, ср. [Топоров 1997].

²⁷ Опубликовавший в 1850 г. эту балладу Александри сопроводил это следующим комментарием: «один из долины Молдовы, один с гор Вранчи, один из Ардяля. По незнанию, наш народ смешивает здесь имя ардедянина и венгерца, потому что он еще не знает протяженность земли, населенной румынами. Он не знает, что по ту сторону грани Молдовы и Валахии, за Карпатами и до Тиссы, за Дунаем и до центральной Македонии, за Милковом и Молной... живут его братья, в такой же одежде, с такими же обычаями; с теми же поверьями и с тем же языком, с тем же прошлым, полным славы и страданий, да и с тем же будущим!» [Alecsandri 1973, 14–15].

Крайне важное значение имеет «результат движения», по сути, центрального: пространственное положение *пастуха*, его «профессиональное» отъединение от людей. Он всегда находится *далеко*, он всегда *один* (мн. число *пастухи*, скорее, поэт. coll.). Удаление, одиночество усиливают его особость и сообщают ему свойства и функции, иногда неожиданные. Что *пастух* обладает особыми магическими знаниями, вытекает из его амбивалентной природы (см. выше), удаленности места, в котором он находится и которое представляет собой границу между *нашим* и *иным* миром. — Но оказывается, что *пастух* знает и то, что происходит в *нашем* мире.

Если герой в затруднении и при этом — обязательное условие — находится в пути, за него можно не беспокоиться: ему встретится *пастух* и даст необходимую информацию, «ориентировку» в прямом и переносном смысле, разумный практический совет и помощь²⁸. В пути, в движении — вот главное условие получения героем информации, знания, без которого невозможно дальнейшее движение сюжета²⁹, и эпизод встречи с *пастухом* выглядит поэтому почти как передача эстафеты³⁰.

«Земная» информированность пастуха-отшельника по-своему примечательна. Она предполагает информативность пути как такового: тот, кто двигается, должен видеть, слышать и усваивать многое и разное, накапливать информацию и передавать ее другим (ср. гл. 8, когда обращаются с вопросом к воде/реке, поскольку она *текущая*); это весьма существенно для клефтов и гайдуков, которые получают у пастухов необходимые для них сведения (дорога, погода, враги и пр., см. гл. 10).

Умение встречаться в нужное время и в нужном месте лежит в основе известного сюжета о воспитании пастухом *особых* детей, которых родители бросают в тех же далеких, граничных местах (лес, гора), где они неминуемо должны погибнуть, — но тут возникает *пастух*. Интересно при этом, что, появившись неожиданно и наткнувшись на ребенка случайно, он тем не менее может знать тайну его происхождения, и всегда — свою задачу: обеспечить исполнение предначертанной ребенку судьбы (обычно от ребенка стремятся избавиться или для того, чтобы избежать предсказанного несчастья /Эдип, Парис/, или для того, чтобы ребенок не мешал /случай злой мачехи/)³¹.

²⁸ Это не исключает конфликтов между ними.

²⁹ Ср. немецкое клише для разрешения трудных ситуаций: *da kam der Wanderer...* 'тут подошел путешественник...' (и объяснил).

³⁰ К этому, конечно, и сюжеты об *умном пастухе*, разгадывающем загадки, заменяющем героя и т. п.

³¹ См. выборочно таких «античных» воспитанников (кроме Эдипа, Париса, о котором в гл. 11, Ромула и Рема): богиня Геката, дочь Зевса и Фереи, дочери Эола, была брошена на перекрестке, где ее подобрал пастух из Фер, который ее и воспитал; Зевс и Немезида сочетались друг с другом в образе лебедя и гусыни, Немезида снесла яйцо, которое подобрал пастух и от-

Отодвинутый в сторону, в тень, пастух нередко становится скрытым протагонистом и «двигателем» сюжета — в частности и потому, что обладает магическими свойствами и знаниями, которые позволяют осуществлять медиацию между миром человека и миром природы. Эти свойства и признаки пастуха существенно разнообразят спектр *пастушеского текста*. Здесь следует назвать *встречу* — самостоятельную семантическую единицу, соответствующую одной из наиболее важных функций пастуха — быть накопителем и передатчиком ценной информации, которая делает его чудесным помощником героя³². Нередко контакты с пастухом нужны для переодевания-превращения (с пастухом меняются одеждой, просят овцу, сдирают с нее шкуру и одеваются в эту шкуру) и получения тем самым *пастушеского статуса*, который оказывается промежуточным, необходимым для выполнения трудного задания. *Встреча с пастухом* всегда означает поворот сюжета: после нее и начинаются главные приключения и подвиги. Несколько примеров:

Албанские сказки: мальчик убегает от мачехи, по дороге встречается пастуха, просит у него ягненка и получает просимое, выполняет трудное задание [Përalla 1979, I, № 31]; женщина знает, как избавить пашу от несчастий и отправляется к нему; по дороге встречается пастуха, меняется с ним одеждой; далее пастух выполняет ее поручения [там же, № 41]; по дороге на горное пастбище герой собирает чудесных помощников, один из них пастух [там же, № 51]; герою надо разжечь очаг, он скачет за огнем, находит огонь у пастухов [там же, № 61]; по дороге, оказавшись в лесу, пастух справляется с волком и спасает героя [там же, № 81]; слепому надо найти ручей, чтобы прозреть; ему встречается пастух и доводит его до ручья [Përalla 1982, II, № 5]; по дороге домой герой встречается пастухов и выкупает у них собаку, кошку и змею, которые потом становятся его чудесными помощниками [там же, № 14]; девушка встречается пастухов, которые режут для нее овцу и дают ей мужскую одежду; в новом облике выполняет трудное

нес Леде, из яйца родилась Елена; Ликаст и Паррасий, сыновья Ареса и Филономы, были брошены матерью на горе Эримант, где их подобрала и воспитала пастухи; Мелитея, сына нимфы Отреиды и Зевса, бросают в лесу, а затем отдают на воспитание пастуху Фагру; сына Аполлона Милета, основателя города в Малой Азии, бросают в лесу, где его сначала кормит волчица, а потом подбирают пастухи; сыновья Тиро и Посейдона Пелей и Нелей были сначала вскормлены кобылицей, а потом подобраны пастухами; Семирамида, дочь речной богини и сирийского юноши, была брошена матерью и вскормлена голубками, которые брали для нее сыр и молоко у пастухов, потом пастухи нашли ее; Телеф, сын Геракла, брошен на горе Партенион, вскормлен оленихой и подобран затем пастухами, как и сыновья Посейдона Эол и Беот, и т. д. (по [Grimal 1988]). — Устойчивый сказочный мотив, см. Прилож. 3.

³² Ср. обратный ход: встреча глухих пастухов и возникающие из-за этого квидпрокво (все пастухи оказываются ворами) [FT 1967, 359–361].

задание [там же, № 21]; девушка, отданная замуж *очень далеко*, идет навестить мать и брата, встречает пастуха, и тот указывает ей дорогу [там же, № 26]; герой отправляется в путь, по дороге, на горе, встречается пастуха, просит у него хлеба, пастух дает ему ключ от своего дома, но герой употребляет эту помощь во зло, обкрадывая пастуха [там же, № 42]; герой встречается пастухов и выкупает у них щенка, который становится его чудесным помощником [там же, № 65]; герой ищет способ избавиться от черта, встречается пастухов, которые ему помогают [там же, № 86]; встретившийся Великану пастух рассказывает ему, где скрывает свою силу злой Карлик; чтобы победить Карлика, Великан сам нанимается в пастухи [Çabej 1982, 110] и т. д.

См. сказки из собрания Шапкарева: идет сам пастух со стадом и встречается детей, бросивших в огонь змею [Шапкарев 1973, № 168, ср. № 216]; женщина меняется с пастухом одеждой и становится *овчаром*, выполняет трудное задание [там же, № 187]; *юнак мома*, которая пасет овец, переодевается в мужскую одежду и приходит к царю (выполняет трудное задание) [там же, № 212]; оклеветанная мачехой девушка встречается пастуха, просит у него мужскую одежду, в новом облике возвращается к отцу [там же, № 230]; брошенный отцом мальчик встречается в лесу/на горе пастуха, который берет его к себе [там же, № 240] и т. д.³³ В варианте сюжета «Больной брат» *левен Никола*, заболевший в горах, посылает за сестрой (вниз, в село) *девет овчари, верна дружина* [Пенушлиски 1983, 259].

Ср. также встречу пастухов с болезнью, где пастухи необыкновенно динамичны и энергичны, так что болезни приходится плохо. — Речь идет о заговорном клише о (слепых) пастухах, которые находят болезнь, берут ее без рук, жарят без огня и съедают без рта (заговор, приведенный Марцеллом Эмпириком, и распространённый в балканском фольклоре), или о пастухах, которые гонят болезни. Подборку для южнославянской традиции см. теперь: [Жляус 1997, 78, 158–159]: болезнь *падает* с неба — слепые пастухи *гонят* ее, вяжут, режут, спекают, съедают; или болезнь *бежит* через поле — пастухи *хватают* ее; пастух *гонит* болезнь палкой по долинам и вершинам и т. д. (естественно, есть варианты, где пастухов заменяют другие персонажи).

³³ Ср. гораздо менее безобидные встречи с пастухом в греческой сказке о водяных из горных озер Перистера и Ксеровуни: водяные заколдовали пастуха, сделав его оборотнем. *Пастух-оборотень*, ставший водяным, явился к своему другу и рассказал, как с ним можно встретиться: надо прийти к озеру, взобраться на белую скалу и играть на дудочке, тогда он выйдет из озера; затем пастух-оборотень спускается в деревню и уводит оттуда девушку к себе в озеро; братья идут к озеру, спасти ее. Они решают пробить в скале водосток, чтобы спустить воду из озера, но земля начинает дрожать, в водосток падает огромный камень и запруживает его; братьям приходится уйти домой ни с чем [FG 1970, № 74].

Со встречи с *пастухом* начинается румынская баллада о строительной жертве (*Монастырь Арджеш, Мастер Маноле*³⁴): Негру-Водэ выбирает место,

Чтоб построить монастырь.
 Даль окидывает взглядом.
 Вот идет чабан со стадом <...>
 — Чабан пригожий,
 Человек ты переходжий,
 Вдоль по Арджешу ты бродишь,
 Вверх и вниз овец ты водишь,
 Все ты видел здесь окрест, <...>
 Проходя долины эти,
 Может быть, случайно встретил
 Стену на своем пути <...>
 — Шел я шел, не торопясь,
 Видел стену я разбитую...

(Перевод М. Светлова [РБД 1965, 18–19]³⁵)

Другие встречи с *балканскими пастухами* — в следующих главах.

Литература

- Арgezи 1984 — *Тудор Арgezи*. Избранное / Сост. Т. Н. Свешникова. М., 1984.
 БНТ 1962 — Българско народно творчество. Трудово-поминъчни песни. София, 1962.
 Иванова 1973 — *Ю. В. Иванова*. Северная Албания в XIX — начале XX в. Общественная жизнь. М., 1973.
 Ионин 1873 — *А. Ионин*. О куцовлахх Эпира, Фессалии и Македонии. СПб., 1873.
 Канун 1994 — Памятники обычного права албанцев османского времени / Сост. Ю. В. Иванова. М., 1994.
 Караџић 1976 — *В. С. Караџић*. Српске народне пјесме, књ. III. Београд, 1976.
 Кляус 1997 — *В. Л. Кляус*. Указатель сюжетов и сюжетных ситуаций заговорных текстов восточных и южных славян. М., 1997.
 Мицева 1994 — Невидими ноштни гости / Съст. Е. Мицева. София, 1994.
 Музиль 1994 — *Роберт Музиль*. Человек без свойств. 2 / Пер. С. Апта. М., 1994.
 Пенушлиски 1983 — *К. Пенушлиски*. Македонски народни балади. Скопје, 1983.
 Рабинович 1994 — *Е. Г. Рабинович*. Рождество Пана (Ном. Нумп. XIX) // Знаки Балкан. М., 1994, 1.
 РБД 1965 — Румынские баллады и доины. М., 1965.

³⁴ Примечательно, что в сербской песне персонаж с таким именем, мајстор Манојло, спасаясь от пашы, уходит в горы и становится гайдуком [Караџић 1976, № 45].

³⁵ *Iată, cum mergea / Că-n drum agiungea / Pe-un biet cobănaș / Din fluier doinaș, / <...> Pe Argeș în sus / Cu turma te-ai dus / Pe Argeș în gios / Cu turma ai fost. / Nu cumva-ai văzut / Pe unde ai trecut / Un zid părăsit...* [Alecsandri 1973, 225]. — Ср. такую же встречу с пастухом в балладе «Штефэницэ-вода», где пастух не только объясняет дорогу и приводит к нужному месту, но оказывается тем, кого Штефэницэ-вода искал (к теме *пастуха*, под личиной которого скрывается истинный герой) [Alecsandri 1973, 254–255].

- Ригведа 1995 — Ригведа. Мандалы V–VIII / Изд. подг. Т. Я. Елизаренкова. М., 1995.
- СМР 1970 — Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, И. Пантелић. Српски митолошки речник. Београд, 1970.
- Топоров 1997 — В. Н. Топоров. «Гео-этнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры (к происхождению и функциям) // Культура и история. Славянский мир. М., 1997.
- Хейзинга 1992 — Йохан Хейзинга. Об исторических жизненных идеалах. London, 1992.
- Цивьян 1990 — Т. В. Цивьян. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- Шапкарев 1973 — К. А. Шапкарев. Сборник от български народни умотворения. София, 1973, 4.
- Aleksandri 1973 — V. Aleksandri. Poezii populare ale românilor. I. București, 1973.
- Auffarth 1991 — Ch. Auffarth. Der drohende Untergang. Berlin; New York, 1991.
- Böschstein-Schäfer 1976 — R. Böschstein-Schäfer. Die Idyllen Theokrits // Europäische Bukolik und Georgik. Darmstadt, 1976.
- Braun 1961 — M. Braun. Das serbokroatische Heldenlied. Göttingen, 1961.
- Bremmer 1987 — J. Bremmer. Oedipus and the Greek Oedipus Complex // Interpretations of Greek Mythology. London; Sidney, 1987.
- Burkert 1977 — W. Burkert. Le mythe de Gérion: perspectives préhistoriques et tradition rituelle // Il mito greco. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 7–12 maggio 1973). Ed. dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.
- Çabej 1982 — E. Çabej. Disa figura të besimeve popullore shqiptare // Çështje të folklorit shqiptar, 1. Tiranë, 1982.
- Calame 1977 — C. Calame. Mythe grec et structures narratives: le mythe des cyclopes dans l'Odyssee // Il mito greco. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 7–12 maggio 1973). Ed. dell'Ateneo & Bizzarri, 1977.
- FG 1970 — Folktales of Greece. Chicago: London, 1970.
- Fochi 1964 — A. Fochi. Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte. București, 1964.
- FT 1967 — Folclor din Transilvania. București, 1967.
- Grimal 1988 — P. Grimal. Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. Paris, 1988.
- Grimm 1977 — R. R. Grimm. Bukolik zwischen ancien régime und bürgerlicher Gesellschaft // Umjetnost riječi. Rezeptionsästhetik und Literaturgeschichte. Zagreb, 1977.
- Halperin 1983 — D. M. Halperin. Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry. Yale Univ. Press, 1983.
- Halperin 1990 — D. M. Halperin. Pastoral Violence in the Georgics: Commentary on Ross // Arethusa, 23, 1, 1990.
- Hathorn 1961 — R. Y. Hathorn. The Ritual Origin of Pastoral // Transactions of the American Philological Association, 92, 1961.
- Jehasse 1980 — L. Jehasse. Dionysos et l'âne aulète // Recherches sur les religions de l'antiquité classique. Paris, 1980.
- Kazansky 1997 — N. N. Kazansky. Principles of the Reconstruction of a Fragmentary Text (New Stesichorean Papyri). S-Pb., 1997.
- KP 1979 — Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. München, 1979.
- Kurz 1982 — A. Kurz. Le corpus Théocritien et Homère. Berne: Francfort/M., 1982.

- Marinov 1969 — *V. Marinov*. Die Almenwirtschaftliche Schafhaltung im zentralen Balkangebirge // *Viehwirtschaft und Hirtenkultur*. Budapest, 1969.
- Page 1983 — *D. Page*. Racconti popolari nell'Odissea. Ercolano, 1983.
- Pann 1976 — *A. Pann*. De la lume adunate și iarăși la lume date. București, 1976.
- Përalla 1979 — Përalla. Prishtinë, 1979, v. I.
- Përalla 1982 — Përalla. Prishtinë, 1982, v. II.
- Plácido 1993 — *D. Plácido*. Le vie di Ercole nell' esterno Occidente // *Ercole in Occidente / Labirinti 2*. Trento, 1993.
- Pollok 1964 — *K.-H. Pollok*. Studien zur Poetik und Komposition des balkanslawischen lyrischen Volksliedes. I. Das Liebeslied. Göttingen, 1964.
- RE — Paulis Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. N. B. von Georg Wissowa. München.
- Schenck 1988 — *C. M. Schenck*. The Funeral Elegy as Pastoral Initiation: Plato, Theocritus, Virgil // *Mosaic 21/1*, 1988.
- Schullerus 1928 — *A. Schullerus*. Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten. Helsinki, 1928.
- Schweizer 1937 — *H. Schweizer*. Aberglaube und Zauberei bei Theokrit. Basel, 1937.
- Segal 1975 — *Ch. Segal*. Landscape into Myth: Theocritus' Bucolic Poetry // *Ancient Pastoral. Ramus Essays on Greek and Roman Pastoral Poetry*. Melbourne, 1975.
- Stahl 1992 — *P. Stahl*. Les règles de vie des anciennes communautés villageoises européennes // *Etudes et documents balkaniques et méditerranéens*, 16. Paris, 1992.
- Turri 1983 — *E. Turri*. Gli uomini delle tende. Milano, 1983.
- Vulcănescu 1985 — *R. Vulcănescu*. Mitologia română. București, 1985.

Приложение 3

Мифологическое досье *пастуха* и формирование *пастушеского текста* (на материале русской сказки)

Заданная мифологичность *пастуха* и через него *пастушеского текста* побудила обратиться прежде всего к волшебным сказкам³⁶. Принцип отбора — те сказки, в которых фигурирует персонаж (главный, второстепенный, эпизодический, статист), названный *пастухом* (учитываются и перифрастические обозначения типа *Х стал пастушеским* и под.); приоритет называния подчеркнут не случайно.

Повторим известное: персонажный набор сказок достаточно ограничен: царь, царевич, солдат, купец, охотник, *пастух*, пахарь, кузнец, мельник, слуга, поп (обычно в бытовых сказках) и некоторые др.,

³⁶ Здесь привлекаются также легенды, бытовые, сатирические и др. сказки.

также обобщенные — человек, мужик, старик, молодец и под. (называются только мужские персонажи, с ориентацией на русский материал). Многие в принципе могут быть взаимозаменяемы и выступают в разных версиях одного и того же сюжета (собственно говоря, и версии эти могут различаться только по тому, кем назван персонаж). С одной стороны, если в сказке появляется *пастух*, это еще не значит, что перед нами исключительно *пастушеский* сюжет: персонаж может быть заменен другим (назван иначе). С другой стороны, когда персонаж обозначен неопределенно-общим именем (человек и т.п., см. выше), то встает вопрос, нельзя ли и здесь подставить *любого*, есть ли некие ограничения «на персонаж» или это табуированное наименование единственного для данного сюжета героя.

Sub specie мифологии *пастушеского текста* показательна «Хрустальная гора», сказка 162 из собрания Афанасьева, перенасыщенная сверхъестественными событиями и превращениями. Ее герой Иван-царевич (младший из трех сыновей), получивший чудесную способность превращаться в сокола и муравья, основные подвиги совершает в облике *пастуха*. Приехав в тридешатое государство, половина которого втянута в хрустальную гору, и поехав с царевной этого царства к хрустальной горе погулять, он гонится за золотой козой, но упускает ее и теряет царевну. Не решившись показаться на глаза царю, ее отцу, *нарядился он таким древним старичком, что и признать нельзя; пришел во дворец и говорит царю: «ваше величество! найми меня стадо пасты»*. — *Хорошо, будь пастухом*. Одна из его *пастушеских* функций — отдавать коров трем озерным змеям, соответственно о трех, шести и двенадцати головах. Обращаясь соколом и муравьем, царевич-пастух сохраняет коров, сносит змеям головы, получает волшебное семячко, помогающее ему извести (растопить на огне хрустальную, то есть ледяную) гору, освобождает царевну, возвращается с ней к царю, очевидно, уже в своем облике: *тут их и обвенчали*.

Связь темы *пастуха-змееборца*, который защищает (освобождает) скот от водяного змея, с «основным мифом» представляется совершенно явной и не требующей дополнительных обоснований. Мотив превращений также достаточно известен. Более интересна многоступенчатость, «поэтапность» превращений героя. Сначала это Иван-царевич = сокол: герой превращается в сокола, так сказать, непосредственно, но пока сокол служит лишь «средством передвижения», чтобы достичь тридешатого царства. Лишь после того, как герой принимает на себя роль *пастуха* — становится *пастухом*, sc. превращается в него — и уже из *пастуха* превращается в сокола и муравья, лишь тогда он совершает свои подвиги. Способность к превращениям он получает от зверей, птиц и гадов в награду за помощь. Иван-царевич и вся фауна без труда понимают друг друга. Вероятно, языком-посредником является человеческий: к герою первым обращается сокол, и не сказано, что Иван-царевич понимает звериный язык (обычно эта способность специально оговаривается, будучи полученной в дар, см. ниже).

Вскрывается особая магическая связь героя с природой, с животным миром во всем его многообразии (дикие звери и домашние животные, птицы, гады, насекомые), и эта связь центрируется, а на глубинном уровне и индуцируется образом/ролью *пастуха*. Более того, именно *пастух* поднимает ситуацию на более высокий, мифологический уровень, актуализирует введение сверхъестественных персонажей — водяных змеев, являющихся протагонистами едва ли не самого значимого мифологического сюжета (змеборчества). Конечно, в роли змеборца в русских сказках выступает не только *пастух*; да и здесь он как бы двойится, прячется за спиной канонического героя — царевича. Однако связь *пастуха* со змеем/змеей, вообще с персонажем змеиной породы, существует как независимая единица, которая всплывает и в других сюжетах, где она, может быть, и не так открыто связана с мифологической основой³⁷. Особо выделяется мотив *змея — огонь*, своеобразно представленный в сюжете, где герой спасает змею из огня, а та в благодарность награждает его пониманием языка животных. Появление здесь *пастуха* весьма вероятно, и примеры этому есть. Ср. русскую сказку, записанную в Литве, «Змея учит понимать по-птичьему» [РФЛи 1975, 55]: *Пас один пастушок. Там в поле он зажег костер, а в костре сидела змея. Змея словами [то есть на человеческом языке. — Т. Ц.] стала просить... и т. д.* На другом конце балто-балканского ареала, в южнославянской традиции, герой этого сюжета также *пастух*, ср. «Змията и овчарот» [Шапкарев 1973, 135, 168, 216 (змея за добро отплачивает злом), 229].

В приведенных сюжетах проступают и иные мотивы, кроме змеборческих. В контексте пастушеской мифологемы наиболее важным

³⁷ Примечателен сюжет о юноше, который служит *пастухом* у слепых старика и старухи [СУС 1979, 321]: пасет скот на запретном лугу ведьмы (змеи) и вынуждает ее возратить старикам зрение. Мотив слепоты важен в соотношении с мотивом смерти, прикосновенности к подземному миру. Во многих версиях этого, как и некоторых других пастушеских сюжетов, действие и происходит как раз в подземном царстве, отсылая к связи *пастуха* с нижним миром. Ср. еще: «Еруслан Лазаревич» [Афанасьев 1984–1985, Д IV]: богатырь Еруслан Лазаревич с помощью *пастыря* Ивашки, который дает ему чудесного коня, побеждает Феодула-змея; «Покатигорошек» [там же, 133]: братья отправляются на поиски похищенной змеем сестры; по дороге им три раза встречаются *пастухи*, пасущие соответственные волов, овец и свиней и выступающие как чудесные помощники; «Козьма скоробогатой» [там же, 164]: *пастухи* (мимо них проезжает герой с женой и тестем) пасут стада царя Змиулана (в других вариантах — Змея Горыныча), который боится царя Огня и царицы Маланьины и прячется от них в дупле заповедного дуба; «Иван купеческий сын» [ВС 1917, II, 305]: мать вместе с любовником-Змеем пытается извести сына. Он бежит из дома, встречает на дороге старого *пастуха*, меняется с ним одеждой, скрывает свое имя (прозван Незнайкой), в этом облике сражается с девяти-, шести- и трехглавым змеями и побеждает их; «*Пастушок-силач*» [СУС 1979, 300*]: побеждает змея, женится на царевне, убивает двух богатырей; «Королевич-*пастух*» [СУС 1979, -530E**] убивает змеев и т. д.

представляется следующий: чудесные превращения с участием *пастуха* или через его посредство — обычно они связаны с особыми отношениями с природой, с миром животных. Этот мотив пронизывает *пастушеский текст*, появляясь там и в буквальной и в метафорической форме, см. в частности «Морской Царь и Василиса Премудрая» [Афанасьев 1984–1985, 222]: Василиса Премудрая и Иван-Царевич спасаются от погони; Василиса Премудрая обратила коней зеленым лугом, Ивана-Царевича старым *пастухом*, а сама сделалась овечкою (в варианте — козую, которую *пастух* ведет на веревочке).

В чем формально проявляется превращение Ивана-Царевича? Меняется возраст (герой «старится»), действия (ведет козу на веревочке) и одежда; благодаря этому герой благополучно обманывает погоню (*эй, старичок, не видал ли ты — не проскакал ли здесь доброй молодец с красной девицей? — Нет, люди добрые, не видал, отвечает Иван-Царевич; сорок лет как пасу на этом месте...*). Однако переодеть в словаре сказки (и шире, вообще в мифологическом словаре) и означает обратить, превратить. Достаточно герою переодеться, и его никто не узнаёт; точнее, его принимают за другого, — но он и становится *другим*. Формула *тут они поменялись одежу* означает «тут они поменялись личностями». Заставить заниматься каким-либо ремеслом — по сути дела то же самое: сделать (кого кем). Тем самым концепт *превращения* расширяется, и в его «юрисдикцию» могут быть включены среди прочего сюжеты добровольного и недобровольного принятия на себя обличья/роли *пастуха*.

Функциональная нагрузка *превращения в пастуха* определяется прежде всего его статусом в мифологической (социальной) иерархии: *пастух* занимает в ней место не просто самое низкое³⁸ (к этому *низкому* месту добавляется и внутренняя градация, по которой свинопас или куричья пастушка находятся «ниже низа»), но еще и *удаленное* — от людей, от социума, от дома, деревни и т. п. — в буквальном и семиотическом смысле.

Комплекс «причин превращения в *пастуха*» делится на два вида: добровольное и недобровольное. Начнем с последнего. *Пастух поневоле* — это герой, который по проискам вредителя временно занимает самое низкое положение, терпит временное поражение, чтобы затем стремительно вознестись, занять самое высокое место, наказать унизивших его и т. п., см. «Безногий и слепой богатыри» [Афанасьев 1984–1985, 198]: Королевна Анна заставляет Ивана-царевича *коров пасты, в сарай загонять, да последнюю корову под хвост целовать*. Справедливость восстанавливается, Королевна кается и обещает Ивана-Царевича *любить и во всем слушаться*. Превращения такого рода, построенные на приеме *deus ex machina*, художественно

³⁸ Так, в [БК 1915, 139, «Иван-Царевич и богатырка Синеглазка»] неудачливые братья боятся, что им *отец-от без вешей не мало и чести дас, зде-лает пастухами*.

весьма эффектны. Важно подчеркнуть, что они ни в коем случае не следуют клише *из грязи в князи*, подразумевающему заведомое несоответствие высокому положению. Контрастный переход подготовлен тем, что в подспудном слое, поддержанном мифологическим досье *пастуха*, содержится тайна его *особого* (божественного, царского) происхождения, его причастности к сакральному, его эзотеричности. Преображение *пастуха* описывается формулой: *и последние станут первыми*³⁹.

Добровольное превращение в *пастуха* может быть самоуничтожением-смирением, ср. «Подпасок» [РБС 1987, 228], где объясняется причина стремления занять самое низкое положение. Сын разбогатевшего бондаря, окончивший гимназию, просит отца найти ему такую должность, *чтоб я со своего труда жить мог, чтоб знал всю нужду, все горе испытал на своих плечах*. Отец выбирает ему должность подпасака. Рассказчик комментирует: *А раньше подпаски последняя должность была*.

С другой стороны, добровольное превращение вызывается необходимостью скрыться от опасности, когда под личиной *пастуха*, как под шапкой-невидимкой, герой получает передышку и может подготовиться к реваншу, совершить подвиг и т.д., см. живописную сцену в [БК 1915, 113, «Царь Соломон»]: убегая от царя Давида, царь Соломон «превращается» в *пастуха*: *на горе сидит пастух, пасет скотину и в рог играет — с... и с..., пьет и ест, и в рог играет* и изображает дурака, отвечая на все вопросы «*А триста Иван до колена*» (фрагмент из вопроса-ответной загадки); тем самым он избавляется от опасности, чтобы в дальнейшем «вознестись» до царя⁴⁰.

Пастух-герой — не единственное свидетельство отмеченности *пастуха*: к этому следует прибавить ум, знание, «информированность», выделяющие его из обычных людей, см. [СУС 1979, 851, «Неразгаданные загадки»]: царевна хочет выйти замуж только за того человека, загадки которого не сумеет отгадать; дурень (царевич, *пастух*) их задает, она не может их отгадать и отдает ему свою руку. Хотя в этом сюжете более сильным является амплуа дурня, роль которого (как бы двойная маскировка) может исполнять не только *пастух*, все же на

³⁹ Инвертированной версией предстает этот мотив в легенде «Апостол Петр» [Легенды 1915, 6]: апостол Петр, идущий со Спасителем по земле, хочет хоть на полдня сделаться Богом; его желание исполняется, но ему приходится эти полдня пасти гусей крестьянки, которая идет в церковь на храмовый праздник, предоставив гусей на попечение Господа Бога. — Бог опускается до самого низкого уровня даже в пастушеской иерархии, то есть до гусяного *пастуха*, — но одновременно Бог выступает в своей высшей функции, *пастыря-защитника*, поскольку помогает доверившейся ему крестьянке.

⁴⁰ Ср. «Куричья пастушка» [СТБ 1970, 4]: спасаясь от матримониальных преследований отца, дочь надевает поверх солнечного, месячного и звездного платья свиную шкуру, бежит из дома, попадает в дальнее царство и нанимается пасти кур (двойное превращение: и в животное, и в *пастуха*; здесь же отдаленный намек на связь *пастуха* с небом и небесными светилами).

фоне «мифологического прошлого» *пастуха*, особой связи с иным миром, то есть расширения информационных ресурсов, этот выбор не кажется случайным и подводит к еще одному виду превращения (в том смысле, как оно здесь понимается), связанному как раз с мудростью, знаниями и находчивостью *пастуха*. — Имеется в виду ситуация, когда он отвечает на сложные вопросы вместо персонажа, незаслуженно занимающего высокое положение. Обычно это кончается тем, что они меняются местами, и таким образом *пастух* поднимается на ступень, которой он действительно достоин. Ср. известную модель [СУС 1979, 922, «Беззаботный/беспечальный монастырь»]: за игумена на трудные вопросы отвечает подставное лицо — мужик (солдат, мельник, *пастух*, водовоз, бродяга), который потом занимает его место. Дальнейший анализ покажет роль и вес *пастуха* в списке этих подставных лиц.

Пастух знает больше других, *пастух* знает то, чего не знают другие. Это указывает прежде всего на его связи со сферой магии. В [Афанасьев 1984–1985, 213, «Пойди туда, не знаю куда...»] Марья-царевна созывает волшебных слуг: *Батюшкины пастушки, матушкины работнички*. Эта формула великолепно разворачивается в сказке [ВГ 1915, 9, «Волшебное кольцо»]: старичок, попавшийся навстречу герою-дураку, опускает его в колодец, прокопанный *скрость землю; через две земли у третьей стоит гробница, на ней лежит перстень, у гробницы стоят три пастуха. Иванушко взял это колечко, а пастухи ему поклонились*. Они оказываются волшебными помощниками, исправно выполняют все требования (переносят героя на землю, строят хрустальный, золотой и серебряный дома и т. д.), но недовольны, когда их вызывают без надобности: *Так што жо ты нас труждаёшь? Мы без тово притрудились уж етта!*

Будучи носителем особого знания, *пастух* пользуется особым доверием и у хозяина, и у тех, кто вступает с ним в контакт (у «встречных»); поэтому ему можно давать достаточно тонкие поручения. *Пастухам*, отвечающим, что они пасут стада царя Змиулана, велят сказать, что это стада Козьмы скоробогатого, и спрашивающие безусловно им верят. Вредители могут использовать *пастуха* как орудие своих козней. Сам *пастух* в этих ситуациях пассивен, и можно предполагать, что выбор падает именно на него потому, что *пастуху* скорее поверят — из-за того ли что он находится в отдалении от людей и, следовательно, трудно заподозрить его в сговоре, или потому, что к этому располагает общая репутация *пастуха*, отпечатавшаяся в ММ. Герой, отказавшийся выполнить просьбу *пастуха* или последовать его совету, наказан, см. [Афанасьев 1984–1985, 74 а], [СПСК 1934, 89] и др. В сказке «Про юношу и цаплю» [ПСМ 1979, 40], о чудесных дарах и неумении ими пользоваться, старые *пастухи*, встретившиеся герою на дороге, не только дают ему информацию и советы, но и руководят им, притом с элементом нравоучения (— *Теперь ты догадался, зачем тебе было нужно просить у цапли тыкву? — спросил пастух*). В [СПСК 1934, 5, «Девушка в колодце»] героиня

выполняет просьбу *пастухов* (*подпаши под нами, подмаши под нами*) и получает от них в награду скот; анти-героиня груба, зла, отказывает *пастухам* и получает корзину, откуда лезут *жабые, да гад, да гнус-пармак* (просматривается линия *пастух — скот — змей*).

Движение *пастуха* и в буквальном и в концептуальном («мифологическом») смысле, движение, направленное вдаль, к пределам и за пределы *этого* мира, — еще один способ приобретения им большего, особого знания. Анализ концепта *движение* стóит начать с мест, где *пастух* пасет свое стадо. Деятельность *пастуха* разворачивается *далеко*; *пастух* встречается герою где-то на пути, когда тот находится в затруднении, потому что ему не у кого получить информацию: очевидно, дело происходит в каком-то пустынном месте. До того, как повстречать *пастуха*, герой идет *высоко ли, близко, далеко ли, низко; не путем не дорогой — чашишобами, трешшобами, уралом*; стадо гонят *по горам, по долам*; пасут *в поле чистом, раздолье широком, в зеленых лугах, в заповедных лугах; в лесу, на горе, в долине, у реки, у моря*, а пригоняют *домой в сарай*; иногда поле приближается к дому: *супротив дворца было поле, на том поле свиньи паслись* [Афанасьев 1984–1985, 238, «Гусли-самогуды»].

Итак, *пастух* постоянно находится в *пути*: это *путь* на пастбище, который в мифологическом плане может иметь вертикальное или горизонтальное направление, приводя *пастуха* в *иной* мир, и подтверждая тем самым сакральную отмеченность и пути как такового, и самого путника-*пастуха*. В [Легенды 1915, 3, «Награда и наказание»] мальчик-*пастух*, спасаясь от преследования, гонит свою единственную овцу далеко-далеко, на высокую гору. Через некоторое время на эту гору всходят два странника: Христос и св. Петр (отзвуки Фавора); ранним утром, благословив мальчика и его отца и наградив их большим стадом овец, они *тихо удалились*. Это *путь пастуха* в *верхний* мир; существует и другой *путь* — в *нижний* мир: *путь по воде*. В сюжете «Овцы в море» [СУС 1979, –828**] человек пасет овец, которые уходят в море; идет за овцами; овцы превращаются в людей, баран в попа (святого); раскрыв эту тайну, человек достигает счастья (награждается); в [РНС 1957, 44, «Овцы в море»] (раскрытие метафоры *барашки на море*) это удается третьему сыну — дурачку, нанявшемуся в *пастухи*: он, по совету чудесного помощника, идет вслед за овцами в море, то есть на тот свет. Сюжет примечателен тем, что действие превращения переносится с *пастуха* на *паству*. Овцы становятся людьми, а баран — вожак стада — их *пастырем-водителем* в сакральном смысле: в приведенной выше сказке он служит молебен и раздает просфоры; ср. [СУС –471**, «Божий пастух идет на тот свет вслед за конями»]. В [ВС 1917, 1, 11, «Иван Покати-Горох»] герой совершает свои подвиги (служит *пастухом* у слепого старика и сражается с чудищами) в подземном царстве, то же в [СС 1908, 241, «Сам с ноготь, борода с локоть»]: Иван-Царевич пасет скот у слепого старика и побеждает Бабу Ягу — все это происходит на том свете. В [СПСК

1934, 5, «Девушка в колодеце»] героиня бросается в колодец за веретешком, попадает на луг и встречается там овечьих, коровьих и жеребцовых *пастухов*.

Движение как основное условие пастушеского занятия является движением особым. *Пастух* уходит со стадом в определенное место — на пастбище; подчеркивается движение *вовне*, при этом либо прямо говорится, либо подразумевается, что уходит он *далеко*; нередкое появление в пейзаже леса указывает прежде всего на дальность, край, границу между *этим* и *иным* миром. Но и «по прибытии на место» *движение* как таковое не прекращается, а заменяется другим: это могут быть мелкие передвижения — вокруг стада, вместе со стадом в пределах пастбища и т.п.; таким образом *пастух* и стадо, в отличие от зощенковского *стою стоя*, как бы *двигаются стоя*.

Движение является основой получения информации: чем дальше уходит *пастух* или чем больше он двигается, тем больше у него шансов на встречи, прежде всего с животными, сверхъестественными существами и т.п., и едва ли не в последнюю очередь с человеком; от первых он получает информацию, чтобы потом передать ее человеку. Однако, поскольку *пастух* удален от людей, знание он хранит в себе и открывает его только тогда, когда его спрашивают встречные (для которых он сам является встречным: *быть встречным* — особая роль). Тем самым *пастух* не растрчивает свое знание, а копит его, и в этом накоплении/скрывании — основа его особой мудрости (см. выше). В ситуации «встреча с *пастухом*», он выступает в роли информатора⁴¹. *Пастухи*, казалось бы, проходные фигуры (в прямом и переносном смысле), однако их сообщение имеет ключевое значение в развитии сюжета.

«Выделенность уединенностью», если можно так сказать, дает *пастуху* еще одну функцию: воспитателя подкинутых детей. Это всегда особые дети, по сказочному словарю, — *царские* (сюжет Эдипа). На фоне вполне бытового объяснения этой роли (уединение, скрытость, незаметность и «еда под рукой» — возможность кормить младенцев молоком) проступает и иная, провиденциальная роль *пастуха* как спасителя, как божественного персонажа, восстанавливающего справедливость.

Сюжеты с *пастухом* — спасителем и воспитателем — примечательны своей «установкой на документальность», если подразуме-

⁴¹ Самый простой случай — герой ищет дом зятя (Ворона Воронежича), и находит его благодаря трем последовательным встречам с *пастухами*: он спрашивает, чьи стада они пасут, *пастухи* отвечают, что это стада Ворона Воронежича, и тем самым указывают путь [ЖС 1914, 259, «Ларокопей царевич»].

В белорусских текстах пастухи, по указанию Змея, говорят Перуну, что скот принадлежит Ивану, царю Копицкому, или Степану. Обе эти фигуры воплощают идею перехода и потому противоречивы, неопределенны: они как бы между Змеем и Перуном [Топоров 1998, 243, прим. 57]. — Можно говорить, что отсвет этой неопределенности падает и на пастухов.

вать под этим опять-таки названием героя конкретным («историческим») именем, иными словами, отождествление его с историческим персонажем. В русской сказочной традиции это библейский царь Соломон, сын царя Давида (условность этого именованья подтверждается тем, что герою могут давать русские имена — Иван, Матвей и т.п. — или объявлять имя Соломон прозвищем), и Евстафий Плакида. При этом связь с *пастухом* может быть двойкой, а иногда и двойной: ребенка спасают *пастухи* и/или спасенный ребенок сам становится *пастухом* (здесь мы не касаемся вопроса о литературных источниках этого сюжета).

В «Сказании о царе Соломоне» [ВС 1917 1, 65] царь Давид решает известить маленького сына, поручает это слугам, те, пожалев, не убивают его, а оставляют в пустыне, на самом краю Давидова царства (подчеркивание удаленности, отъединенности). Мальчика находит пастушья собака, приносит к хозяину, который и берет его к себе вместо сына (примечательно, что единственную дочь этого *пастуха* взяли в жены к царю). Подчеркивается симбиоз людей и животных в этой пастушьей жизни: *с собакой он [мальчик. — Т.Ц.] так подружился, как с родным братом*. Соломон сам становится *пастухом*. Царь Давид, встретив его и поразившись его мудрости, берет его во дворец и впоследствии узнает в нем брошенного сына. В сказку включен элемент нравучительности, отсылающий к функциям *пастуха* в ММ: объясняя Давиду сходство между *пастухом* и царем, Соломон говорит: «*пастух* караулит своих овец и стережет их от волков, а царь заботится о своем народе и не дает никому его в обиду». Двух сыновей воина Остафия Плакиды [БК 1915, 119, «Остафий Плакида»] похищают соответственно медведь и волк; у медведя мальчика отбивают *пастухи*, у волка — земледельцы⁴².

Сюжет о ребенке, спасенном *пастухом* и вскормленном зверями, получает весьма интересное преломление в сказке «Елена Прекрасная и мачиха» [СС 1908, 154]: мачеха превращает свою падчерицу Елену Прекрасную — жену царя — в оленя и подменяет ее своей дочерью. Младенец, сын Елены, плачет и ничего не ест. Старик-*пастух* предлагает отнести его в лес. Царь и три охотника следят за ним: сел *пастух* в лесу, держит младенца и спрашивает у пробегающего мимо стада оленей: «*Олени, олени! Есть ли в этом стаде этому дитяти матери?*». *От третьего стада отделилась олениха, легла на землю и покормила младенца. Охотники подстрелили ее, а царь схватил. В это время пастух заиграл на рожке, олениха превратилась в змею, взял пастух змею за хвост и бросил за себя, змея превратилась в росомаху и бросилась на царевича, а царевич накинул на росомаху крест, и стала Елена.* — Сквозь все наложения отчетливо проступает отмеченность *пастуха*: особое зна-

⁴² В варианте [ПГ 1991, 65] у волков отбивают мальчика *пастухи*, крестьяне же — у льва.

ние, магические свойства (и магический рожок) и связь со змеей, то есть его причастность к сфере сакрального.

Амбивалентность *пастуха* проступает достаточно очевидно, когда идет игра на контрасте *высокого/низкого*. У нее есть и другие, более тонкие манифестации, основанные на сдвигах, не так бросающихся в глаза. Речь идет прежде всего об ослаблении оппозиции *человек/природа*, точнее, *человек/животное*. Особую роль играет при этом ситуация «общение с животными», а именно — выбор языка. Преимущество оказывается на стороне животных: им принадлежит инициатива, они заговаривают с человеком, очевидно, на его, человеческом, языке, см. выше. Выходит, что животных не надо специально обучать человеческому языку, а человека надо обучать языку животных. Ситуация примечательная, обратная бытовой или «современно-научной», когда предполагается, что особенно умные животные могут понимать человеческий язык, разумеется, в весьма и весьма ограниченной степени, а некоторые способны общаться друг с другом на языке, соответствующем человеческому. Здесь перед нами обратная картина: мир природы обладает знаниями несравненно большими, чем человеческие. Животные предстают как своего рода толмачи, и именно они растолковывают человеку то, чего он не знает и не может узнать сам⁴³.

Есть еще одна область, где связь *пастуха* с чудесным проявляется открыто: область музыки. Пастушеские музыкальные инструменты выступают как чудесные предметы, имеющие «организационные» функции: они заставляют окружающих плясать, и они же помогают собирать стадо. Мало сказать, что игра на музыкальных инструментах является необходимым элементом пастушеского клише (*сидит на кочике в рожочек поигрывает, пасет овечек* [БК 1915, 111, «Как князь Владимир женился»]), *пастух* «маркирован свирелью», и это тот несомненный признак, который указывает на его чудесные свойства, приобретенные чудесным образом, и в конце концов актуализирует его связь с *иным* миром, расширяет функции *пастуха*, разнообразит его паству. Ср. прежде всего многочисленные варианты сказок о зайчьем *пастухе*: царь обещает выдать свою дочь за того, кто справится с обязанностями заячьего *пастуха*; герой с помощью чудесной дудки собирает зайцев и получает руку царевны [СУС 1979, 570]. Трудное задание может исходить от «обыкновенного человека» и от злокозненного (сверхъестественного) персонажа; так, в [ЖС 1914, 302, «Как на том свети работник скупова барина вызволил»] хозяин заколдованного поля, *какой-то барин, хто такой, Бог яво веда, только не*

⁴³ В сюжете «Обучение языку животных» главное даже не в том, что человек становится полиглотом, но в том, что он получает совет, спасающий его от смерти. В [ВГ 1915, 106], сказке на тот же сюжет, но с солдатом в роли собеседника змеи, объясняется цель этого обучения и соответственно преимущества владения языком животных: *вперёд всё знать*. Речь идет, таким образом, о сакральном знании, доступном избранным.

христианьской веры, велит работнику пасти зайцев в лясу целной день. От невесты (обладающей способностью к превращениям /sic!/) работник получает волшебную сопелочку, под звуки которой зайчы построились в ряды, как быдто солдаты, а работник впереди, быдто командир какой.

Особый интерес по обилию мотивов с мифологической подоплекой представляет сказка «Медный лоб» [СС 1908, 150]: царь изгоняет царевича, которому предсказано убить отца (что не сбывается), за то, что тот выпускает из заточения персонажа по имени *Медный лоб*. Изгнанный царевич идет, куда глаза глядят, от скуки делает себе рожок, учится играть, приходит в город, нанимается в *пастухи*, ходит в лес и на рожке наигрывает. От его игры происходит (с тайной помощью Медного лба) классическая сказочная металлизация скота: у коней гривы становятся серебряными, у коров — рога и копыта медными, у свиней на каждой щетинке по жемчужинке, а щетинки золотые. После того, как царевича-*пастуха* прогоняют *за границу*, скот становится обыкновенным.

Сюжет «Заячий пастух» дает, как представляется, важные выходы к мифологии *пастуха*, более важные, чем это может представиться с первого взгляда. Сам выбор зайцев в качестве подопечных, конечно, связанный со свойством зайцев быстро разбегаться и исчезать (о фольклорно-мифологическом портрете зайца мы здесь говорить не будем, см. теперь [Гура 1997, 177–199]), указывает и на особость стада, скота, принадлежащего сверхъестественному, нередко злокозненному персонажу. Реализуется формула «у человека — коровы (овцы, козы и т.п.), у не-человека (черта, лешего, ведьмы и т.п.) — зайцы или другие дикие животные», ср. [ВС 1917, 1, 141, «Сказка о Иване Царевиче»]: Дочь Егибобы заставила Марью-Царевну доить коров, чтобы они ее съели, потому что коровами у нее были медведи (а овцами — волки), ср. [ВГ 1915, 27, «Коровы-медведи, волки-овцы и Баба Яга»] и др.⁴⁴

Итак, чтобы справиться с волшебным (не-человеческим) стадом, *пастух* пользуется волшебным средством — играет на волшебном музыкальном инструменте. Он может появиться у героя и сам собой (см. выше, [БК 1915, 78]), однако обычно это дар чудесного помощника: барин заставляет мужика пасти десять зайцев, *откудова ни возьмись — явился старик и дает волшебную дудочку* [Афанасьев 1984–1985, Д II, 35], то же в [СС 1908, 258, «Заячей пастух»], в [Афанасьев 1984–1985, Д II, 24 «Райская дудка»] волшебную дудочку, висевшую у Бога за дверями, приносит дураку ангел и т.д.⁴⁵

⁴⁴ Мотив «дикий зверь vs. домашнее животное» отсылает к святому Георгию — волчьему пастырю, который в то же время является и покровителем стад; это особая тема.

⁴⁵ В [СПСК 1934, 91, «Золотой человек»] чудесный помощник, *огромного роста дедушка*, сам собирает разбежавшееся стадо, но не с помощью дудоч-

В особую группу следует объединить те сюжеты, в которых чудесным помощником является вредитель (в [Афанасьев 1984–1985, 238] он имеет устрашающий вид, не оставляющий сомнений в его личности: у старика *глаза на вершок выкатились, рот до ушей раскрылся, а рога так на лбу и запрядали*). Это подводит к известному мотиву о связи *пастуха* со злокозненными силами, например, о «договорных отношениях» между лешим и *пастухом*. Примечательно, что во многих случаях помощь злокозненного персонажа обеспечивает герою благополучие и не имеет опасных для него последствий⁴⁶.

Сказочный материал содержит сравнительно мало примеров появления *пастуха* в отрицательной ипостаси. Тем интереснее сказка [УЦ 1992, 22, «Федор Водович и Иван Водович»], где *пастух* играет роль ложного героя в змеборческом сюжете. Федор Водович последовательно спасает трех царевен, убивая трех змеев. Трое *пастухов* (коровий, овечий и конный) заставляют царевен сказать отцу, что змеев убили они. В конце концов обман разоблачается, и *пастухов* «расстреливают на воротах»⁴⁷.

До сих пор речь шла почти исключительно о том, как *пастух* действует в сюжете, как он исполняет свою роль. Теперь наш интерес направлен в сторону, если можно так сказать, грима, костюма и реквизита *пастуха*: чтобы вести себя, как *пастух*, надо и выглядеть, как *пастух*. Специфика сказочного жанра, естественно, дает мало надежд на какую бы то ни было индивидуализацию за пределами клише. Тем не менее этикетка *пастух* требует выполнения хотя бы минимальных условий, обеспечивающих узнавание этого персонажа. В принципе *пастух* узнается не по внешнему виду, а потому, что вводимый в действие персонаж либо назван *пастухом*, либо находится при скоте (*пасет*). Точнее, этот способ определения/узнавания героя является более сильным (что, конечно, дей-

ки, а с помощью «иностранных языков»: *вот он свиснул по-змеиному, заревел по-звериному*.

⁴⁶ Не так в легендах: пагубность соприкосновения *пастуха* с нечистой силой (колдуном) имеет морализирующий характер [Легенды 1915, 28 в, «Грех и покаяние»]. В варианте «Рах разбойник» [СК 1884, 99 д] пустынный-старичок посылает разбойника, который много душ губил, на покаяние, продевая ему при этом в уши два замочка: *Поиди на горы, белых овец там найдешь: паси их. Когда замочки из ушей у тебя выпадут, тогда, значит, ты душу спас*. Замочки выпадают, когда разбойник-*пастух* убивает купца-кулака и раздает его деньги по окрестным деревням; старичок объясняет: *Ты не человека убил, а свой грех*. В этом робингудовском мотиве среди прочего можно видеть отдаленное указание на воинственность *пастуха* — мотив в мифологическом досье архаического *пастуха* канонический, но в нашем материале не встречавшийся (речь не идет о мифологических поединках *пастуха*).

⁴⁷ В [СПСК 1934, 91, «Золотой человек»] ложный герой *Игнашка-пастух* угрозами заставляет Ивана-царевича поменяться с ним местами; давая невыполнимые задания, пытается его погубить. В конце концов его разоблачают и прогоняют.

ствительно для любого фольклорного персонажа: имя перекрывает любую индивидуальность; попен опен, и чёрту необязательно иметь рога, а змею хвост). И тем не менее все-таки из сказок можно извлечь какие-то скудные сведения о *пастухе*.

В называние входит прежде всего специализация *пастуха*, проще говоря, определение *пастуха* по тому, какой именно вид домашней живности он пасет. В иерархии скота (и соответственно *пастухов*) первое место занимают обычно коровы, иногда лошади, затем следуют овцы и свиньи; далее, «на расстоянии», домашняя птица⁴⁸.

В подавляющем большинстве случаев в сказках действует *пастух*, а не пастушка. Если маркируется возраст, то это либо старик, либо мальчик (подросток, юноша). В последнем случае он обычно является сыном, часто третьим (из трех), что автоматически помещает его в класс дураков, преобразующихся затем в героев.

У *пастуха* нет особой одежды, однако известен основной ее признак: он состоит в том, что одежда эта плохая, бедная (*худое платье*), показывающая, что человек, который ее носит, принадлежит к самым низам. В [ПК 1982, 3, «Про жену Светлану»] царь отзывается о преподнесенном ему незадачливой невесткой костюме так: *Этот костюм и пастуху-то стыдно дать, а не только мне — царю — одеть*. Уточняющие указания крайне редки. На этом фоне особенно интересно появление у героя-*пастуха* малахая (т.е. шапки с наушниками) [ПГ 1991, 71, «Иван-дурак»]; малахай неожиданно оказывается не простым, а волшебным: будучи в затруднении, *пастух* снимает его, надевает на палку и спрашивает у него совета; малахай с готовностью ему отвечает. Сказочный полиглотизм тем самым увеличивается — не только животные, но и вещи приобретают способность говорить на человеческом языке.

Среди пастушеских аксессуаров упоминается плетка (кнут, бич), дубинка, веревка; особое место занимает, безусловно, музыкальный инструмент. Обычно это духовой инструмент: дудочка, свирель, сопель, рожок (*тур-рог*) и т.п., но встретились и *гусли-самогуды* и *плясова гармонь* [СПСК 1934, 164].

Мотив игры на дудочке отсылает, среди прочего, к классической пасторальной традиции. Действительно, поэтический образ играющего на свирели пастушка на фоне пейзажа отпечатался в русских сказках в виде устойчивого клише: *пастух... сидит на кочке в рожок поигрывает, пасет овечек* [БК 1915, 111, «Как князь Владимир женился»]; ср. [Афанасьев 1984–1985, Д II 24; Д II 26]; [ПС 1975, 20] и др. Правда, иногда этот лиризм приобретает свое-

⁴⁸ В особой группе сюжетов, см. выше, появляются зайцы, медведи, волки, вообще дикие звери как не-человеческий, «превращенный» скот (стадо лешего, [СПСК 1934, 115, «Про охотника»]). Встречаются и стада оленей, диких птиц, которые также могут обнаруживать волшебные свойства (по меньшей мере, понимание человеческого языка).

образное выражение [BC 1917, 1, 22, «О царе Соломоне»]: *Матюша у реки сидит, вшей бьет, в рог играет и с.т — все в одно время делает...* Примечательно, что это клише относится к «ложному пастуху», то есть к персонажу, изображающему *пастуха* и как бы инсценирующему его действия. Иными словами, здесь — вольно или невольно — проявляется отношение к пасторальному пейзажу, к пасторальным сценам как к своего рода спектаклю.

* * *

Таков дайджест пастушеского текста по русским сказкам; можно с определенной уверенностью считать его репрезентативным и полагать, что новый материал, пусть неограниченный и в принципе открытый, тем не менее не внесет принципиальных изменений в портрет *пастуха*, достаточно выразительный и многогранный. Это *пастух* — змеборец и *пастух* — воспитатель царских детей; он находится в особых отношениях с *иным* миром, при этом чаще с *нижним*, чем с *верхним*, и в особых отношениях с природой, преимущественно с фауной, — в определенной степени он является медиатором между дикими и домашними животными (в этом особую роль играет оператор превращения); он — владелец чудесных предметов, прежде всего — дудочки (через которую связан с магической сферой музыки); он обладает особым (сакральным, эзотерическим) знанием, одна из его функций — «информатор для встречающих»; в некоторых ситуациях он коварен и жесток; он занимает самое низкое место в общественной иерархии, но обнаруживает те свои качества, которые приводят его на вершину власти, богатства и т. п., всего того, что должно принадлежать ему по праву.

В учтенных здесь сказках нет указаний на космогоническое прошлое *пастуха*, что так ярко отпечаталось, например, в загадках; нет и перемещения *пастуха* и стада на небо, где они становятся небесными светилами. Сказка выбрала земную (и отчасти подземную) жизнь *пастуха*, так сказать, приземлила его в буквальном и переносном смысле. Кроме того (об этом уже говорилось в начале), в достаточно большом числе сюжетов сама ситуация важнее и «клишированное», чем участвующие в ней персонажи: они заменяют друг друга, и пока мы не можем говорить об исключительной роли *пастуха* в том или ином сюжете. Из этого может возникнуть впечатление, что сказка как жанр дает не так уж много для описания образа *пастуха* в мифопоэтическом плане, что в ней он задвинут на вторые роли, и притом роли скорее бытового плана.

Но все меняет категория *превращения* (мифологическая, семантическая, «игровая»). Можно сказать, что в сказке сравнительно редко действует *пастух* как таковой, «человек по профессии *пастух*» (чаще — но не всегда — это бывает в ситуации «*пастух* — информатор встречающего»). Обычно действует иная схема: герой времен-

но становится *пастухом*, и этот временный статус — средство медиации: он является как бы прыжком, переносящим его на иную, более высокую (самую высокую) ступень. Соответственно законам жанра, новое состояние является истинным, открывающим «настоящую» личность героя. *Пастух* в сказке — личина, роль. Не *пастух* побеждает змея, а герой (царевич, дурак и т.п.) в облике *пастуха*. Клише «герою ничего не оставалось делать» или «он ни на что другое не способен», как только идти в *пастухи* (причем в финале он уже не *пастух*), свидетельствует о том же: в сказке действует не *пастух*, а герой, и о б р а ж а ю щ и й п а с т у х а, что, по условию сказочного пространства, означает п р е в р а щ а ю щ и й с я в п а с т у х а.

Превращение — дифференциальный признак мифологемы *пастуха* — по сути дела, является экспликацией («предикатом») необходимо присущей ему амбивалентности. Истоки амбивалентности могут лежать в изначально промежуточном положении *пастуха* между человеком и животным (то же относится — см. выше — и к охотнику, профессии/амплуа/маске, самой близкой к пастушеской и в нее переходящей). Эта промежуточность в контексте ММ носит не эволюционный характер (*пастух*, «выделяющийся» из мира животных, очеловечившееся животное), а, напротив, подчеркивает основоположное и вечное единство мира, его когерентность, сочетаемость (в прямом и переносном смысле) разных (в пределе — всех) элементов друг с другом.

Промежуточность буквальная как манифестация амбивалентности транспонируется на следующий уровень ММ: условно его можно назвать метафорическим. В пласте, представленном сказками, это проявляется в «игре в *пастуха*», в изображении *пастуха*. В структуре сказочного текста *пастух*, как правило, участник типового эпизода, который может быть помещен в начало, в конец или в середину текста: 1) X сначала *пастух*, а потом царь; 2) X сначала царь, а потом пастет свиней; 3) X в середине своей карьеры должен «побыть *пастухом*». По сути дела, *пастух* не бывает героем сказки, или, более точно, не *пастух* совершает подвиги, а условием для их совершения является то, что на это время герой должен принять обличье *пастуха*.

Выступление в роли *пастуха* пусть важный, даже главный, но все же эпизод в линии героя. Укрепление этого клише приводит к эпизодичности и вообще затененности роли *пастуха*. Он может появиться почти безликим персонажем (нередко коллективным — *пастухи*), чтобы указать дорогу, ответить на вопрос и т.п. и исчезнуть. Однако, как и полагается по законам драматургии и особенно сказочной драматургии, этот эпизод является поворотным и, в определенном смысле, ключевым в сюжете. В этом еще одно проявление амбивалентности, пронизающей образ *пастуха* как единицы словаря ММ. А для того, чтобы подчеркнуть эту обманную незначительность (но чтобы читатель/слушатель сказки все-таки не обманулся

по-настоящему), специально подчеркивается предельно низкий статус этого персонажа, более того, его комичность. Комичность эта, однако, является обоюдоострой, о чем свидетельствуют хотя бы приведенные выше «пасторальные сцены»: она может провести только простаков, это прием «переворачивания», когда герой неожиданно сбрасывает костюм шута (зд. *пастуха*), чтобы появиться в истинной ипостаси.

Остается решить, признаём ли мы эту «истинную» ипостась соответствием образу «истинного» мифологического *пастуха*, небесного царя, одного из устроителей и охранителей космического порядка (пасущего весь мир, от звезд до человеков), или остановимся на его промежуточной, маскировочной роли, той, которая отпечталась в сказке. Но и сказку нельзя понимать буквально и прямолинейно и забывать, что главное в ней — *намек*: сказка, в которой мифологическая роль *пастуха* редуцирована (но таким образом, что она приближается к роли серого кардинала), подводит к реконструкции мифологического досье *пастуха* и в конце концов помогает высветить те более яркие и явные черты, которые отпечтались в иных фольклорных жанрах, в иных текстах ММ.

Литература Приложения 3

- Афанасьев 1984–1985 — А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки / Сост. Л. Г. Бараг, Н. В. Новиков. М., 1984–1985, т. I–III.
- БК 1915 — Сказки и песни Белозерского края / Зап. Б. и Ю. Соколовы. М., 1915.
- ВГ 1915 — Великорусские сказки Вятской губернии. Сб. Д. К. Зеленина. Пг., 1915.
- ВС 1917 — Сборник великорусских сказок / Изд. А. М. Смирнов. Пг., 1917, I–III.
- ЖС 1914 — Живая старина. СПб., 1914, вып. II–IV.
- Легенды 1914 — А. Н. Афанасьев. Народные русские легенды. Казань, 1914.
- МНМ 1982 — Мифы народов мира. М., 1982, т. 2.
- ПГ 1991 — Великорусские сказки Пермской губернии / Зап. Д. К. Зеленин. М., 1991.
- ПК 1982 — Русские народные сказки Пудожского края / Сост. А. П. Разумова, Т. И. Сенькина. Петрозаводск, 1982.
- ПС 1975 — Пинежские сказки / Собр. Г. Я. Симиной. [Архангельск]: Сев.-зап. книжн. изд., 1975.
- ПСМ 1979 — Песни и сказки Пушкинских мест. Фольклор Горьковской области. Вып. 1 / Изд. В. И. Еремина, М. А. Лобанов, В. Н. Морохин. Л., 1979.
- РБС 1987 — Русская бытовая сказка / Сост. В. Бахтин. Л., 1987.
- РНС 1957 — Русские народные сказки / Сост. Э. В. Померанцева. М., 1957.
- РФЛи 1975 — Русский фольклор в Литве / Сост. Н. К. Митропольская. Вильнюс, 1975.
- СК 1884 — Сказки и предания Самарского края / Собр. Д. Н. Садовников. СПб., 1884.
- СПСК 1934 — Сказки и предания Северного края / Зап. И. В. Карнауховой. М.; Л., 1934.

- СС 1908 — Северные сказки (Архангельская и Олонецкая гг.). Сб. Н.Е.Ончукова. СПб., 1908.
- СТБ 1970 — Сказки Терского берега Белого моря / Изд. подготовил Д.М.Балашов. Л., 1970.
- СУС 1979 — Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / Сост. Л.Г.Бараг, И.П.Березовский, К.П.Кабашников, Н.В.Новиков. Л., 1979.
- Топоров 1998 — *В.Н.Топоров*. Предистория литературы у славян. Опыт реконструкции. М., 1998.
- УЦ 1992 — Усть-Цилемские сказки / Сост. В.И.Чупров. Сыктывкар, 1992.
- Шапкарев 1973 — *К.А.Шапкарев*. Сборник от български народни умотворения. София, 1973, 4.

Память слова

Слово — особый локус, в котором пространство и время, в терминах которых описывается макро- и микрокосмос, не только объединены, спрессованы, но и зашифрованы в этом своем единстве, притом наиболее экономным образом.

Шифровка, или кодирование, в данном случае не метафора (если и метафора, то не более чем в контексте принципиальной метафоричности языка), но термин. На «бытовом» уровне *слово* может выступать едва ли не как этикетка, над соответствием которой *обозначающему* задумываются лишь в отмеченных случаях (например, при сложности прочтения или произнесения). Обращение к истории слова, к его истокам, приуроченным к определенному *месту* и определенному *времени*, приведение *там и тогда* к *здесь и теперь*, к пути слова во времени и пространстве, обнаруживает те (истинные?) пространственно-временные измерения, в которых существует *слово* — основной инструмент, с помощью которого человек осваивает мир.

Конечно, имеется в виду прежде всего этимология. В данном случае она трактуется с некоторым расширением. По букве, поиски этимона основываются или, во всяком случае, начинаются с уровня *обозначающего*, то есть с определения звуковых (фонетических, «материальных») соответствий. Строгое следование правилам компаративистики должно было бы в идеале приводить к однозначному решению — если бы путь поисков соответствий был абсолютно прямым, не допускающим вариантов, разного рода девиаций. Комплекс *обозначающее/обозначаемое* (в традиционной терминологии *форма/содержание*) самим порядком элементов подталкивает к ощущению, что нужда в семантике возникает лишь после того, как возможности формы оказываются исчерпанными (хотя в реальности это обычно происходит одновременно или параллельно).

Проследживание пути *слова* во времени и пространстве оборачивается восстановлением/составлением сюжета, образа *обозначаемого*. Сюжеты и образы ветвятся, варьируются, накладываются друг на друга или контрастируют друг с другом вплоть до противоречия: это многообразие соответствует отпечаткам времени и пространства в *слове* и уводит от однозначности. Если обращаться к терминам семиотического анализа текста, то так возникают разные прочтения *слова-текста* (ср. разные этимологические решения). Иными словами, речь идет о *внутренней форме слова* (в потебнианском смысле) в ее диахроническом и синхронном воплощении. Если возвратиться к



Рис. 11. Трое пастухов с овцами. О. Кокошка. 1906–1908.

поэтической цитате, *память слова (-сердца)* оказывается действительно *сильней рассудка памяти печальной*: то, что забыто человеком, сохранено в сокровенных глубинах слова.

Здесь это слово (лексема) — *пастух*.

*Il nome dei pastori*¹

Уже говорилось, что в мифопоэтической традиции *пастух* имеет функции охранителя, защитника, кормильца, путешественника, мессии, патриарха, вождя и т.д. Албанское обычное право «Канун Леки Дукагини» (гл.11. «Скот», ст.45 «пастух», § 143) определяет пастуха более сухо: «тот, кто водит стадо скота на пастбище». Далее перечисляются обязанности пастуха: он охраняет скот от любого рода опасностей — от воров и разбойников, от диких зверей и т.п. — и отвечает за него перед хозяином (§ 144–151); таким образом, пастух предстает как слуга, а не как владелец стада.

Неожиданна в своей яркости заключительная статья: «Пастух обязан заботиться о сохранности скота и не полагаться на ограду, ведь „скот движется — его и надо охранять, а не землю, которая неподвижна“» [Канон 1994, § 152]. *Движение* тем самым оказывается организующим центром целого комплекса значений, и среди них первое — противопоставление макро- и микрокосмоса, *земли и мира человека, мира, освоенного человеком*. Показателем освоенности служит не только стадо, но — отмеченно — *ограда*, которую ставит *человек*. Для чего? Для охраны. Охраны чего? Не чего, а кого: *живого и, следовательно, движущегося*. Для *движущегося* всегда есть соблазн перейти поставленный предел, для *неподвижного (неживого)* этого соблазна нет.

Движение и охрана (=ограда) находятся в причинно-следственной связи: необходимость в *охране* вызвана обязательностью *движения*. Существование *границы (=ограды)* также определяется *движением*: без него она была бы просто бессмысленна. И, наконец, мифологически отмеченное противопоставление *неподвижности* земли *движению* стада важно не только в кругу представлений об устройстве космоса и не только в связи с *движением* как основным признаком (условием) пастушества. Может быть, самое важное то, что это подчеркнутое противопоставление вводит взаимосвязанность и взаимозависимость *движения и неподвижности*, которые принципиально невозможны одно без другого [Топоров 1996].

В этимологическом словаре Э. Чабея лексеме *bari* 'пастух' уделено весьма значительное место [Çabej 1976, s.v.]. Представляя *bari*

¹ «От розы остается только имя», сказано в более чем известном семиотическом романе. Однако *имя* оказывается сильнее *розы*: тем, что горацианская роза *moretur* и в стихах Ахматовой, она обязана своему *имени*, восстановившему *связь времен*.

как «слово со спорной этимологией», Чабей подробно анализирует разные точки зрения на проблему. В данном случае мы не будем касаться убедительности разных вариантов, избирая иную цель: *прочитать* словарную статью как фрагмент *балканского пастушеского текста*, по которому восстанавливается мифопоэтический (впрочем, в той же степени и реальный) образ *пастуха*. На возможность такого прочтения наталкивает сама композиция (структура «сюжета») *текста Чабей* (далее ТЧ), представляющего собой своего рода «текст из текстов», где в первом абзаце сконцентрированы те этимологические варианты, которые, будучи сложены вместе, в свою очередь складывают образ *пастуха*, и этот *пастух* оказывается *пастухом* балканской традиции, балканской модели мира (БММ).

Итак, в албанском обычном праве *пастух* связан со *скотом*, *движением* и *пастбищем* (см. выше). Этимологии, соответствующие именно этим компонентам и расположенные именно в таком порядке, — что само по себе примечательно, — начинают ТЧ и задают тон всему сюжету.

Первая этимология, предложенная Мейером, связывает *bari* с *berr* 'баран'. Чабей отмечает, что у Камарда *bari-a* означает 'скот' и сопоставляется с βάρηχοι : ἄρνες 'ягнята' (Гесих.). Точка зрения Мейера поддержана Бернекером, Йоклем, Тальявини и Фасмером.

— Заполняется ячейка **скот**.

Вторая этимология принадлежит Вейганду, который интерпретирует *пастуха* как *путника*, *путешественника*, *странника* ('Wandereger'), связывая *bari* с глаголом *barés barís* 'ходить, гулять, ткаться' («esi, shetit, endem») и сравнивая его со значениями тур. *yüyük* 'тот, кто идет, бежит; кочевник; пастух'.

Заслуживает специального внимание включение в комплекс *bari* понятия «ткать». Обозначение тканья по признаку движения (ср. рус. *сновать*² и вошедший в последнее время в обиход термин *челнок* 'торговец, совершающий регулярные рейсы за товарами') понятно. Однако это лишь поверхностный уровень, «буквальная» метафора. *Ткать* вводит понятие *движения* в мифологический контекст, в парадигму творения — навивания, тканья — мира, причем это указывает не только на «ремесленный» способ его создания, но и на *движение* как таковое, а именно творческое движение было причиной, началом возникновения мира. Эта подспудная мифологичность бросает отсвет и на *пастуха* как божественного странника (Гермеса-психопомпа, провозжающего «стада» душ в последнее путешествие).

— Заполняется ячейка **движение**.

Третий вариант предложен Цимоховским, который видел в *bari* субстантивированное прилагательное, образованное от *bar-i* 'трава':

² Ср. *endem* 'sillem poshtë e lartë' «слоняться туда-сюда».

'тот, кто «имеет дело» с травой, с лугом (пастбищем), пастух, овечий пастух'. Эта точка зрения поддержана Ханом, Дозоном и Баричем.

— Заполняется ячейка **пастбище**³.

Итак, **скот (баран) — движение — трава/луг/пастбище**. Это основные и наиболее значимые версии, открывающие ТЧ и намечающие главные контуры того, что можно назвать семантическим портретом албанского *пастуха*: он связан со *скотом*, он находится в *движении*, в странствии, он имеет дело с *травой/лугом/пастбищем*. Таково начало (как бы пролог) ТЧ, на основании которого концепт *пастуха* может быть представлен следующим образом:

barí < [berg + barés + bar]

Далее идет то, что в музыкальных формах называется разработкой: примеры, другие (представляющиеся Чабею более спорными) этимологии, морфологическая история *barí* (из собирательного существительного женского рода *barí-a* 'çobenëria') и т. д. и, наконец, «развязка».

Чабей предлагает свой вариант: он считает *barí* отглагольным существительным, восходящим к *bar* 'нести груз, держать на спине' (*bar mbar, mbaj* и *bie* 'нести', которые со времен Боппа возводятся к и.-е. **bher-* 'нести, носить').

Чабей решительно отмечает наличие «семантических трудностей в объяснении *barí* через *bar*», то есть в обозначении профессии по характеризующему ее действию, говоря, что в пользу этого свидетельствует богатый материал, «взятый из многих европейских языков», — что он и приводит⁴. Мы же, возвращаясь к мифопоэтическому уровню или к образам, диктуемым архетипической ММ (и, конечно, БММ), не можем не увидеть здесь и *доброто пастыря*, пастуха с ягненок на плечах: образ, существующий не только в Ветхо- и Новозаветной традиции, но распространенный гораздо шире. В этом смысле классическим *добрым пастырем* предстает Эней, выносящий на плечах старика-отца из горящей Трои [Топоров 1993, *passim*].

Эта этимология вносит весьма важный, может быть, наиболее существенный элемент в семантический портрет (албанского) *пастуха*: «держат при себе», «нести на себе» указывает на функцию *защиты, охраны*. В защите и охране нуждается беспомощное существо, которое, по определению, должно быть меньше и слабее своего хранителя.

³ Ср. в погребальных текстах и обрядах древних индоевропейских традиций «нахождение души мертвого человека на пастбище или луге, ему принадлежащих <...> вместе со стадом домашних животных» [Иванов 1990, 10].

⁴ Гот. *haldan* 'пасти', исх. 'держат, нести' и совр. нем. *Halter*; англ. *keeper* 'держатель', хранитель, пастух'; лат. *opilio* 'пастух, овчар' < **ovi-pilio* 'гнать овец' и др.

Это скрытое указание на «братьев наших меньших» в каком-то смысле оказывается более сильным определением функций *пастуха*, чем его связь со скотом (на более конкретном уровне возникает необходимость в уточняющих названиях *пастуха* по скоту, с которым он имеет дело, — овчар, волопас, козопас, свинопас и под.).

Когда Каин, убив Авеля, говорит: «Разве сторож я брату моему?», его преступление может состоять еще и в том, что он нарушил обязанности защитника и охранителя *младшего* и нуждающегося в помощи, то есть (будучи земледельцем) поступил как *анти-пастух*. О профессиональной противопоставленности Каина и Авеля см.: [Ланглебен 1997, 10]. — Автор так анализирует диалог Каина с Богом: «Отвечая на вопрос вопросом же „разве я сторож брату моему?“, Каин <...> превращает реплику Бога в косвенный речевой акт. Формально это вопрос, но по семантике своей это отрицание, означающее:

Я не сторож брату моему.

В результате этого отрицания предшествующий вопрос Бога „где брат твой?“ превращается в еще одну имплицитную заповедь:

Ты *должен быть* сторожем брату моему.

<...> [вопрос Бога „что ты сделал“] ретроактивно усугубляет исходное значение реплики Каина, переосмысляя ее как признание:

Я не выполнил своего долга быть сторожем брату моему».

— Из этого следует, что Бог как бы побуждает Каина быть добрым пастырем, но тот заранее отвергает это, утяжеляя свою вину сознательным выбором.

Мотив «Каин — Абель» проступает в македонской песне о двух братьях, отправившихся *на ябана* 'на чужбину' за заработком; на обратном пути старший брат задумал недоброе (*лошу мислу премислило*):

Извадило тая остра сабля
Та пресече на брата си глава...

Отсеченная голова задает ему библейский вопрос, как бы от имени отца и матери, «где брат твой»:

Ќе те праша наши стари татко:
Камо ти, сину, по-малото братче? <...>
И по него майка ќе те праша:
Камо ти, сину, по-малото братче?...

И здесь — *балканский* финал: не выдержав этих вопросов, старший брат выбирает самоубийство как искупление вины:

Извадило тая остра сабля,
Само себе оно заклало.

[Матов 1968, 182]

Семантический портрет *пастуха* дополняется еще одним компонентом и выглядит теперь так:

bari < **berg** + **barés** + **bar-i** + **bar**

пастух:

связан со скотом,

идет на луг/пастбище,

ведет — держит/несет (на себе) = охраняет скот.

Перед нами минимальный албанский *пастушеский текст*, точнее, его формульное выражение.

Комплекс значений полностью соответствует разделу об обязанностях *пастуха* в *Кануне Леки Дукагини*, см. выше⁵; здесь, правда, не отражены ни опасности, подстерегающие пастуха и стадо (однако, сама функция охраны может подразумевать и наличие опасности), ни активная, вплоть до агрессивности, роль *пастуха* в соответствующих ситуациях⁶. Эта, «теневая», сторона его семантически амбивалентного портрета соотнесена с другим звуковым комплексом и с другой системой значений, о чем см. далее.

В *bari*-формуле можно видеть своего рода анаграммирование соответствующих понятий, решенное достаточно изысканным способом: «самоанаграммирование», которое является одновременно и автометаописанием, раскрытием собственных функций и тем самым собственной сути. Многослойная, как бы спрессованная («соборная») анаграмма самой своей структурой демонстрирует наиболее экономный способ кодирования, без излишних затрат «на материал». Следует учитывать, что эта спрессованность (тавтологичность) дает свободу выбора решения или, по крайней мере, установления иерархии, в том числе и временной: что в концепте *пастуха* является главным, исходным, первоначальным, а что — антуражем этого главного, возникшим позднее.

Казалось бы, ответ ясен: *пастух* определяется своей связью со *скотом*. Однако это лишь первый слой кодирования *пастушеского комплекса* в лексеме *bari*, и его нельзя признать окончательным решением; это побуждает перейти к следующему слою, касающемуся семантических (и тем самым пространственно-временных — «что от чего произошло») отношений между элементами, которые его составляют или, вернее, из которых его составили. Здесь обна-

⁵ Впрочем, это определение концепта *пастуха* можно считать универсальным. Ср. хотя бы о пастухе в немецкоязычной традиции: «Der Hirt ist <...> Hüter von Haustieren. Nach dem Schweizerdeutschen Wörterbuch heisst Hirt sein, „das Vieh zur Weide treiben und hüten“» [Carlen 1970, 17].

⁶ Ср.: «Если кто-либо с намерением оскорбить или из зависти схватит козла или барана с колокольчиком на глазах у пастуха и не будет убит при нападении, с грабителя возьмут 500 грошей штрафа и две скотины за одну» [Канон 1994, § 154]. У косовских албанцев за убийство пастушеского пса убивали человека [Филиповић 1967, 60, ср. 185].

руживается достаточно четкое противопоставление *berr/barés—bar—(m)bar* — три последних возводятся к и.-е. **bher-*, корню со значением 'нести'.

Для *bar* 'трава' эта, предложенная Мейером и поддержанная Кречмером этимология считается бесспорной⁷; ее семантическое объяснение — «то, что несет на себе земля». Вновь всплывают мифопоэтические мотивы: функции *пастуха* как защитника и кормильца, образ *доброго пастыря*, несущего агнца, черпает истоки (или, по крайней мере, обнаруживает аналогии) в образе *Земли* — матери, кормилицы и защитницы.

Для *barés* 'идти, бродить, ткать' связь с *(m)baj, bar* 'нести, нести на спине' (Йокль) кажется Чабею надуманной. Однако предложенный им вариант — вербализация существительного *bar* 'трава', со значением «идти по траве» — через *траву*, «ношу земли», обращает к значению 'нести', приобретенному обходным путем и, соответственно, позже. Таким образом, исходный корень, восходящий к и.-е. **bher-*, как бы пульсирует, посылая свои сигналы через определенные временные промежутки.

Семантика *несения, ноши* оказывается в комплексе *пастуха* основополагающей: она подразумевает и *движение (нести, то есть «держать во время движения»)*, и обремененность неким заданием, долгом, *ношей* в прямом и переносном смысле. Даже пейзаж (*трава, луг, пастбище*), являющийся необходимым элементом пасторали как в ее реальном, так и в литературно-стилизованном воплощении, обнаруживает глубинные связи с тем же семантическим кругом: он олицетворяет метафору несения Землей того груза, который является ее порождением и одновременно (тем самым) ее частью, ее performance.

Комплекс *пастух—скот* в ТЧ представляет лишь часть составляющих семантического портрета *barí*, но часть наиболее значимую: здесь, по сути дела не так уж и неожиданно, проявилось своеобразие связи *пастух—скот*.

Фольклорно-мифологические данные, равно как и этнографические описания пастушеских традиций, настойчиво указывают на исходную нерасчлененность человека и животного (ср. гл. 9, о «гибридных» персонажах) и на сохраняющуюся между ними особую, почти родственную связь. Достаточно еще раз вспомнить румынскую «Миорицу», где распоряжения готовящегося к смерти героя по отношению к матери и к овцам по сути дела одинаковы: они направлены на то, чтобы в наибольшей степени облегчить им го-

⁷ Кречмер усиливает предложенную Мейером этимологию, сопоставляя *bar* 'трава' с греч. *φάρμακον* 'лекарственное растение, лекарство, яд' и *φάρμα* «quod terra fert» (от *φέρω, φόρος*) [Çabej 1970, s. v. *bar*]. Это *носимое* приобретает по отношению к земле значение неотчуждаемой собственности. — Примечательно, что к **bhēr-* Чабей возводит и алб. *bark* 'живот, брюхо', также своя, неотчуждаемая ноша (которая все-таки тянет).

ре⁸. Да и само добровольное принятие смерти воспринимается как «смерть за овец», которых он не может покинуть⁹. На этом фоне свадьба с Матерью-Землей (*noces mioritiques*) подтверждает это единение на космическом уровне.

ТЧ — текст, составленный этимологом по канону этимологических описаний, без обращения к этнографии и фольклору как самостоятельным источникам. Это как бы отстранение, взгляд наблюдателя *извне*, а не взгляд носителя *изнутри* (мы можем и не знать, как тесно был связан с албанской традицией сам Чабей, виднейший знаток и исследователь албанского фольклора и мифологии). Следует упомянуть, что, насколько можно судить, в албанских фольклорных текстах исконная лексема *barí* встречается достаточно редко, уступая место заимствованному *çoban* или другим, специализированным наименованиям пастуха (*çoban i dele* 'овчар', досл. 'пастух овец', *lorar* 'волопас' и т.д.). Представляется, однако, что это не делает выведенный из ТЧ формульный текст албанского пастуха менее достоверным. Напротив, им как бы объективно подтверждается и фиксируется портрет пастуха, который складывается *внутри* традиции, на ее материале. Создается ощущение, что авторы этимологий и автор ТЧ, то есть сам Чабей в особенности, конструировали — сознательно или подсознательно — именно тот образ албанского пастуха, каким он предстает в мифопоэтической перспективе.

Язык свидетельствует, а мы пытаемся эти свидетельства разгадать. Язык в своих свидетельствах уклоняется от прямого ответа, от однозначности и определенности, но указывает *путь*. Этот путь проходит и сам язык, и тот, кто пользуется им; пользуется *изнутри* как носитель/потребитель и *извне*, пытаясь увидеть себя в зеркале особой, закодированной в *слове* пространственно-временной перспективы, той, которая в конце концов приведет его к собственному архетипу.

I nomi del pastore

Итак, *barí* представляет собой семантический портрет пастуха, сжатый до формулы, то есть предельно интенсивный. С этим способом изображения контрастирует предельная экстенсивность: название/обозначение пастуха только по одному признаку¹⁰. Это сразу увеличивает набор *имен пастуха*. Одного, общего (которое, ко-

⁸ Помимо мотива «овцы предупреждают пастуха об опасности», см. не менее распространенный мотив «овцы оплакивают пастуха», например [Krstić 1984, F 1, 7, 9].

⁹ Эта шкала ценностей узаконена в албанском обычном праве, ср. выше о наказании за похищение «чести стада».

¹⁰ К. Бук, анализируя имена пастуха в и.-е. языках, отмечает: «Several words originally covering 'herdsman' in general have become specialized to 'shepherd', and conversely others that were originally specific, as for 'cowherd' or 'shepherd', have become generalized in use» [Buck 1979, 3, 18]. Ср. то же в балканославянском: «*çoban* — Hirt, Schäfer» [Pollok 1964, 211].

нечно, существует, и даже в разных вариантах — многовариантность объясняется спецификой балканского коммуникативного статуса, основанного на многоязычии)¹¹ оказывается как бы недостаточно, и появляются «уточняющие» имена, в совокупности создающие картину *пастушества*. По сути, это оппозиция *общее/частное*, которая манифестирует разные виды и воплощения *памяти слова*. Нечто подобное этой ситуации описано С.Кржижановским в связи с заглавием книги: «книга и есть — развернутое до конца заглавие, заглавие же — стянутая до объема двух-трех слов книга. Или: заглавие — книга *in restricto*; книга — заглавие *in extenso*» [Кржижановский 1994, 13].

Свою статью о *пастухе* в румынском и его балканских соответствиях Ч.Погирк начинает так: «Наверно, нет никакого другого языка, в котором есть столько слов для обозначения 'пастуха', как в румынском (пятьдесят!), что не удивительно для народа, само имя которого становится иногда синонимом этого занятия» [Poghirc 1981, 57]. — Предложенная автором семантико-ономасиологическая классификация обозначений *пастуха* [67–68] основана на следующих критериях¹²:

общий, без «семантической специализации»: *cioban, mocan, păstor, păcurar* и т.д.;

по принципу пастушеской иерархии: *gazda, maier, pășunar*, арум. *čelnic, kihalie* и т.д. — владельцы стад и/или пастбищ, *boitar, minator* и т.д. — подпасок;

по роду и виду скота: *oier* «овчар», *căprar* «козопас», *miorar* «пасущий ягнят», *nutinar* «пасущий годовалых ягнят», *albar* «пасущий белых овец» и т.д.;

по локусу деятельности (строение или элемент ландшафта): *cișlar* «сыровар» (от «сыроварня»), *muntar* «пасущий на горном пастбище» (от «горное пастбище»), *poiendar* «пасущий на по-

¹¹ Уже говорилось, что на лексическом уровне балканский языковой союз может быть представлен как язык с несколькими терминами. Можно говорить о том же и в применении к отдельному балканскому языку, о высокой степени синонимичности, о внутренней вариантности (и эта ситуация не ограничивается диглоссией). Хрестоматийный пример — тюркская лексика. Один из *пастушеских* примеров — при сезонных перегонах скота, «когда проходили через мусульманские села, то православные чабаны меняли свои имена на „турецкие“» [Фрейденберг 1979, 208].

¹² Точности ради, следует заметить, что есть случаи, когда одно обозначение (например, *oier, minator, pășunar*) попадает в несколько разделов, и, таким образом, предложенное нами положение *один признак = одно имя* полностью не соблюдается. В таких случаях целесообразно искать объединяющее значение на иных уровнях, обращаясь к *памяти слова*. См., например, этимологию, предложенную для «панбалканизма» рум. *vasi*, алб. *baç*, болг. с.-х. [*bač*], нгр. *μλάσιος* 'главный пастух, сыровар, пастух на горном пастбище': «vielleicht zu idg. *bhag- 'zuteilen'» [Rohr 1981, 80]. — *Пастух* делит, или выступает в роли древнеиндийского Бхаги, «наделителя благами».

лянах» (от «поляна»), *strungar* «ведущий овец на дойку» (от «проход на дойку») и т. д.;

по выполняемым операциям: *păstor*, *cioban* «пастух пасущий», *mulgător* «дояр», *brînzar* «брынзовар» и т. д.;

по месту происхождения: *bîrsan* «пастух из области Бырс», *brăneani* «пастухи из области Бран», *ungurean* «румунский пастух из Трансильвании», ср. «уже в знаменитой балладе *Миорица: unu-i moldovean, unu-i ungurean și unu-i vrîncean*; раньше так называли трансильванских румын, венгерских подданных» [Poghirc 1981, 66], см. 252, прим. 27, Александри и т. д.

Будучи правильно сложенной, эта мозаика разворачивает семантическую тему *пастушества* уже в деталях (in extenso); подчеркнем, что речь идет не вообще о *пастушеской* лексике, но лишь об *именах пастуха*. Это и представляет, на наш взгляд, особый интерес. Естественно, название деятеля по выполняемому действию (обычный прием) отражает соответствующую деятельность или в общем плане, или, по крайней мере, в отдельных фрагментах. Здесь вопрос ставится несколько по-иному: насколько полно *словник деятеля* (то есть все названия деятеля в совокупности) отражает *деятельность*¹³. В каком-то смысле перед нами та же БММ: монтаж отдельных элементов, набор которых и не всегда последовательный, и не всегда исчерпывающе полный, создает тем не менее единую и цельную картину.

Хотелось бы обратить внимание на один фрагмент этой картины. В кругу концепта *движения*, *пути* и, соответственно, строения и организации пространства в первую очередь существенны обозначения пастуха по *локусу* и специально — по элементу ландшафта¹⁴. Среди отмеченных Погирком есть «абсолютные», такие как *muntar* «пастух на горном пастбище (< *munte*)»; *poienar* «пастух с юга Трансильвании, пасущий стада на полянах (< *poiană*)», и «относительные», такие как *mărginean*, *mărginaș* «пастух с юга Трансильвании, собств. 'крайний, маргинальный, живущий в приграничном районе' (< *mărgine*)»; *mijlocar*, *mijlociu* «тот, кто находится в середине, между двумя другими (< *mijloc*), пастух, который доит овец в маленьком загоне, расположенном между двумя большими». Уже эти немногочисленные примеры свидетельствуют об особом чувстве пространства, о проработанности структуры пространства в рамках БММ.

Пространственное указание на «место пастбы», преимущественно на *горы*, распространено повсеместно на Балканах, см. хотя бы об-

¹³ В значительной степени ответ на этот вопрос смог бы дать проектируемый *Малый диалектологический атлас балканских языков*. Раздел «имена пастуха» насчитывает 25 вопросов, в большой степени совпадающих с приведенной выше классификацией [МДАВЯ 1997, 52–53].

¹⁴ Если под местом деятельности понимать выполнение некоторых конкретных операций, для которых требуются специальные сооружения, то обозначения по этому принципу указывают не столько на место, сколько на род деятельности: нас же интересует пространство в собственном смысле.

ращение к пастуху в албанской песне: *Çoban i maleve t'larta* «Пастух высоких гор» [Kondi 1987, № 490], при *Çoban i dele* «Пастух овец». В Полово (Нижняя Герцеговина) пастухов, пасущих скот на горных пастбищах, называют *плаништари* [Мишовић 1952, 30]. Уточнение «на горном пастбище» сопровождается обозначения пастуха в карпатском регионе: **xasnik* «1. пастух овец на горном пастбище, 2. помощник пастуха на горном пастбище»; **juxas* «2. пастух овец (на горном пастбище)»; **gul'aş* «2. пастух (на горном пастбище)»; **vataG-* «1. старший пастух на горном пастбище, 2. руководитель хозяйства (пастушеской стоянки) на горном пастбище»; **bač-* «1. главный пастух овец на горном пастбище, 2. мастер-брызгодел (на горном пастбище), 3. руководитель пастушеской стоянки, всего хозяйства на горном пастбище» и т. д. [ОКДА 1987, № 681–685, 688–689, 691, 707]¹⁵. Здесь характерно то, что ландшафтный признак лексически (этимологически) не выражен, но подразумевается.

Следующий шаг такого отдаления от наглядности, от указания на профессию — обозначение через топоним, топонимическое имя *пастуха*: *bîrsani, brăneni, breţcani, covăşneni, mărgineni* и т. п. [Poghirc 1981, 68]. Это создает более сложную лексико-семантическую проблему: во-первых, в какой степени сохраняется первичное словарное значение «уроженец такого-то места»; во-вторых, в какой степени значение *пастух* является для этих лексем словарным, и если это не так, то в каких контекстах оно появляется¹⁶. Но, как бы то ни было, эта экспансия *пастуха* в новые лексические регионы весьма показательна и, конечно, формирует особый семантический слой и взгляд.

Особенно очевидно этот «семантический нажим места» проявляется в чистых этнонимах, к которым переходит от топонимов, соединяющих географическое обозначение с этническим (*молдавский, венгерский* и т. п., обильно представленные в многочисленных версиях «Миорицы»). Балканские примеры более чем известны — это названия народов по пастушескому признаку, где первое место занимают, конечно, *влахи*.

Истории слова (и его денотата) посвящена огромная литература. Приведем экскерпт из работы, вводящей проблему в широкий этно-

¹⁵ Конечно, такое превращение элемента ландшафта в профессию не ограничивается балканскими пастухами, ср. хотя бы рус. *моряк, водник, речник, горняк, лесник* и т. п., указывающее на профессию, а не на прописку.

¹⁶ В ряде случаев говорится, что указанная область отличается своим особым видом пастушества. — Однако давалось ли, например, в словаре русского языка для *ярославец* значение «тракторщик» на том основании, что это было характерной «местной» и «выездной» профессией уроженцев Ярославля и т. п., ср. такую «профессионально-топографическую» подборку: «*Владимирец* принялся за плотничество <...> *ярославец* сделался <...> тракторщиком; *ростовец* поступил на огороды; *тверитянин* с *рязанцем* явились как простые чернорабочие, поденщики; *туляк* принес с собой ремесло коновала, а *костромич* и *галичанин* — бондарное мастерство <...> *корчевец* начал тачать сапоги...» и т. д. [Жоков 1932, 48].

лингвистический и этнокультурный контекст (и помещенной в сборнике по проблемам этногенетической истории восточных романцев):

«<...> речь идет о кочевом (по сути дела) этносе (на фоне в основном устойчиво оседлого славянского населения этих мест), который вместе со своим скотом совершал ежегодные циклические передвижения с южных отрогов Карпат далеко на юг вплоть до Греции. Волохи-влахи были *народом пастухов-скотоводов в целом; скот был их монокультурой* <...> волох-валах прежде всего обозначало занятие, профессию и лишь вторично — этнос <...> В этих условиях понятие „пастухи-скотоводы“ органично было закодировать термином *uols- (*uels-), сразу введившим этот пастушеский этнос в прочно сложившуюся мифопоэтическую схему „пастушеско-скотоводческой“ идеологии. Весь народ — пастухи <...> вся обитаемая и знакомая им (своя и чужая) земля — *пастбище, луг для скота...*» [Иванов, Топоров 1979, 74–75]¹⁷.

С положения *весь народ — пастухи* начинает свою статью и Погирк, см. выше: по сути дела, это и есть первый критерий номинации, однако он не попал в предложенные им семантическую и ономаσιологическую классификации. Психологически это достаточно понятно: нередко носители традиции (и имени) ощущают в тождестве *этнос = профессия* некую зауженность, оборачивающуюся занижением статуса, ср. начало статьи об арумынах: «Aroumain signifie valaque. Du fait que par le terme valaques sont aussi désignées les populations pastorales <...> et plus tard les paysans en général dans un sens péjoratif¹⁸, nous précisons qu'ici il est question des utilisateurs d'un idiome roman-néolatin...» [Lazarou 1988]¹⁹.

В шкале ценностей ММ признак *этнический* занимает особое место; в определенном смысле именно он является краеугольным камнем самоидентификации, осознания собственных корней. Для БММ это особенно актуально: в пространственно-временной пестроте, в постоянном движении, которое не может не отражаться и в движении/перемене имени (не говоря уже о занятии, конфессии, граждан-

¹⁷ Ср.: «Валахами» обычно называют овечьих пастухов <...> [кроме того, эта лексема может обозначать] балканороманца (румына, арумына), коровьего пастуха или торговца» [Netzer 1988, 146–147].

¹⁸ Ср.: на острове Кос слова τσοπάνος и βλάχος почти неизвестны и употребляются только в пейоративном смысле: τσοπάναρος που σου είναι! 'чабан ты, такой-сякой!' [Καλαναστάση 1994, 27].

¹⁹ Приблизительно так же реагируют носители на высказывания типа *все татары — дворники, все айсоры — чистильщики, все евреи — торговцы* и т. д. В самих этих профессиях, может быть, и нет ничего отрицательного, однако не всегда они престижны, да и само «пригвождение к профессии» представляется нежелательным, как любое ограничение. В этом ощущается и нарек на этническое неравенство, желание оскорбить, ср. выражения типа «цыган (и т. п.) — не национальность, а профессия». Однако «борьба с признаком национальности» может при определенных условиях означать не только всеобщее равенство, но и всеобщее уравнивание на один салтык.

стве и т. п.), только знание/осознание «идиоистории» как единицы истории своего народа (и далее — многонародной личности, в терминах Н. С. Трубецкого) дает возможность выжить не только в буквальном, но и в экзистенциальном смысле.

Влахи и (среди них? в противопоставлении к ним?) *арумыны*, *куцовлахи*, *каракачаны/саракачаны* (*карагуны*, *юруки*, *арнауты*, *копачары* и т. д.), *фэршероты*, *цинцары* — все эти названия, строго говоря, обозначают *балканских пастухов-кочевников*, выделенных сугобо по этническому признаку, романскому и/или греческому. Спор о грецизованных романцах или романизованных греках в связи с арумынами будет открыт еще долго — не только по объективным причинам (принципиальная невозможность однозначного ответа, поскольку имеющиеся данные допускают разные трактовки), но и по причинам, заданным семантической структурой БММ. Перед нами все тот же уход от ответа *да/нет* в пользу *и да/и нет* и, может быть, и еще дополнительных, вносящих новое, но не окончательное, ответов.

Исключительно в аспекте БММ интересует нас трактовка происхождения *балканских этнических пастухов-кочевников*, и поэтому мы приводим «состояние вопроса» из болгарского исследования о каракачанах (саракачанах):

«По вопросу о происхождении и имени каракачан среди ученых нет единогласия.

Такие ученые, как Вайганд, Хёг, Аравандинос и другие, придерживаются мнения, что каракачаны — „чистые“ греки. Греческие ученые, например, М. Спилиотопулос и А. Д. Керамопулос, утверждают, что все арумыны-влахи были греками.

К. Иречек выдвигает другую теорию. Согласно ей, каракачане — это влахи-арумыны, которые за время зимовок выучили греческий язык и таким образом грецизовались. Того же мнения придерживаются сербский географ Й. Цвийич, румынские ученые Н. Йорга, Т. Капидан, Т. П. Вуканович и др., согласно которым арумыны-влахи были грецизованы в течение пяти-шести веков. В 1928 г. сербский ученый П. Скок в обстоятельной и компетентной работе подверг сомнению теории как Хёга, так и Капидана; он установил, что в языке каракачан есть много славянских слов.

В Болгарии и до сих пор не опубликовано специального исследования о происхождении каракачан. В 1890 г. Ив. Ев. Гешов пишет, что между влахами и каракачанами нет различия. В 1917 г. А. Иширков называет их „гръцки подвижни пастири“. Более компетентное мнение высказал П. Чилев, по мнению которого влахи — это романизованное автохтонное население, а каракачаны — грецизованное автохтонное население, то есть и те и другие — потомки фракийцев. Ж. Чанков, Г. Хлебаров, Д. Константинов считают что валахи-пастухи — „романизированные фракийцы“, а каракачаны „эллинизированные фракийцы“, то есть и те и другие, потомки самых старых насельников Бал-

канского полуострова — фракийцев, попавших под различное культурное влияние и усвоивших румынский или греческий диалект. Согласно С. Табакову, каракачаны — «романизированные фракийцы иллирийцы», а согласно П. Делирадеву, — «эллинизированные иллирийские номады». Х. Вакарелски не проводит различия между влахами и каракачанами.

<...> Наше мнение по этому вопросу следующее: каракачаны — потомки грецизованных фракийцев, позже смешавшиеся с болгарскими славянами, в то время как пастухи-влахи — потомки романизированных фракийцев» [Маринов 1964, 11–12].

Д. Антониевич предлагает следующую характеристику *балканских пастухов-номадов*: всю «сточарску влашку этничку масу на Балканском полуострву» можно разделить на карагунов и фэршеротов (Вайганд), среди прочего и по цветовому признаку (первые носят черную одежду, вторые только белую). Греки называют фэршеротов «арванитовлахами», поскольку те кроме родного языка пользуются и албанским. — Имеются в виду арумыны (к которым прибавляются еще куцовлахи и цинцары). Однако: «Арумыны часто называют себя просто влахами. Между тем, это имя вводит в заблуждение; можно доказать, что все пастухи в регионе Юго-Восточной Европы, между Истрией и Критом, Албанией и Румынией называют себя почти исключительно влахами, но при этом не состоят и не состояли в отношениях родства с арумынами. <...> В Греции влахом называют пастуха-номада, независимо от того, арумын ли он или кто другой. Между тем пастухи-номады, которые в Греции сами себя называют влахами, обычно являются арумынами. <...> Такое большое количество разных имен балканские пастухи-номады могли получить исключительно из-за постоянного скитания с места на место, из одной области в другую» [Антонијевић 1982, 20, 21]²⁰.

Перед нами балканская мозаика имен, с актуальной или забытой внутренней формой, по большей части отражающей народную этимологию (вроде *кара-гун* «носящий черную гуну», *кара-качан* «черный беглец» и т. п.); в одних случаях она указывает на место (топоним), в других на язык, занятие, этническую принадлежность и т. д. Что чему соответствует, какой признак является определяющим, — в этом трудно разобраться даже носителям традиции: тем более наблюдателям извне. О «полной путанице в умах» в связи с балканской этнической ситуацией свидетельствует название вышедшей в 1743 г. в Иене книги об обычаях живущих на Балканах народов, которые и пе-

²⁰ Связывая балканское многоязычие с трансгумантным скотоводством, Й. Матль говорит: «Diese Mehrsprachigkeit erklärt uns auch die im ganzen Wandhirtenbereich so häufige Erscheinung des fließenden Volkstums: Aromunen-Wlachen werden zu Griechen, Serben, Bulgaren, Kroaten; Albaner — zu Serben, Bulgaren, Griechen, Zinzaren — zu Griechen, Serben, usw.» [Matl 1959, 110].

речисляются; среди них *гайдуки, инсургенты, вараждинцы, хорваты, морлаки, валахи, ускоки* и др.²¹.

Но в нашем случае все эти *имена* сводятся к одному: они приводят к своему единственному владельцу — *п а с т у х у*.

Пастух и/или гайдук

Амплуа *благородного разбойника* находит место в любой традиции. Романтический Робин Гуд при этом более реален и близок, чем какой-либо иной мифологический или сказочный герой, даже восходящий к реальному прототипу. Носители традиции помещают *благородного разбойника* в близкое прошлое и/или настоящее и питают надежду на него в будущем. Возможно, в какой-то степени здесь играет роль комплекс жертвы, всегда связанный с надеждой на чудо: жестокость обернется милосердием.

Место *благородному разбойнику* (гайдуку, клефту и т.д.) в БММ было предоставлено реалиями балканской истории: «партизанской» борьбой против турецкого владычества, получившей одновременно и антифеодальную направленность. Д. Буркхарт (в работе, посвященной анализу сербских гайдуцких песен) предлагает для этого явления следующее определение: гайдутство — это «*Socialbanditentum*. Своими криминальными действиями гайдук исключен из (крестьянской) общественной системы, однако крестьяне укрывают его (*jamak*, см.: [Стојановић 1984, 122]) и почитают как героя» [Burkhart 1988, 25].

Амбивалентность любого *благородного разбойника*, бунтующего против несправедливости власть (и богатство) имущих, запрограммирована²². Дело не только в том, что критерий справедливости не освобождает от ошибок (при условии, что он вообще выбран правильно), но еще и в том, что те, ради кого совершает свои подвиги *благородный разбойник*, становятся заложниками и властей (поскольку они ему помогают), и его самого (поскольку они должны ему помогать — пищей, кровом, риском собственного благополучия и т.п.). Это «мирное население», «средний класс», независимо от своего сочувствия (или несочувствия) *благородному разбойнику*, оказывается в ситуации, где выбор нейтральной позиции сложен, если не невозможен, и тем самым подвергается двойной опасности — и за то, что помогает *благородному разбойнику*

²¹ *Nachrichten merkwürdige historische von denen bey den jetzigen Kriegeren von neuen bekanntgewordenen Völkern von Hussaren, Heyducken, Tolpat-schen, Insurgenten, Slavoniern, Panduren, Varasdinern, Lycanern, Croaten, Morlaken, Raitzen, Walachen, Dalmatinern, Uskoken etc. in welchen deren Charakter, Kleidung, Sitten, Gewohnheiten, Waffen, Art zu fechten etc. beschrieben werden* [Schubert 1990, 112].

²² Устами патера Брауна Честертон говорит о том, что насилие, даже если в начале оно имеет высокие цели восстановления справедливости, становится только насилием, поскольку можно оставаться на одном и том же уровне добра, но не зла, имеющего тенденцию к возрастанию.

родным разбойникам, и за то, что им не помогает. Последняя опасность является дополнительным стимулом для пополнения их рядов. Опыт партизанства Второй мировой войны показал это с достаточной очевидностью.

В *балканском пространстве*, в соответствии с «контрастной» структурой БММ, эта ситуация приобретает особую резкость²³. Единственным или главным локусом обитания = убежищем балканских *благородных разбойников* (славянских и румынских гайдуков, греческих клефтов²⁴, албанских качаков²⁵ и т. д.) были горы: разрывая с мирной жизнью, отказываясь от налаженности домашнего быта с его семейным уютом, они уходили в горы²⁶, где постелью им была земля, а крышей небо. Иными словами, они уходили в *миоритическое пространство*²⁷. Анализируя болгарский Космо-Психо-Логос, Г. Гачев выделяет *Балканы как космос хайдутства* и подчеркивает его амбивалентность: «уходящие „на балкана“ оказываются по ту сторону добра и зла: и сами перестают его различать, и народ болгарский к ним, гайдукам, — особую меру применяет оценки поступков их. Хоть „хайдути“ — у них слово и позорное и страшное (и турки — злые „хайдути“, „хайдутльк“ — разбой над человеками вершат), но когда болгарин становится „хайдути“, он уже как бы выбивает из рук турок их оружие: доказательство становится болгарам, что „и мы так можем!“ — даже если гайдук этот их же самих грабит» [Гачев 1989, 73].

Балканские горы (*балкан*) были обитаемы: и в мифологическом, и во вполне реальном смысле они являлись владениями *пастухов*, с их четко организованным и подчиненным строгим законам бытом — аскетическим, суровым, но прочным в своей традиционности. В эти законы и быт входили прежде всего охрана и увеличение стада и распределение продуктов скотоводства. Все это веками выработанное равновесие рушилось с появлением новых жителей гор, для которых

²³ Описывая Фессалию (в том числе и современную), Н. Бахтин говорит об оппозиции *горы (верх) / долины (низ)*, определяющей не только структуру ее пространства, но и ее «предназначение» (*destiny*): быть одновременно и пастушеской, и земледельческой страной с особым «жизненным ритмом», в соответствии с которым «существенная часть населения — это люди с *двойным домом*» [имеются в виду сезонные перемещения пастухов со стадами]; Бахтин говорит и о постоянных конфликтах *верха и низа*, начиная с кентавров и лапифов и кончая современными пастухами и земледельцами [Bachtin 1963, 80].

²⁴ Краткую и яркую характеристику *l'epopea cleftica* см.: [Lavagnini 1959, 121–123].

²⁵ О качаках см. специально: [Наххиhasани 1978].

²⁶ Гора — «мать гайдука», более верная, чем родная мать, которая может выдать сына [Стојановић 1984, 51].

²⁷ См. об этом на болгарском и греческом материале: [Stoykova 1980, 280–281]. Литературные воплощения, в частности, у Радичевича и Мажура-нича см.: [Lord 1978, 66–67].

стада были источником и гарантом существования. И «новые жители» подходили к этому с достаточной простотой:

<...> Вышла в поле небольшая чета,
 В чете гридцать и четыре друга,
 И ведет их Тадия Сенянин,
 А при знамени Комнен-знаменщик,
 И юнаки поспешили в горы,
 Подошли под Красные Утесы.
 Говорит им Тадия Сенянин:
 «Ой, мои вы братья и дружина!
 Разве мать не родила юнака,
 Что пошел бы к чабану в отару,
 Взял девятилетнего барана,
 Взял бы семилетнего козлища,
 Чтоб была у нас на ужин пища».

[ЮС 1976, 251]²⁸

Гайдуцкие песни, перенявшие эстафету эпоса, так или иначе включают пастушеские мотивы. К уже приведенному примеру см. распространенный сюжет *встреча с пастухом*: *пастух* передает информацию, указывает дорогу, поскольку хорошо знает все пути и тропинки в горах, и т. п., то есть выступает помощником героя [Стоянович 1984, 82–83]; греческие пастухи на вопрос турок о клефтах отвечают, что они их не видели [*Σαραχάτσανιχα* 1983, 29], ср. выше о ятаке. Наряду с этим, гайдуцкая тема выступает в бытовых пастушеских песнях, создавая своего рода «теневого портрет» гайдука — похитителя скота, вора и разбойника; здесь от благородной миссии не остается и следа²⁹. В такого рода сюжетах *пастух* выступает как антипод *гайдука*, мирный крестьянин, становящийся жертвой насилия или принужденный под давлением обстоятельств (лишившись стада) сам идти в гайдуки³⁰. В сюжете «Покаяние героя» в списке

²⁸ По сути, это ритуал: жертвоприношение барана и козла (с них живых сдирают кожу и отпускают). Его цель — испытание храбрости гайдуков. Ср. то же в песне *Юнак над юнаците: хайдутин Стоян* ловит двух баранов и сжигает их живыми в костре, через который должны перепрыгивать остальные гайдуки [БПУМ 1982, 2, № 1648].

²⁹ Примечательно, что в словаре Герова даны только отрицательные коннотаты лексемы *гайдук, хайдутин*: вор, разбойник, харамия, край, гайдамак; его ведут на виселицу, а он ищет, что бы украсть, и т. п. [Герова 1978, 5, s. v.].

³⁰ Ср.: в суровую зиму и голодный год погибают овцы, и пастухи, оставшиеся с пустыми руками, предлагают старшему пастуху, чтобы он стал предводителем отряда, — тогда они достанут себе овец:

— Стоене, млада кехайо!
 Като ни бе млада кехая,
 стани ни млада войвода,
 туй лето да си походим,
 овцето да си спечелим!

[Шапкарев 1968, 138].

преступлений нередко оказываются подоженные кошары с овцами, украденные стада и т. п., ср.:

да си пресех с дребен барут,
с дребен барут мало търло;
търло горе, овци бляят,
овци бляят, овчар къльне!

[Шапкарев 1968, 112; ср. 125,

Каля признается матери, что украдал *триста търла овци!*]

Само имя *гайдук* возвращает к пастушеству: об этом, со ссылкой на классическую работу О. Денсушану об отражении пастушеской жизни в фольклоре, см.: [Vuhošiu 1966]³¹. При разных этимологических вариантах лексемы *гайдук*, пожалуй, наиболее признанной остается «пастушеская»: из венг. *haytók* (мн. число от *haytó*) «пастух», «Viehtreiber»; [Adanir 1982, 58; там же обзор этимологий], см. также: [Hetzler 1988, 147]³². Тому, как исторически складывалось превращение *гайдука-пастуха* в *гайдука-разбойника* (и воина-освободителя, и просто разбойника)³³, посвящена большая литература, см., например, компендиум: [Adanir 1982]. Конечно, явление гайдутства не ограничивается горами и связью с пастушеством, но в данном случае мы рассматриваем только эту его сторону.

И здесь информация, заключенная в слове-имени, придает ситуации иной ракурс. Терминологическое определение балканского *благородного разбойника*, в том числе и самоназвание (в тех случаях, когда он не «богатырь» — слав. *юнак*, алб. *kreshnik* и под.)³⁴, несет в себе отрицательное значение. Самое яркое, пожалуй, греч. *κλέφτ*, *κλέφτης*, не утерявшее свое первое значение «вор»³⁵. «Теневой портрет» добавляет синонимы; помимо тур. заимств. *арамия*, рум. *hoț*,

³¹ К этому же: день св. Георгия — главный пастушеский праздник на Балканах. У сербов и хорватов это и гайдуцкий праздник. Ср.: *Djurdjev-danak — hajdučki sastanak* [Schubert 1985, 96].

³² Т. Ионеску-Нишков относит формирование лексемы к XIV–XV вв., когда, уходя от турок, большое число сербских, болгарских и румынских пастухов, покинув родные места, обосновалось в венгерской Пуште. Со второй половины XVII в., когда стало набирать силу освободительное движение против турецкого владычества, и вплоть до первой половины XIX в., *гайдуки*, оставляя и забывая свое мирное ремесло, превращаются в разбойников-освободителей, при этом не всегда благородных, о чем свидетельствует их «второе имя»: *hoři* 'воры, разбойники', отпечатавшееся в топонимии, особенно «горной» [Jonescu-Nișkov 1989, passim].

³³ Ср. противопоставление: — *Пуснете Стоян на воля, / че не е Стоян хайдутин, / най си е Стоян стар овчар* [БНТ 1962, 301; то же 313]; варианты мотива «героя подозревают в том, что он *гайдук*, но ему удается доказать, что он — *пастух*» см.: [Krstić, 1984, 149–150].

³⁴ Ср. противопоставление: *Не било глава хайдутинка, / ми било глава юнашка* [БПУМ 1982, 2, № 1354].

³⁵ Ср., с другой стороны, подчеркивание оппозиции: *Nu sint hoț, ci sint haiduc* 'Я не вор, а гайдук' [Papaagi 1967, 218].

алб. *sub*, греч. *αρματολός*, (амартол, мартолоз) и др., все с отрицательным слоем; обзор см.: [Стојановић 1984, 31–36; Крстић 1979, 62]. Появляются типовые отрицательные обозначения разбойников по этническому признаку: это турки³⁶, арнауты (албанцы) и — *валахи*. Последнее вновь отсылает к *пастушеству*: как было только что сказано, *валах* является в той же степени этнонимом, сколь и обозначением по роду деятельности — *пастухом*.

«Теневой портрет» разрастается и превращается в «теневой сюжет»: соперничество между *пастухами*, борьба за стадо, похищение скота, воинственность, жестокость³⁷. Один из наиболее распространенных сюжетов такого рода — похищение стада у мирного пастуха, см., хотя бы, «Стоян овчар и власи айдуци» (*черни власи* похищают стадо у Стояна), «Власи хайдути пограбват мома Маруша» [Шапкарев 1972, № 855, 1288], «Преследване грабителите на стадо», «Вързан от обирници овчар», «Хайдуки ограбват стада» [РК 1970, № 563, 565, 1274] и т.д. Определение *власи айдуци* представляет собой как бы тавтологическое удвоение, поскольку и первый, и второй член «на дне» содержит значение *пастух*. В песне «Рада и чичо и айдут Драгия» гайдук обманом заставляет Раду открыть дверь, говоря, что пришли *пастухи*: *ювчари, Радо, додоха; / ювчари, Радо, за брашно, / я и воловари, за ярма!* [Шапкарев 1972, № 673]. Распространен сюжет «разбойники (гайдуки, арамии и под.) похищают у пастуха стадо, но он возвращает его с помощью игры на свирели» [Шапкарев 1972, № 675, то же № 678, 698; в № 681, 703 разбойники — *клетти турци, арнаути*]. Ср. еще: девушка просит, чтобы турок отпустил ее, взяв взамен отца, потому что тот — разбойник, который в горах крадет ягнят, закалывает их, жарит и ест со своими побратимами в лесу:

Баш арамия по Шар планина,
Татко ми крадит руди яганца,
Та ми 'и колит на Кара-каменъ,
Та ми 'и печит на Купинчица,
Та си 'и викат свой побратими,
Та си 'и ядит в гора зелена.

[Милад. 1981, № 646]

Пастушеский мир — лес с деревьями и птицами, земля с травой, гора — просят у Бога помощи, чтобы он избавил их от гайдуков (*сз айдуци гора с'исполна*) [Милад. 1981, № 220]³⁸. *Пастухи* и *гайдуки* могут быть и в дополнительном распределении, в зави-

³⁶ Ср: <...> *Калино, / в село ајдуци дојдое <...> сакајет да те потурчит* [РМНП 1983, 15].

³⁷ Ср. «превентивные» запреты: «Ватагом и вообще чабаном не может быть человек, который уличен в какой-то нечестности, обмане, воровстве и пр.» [Дзендзелевский 1984, 261].

³⁸ Но и наоборот: лес жалуется на то, что его покинули *юнаки*, место которых заняли *пастухи* [ЮС 1976, 332].

симости от времени года, ср. распространенное клише «зимой на горе пастухи, а летом юнаки».

Перед нами оборотная сторона пасторали или более полный *портрет пастуха*, о чем здесь уже говорилось. Сюжет *похищение стада у мирного пастуха воинственными пастухами (гайдуками)*³⁹ говорит об одном и том же *пастухе*, но в разных ипостасях, актуализирующихся в разных условиях⁴⁰. *Мирный* легко превращается в *немирного* (обратное более проблематично, хотя гайдутство может быть и временным занятием)⁴¹ и получает другое имя, в котором тем не менее остается указание на *пастушество*. На глубинном уровне это, в какой-то степени, является объяснением жизненного выбора, в том числе выбора с в о б о д ы: «на Балканах свободные люди только пастухи и разбойники», говорил Панайот Хитов, и эти его слова процитировал Й. Матль как иллюстрацию к известному риторическому вопросу: «Кто же все-таки балканские пастухи, разбойники или герои?» — и к утверждению, что от пастухов до гайдуков один шаг [Matl 1959, 121]. Этот шаг сохранился в *памяти слова*⁴².

Литература

- Антонијевић 1982 — Д. Антонијевић. Обреди и обичаји балканских сточара. Београд, 1982.
- БНТ 1962 — Българско народно творчество. София, 1962, 8.
- БПУМ 1982 — Народни песни на българите от Украинска и Молдавска ССР. София, 1982, 1–2.

³⁹ Здесь взяты примеры только из балканославянской традиции. Сделаем небольшое исключение. В греческой песне, которую можно назвать *Плач пастуха по стаду* (клефты пришли в горы, чтобы украсть коней, но коней они не нашли и ограбили *пастуха*, отобрав у него овец, козочек, барана с золотым руном и даже подошник, а в заключение вырвали из рук пастушескую свирель), *пастух* просит о помощи Богородицу [Πολίτης 1932, № 236], ср. [Σαραχάτσάκης 1983, 71, 77]. В румынской песне «Muscu» *пастухи* мстят гайдуку за отобранного барана. В песне «Miu hajducu» герой покупает у пастуха овец и одежду, чтобы обмануть Штефана-Воду [Popescu 1970, 319, 234–235].

⁴⁰ Показательна эта амбивалентность на уровне имени (балканославянская традиция): обычно героя соответствующих сюжетов зовут мифологически отмеченным именем *Стоян*, причем он предстает то обидчиком-гайдуком, то жертвой-пастухом.

⁴¹ Ср. распространенный сюжет: мать просит сына оставить гайдутство и заняться земледелием — на гайдутство не стоит тратить больше двух–трех лет.

⁴² *Добрый пастырь как вор и разбойник* — название главы в книге В. Шмида, анализирующего пушкинскую прозу. В данном случае речь идет о станционном смотрителе, отправляющемся в Петербург на поиски дочери. По мнению исследователя, Вырин не годится на роль доброго пастыря своей овечки, поскольку ведет себя по-волчьи: «Как поменялись роли! Какое разоблачение! „Добрый пастырь“ оказывается „разбойником“» [Шмид 1996, 129–131].

- Гачев 1989 — *Г. Гачев*. Балканы как космос хайдутства (Из работы о национальной образности болгарской поэзии) // Советское славяноведение, 1989, № 4.
- Геров 1978 — *Н. Геров*. Речник на българския език. София, 1978 (репринт), 1–5.
- Дзэндзелевский 1984 — *И. А. Дзэндзелевский*. Запреты в практике карпатских овцеводов // Славянский и балканский фольклор. М., 1984.
- Иванов 1990 — *Вяч. В. Иванов*. Реконструкция структуры, символики и семантики индоевропейского погребального обряда // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990.
- Иванов, Топоров 1979 — *Вяч. В. Иванов, В. Н. Топоров*. К вопросу о происхождении этнонима «валахи» // Этническая история восточных романцев. М., 1979.
- Канун 1994 — Памятники обычного права албанцев османского времени / Составитель Ю. В. Иванова. М., 1994.
- Кокорев 1932 — *И. Т. Кокорев*. Очерки Москвы сороковых годов. М., 1932.
- Кржижановский 1994 — *С. Кржижановский*. «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994.
- Ланглебен 1997 — *М. Ланглебен*. Каин и Авель в Книге Бытия и в «Повести временных лет». Рукопись.
- Маринов 1964 — *В. Маринов*. Принос към изучаването на произхода, бита и културата на каракачаните в България. София, 1964.
- Крстић 1979 — *Ђ. Крстић*. Правни обичаи код Куча. Београд, 1979.
- Матов 1968 — *Г. Тодоровски*. Народни песни од Овчеполско, најдени во оставнината на Димитар Матов // Македонски фолклор, 1968, 1, 1.
- МДАБЯ 1997 — Малый диалектологический атлас балканских языков. Лексическая программа. СПб., 1997.
- Милад. 1981 — Български народни песни събрани от братя Миладинови. София, 1981 (фототип. изд.).
- Мићовић 1952 — *Љ. Мићовић*. Живот и обичаји Поповаца. Београд, 1952.
- ОКДА 1987 — Общекарпатский диалектологический атлас. Вступительный выпуск. Редколлегия выпуска Б. Видоески, Д. Петрович, С. Реметич. Скопје, 1987.
- РК 1970 — Народни песни от Родопския край. Съст. Николай Кауфман и Тодор Тодоров. София, 1970.
- РМНП 1983 — Речник на македонската народна поезия. Скопје, 1983, I.
- Стојановић 1984 — *М. Стојановић*. Хајдуци и клефти у народном песништву. Београд, 1984.
- Топоров 1993 — *В. Н. Топоров*. Эней — человек судьбы. М., 1993.
- Топоров 1996 — *В. Н. Топоров*. Об одном из парадоксов движения. Несколько замечаний о сверх-эмпирическом смысле глагола «стоять», преимущественно в специализированных текстах // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996.
- Филиповић 1967 — *М. С. Филиповић*. Различита етнологшка грађа. Београд, 1967.
- Фрејденберг 1979 — *М. М. Фрејденберг*. Проблеми отгонного скотоводства в современной балканистике // Этническая история восточных романцев. М., 1979.

- Шапкарев 1968 — *К. Шапкарев*. Сборник от български народни умотворения. София, 1968, 1.
- Шапкарев 1972 — *К. Шапкарев*. Сборник от български народни умотворения. София, 1972, 3.
- Шмид 1996 — *В. Шмид*. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996.
- ЮС 1976 — Песни южных славян. М., 1976.
- Adanir 1982 — *F. Adanir*. Heiduckentum und osmanische Herrschaft // *Südost-Forschungen*, 1982, XLI.
- Bachtin 1963 — *N. Bachtin*. Lectures and Essays. Birmingham, 1963.
- Buck 1979 — *C. D. Buck*. A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages. Chicago; London, 1979.
- Buhociu 1966 — *O. Buhociu*. Leléa et le haidouk // *Beiträge zur Südosteuropa-Forschung*. München, 1966.
- Burkhart 1988 — *D. Burkhart*. Das 'Hajdukovanje'—Phänomen. Seine Verarbeitung in divergierenden Liedtypen Bosniens und der Hercegovina // *Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine. Zbornik referata međunarodnog simpozijuma «Bosna i Hercegovina u tokovima istorijskih i kulturnih kretanja u jugoistočnoj Evropi»*. Sarajevo, 1988.
- Çabej 1976 — *E. Çabej*. Studime etimologjike në fushë të shqipes. Tiranë, 1976, II, A-B.
- Carlen 1970 — *L. Carlen*. Das Recht der Hirten. Zur Rechtsgeschichte der Hirten in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz. Innsbruck, 1970.
- Haxhihasani 1978 — *Q. Haxhihasani*. Aperçu sur le mouvement et les chants populaires des kaçaks en Albanie // *Actes du III^e Congrès des Etudes du Sud-Est Européen*. Athènes, 1978.
- Hetzer 1988 — *A. Hetzer*. Mehrsprachigkeit in Südosteuropa // *Balkan-Archiv*, 1988, N. F., 13.
- Jonescu-Nișkov 1989 — *T. Jonescu-Nișkov*. Sur la toponymie des «haidouks» dans les pays roumains // *Études balkaniques*, 1989, 3.
- Καπαναστάση 1994 — *Α.Μ. Καπαναστάση*. Ποιμενικά της Κω. Αθήνα, 1994.
- Kondi 1987 — *M. Kondi*. Këngë popullore nga rrethina e Kardhiqit dhe e Rrëzomës. Tiranë, 1987.
- Krstić 1984 — *B. Krstić*. Indeks motiva narodnih pesama balkanskich slovena. Beograd, 1984.
- Lavagnini 1959 — *B. Lavagnini*. Storia della letteratura neoellenica. Milano, 1959.
- Lazarou 1988 — *A. Lazarou*. Aroumain *bana*: est-il un héritage aborigène? // *Balkan Studies*. Thessaloniki, 1988, v. 29, n. 2.
- Lord 1978 — *A. B. Lord*. The Haiduk Tradition in Balkan Literature // *Actes du III^e congrès des études du Sud-Est Européen*. Athènes, 1978.
- Matl 1959 — *J. Matl*. Hirtentum und Stammesverfassung als Kulturfaktor // *Völker und Kulturen Südosteuropas*. München, 1959.
- Papahagi 1967 — *T. Papahagi*. Poezia lirică populară. București, 1967.
- Poghirc 1981 — *C. Poghirc*. 'Berger' en roumain et ses correspondants balkaniques // *Cahiers balkaniques*, 1981, № 2.
- Πολίτης 1932 — *Ν.Γ. Πολίτης*. Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού. Αθήνα, 1932.

- Pollok 1964 — *K.H. Pollok*. Studien zur Poetik und Komposition des balkan-slawischen lyrischen Volksliedes. Göttingen, 1964, I.
- Popescu 1970 — *A. I. Popescu*. Cîntece bătrînești din Oltenia. Craiova, 1970, II.
- Rohr 1981 — *R. Rohr*. Zu den Albanisch-Rumänischen Wortgleichungen // Zeitschrift für Balkanologie, 1981, 17/1.
- Σαρακατσάνικα 1983 — *Σαρακατσάνικα*. Τραγούδια της Ηπείρου. Αθήνα, 1983.
- Schubert 1985 — *G. Schubert*. Der Heilige Georg und der Georgstag auf dem Balkan // Zeitschrift für Balkanologie, 1985, 21/1.
- Schubert 1990 — *G. Schubert*. Das Bulgarien-Bild deutscher Reisender in der Zeit der Osmanenherrschaft // Zeitschrift für Balkanologie, 1990, 26/1.
- Stoykova 1980 — *S. Stoykova*. Les chansons des haidouques dans le folklore bulgare et grec // I. grăcko-bălgarski simpoziu. Thessaloniki, 1980.

В начале был пастух...

Был пастухом и Парис, что разумную выкрал Елену...

Феокрит, Ид. XXVII

Здесь хотелось бы отойти от более или менее привычного клише Париса, где он, скорее, сказочный принц, чем эпический и, соответственно, мифологический герой¹, предстает в виде безответственного соблазнителя и бонвивана; он, как будто, пассивен и является пешкой в руках богов, — но, тем не менее, это не малозначительная фигура и не случайно выбранный статист.

Действительно, Парис, по сути дела, не ответствен за свои поступки — ни за похищение Елены, ни за бегство с поля боя на ее ложе, ни за смерть Ахилла, ни, наконец, за гибель Трои, поскольку ничего не решает сам: все не только предопределено, но, так сказать, непосредственно организовано богами (и даже присуждение яблока происходит не свободно, а под давлением-соблазном со стороны богинь, когда первенство одерживает Афродита), и Парис вынужденно-сознательно покоряется их воле. На это деликатно намекает он сам в ответ на упреки Гектора в трусости и женолюбии (*Видом лишь храбрый, несчастный Парис, женолюбец, прельститель*)²:

Но не порочь ты любезных даров златой Афродиты.

Нет, не презрен ни один из прекрасных даров нам бессмертных;

Их они сами дают, произвольно никто не получит.

(Ил. 3, 65–67)³

Зевс назначает Париса судьей над богинями. *Зевс* задумывает план истребления человечества и заранее отводит Елене (и соответственно Парису) карательную функцию. *Гермес* приводит к нему богинь и объявляет непреложную волю *Зевса*. *Афродита*, кроме участия в похищении Елены, переносит Париса с поля сражения на ее ложе (ранее она же спасает его от *Кассандры*, которая требует его

¹ «Der Versuch den P. in die Sphäre des Mythischen zu erheben, ist gescheitert; aber auch für einen Sagenhelden hat ihn der Dichter nur unzulänglich ausgestattet. Er ist ein Märchenprinz» [RE, s. v., 1489].

² Опереточный герой — и не случайно его «общекультурная карьера» завершается «Прекрасной Еленой» Оффенбаха.

³ В подлиннике ἔχων δ' οὐκ ἔν τις ἔλοιο, то есть подчеркивается невозможность самостоятельного выбора.

убийства). Аполлон направляет стрелу Париса, поражающую Ахилла (или же сам заменяет Париса)⁴, и т. д.⁵.

«Непонятность» Париса проступает едва ли не в любом связанном с ним сюжете. — Знаменитая двойственность Париса/Александра в «Илиаде», когда он то уклоняется от участия в сражении, то, в конце концов, сражается: испугавшись одного вида Менелая, Парис скрылся в толпе троянцев, однако ответ его на возмущенную отповедь Гектора был столь безупречен (Парис тут же признал правоту Гектора и предложил поединок с Менелаем), что *восхитился Гектор услышанной речью* (II. 3, 30–76)⁶. Такие эпизоды интерпретируются как колебание между *Александром* и *Парисом*, между мужественностью и женоподобной изнеженностью⁷. О контрасте «простой пастух — судья богинь» будет сказано далее.

Если в амбивалентной фигуре Париса, при этом подчеркнута земной («приземленной»), все так запрограммировано, если собственно мифологические сведения о нем скудны, а об «*Ur-Парисе*» (или о слиянии двух разных персонажей — Париса и Александра) можно только гадать, то, пожалуй, небесполезно ревизовать те его признаки, которые традиционно считаются почти бытовыми. Среди них первый и главный — *пастушество* Париса: имеется в виду не только его ремесло, но и связь с этой сферой в более широком плане, в контексте архетипической модели мира (ММ) и по данным разных этнокультурных традиций, взятых в синхронии и диахронии. Еще раз напомним, что в мифопоэтическом досье *пастуха* особо значима ролевая функция — *пастух*, под которым скрывается *другой*.

Завязка *сюжета Париса* построена на мифологически отмеченном пространственном отъединении *пастуха*, его удалении от людей/от *мира человека*⁸, с чем связан и мотив воспитания *пасту-*

⁴ В «Истории о разрушении Трои» инициатором убийства Ахилла является Гекуба, которая «настойчиво уговаривает и умоляет Александра», чтобы он устроил Ахиллу засаду и убил его, и Парис — снова — подчиняется [Дарет 1997, XXXIV].

⁵ Об организации судьбы Париса см.: [Pellizer 1991, 33]. Если буквализировать недавно высказанные мысли об уподоблении судьбы грамматическому синтаксису [Гринцер 1994], можно сказать, что «синтаксически» жизненный путь Париса разворачивается без девиаций и уклонений от заданной парадигмы.

⁶ Правда, бесславный конец поединка ничуть его не обескуражил и финал — на ложе Елены — Парис счел вполне естественным, достаточно решительно отметая ее упреки:

Нет, не печаль мне, супруга, упреками горькими сердце;
Так, сегодня Атрид победил с ясноокой Афинай;
После и я побужду: покровители боги и с нами.
Ныне почием с тобой и взаимной любви насладимся.

(II. 3, 438–441).

⁷ Анализ этой пограничности в контексте инициации см.: [Gartziou-Tatti 1992].

⁸ Об этой функции пастухов см.: [Vernant 1981, 162 сл.].

хом (подброшенного царского сына, зачатого уже в материнской утробе. Однако, в соответствии с сюжетным клише, зачатому ребенку и на этот раз суждено спастись и выполнить предначертанное судьбой. Для этого оказалось необходимым посредничество *пастуха* и/или *пастушества* — как раз то, что в связи с Парисом рассматривается обычно как некая деталь, либо отсылающая к реалиям (*пасти стада*, свои или чужие — нечто вроде обязательной службы, в роли *пастухов* выступают и цари, и боги), либо имеющая художественно-дидактическую функцию — простой *пастух* становится вровень с богами.

Однако пастушество Париса нельзя считать эпизодом, не столь существенным для дальнейшего развития событий (тем более, что Елену похищает уже не *пастух*, а фригийский *царевич*): этому препятствует высокая мифологическая нагруженность образа *пастуха* в ММ, которая при более пристальном взгляде обнаруживается и в связи с Парисом.

Перед рождением Париса Гекуба, его мать, видит сон, что она родит нечто, связанное с огнем (факел или, как у Пиндара, огненосную Эриннию, богиню мщения):

<...> поведала Дарданидам Гекуба, —
 Чреватая тем мужем,
 Видела она, что рождает огненосную Эриннию о ста руках,
 Чтобы пал от нее Илион
 В пепел...

(Pind. Pe. 8a. Пер. М. Гаспарова)

Сон толкуется не в пользу будущего ребенка: ему суждено погубить Трою⁹. Зловещая роль, предопределенная Парису, заставляет родителей действовать по обычной схеме: ребенка уносят *далеко*, на *гору*, в *лес* (сигнатуры *иного* мира) и там бросают. Однако судьбу нельзя обмануть, и ребенок чудесным образом спасается: сначала его вскармливает медведица, затем его находят *пастухи*, растят и воспитывают. Так он оказывается причастным к *иному* миру, в данном случае представленному горой, лесом, дикими зверями (медведица, волки), домашним скотом, нимфой Эноной (первой женой Париса) и *пастухами*¹⁰.

⁹ Анализ этого предсказания в контексте спора с судьбой см. теперь: [Pelizer 1988].

¹⁰ См. биографию Париса по Аполлодору: «Когда у нее [Гекабы, жены Приама] должен был родиться второй ребенок, ей представилось во сне, что она родила пылающий факел, который затем сжег весь город. <...> Эсак [сын Приама, толкователь снов] сказал, что дитя, которое должно появиться на свет, принесет гибель родине и что его следует выбросить. После рождения ребенка Приам отдал его рабу по имени Агелай, чтобы тот отнес его и оставил на склоне горы Иды. Но брошенное дитя стала вскармливать медведица и кормила его в течение пяти дней. Когда Агелай увидел, что ребенок остался в живых, он взял его и принес к себе домой. Там он стал его воспитывать, как своего ребенка, назвав мальчика Парисом. Когда Парис вырос, он

Итак, Парис связан с пастушеством биографически, и у него нет иного пути, как самому стать *пастухом*, выполняя соответствующие обязанности, в частности, защищая стада и людей. Свое второе имя-сигнатуру *Александр* он получает не в качестве воина, а в качестве *пастуха* и защитника *пастухов* (τοῖς ποιμνίοις ἀλεξίσσας)¹¹. И все-таки это не настоящий *пастух*, а герой, временно исполняющий роль *пастуха*, и настает момент, когда он оказывается узнаваемым и возвращает свою настоящую ипостась: Парис — царский сын¹².

Узнавание происходит во время (и в форме) ритуала. Приам решает устроить погребальные игры по погибшему сыну. Требуется лучший бык из приамовых стад; этого быка пасет Парис, и он сам приводит его, спускаясь с гор в город. Парис участвует в играх в ипостаси *пастуха* и побеждает. Узнавшая брата, будущего виновника гибели Трои, Кассандра требует его смерти, но Париса спасает Афродита (Eur. Alex.).

В.Л. Цымбурский выявил «главный, фундаментальный слой, заложенный в греческом сюжете: *Парис одерживает победу на играх, справляемых по нему как по умершему*. Покойный является на собственные игры и одерживает победу на них <...> Таким образом, через весь сюжет проходит постоянная борьба мотивов жизни и умерщвления, воскресения и смерти» [Цымбурский 1988, 348]; ср.: [Цымбурский 1990]. Участие Париса в ритуале¹³, причем участие

выдавался среди других юношей своей красотой и силой. За это его прозвали Александром, ибо он отбивал пиратские набеги и защищал стада овец. Недолгое время спустя нашел он и своих истинных родителей» (Ard. III, XII, 5).

¹¹ Анализ двойного наименования Париса и библиографию последних работ по теме см.: [Gartzidou-Tatti 1992].

¹² За пределами «Суда Париса» в общем *сюжете Париса* тема пастушества исчезает: его узнают и признают родители, происходит похищение Елены и начинается Троянская война. Во фрагменте войны, представленном «Илиадой», тема пастушеского прошлого Париса настолько игнорируется, что встает вопрос, намеренное ли это опущение, или автору не был известен соответствующий миф (единственное более или менее косвенное упоминание — П. 24, 28–29, богини приходят в пастушескую хижину Париса — считается возможной интерполяцией).

¹³ Показательно, насколько прочно отпечталась связь Париса с пастушеским ритуалом в средневековых (в частности, славянских) версиях «Троянских сказаний», где пастушество Париса подчеркнуто его патронимическим эпитетом-указанием на многого отца «Парис Пастухович»: *Фарижь Пастыревичь, Парижь пастыревичь, Парижь пастыревичиць*. Постоянный эпизод в рассказе о пастушеском детстве Париса — его игры с быками, носящие характер обряда: он заставляет их бодаться и надевает на рога победителю венок из ветвей маслины или из цветов, а побежденному — венок из соломы: «Фарижь же связываше два вола и бодяхуся: и кий премогаше, тому соплеташе венець от маслича, кий же не одолеваше, тому вьаше от сламы и пологаше има на рогу» [Троянские сказания 1972, 7]; «И кьдї имь бы .З. Лѣто, идѣху с ѿ<т>цем на пољу. И играху се оба около добитка, и Париж пастыревикъ сваг' аше два воли. И кои друугому дориваше, тому и Париж пастыревикъ свиваше вѣнець ѿ^т цвѣтїа, а които не дориваше, то и свиваше вѣньць ѿ^т сламе. И Парижь дѣлаше кичмоу а друуги с<и>н еговь вдѣлаше бѣть» [Caraldo 1973, 46, 48].

в качестве протагониста, который является и победителем, и побежденным = жертвой (то есть выступает в амбивалентной роли), указывает на мифологическую трансформацию и косвенно — на универсальную мифологему погибающего и воскресающего бога, столь важную в мифологическом прошлом и настоящем Балкан.

Однако существует и более непосредственное указание на то, что простой *пастух* не так прост, как представляется. Избранность, подчеркнутая чудесным спасением от гибели в младенчестве, отчетливо выступает в его отличительных признаках: *смертный*, и к тому же *чужой* (фригиец)¹⁴, *далекый*, в прямом и переносном смысле слова (его локус к тому же *гора*, мифологическая граница *этого* и *иного* мира). Но именно он и никто иной должен разрешить спор *бессмертных* богинь. Это, несомненно, входит в $\Delta\iota\varsigma \beta\omicron\upsilon\lambda\eta\acute{\iota}$, задуманный Зевсом план наказания человечества, инструментом чего должна стать Троянская война. Все закручено так, что без Париса здесь не обойтись, хотя он о своей роковой роли не подозревает. Парису вообще свойственно легко относиться к происходящему, не задумываясь о последствиях своих действий; впрочем, это может свидетельствовать и о его дисциплинированности перед волей богов.

Итак, Зевс, («почему-то») отказываясь от судейства, («почему то») назначает вместо себя безвестного Париса и точно указывает то место во Фригии, где он пасет стада (значит, все было задумано и разработано заранее)¹⁵. Путь к Парису и далек, и долог, и Зевс посылает вместе с богинями своего высокопоставленного курьера Гермеса¹⁶.

Контраст арбитра и его божественных посетительниц (противопоставление *верхнего* и *нижнего* мира, *неба* и *земли*, странное уравнивание смертного с богами (более того, его власть над ними) усиливает загадочность фигуры Париса, ср.:

Тот спор на лесистой Иде,
Когда волопас беспечный
Трех обитательниц неба
Мыслью судил земною.

(Evg. Nec. 643–647. Пер. И. Анненского)

¹⁴ Это подчеркивается в иконографии Париса его фригийской одеждой.

¹⁵ Объяснение причины этого, приводимое Лукианом, выглядит откровенной отговоркой: Зевс уверен, что если он присудит одной из богинь приз за красоту, две другие сделают его врагами.

¹⁶ В этом замещении бога простым *пастухом* можно среди прочего видеть один из вариантов известного сказочного (и новеллистического) клише, когда *пастух* находчиво отвечает на вопросы вместо героя. Ср. английскую версию в детском стихотворении, известном нам через Маршака:

Ответил пастух, поглядев простовато:
— Ты думаешь, сударь, что видишь аббата.
Меж тем пред тобою стоит свинопас,
Который аббата от гибели спас.

Мифологическая необоснованность выбора Зевса приводила к естественному скепсису и к возникновению рациональных версий: к Парису приходили не богини, а деревенские женщины; все это ему пришло или приснилось и т.д., и вообще в этой истории много несообразного: могущественным богиням незачем было обращаться к услугам простого смертного. Об этом говорит в «Троянках» Гекуба:

Сначала за богинь хочу вступиться...
 По-твоему, Киприда — снова глупость! —
 Пришла с Парисом к Менелаю в дом?
 Она могла, спокойно в небе сидя,
 Услать тебя и все Амиклы в Тройю.

(Evg. Tr. 969, 983–986. Пер. И. Анненского)

Наиболее заниженное, бытовое описание ситуации дано у Лукиана:

Зевс. Гермес, возьми это яблоко и отправляйся во Фригию к сыну Приама, который пасет стадо в горах Иды, на Гаргаре. Скажи ему вот что: «Тебе, Парис, Зевс поручает рассудить богинь, спорящих о том, какая из них красивейшая: ты ведь сам красив и сведущ в делах любви» <...> этот фригийский юноша, к которому вы обратитесь, происходит из царского рода¹⁷ и родственник моему Ганимеду, — а впрочем, это простой, неспорченный житель гор <...>

Гермес. <...> я знаю Париса; это очень красивый юноша и в любви знает толк; к такому суду он подходит как нельзя лучше, и, наверно, рассудит вас справедливо <...>

Афина. Ну, а насчет военных подвигов? Любит ли он их, стремится ли к славе, или же он только простой пастух? <...>

Гермес. Я вижу уже Иду и весь Гаргар как на ладони и даже, если не ошибаюсь, вижу нашего судью Париса <...> [коровы] выходят из-за скал, а с горы бежит человек с посохом в руке и гонит стадо назад, не давая ему разбрестись <...> Здравствуй, пастушок! <...>

Парис. <...> Владыка мой, Гермес, как же я, смертный человек и необразованный, могу быть судьей такого необыкновенного зрелища, слишком высокого для бедного пастуха?

(Лук. Разг. богов. 20, 1; 3; 4; 5; 6; 7)

Несоответствие «простого пастуха», деревенщины¹⁸ и богинь отражено в иконографии Париса¹⁹: это та группа изображений, где он, увидев приближающуюся процессию богов, в страхе пытается бе-

¹⁷ То есть Зевс знает истинное происхождение Париса, знает, что он «ненастоящий» пастух.

¹⁸ Таким предстает Парис на картине Полигнота: «...Парис, еще безбородый; он хлопает в ладоши по-деревенски» (Paus. X, XXXI, 3).

¹⁹ Иконографию Париса см. по [RE, s. v.].

жать (см., например, SF. Amphora Louvre F 13 CVA Louvre III: Парис с флейтой бежит направо, Гермес пытается его удержать, схватив за левую руку; за Гермесом — три богини). И у Лукиана Гермес предлагает богиням спуститься и пойти по земле, чтобы, слетев внезапно с высоты, не напугать этим Париса.

«Указание на замещение», о котором уже говорилось в связи с Парисом и Зевсом, появляется, правда, в пародийном ключе в не дошедшей до нас комедии Кратина, *Дионисалександр*, где судьей богинь и похитителем Елены выступает не Парис, а Дионис. После ухода Гермеса, приведшего богинь, является Дионис²⁰. Это он отдает первенство Афродите, отправляется в Спарту и, похитив Елену, возвращается на Иду. Отзвук пастушеской темы можно видеть в том, что, спасаясь от ахейцев, он превращается в барана²¹. Александр разоблачает Диониса и отправляет его к ахейцам, а Елену оставляет у себя. В этом перевертывании ролей можно видеть и косвенный намек на то, что в роли судьи богинь должен все-таки выступать бог. Такое же замещение — вариант, восходящий к Гесиоду, впервые изложенный Стесихором и разработанный в «Елене» Эврипида: с Парисом в Трое была не Елена, а ее призрак.

Вместе с тем существует и иной иконографический вариант: Парис готов к выполнению воли Зевса, и ситуация не вызывает у него никаких эмоций. Этот вариант отражен в той группе изображений, где Парис ожидает божественную процессию совершенно спокойно, сидя в окружении стада, своих сторожевых собак, в подчеркнuto пастушеском виде²² (флейта, петас, посох)²³, и принимает возложен-

²⁰ Связь Диониса с Гермесом относится к младенчеству Диониса, когда Гермес выполняет одну из пастушеских функций — спасение ребенка, которому угрожает опасность; от обычного клише случай Диониса отличается тем, что его не бросают на погибель, но, напротив, по поручению Зевса, Гермес несет Диониса далеко, в горы, в лес, к чудесным воспитателям. Ср. также появление Диониса в изображении эпизода «Гермес ведет трех богинь на Иду» (Sf. Vase München 773).

²¹ К этому же: двойственность персонажа/персонажей подчеркивается двумя хорами — пастухов, связанных как с Парисом, так и с Дионисом, и сатиров, спутников Диониса [Tatti 1986, 332].

²² Ср. обычное, бытовое клише *пастуха* в античной (словесной и иконографической) традиции, составленное из атрибутов, относящихся к его ремеслу (и включающее позу «доброго пастыря»):

Πήρην σὴν ὀπίσω, κόλαθον χερσί, τὸν τράγον ὤμοις,
αἰπόλε, σὼν ἀγρῶν σύμβολα πάντα φέρεις.

[AP 1970, XIV, 104]

Котомку за спиной, корзину в руке, козла на плечах,
пастух, ты носишь знаки твоих полей.

²³ Следует отметить, что самые древние изображения «Суда Париса» (VII в. до н. э., ольпа Киджи и гробень из слоновой кости из храма Артемиды Орфии в Спарте) представляют его бородатым (признак взрослого, а не юношеского возраста), в длинной тунике, с двумя копьями — и без каких-бы то ни было атрибутов пастуха или фригийского царевича. — Анализ иконографии Париса см.: [Gartziou-Tatti 1992, 81].

ную на него роль судьи вполне естественно. Тем самым нейтрализуется оппозиция *боги/смертные*, когда появление бога *par definition* должно вызывать трепет, восхищение и т.п. Эти обстоятельства побуждают к переносу *загадки Париса* на более запятанные уровни, в данном случае — в круг мифологемы *пастушества*.

Прежде всего следует обратиться к роли Гермеса, к его глубинной связи с Парисом, хотя, на первый взгляд, она представляется достаточно случайной: Гермес, вестник и посланник богов, в данном случае выступает, как будто, не более, чем проводник богинь.

Однако не следует забывать и о другой его важной обязанности — покровительстве *пастухам*²⁴. Собственно говоря, и функции Гермеса-психопомпа или, как здесь, «теопомпа» вписываются в образ пастыря и паствы («*пастух* людей», «*пастух* богов») и одновременно подчеркивают его амбивалентную, медиационно-посредническую — между богами и смертными — функцию [Pellizer 1982, 85, 97, прим. 9 и библ.]. Участие Гермеса в сюжете «Суд Париса» дополнительно усиливает значимость мифологемы *пастушества*: можно предполагать, что, среди прочего, Гермес послан к Парису и как *пастух к пастуху*, своему брату по мифологически отмеченному ремеслу.

Примечательно подчеркивание пастушеских функций Гермеса в сюжете «Суда Париса»: на чернофигурной этрусской амфоре из Вульчи (Berlin, SMB, Antikensammlung, F 2154) Гермес, ведущий богинь, предстает как криофор²⁵: в этом исследователю, описывающему амфору, видится дополнительное указание на ремесло Париса [W. D. 1988, 31]. — Можно пойти далее — и на ремесло Гермеса: тогда здесь видится подчеркивание мифологичности *пастушества*. Ср. еще значимое утроение *пастухов*, когда к Гермесу и Парису присоединяется Пан (аттическая гидрия из Александрии, München FR Taf. 40).

Присутствие Гермеса бросает мифологический отсвет на фигуру Париса²⁶. Это, в связи с изображением «Суда Париса» на этрусских зеркалах, отметил Е. В. Мавлеев [Мавлеев 1982, Мавлеев 1984, Мавлеев 1988]. Две детали определили его интерпретацию: 1) некий предмет в руках Париса — в нем исследователь предположил печень, важнейший инструмент в гадательном искусстве этрусских гаруспиков;

24

Морих, пастух-козопас, покровителя — бога Гермеса,
Славного сторожа стад, статую здесь водрузил.
Козы мои, насыщаясь в кустах, покрывающих горы,
Не опасайтесь теперь волка, губителя стад.

(Леонид Тарентский)

25

О Гермесе-криофоре см., в частности: [Nilsson 1955, 506]. В иконографии Гермеса это изображение достаточно распространено, — но не в связи с «Судом Париса».

26

Ср. их встречу на эрмитажной амфоре Мастера Алкимаха: (идуший? приходящий?) Гермес с кадуцеем и (стоящий, ожидающий его?) юный безбородый Парис.

2) присутствие божественного двойника Париса — Турмса (Гермеса), который на одних зеркалах полностью его вытесняет, а на других составляет ему пару. Эти детали свидетельствуют, по мнению Мавлеева, о повышении мифологичности Париса, о приобретении им сакрального статуса²⁷:

«<...> как мы видим, безымянный *пастух* архаической эпохи в течение второй половины IV в. до. н. э. преобразуется в прорицателя. И ему не только ведомы тайны мироздания, но волею судеб в его руках оказываются нити мирового порядка <...> находится <...> ответ на вопрос, как смертный сумел подчинить себе богов. Является печень, ибо она есть инструмент воздействия, управления богами. Магический ритуал ставит все на свои места...» [Мавлеев 1984, 56].

Говоря далее об «удивительных метаморфозах», которые претерпевает троянский царевич (в частности, усиление женоподобия и травестия, о чем см. ниже), и о лабильности его видимых проявлений, автор подчеркивает, что Парис, оставивший свое пастушество «в седой древности», становится медиатором между миром богов и людей (и его статус приближается к божественному). Втянутый в орбиту мистериальной символики, он делается символом жизни и смерти, чудесного перехода в *иной* мир. Парис (и Турмс-Гермес) превращаются у этрусков в символическое обозначение определенного типа космогонии [Мавлеев 1984, *passim*]²⁸.

В отличие от изображений на вазах с идущим, приводящим богинь Гермесом²⁹, на зеркалах мотива движения нет. «Со-поставленный» Парису, Турмс выступает то его двойником, то заместителем, и его статическое присутствие меняет валорификацию Париса, как бы удостоверяя равенство их мифологического веса.

Нельзя упустить и следующую «герметическую» деталь: в мифологическом и этнографическом досье *пастушества* охрана скота и его похищение одинаково обязательны (как и пастушеский посох с железным наконечником является одновременно оружием), см. выше. «Вороватость» и хитрость характеризуют именно пастушескую

²⁷ Жан Мореас в своем обращении к Луне вспоминает еще об одном простом *пастухе*, Эндимионе, ставшем супругом Луны и лунным божеством (подчеркивание этого перехода см.: [Акимова 1997, 71]).

Я знаю: никогда на девственное ложе
Твое — бородатый Пан не восходил в тиши.
Но горько-сладкий огонь, твои мечты тревожа,
К Кариjsким высотам тебя когда-то влек,
Где юноша-пастух скитался одинок.

(Пер. В. Брюсова)

²⁸ К космогоническому уровню можно отнести и появление соляных и лунных символов в этрусской иконографии Париса: возможно, они значат нечто большее, чем указание на время суток, как это предполагает исследователь темы: [Краускопф 1994, 139].

²⁹ О Гермесе — божестве *странствующих*, ставшем *странствующим* богом см.: [Nilsson 1955, 507].

ипостась Гермеса, и проявляются они с младенчества, как о том свидетельствует гомеровский гимн к Гермесу:

Быв рожден на заре, заиграл на кифаре он в полдень,
а ввечеру говяд Дальновержца украл Аполлона <...>
не пожелал ничуть понежиться в люльке священной,
но припустился бегом искать Аполлоново стадо.

А после своих разбойничьих подвигов

Быстро в люльку свою улегся Гермес достославный
И пеленами закутался весь — точь-в-точь несмышлениш
новорожденный! <...>³⁰.

(Ном. hymn. IV. Пер. Е. Рабинович)

Ловкость, с какой маленький Гермес похищает коров Аполлона, заставляя их идти задом наперед и тем самым запутывая следы, — *поелику в коварствах всеведущ*, вошла в профессиональные приемы пастушеского воровства³¹. В отсвете этого и похищение Елены (с применением хитрости) может отсылать, так сказать, к «пастушескому профессионализму» Париса.

Гермесом не ограничиваются подспудные связи Париса с богами и специально — с богами-пастухами. Можно назвать еще одного его божественного двойника/заместителя — Аполлона [Gartziou-Tat-ti 1992, 78 сл].

Это он, Аполлон Тимбрейский, в своем собственном храме направляет руку Париса, посылающую смертоносную стрелу в Ахилла (или даже делает это сам: таким образом происходит обратная подмена, на этот раз — человека богом). Сам Парис погибает также от стрелы (Филоктета, о чем см. далее). Мифологически вряд ли случайно и нагнетение стрел, и то обстоятельство, что Парис предстает в «Илиаде» лучником. Это может рассматриваться как мифологическая отсылка к *стреловержцу* Аполлону, указание на какие-то более сложные сюжетные связи его и Париса.

Но и вне этих параллелей Аполлон, подобно Гермесу, может быть сближен с Парисом и как пастушеский бог — Номий (Theosg. XXV, 21; Apoll. Rhod. 4, 1218). Уже цитированный гомеровский гимн связывает двух пастухов, Аполлона и Гермеса, и посвящен, как уже было сказано, типично *пастушеской* истории — краже и возвращению скота.

³⁰ Ср. — в кругу *пастушеской* темы — такую же ловкость маленького Кришны: эпизод с похищением масла, когда Кришна отпирается, ссылаясь на то, что он ребенок и не может украсть масло своими маленькими ручками; ср. также его игры с пастушками.

³¹ См. об этом переводчик «Гомеровых гимнов»: «такую же уловку применяют и другие воры пастушеских стад, как мифологические, так и реальные (Афанассакис сообщает, что на его родине, в северо-западной Греции, скот до сих пор крадут этим же способом)» [Гомеровы гимны 1995, 134].

Следует отметить еще одну примечательную деталь. Вернемся к одному из признаков мифологемы *пастуха*: *пастух* — роль, маска героя, на самом деле являющегося чем-то (или кем-то) *иным*; в зависимости от поворотов сюжета герой может проходить через чередование ипостасей *пастух/не-пастух*. В биографии Аполлона есть эпизоды, когда он прерывает исполнение своих божественных функций и делает «человеческую» работу, причем без всяких полагающихся ему как богу преимуществ. Эти эпизоды связаны именно с *пастушеством*. Аполлон пасет стада Адмета (Ard. III 10, 4; Callim. H. 2, 47 f.³²), Аполлон вместе с Посейдоном строит стены Трои, и пасет быков у Лаомедонта, деда Париса (II. XXI, 444 f.; Ard. II 5, 9). А.Ф.Лосев подчеркивает «жалкий вид», в котором оказались Аполлон с Посейдоном во время службы у Лаомедонта («Лаомедонт не только не выдал им условленной платы, но даже чуть было не продал их в рабство и чуть было не отрезал им уши. Возможно, правда, что Лаомедонт не знал, с кем он тут имеет дело, и принимал обоих богов за людей»), и называет эти службы третьим основным мифом об Аполлоне: мифом об «единовременном или периодическом оставлении своих божественных функций», связывая это с хтоническими корнями бога и с отголоском большой мифологии о периодическом возвращении божества [Лосев 1996, 348, 417 сл.]. Хтоничность, таким образом, выражена и подчеркнута *пастушеством*.

Но эти эпизоды могут быть истолкованы в связи с мифологемой *пастуха* и в несколько ином плане. Служа у смертного, Аполлон остается богом, сохраняя подспудно свою истинную ипостась. Бог в роли простого *пастуха* — это должно побуждать к осторожности в отношении любого *пастуха*: не скрывается ли под его личиной бог (см. выше)³³.

К косвенным связям Париса и Аполлона присоединяется и то, что в ряде вариантов прорицание о Парисе исходит от Аполлона (Epp. Alex. fr. 18 Josc., apud Cic. de divin. 1, 21, 42), от Герофилы, жрицы Аполлона Дельфийского (Pausan. 10, 12, 5), более отдаленно — от группы прорицателей, в которую входит жрец Гелиоса и Феба по имени Аполлон (Tzetz. Antehom. 50–53), и от Кассандры, чей пророческий дар также связан с Аполлоном³⁴.

Особенностью *пастушеских* божеств является то, что *пастушество* не является их единственным занятием; оно всегда связано и с другими функциями. Нарощенные таким образом добавления абсолютизируются, и связь их с *пастушеством* забывается. Здесь мы не

³² Феба зовем и Пастушеским мы, то время припомнив,
Как у Амфиссова брега он блюл кобылиц быстроногих,
Жаркой любовью пылая к Адмету, подобному богу...

³³ Это находит отражение в современных традициях: пастуха боятся и сторонятся, поскольку предполагают в нем сверхъестественное знание и могущество.

³⁴ См.: [Pellizer 1991, 33].



Рис. 12. Диссонанс. Ф. фон Штук (1910).

будем касаться такого свойства/умения пастушеских богов, как прорицание (хотя в чем-то, очень косвенно, оно может быть связано с ролью судьи — того, кто выносит приговор): Аполлона, когда он был еще пастушонком, обучил искусству прорицания Пан. Есть область, в которой пастушеские боги и *пастухи*-смертные объединяются: это музыка с музыкальными инструментами. Богам-пастухам Гермесу и Пану приписывается изобретение лиры и сиринги (флейта Пана)³⁵, Аполлону — совершенная игра на лире, которую он получил от Гермеса (по свидетельству Павсания, Гермес был изобретателем лиры, а Аполлон — кифары)³⁶.

Весьма примечательно, как в том же гомеровском гимне Гермесу сплетаются темы музыки и пастушества³⁷: спор Аполлона и Гермеса из-за украденного стада кончается тем, что Аполлон выменивает у Гермеса своих коров на лиру: так уравниваются, казалось бы, столь далекие друг от друга ценности. Артистические функции Аполлона, с одной стороны, как бы несопоставимы по значимости с пастушескими, но, с другой стороны, входящие в его юрисдикцию музыка и музыкальные инструменты в принципе являются столь же обязательными атрибутами *пастуха*, как посох и стадо. В Илиаде пристрастие Париса к игре на лире представлено как признак его изнеженности и уклонения от воинского долга. Однако, будучи выведенной из этого контекста, игра на лире может отсылать к Аполлону (и косвенно — к изобретателю лиры Гермесу).

И, наконец, мифологический слой Париса можно видеть в его связях с еще одним «рубежным» между богами и людьми (хотя и по-иному, чем Парис) персонажем — с Ахиллом.

Ахилл, Парис и Елена объединены сюжетом всеобщей войны, задуманной богами, войны, где «не было ни победителей, ни побежденных» и где «кончал свою жизнь героический век» [Тахо-Годи 1989, 279]. Судьба Ахилла уже в истоках оказывается странным образом переплетенной с Парисом. Διὸς βουλή имеет в виду не только наказание человечества, не только Троянскую войну и истребление героев вообще, но и Ахилла, как своего рода козла отпущения, неудачника еще до рождения, когда ему заменили божественного отца на смертного (чтобы лишить его возможности занять место Зевса) и

³⁵ О сиринге см. в частности: [Герцман 1995, 52 сл.]. Существенно, что сиринга никогда не была инструментом музыкантов-профессионалов, а в качестве специально пастушеского инструмента обладала магическими свойствами. В современных балканских традициях соответствующий мотив чрезвычайно распространен (см. гл. 12). О магической силе флейты (авлос, сиринга) и ее связи «с маской ужаса», то есть со смертью (мотив Горгоны) см.: [Vernant 1985, гл. 6].

³⁶ (Paus. V, XIV, 6); см. подробно: [Герцман 1995, 34–37].

³⁷ Ср. перебранку пастухов в V Идиллии Феокрита: Комат обвиняет Лакона в краже козьей шкуры, тот Комата — в краже свирели.

предопределили гибель в числе других героев, и в число прочих его «обидчиков» включает Париса.

Об этой трагической неосуществленности Ахилла, вечного «лишенца», чуть ли не аутсайдера, обделенного судьбой, при том, что эта обделенность судьбой является столь же индивидуальной, сколь и родовой, см.: [Топоров 1990, 67]. Ранее сходные мысли были высказаны Н.Бахтиным: фессалиец, единственный северянин в кругу ахейских царей, Ахилл выделяется чем-то, что переходит границы личного: «он принадлежит к другому слою и представляет другую стадию цивилизации — ту, которую остальные ахейцы уже прошли. Они забыли Фессалию, свой исконный дом, и изменились под воздействием своего нового южного обиталища; Ахилл же избежал этого воздействия» [Bachtin 1963, 76].

Если Ахилл «лишенец», то Парис, напротив, «везунчик», которому все не только сходит с рук, но и оборачивается удачей. В определенной степени это объясняется контрастом их характеров и темпераментов, подчеркнутым, в частности, в «Илиаде». Ахиллу свойственны резкие переходы настроения, от неистового гнева (Н.Бахтин сравнивает его с берсерками) до элегической грусти. «Пасторальный» Парис покладист, легко идет на компромисс и умеет успокоить своего оппонента. Ахилл возмущен вероломством богов, что он и высказывает со всей нелицеприятностью, — Парис полностью принимает волю богов.

В условно конструируемом сюжете **Ахилл и Парис* можно выделить 1) завязку, 2) кульминацию и 3) развязку.

1) Задумав Троянскую войну, Зевс как бы дает Парису дорасти до возраста, когда тот сможет выполнять функции судьбы, после чего вводит в действие Эриду. И здесь *начало*, отмеченная точка: впервые сталкиваются судьбы Париса и Ахилла. Эрида со своим яблоком раздора появляется на свадьбе Пелея и Фетиды, родителей Ахилла. Вводится тема «дальнего судьи», *пастуха*, к которому надо идти на край света³⁸. Этот *край земли* одновременно определяет границу войны, то есть истребления человечества. Есть еще свидетельство коварного плана богов, избравших Ахилла жертвой заранее, еще до его рождения. В недошедшей трагедии Эсхила «Фетида упрекала Аполлона в лживости, потому что на ее свадьбе он пророчил Ахиллу только хорошее, а на деле сам же его убил <...> „Он предвещал мне обладание хорошими детьми, которым недоступны болезни, и их долговечность <...> сам же это изрекши, сам же оказался тем, кто убил моего сына“» [Лосев 1996, 515].

2) Непосредственное столкновение героев, вторая отмеченная точка (*кульминация*) — стрела Париса и/или Аполлона поражает Ахилла; это происходит в храме Аполлона Тимбрейского — там же, где Ахилл святотатственно убил троянского царевича Троила: выбор ме-

³⁸ В «Повести о создании и поплнении Тройском...» Парис присутствует на свадьбе Пелея и Фетиды [Троянские сказания 1972, 7–8].

ста дополнительно подчеркивает «божественное руководство» и «запланированность» происшедшего. Сам Парис, как мы помним, погибает от стрелы Филоктета. У Аполлодора (Apd. Epit. III, 26–27) Ахилл и Филоктет оказываются объединенными в связи с гневом Аполлона. Ахилл убил Тенеса, несмотря на предостережение Фетиды (если он это сделает, то погибнет сам от Аполлона). Когда после этого эллины совершали жертвоприношение Аполлону, с его алтаря сползла водяная змея и укусила Филоктета.

Итак, Парис погибает от стрелы, направленной фессалийцем³⁹ (то есть земляком Ахилла) Филоктетом, владельцем «особого» лука — лука Геракла. Стоит напомнить, что, «когда война под Илионом затянулась [и эллины не знали, что им делать], прорицатели сказали им, что они возьмут город не раньше, чем привезут сюда лук и стрелы Геракла <...> Поэтому, как говорят, они послали за Филоктетом» (Paus. V, XIII, 3). Таким образом, Филоктет, *сокрушитель Приамовой Трои, завершитель данайских трудов* (Pind. pyth. I, 52 сл.), ставит точку в войне: план богов выполнен, и Париса убирают, как сделавшего свое дело мавра.

И Ахилл, и Парис занимают маргинальное положение в реальном географическом (север — Фессалия и восток — Малая Азия) и метафорическом (*иной, чужой*) пространстве. В этом смысле выбор богов отмечен: для того, чтобы избавиться от человеческого рода (*массы*), в качестве исполнителей назначены *крайние*, те, кто по разным признакам выбиваются из этой *массы*.

3) *Развязка* — посмертное соединение Елены и Ахилла на острове Левка.

В такой реконструкции (или конструкции) сюжета *Парис и Ахилл протагонисты оказываются едва ли не соперниками (в «Елене» Еврипида Ахилл сватается к Елене; в гесиодовском «Каталоге женщин» от этого намерения его удерживает Хирон). Они, кроме того, если можно так сказать, объединены противопоставлением, касающимся судьбы. Парис не выбирает, а пассивно (или послушно) плывет по течению судьбы, поэтому для него не существует страха перед личным позором (Парис в «Илиаде», см. выше); в сюжете «Суд Париса» он, в общем, довольно вяло отнекивается от роли судьи. Ахилл же выбирает (из двух возможностей), предпочтя жизнь короткую, но славную.

Биографическая и событийная линии, помещенные в эту рамку и рассматриваемые под выбранным углом зрения, обнаруживают ряд совпадений, которые, даже при клишированности ряда мотивов, могут трактоваться как неслучайные.

Прежде всего следует назвать бросающуюся в глаза связь обоих с *огнем* и *водой*, основоположными космогоническими элементами, противопоставленными друг другу, побеждающими друг друга и сочетаю-

³⁹ В «Илиаде» Парис сражается почти исключительно с фессалийцами.

щимися друг с другом. Эти сложные отношения огня и воды весьма отчетливо проступают в генеалогии и биографии обоих героев.

АХИЛЛ: его дед Эак, сын Зевса (=небесного огня) и Эгины, дочери речного бога Асопа. Отец Ахилла Пелей, сын Эндиады, дочери кентавра Хирона⁴⁰, женился на Фетиде, дочери морского старца Нерея и Дориды, дочери Океана. Чтобы избежать союза со смертным, Фетида превращается в объятиях Пелея в огонь, воду, ветер, дерево и т.п. Родив от Пелея Ахилла, она, чтобы дать сыну бессмертие, помещает его в огонь или в воды Стикса; о водной (хтонической) генеалогии Ахилла, об исходном контакте Ахилла с космическими первостихиями, когда «вода дала ему неуязвимость, а огонь, против ожидания, не дал ему бессмертия», см.: [Топоров 1990, 74, 77–79].

ПАРИС: в его родословной также присутствует «водный мотив»: «<...> Приам <...> женился во второй раз на Гекабе, дочери Диманта, или, как говорят некоторые, Киссея, или же, как говорят еще другие, на дочери реки Сангария» (Apd. III, 12, 5). С отцовской стороны среди дальних предков Париса есть и Скамандр, божество соответствующей троянской реки. Первая жена Париса нимфа Энона — дочь речного бога Кебрена (истории Париса и Эноны нет ни у Гомера, ни в «Киприях»; отмечается, что миф о Парисе и Эноне является как бы рамкой, в которую помещен миф о Парисе и Елене; при этом обе любовные истории по сути друг с другом не соотносятся [Καχρηδής 1987, 70])⁴¹.

Отожествление Парис — факел (огонь) находит выражение в разнообразии «огненных» эпитетов Париса (λαμπάδα, δαλός, ἔμπυρος, χαϊόμενος, πυρός, διάπυρος; πυρφόρον ἐρισφάραγον 'Εχάτοχαρα) и т.д.

Определенные сходства обнаруживаются в том, где и как воспитываются Ахилл и Парис. Оба они проводят раннее детство на *горе*, в *лесу* (Пелион у Ахилла, Ида у Париса), то есть в граничной части *иного* мира, оба поручены сверхъестественным воспитателям — зверям, териоморфным существам и тем, кто является медиатором между миром животных и миром людей. У Ахилла⁴² это кентавр Хирон, который обучает его не только военным доблестям и врачев-

⁴⁰ Тот же признак гибридности, который был выше отмечен в связи с пастушескими богами; в обоих случаях речь идет о домашних животных, находящихся под юрисдикцией пастушества (конь, козел).

⁴¹ С Эноной связаны последние «путешествия»-передвижения Париса, в которых отчетливо проступает *вертикаль/горизонталь* (жизнь/смерть): ранний стрелой Филоктета, он отправляется/поднимается к Эноне на Иду, просить исцеления (в соответствии с ее обещанием). Оскорбленная его изменой, Энона отказывается помочь ему, и Парис возвращается/спускается в Трою, где и умирает. — Вообще следует отметить мобильность Париса: к его сухопутным передвижениям добавляется и морское — за Еленой в Спарту — с Еленой в Трою (ср. также его сверхъестественный — с помощью Афродиты — перелет с поля сражения в покой Елены).

⁴² Ахилл косвенно связан с животным миром и с превращением: его дед Эак был царем мирмидонян, то есть превращенных в людей муравьев.

ному ремеслу, но и *пастушескому* комплексу — приручению коней, пению и игре на лире. Восприемники Париса — сначала медведица⁴³, затем *пастухи*⁴⁴.

Как раз по пастушескому комплексу Ахилл и Парис могут быть противопоставлены. Парис выступает защитником *пастухов* и стад. Ахилл же манифестирует разбойную ипостась *пастуха*: «Ахиллес взял с собой нескольких отважных воинов и стал опустошать страну, дойдя до горы Иды, чтобы захватить там стада Энея. Тот бежал, а Ахиллес, перебив пастухов вместе с Местором, сыном Приама, угнал коров» (Apd. Erit. III, 32, эпизод, как и «Суд Париса», взят из «Киприй»).

Ахилл и Парис музицируют на одном и том же инструменте — на лире. Ахилл — единственный из ахейских царей играет на лире; лира Париса — дар Афродиты⁴⁵. Лира объединяет/противопоставляет их в следующем пассаже Элиана:

Когда Александр прибыл в Илион, какой-то троянец, заметив, что царь со вниманием все осматривает, показал ему лиру Париса. На это Александр сказал: «Я бы предпочел увидеть ту, на которой играл Ахилл». Мудрые слова! Ведь Александр хотел взглянуть на лиру, принадлежавшую отважному воину, под звуки которой он воспевал подвиги героев. А для чего бряцали струны Парисовой лиры, как не для соблазна, привораживания и умыкания женщин?

(El. IX, 38)

В биографии Ахилла существен травестийный эпизод: его жизнь на Скиросе среди дочерей Ликомеда в женском платье = обличье. О травестии Париса в изображении на этрусском зеркале (зеркало с гравировкой В.516): [Парис] «разыгрывает <...> странную пантомиму с переодеванием, когда в лице одного оказываются слиты и мужчина и женщина. Перед нами, несомненно, женско-мужская травестия <...> Парис ведет себя как-то странно: его женоподобные черты резко усиливаются, он активно проявляет свою способность изменять пол. В греческом искусстве IV в. до н.э. наиболее близкая ему параллель — эроты-гермафродиты в южноиталийской вазопищи» [Мавлеев 1984, 58].

⁴³ Вскормленный молоком медведицы, он усваивает и «зверинные» качества — $\theta\epsilon\rho\iota\omega\delta\eta\varsigma$ (Tzetz. Sch. Licophr. Alex. 138): дополнительное свидетельство маргинального положения пастуха между человеком и зверем.

⁴⁴ Классический «поэтапный» способ чудесного спасения младенца, от которого избавляются родители: он переходит из рук в руки, ср. случай Эдипа, переходящего од одного пастуха к другому. См. трактовку: [Vernant, Vidal-Naquet 1986, 70–71; Pellizer 1991, 19–20]. Пастухи причастны и к детству Елены. Зевс и Немезида соединились в виде лебеда и гусыни. Немезида родила яйцо, которое подобрал в роще пастух и отнес Леде. Из яйца родилась Елена, которую Леда выдала за свою дочь (Apd. III, 12, 7).

⁴⁵ Парис играет еще и на пастушеской сиринге (Eur. Hel. 358).

И Ахилл, и Парис погибают, пораженные стрелой. После гибели Ахилла Фетида переносит тело сына на Белый остров (Левка, в устье Дуная). Там он и продолжает свою жизнь *post mortem*. Его спутницей называют Медею, Ифигению, Поликсену — и Елену: «Есть в Эвксинском понте остров, напротив устья Истра, посвященный Ахиллу; имя этому острову Левка <...>. На нем есть храм Ахиллу и в храме статуя. Говорят, что первым посетил этот остров кротонец Леоним <...> он говорил, что видел Ахилла <...> что женою Ахилла была Елена...» (Paus. III, XIX, 11–13). От союза Ахилла с Еленой рождается крылатый Эвфорион⁴⁶. Так, оба героя оказываются вновь соединенными той, которая была причиной их гибели.

Возможно, именно причудливо вплетенная в Διὸς βουλή роль Париса в судьбе Ахилла будет способствовать установлению мифологической ипостаси этого необычного, выбивающегося из ряда персонажа, в котором, несомненно, ощущается хтонический слой, слой, который в свою очередь отсылает к его *пастушескому* прошлому.

Литература

- Акимова 1997 — Л. И. Акимова. Саркофаг из Агия Триады и ритуал жертвоприношения в античности // Введение в храм. М., 1997.
- Герцман 1995 — Е. В. Герцман. Музыка древней Греции и Рима. М., 1995.
- Гомеровы гимны 1995 — Гомеровы гимны / Перевод с древнегреческого Е. Рабинович. М., 1995.
- Гринцер 1994 — Н. П. Гринцер. Грамматика судьбы (фрагмент теории Стои) // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.
- Дарет 1997 — Дарет Фригийский. История о разрушении Трои / Сост. А. В. Захарова. СПб., 1997.
- Краускопф 1994 — И. Краускопф. Астральные божества в Этруррии // Этруски и Средиземноморье. Випперовские чтения. М., 1994, вып. XXIII.
- Лосев 1996 — А. Ф. Лосев. Мифология греков и римлян. М., 1996.
- Мавлеев 1982 — Е. В. Мавлеев. Мастер «Суда Париса» из Оберлинколледж в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1982, вып. XLVII.
- Мавлеев 1984 — Е. В. Мавлеев. Судьба греческого сказания о «Суде Париса» в Этруррии VI–III вв. до н. э. // Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1984, вып. XXIV.
- Мавлеев 1988 — Е. В. Мавлеев. Мифотворчество изобразительного искусства (на материале этрусских зеркал) // Жизнь мифа в античности. Випперовские чтения–1985. М., 1988, вып. XVIII, ч. 1.
- МНМ — Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1980–1982, т. 1–2.
- Тахо-Годи 1989 — А. А. Тахо-Годи. Греческая мифология. М., 1989.

⁴⁶ Гёте в «Фаусте», упомянув об этом мистическом браке (Как призрак с призраком с ним сочеталась я, / Как с духом дух, как с видимостью видимость — говорит Елена), отцом Эвфориона сделал Фауста.

- Топоров 1990 — В. Н. Топоров. Об архаичном слое в образе Ахилла (проблема реконструкции элементов прототекста // Образ. Смысл в античной культуре. М., 1990.
- Троянские сказания 1972 — Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI–XVII веков / Подг. текста и статьи О. В. Творогова. Л., 1972.
- Цымбурский 1988 — В. Л. Цымбурский. Выступление в дискуссии // Жизнь мифа в античности. Випперовские чтения–1985. Дискуссия. М., 1988, вып. XVIII, ч. 2.
- Цымбурский 1990 — В. Л. Цымбурский. Александр — Алаксандус — Elaxsantre (к диахронной структуре мифа о Парисе // Образ. Смысл в античной культуре. М., 1990.
- AP 1970 — Anthologie grecque. I P. Anthologie Palatine. Paris, 1970, t. XII.
- Bachtin 1963 — Nicholas Bachtin. The Greek North // Nicholas Bachtin. Lectures and Essays. Univ. of Birmingham, 1963.
- Capaldo 1973 — M. Capaldo. Il romanzo di Troia slavo meridionale. Milano, 1973, v. II.
- Gartziou-Tatti 1992 — A. Gartziou-Tatti. Pâris-Alexandre dans l'Iliade // L'Initiation. Actes du Colloque international de Montpellier, 11–14 avril 1991. Montpellier, 1992.
- Κακριδής 1987 — Ελληνική μυθολογία, V. Γενική εποπτεία Ι. Θ. Κακριδής. Αθήνα, 1987.
- Nilsson 1955 — M. P. Nilsson. Geschichte der griechischen Religion. München, 1955.
- Pellizer 1982 — E. Pellizer. Favole d'identità, favole di paura. Roma, 1982.
- Pellizer 1988 — E. Pellizer. L'enfant et l'oracle: esquisse d'une analyse sémio-narrative // Métamorphoses du mythe en Grèce antique. Genève, 1988.
- Pellizer 1991 — E. Pellizer. La peripezia dell'eletto. Palermo, 1991.
- RE — Paulis Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. N.B. von Georg Wissowa. München.
- Tatti 1986 — A. Tatti. Le Dionysalexandros de Cratinos // MHTIS. Revue d'anthropologie du monde grec ancien, 1986, v. 1, 2.
- Vernant 1981 — J.-P. Vernant. Hestia-Hermes. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les grecs // Mythe et pensée chez les grecs. Paris, 1981.
- Vernant 1985 — J.-P. Vernant. La mort dans les yeux. Paris, 1985.
- Vernant, Vidal-Naquet 1986 — J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet. Oedipe et ses mythes. Bruxelles, 1986.
- Vierbach 1833/1990 — J. H. Vierbach. Flora mythologica oder Pflanzenkunde. 1833. Repr. Vaduz, 1990.
- W. D. 1988 — W. D. Griechische Mythen in der etruskischen Kunst // Die Welt der Etrusker. Archäologische Denkmäler aus Museen der sozialistischen Länder. Berlin, 1988.

Песня Пастушки — албанская версия балканской пасторали

«Песня Пастушки» («Kajka e çobaneshës») — название для пасторального жанра обычное. Ему соответствует и содержание этой пространной (160 строк) албанской баллады-легенды, записанной в районе Каменицы [Çetta 1974]¹: молодая Пастушка и ее овцы, охраняемые верными собаками, буколический пейзаж горного пастбища, простая еда (хлеб с родниковой водой) и свирель, на которой играет героиня, когда стадо спасается от жары в тени букового леса. Идиллия прерывается нападением разбойников: они похищают стадо, уводят Пастушку, собираются ее убить, но соглашаются исполнить последнее желание: дать ей поиграть на свирели, чтобы проститься с миром, в котором она прожила «всего восемнадцать лет». Голос свирели достигает ее родного дома; верные псы, поняв, что хозяйка в опасности, срываются с цепи, мчатся на помощь, убивают разбойников и освобождают Пастушку.

Албанский исследователь А. Зейнуллаху посвятил этому, как он полагает, весьма редкому для албанской (судя по всему, и вообще для балканской) традиции сюжету обстоятельную статью [Zejnullahu 1984]².

Редкость и своеобразие «Песни Пастушки» (точнее, может быть, «Песни о Пастушке», Gen. obj.) ни в какой степени не опровергаются тем, что и на сюжетном, и на риторическом уровне она скомпонована из типовых элементов: похищение стада и нападение на его хозяина; спасение с помощью чудесных помощников-псов³; магическая роль чудесного предмета/информатора — музыкального инструмента (здесь

¹ Публикатор сообщает, что песня была записана в 1954 году; исполнитель Мурсель Джемшити, 1873 года рождения, неграмотный крестьянин из Верхней Карачевы (Каменица), говорил, что песне больше трехсот лет. Таким образом, ее сюжет, который, по утверждению исполнителя, передает реальную историю, восходит к XVII веку: Пастушка была албанка из села Кормьян, в десяти километрах от Карачевы (сейчас — сербское село), а разбойники — татары. Сохранился и топоним «Vorret e Shkieve».

² На нее мы во многом опираемся при анализе, не касаясь при этом собственно лингвистической стороны текста, написанного на косовском гегском диалекте, относящемся к региону Моравы (об этом свидетельствуют и топонимы), см.: [Zejnullahu 1984, 178].

³ Мотив «Пастушеский пес спасает своего хозяина от разбойников» (в отличие от албанской версии — хозяина, а не хозяйку! — Т.Ц.) распространен в южнославянском фольклоре [Krstić 1984, F 1, 8, 1].



Рис. 13. Пастушка с овечкой и разбойники. О. Кокошка. 1906–1908.

выступающего как необходимый элемент *пастушеского текста*); со-участие природы в происходящем (не только канонический пасторальный пейзаж, но и каноническая реакция природы на «нарушение порядка») и т. д.

Представляется, что перед нами явление, которое в контексте балканской модели мира (БММ) можно назвать *случаем «Миорицы»*, классического образца румынской пасторали. В ее основе — уникальный монтаж типовых элементов, отображающих весь спектр *пастушества*, от традиционной буколичности *любезного пастушка* до разбойной жестокости. Баллада заняла исключительное место не только в восточнороманской и не только в балканской традиции. Этим она обязана прежде всего своим мифопоэтическим свойствам и художественным достоинствам, но еще и тому, что ей повезло с исследователями вообще и с одним особенно: Элиаде выстроил в *миоритическом пространстве и времени* архаичную космологию, выходящую за географические и исторические пределы данного текста, но при этом присущую именно ему.

«Миорица» засвидетельствована только у румын, как и «Песня Пастушки» только у албанцев. Как представляется, уникалы такого рода представляют собой краеугольные камни *балканского текста*, в данном случае — *балканского пастушеского текста*. Учитывая специфику БММ, разнообразие и богатство питающих ее традиций, которые формируют и поддерживают ее общность и в свою очередь формируются ею (об этом уже говорилось не раз и много), вряд ли целесообразно доводить реконструкцию *балканского пастушеского текста* или его фрагментов (сюжетов, мотивов и т. п.) до конкретного словесного уровня в некоем единственном «формульном» варианте, представленном как теоретико-множественное произведение. Более разумно (и, как показывает опыт, более плодотворно) остановиться на уровне концепта.

Это дает большую свободу для перехода к разным текстовым воплощениям и к их анализу-интерпретации в контексте БММ, двигателем которой являются так называемые балканистические процессы, создающие совершенно особую систему «трансгумантной» (если оставаться в терминологии *пастушеской* темы) коммуникации. Оказывается далее, что такого рода анализы восходят одновременно и к уровню концепта, и к конкретному тексту, иными словами, одновременно учитывают и *ТЕКСТ как некую архи- и архе-единицу, и данное, единственное, hic et nunc воплощение этого *ТЕКСТА⁴, во-первых, и

⁴ Идеи А. Лорда, пронизательно начавшего не с *объекта* (текст), а с *субъекта* (сказитель), не с *творения* (как результата), а с *творца*. Для БММ это особенно важно, поскольку опирается на коммуникативный уровень *par excellence*. — В свое время мы попытались приложить эти идеи к анализу «Поэмы без героя» Ахматовой на том основании, что автор (намеренно) создавал ее как открытую и многовариантную. Это *ПОЭМА, которая на протяжении более двадцати лет существовала *in motu* и «одновременно» в разных версиях = рукописях/чтениях (число которых не установимо), постоянно изменяясь (от

могут при этом постулировать *балканистичность* par excellence единственного в своем роде образца, во-вторых.

* * *

Приведем текст «Песни» и его подстрочный перевод.

- | | |
|---|--|
| <p>1 T'lumtë na lumtë për t'madhin zot,
qi s'jem kanë e na ka dhanë!</p> <p>Na e ka dhanë diellin e hanën,
na i ka dhanë edhe kto b'jeshkë,
5 na i ka dhan-o kto ahishte,
na i dhan-o kto barishte,
na i ka dhanë edhe kto prroje,
na i ka dhanë edhe kto krroje,
na i ka dhanë kta kuval e lopë,
10 na i ka dhanë kto dhi e dhen.
N'ato b'jeshkë, n'ato ledina</p> <p>mirë po bin-o qata fylla,
po ma s'miri nër ata fylla
bike fylli i çobaneshës,
15 çobaneshs, qasaj kreshnikes,
qi po i ruen treqin copë dhen,
qi po i ruen me tremdhet qen,</p> <p>(me) tamel t'dhenve qi asht rritë,
qi ashtë rritë me kos t'patunun,</p> <p>20 qi asht rritë me mish t'kingjit,
qi asht rritë me erë të lulave.
Veshë me tirqi t'bardhë e lurk.</p> <p>E mathun me lkurë t'ugiqit,
i kullotke dhent n'për b'jeshkë,</p> <p>25 nëpër b'jeshkë, nëpër ledina,
i mrizon n'për mriza t'ahave,
u jep ujën e ahishtave,
i shtin n'gjum loja e hyrijave.
(Ni) ditë e zezë kur paska ardhë,</p> <p>30 dielli nalt kur paska dalë,</p> | <p>1 Слава, слава великому Господу,
потому что нас не было [не было
жизни], и он ее нам дал!
Дал нам солнце и луну,
дал нам и эти горные пастбища,
5 дал нам эти буковые леса,
дал нам эти луга,
дал нам эти ручьи,
дал нам и эти родники,
дал нам этих коней и коров,
10 дал нам этих коз и овец.
На тех горных пастбищах,
на тех лугах
хорошо тут ⁵ играют эти свирели,
но лучше всех тех свирелей
играет свирель Пастушки,
15 Пастушки, этой богатырши,
которая тут пасет триста овец,
которая тут пасет их с тридцатью
псами,
которая выросла на овечьем молоке,
которая выросла на неснятой
простокваше,
20 которая выросла на мясе ягнят,
которая выросла на запахе цветов.
Одетая в белые штаны и куртку
[мужские].
Обутая бараньей кожей,
[она] пасет овец по горным
пастбищам,
25 по горным пастбищам, по лугам,
«затеняет» их в тени буков,
поит их водой буковых лесов,
погружают их в сон игры гурий.
(Однажды), когда пришел черный
день,
30 когда солнце взошло высоко,</p> |
|---|--|

уровня новых частей, фрагментов и мотивов, до уровня отдельных лексем) и оставаясь при этом единственной и равной самой себе.

⁵ Тут (здесь и далее) — не пространственный, а временной указатель, передающий приглагольную частицу *po*, актуализирующую действие в данный и, тем самым, ею маркированный момент, *Situationsschilderung*, по Рейтеру [Reiter 1985, 209].

- çobanësha shka paska marue —
te Kroni i Pusav' dhent i paska çue.
Dhent me ujë mirë kakan ngi,
dhent nër mriza kakan hi,
35 kanë hi dhent për me mrizue.
çobanësha shka po ban —
ka shtru bukën, bukë me ngranë;
bukë ka ngranë e ujë ka pi,
ka nisë fyllit mirë me i ra.
40 Kanë nisë qent-o shum me lehë,
janë çu shpejt, kanë marrë përpjetë —
me tridhetë cuba kakan përpjekë.
Qent cubav' ju kanë kcy n'fyt.
Qata cubat shka po bajnë —
45 shpejt e shpejt i kanë nxjerrë shpatat;
tre sahat për lamja zgatet;
tremdhetë cuba dekë kanë metun;
tremdhetë qen t'preme paskan metun;
shka po bajn-o qata cubat —
50 sa me turr kakan fillue,
te çobanësha kanë shkue,
çobanëshn e kanë rrethue.
çobanësha n'kamë u çue.
çobanëshës i kanë thanë:
55 — Veç n'paç krahë me fluturue,
mori çobanëshë kreshnike,
se gjallë ti nuk me pshtue!
Shka bajnë cubat, shka kanë marue —
çobanëshën ma kanë lidhë,
60 i kanë nxjerr-o dhent prej mrizave,
ju kanë grahë, teposhtë me i çue.
E me çobanëshën me u martue.
Kur kanë ra te ni ledinë,
n'at ledinë përmi Fushë t'Lipetrave,
65 janë nalë cubat me pushue.
çobanëshën, kush m'e marrë për veti?
Shka po thot qaj poggllavari,
poggllavar me kapuç lkure,
poggllavar mysteqet t'lsueme,
70 me mysteqet si bisht minit:
Kush afrohet ktu i pari,
ma i pari, te çobanëssha,
ja pres kryet e ja qes n'bari!
- Пастушка что сделала —
к *Крони и Пусаве*⁶ овец привела.
Овцы водой хорошо напились,
овцы вошли в тень,
35 вошли овцы [отдохнуть] в тени.
Пастушка что тут делает —
вынула еду [или хлеб], еду съесть;
еду съела и воды напилась,
принялась на свирели хорошо играть.
40 Принялись псы много [громко]
ляять,
быстро вскочили, бросились вверх —
с тридцатью разбойниками
вступили в схватку.
Псы разбойникам [прыгнули]
вцепились в глотку.
Эти разбойники что тут делают —
45 быстро-быстро вынули сабли;
три часа битва длится;
тридцать разбойников мертвыми
остались;
тридцать псов зарубленными
остались;
Что тут делают эти разбойники —
50 как на штурм они устремились,
к Пастушке подошли,
Пастушку окружили.
Пастушка на ноги поднялась.
Пастушке [они] сказали:
55 — Только если бы у тебя были
крылья, чтобы взлететь,
о, Пастушка-богатырша
[ты бы спаслась],
потому что живой тебе не остаться!
Что делают разбойники, чем они
кончили —
Пастушку связали,
60 выгнали овец из тени,
их пинали снизу, [чтобы] поднять,
и Пастушку взять в жены.
Когда дошли до одного луга,
до того луга на *Равнине Липетраве*,
65 остановились разбойники отдохнуть.
Пастушку, кто возьмет себе?
Что тут говорит этот Главварь,
Главварь в кожаной шапке,
Главварь — свисающие усы,
70 с усами, как мышинный хвост:
Кто подойдет сюда первым,
самым первым к Пастушке,
отрублю ему голову и брошу в траву!

⁶ Топоним, досл. «Колодезные родники».

- S'jena ardhë për çobaneshën,
75 s'jena ardhë na me u martue,
jena ardhë me u pasunue.
Shka po thot qaj pogllavari:
— çobaneshn unë du m'e pre,
çobaneshën gjallë na s'mujmë m'e
lshue.
- 80 Qata cubat janë mnerue.
— Kët kreshnike qysh m'e pre?
Kurr e mara s'ka m'na pri!
Pogllavari u asht ngërmue:
— Kush prej jush ban me fjalue,
85 kryt me 'i herë kam m'ja shkurtue.
çobaneshës i ka thanë:
— çobanesh-o, shtriju n'bari
Se po t'pres unë pogllavari!
- çobanasha fort po i lutet:
90 — Shum po t'lutna, o pogllavar,
po t'lutna për nja dy fjalë;
veç ni lutje e kam n'ty,
me m'lshu fyllit pak t'i bij,
t'i bij fyllit për herë të mramë
- 95 e kti diellit me ju falë,
hanës qi ka nisë me dalë,
ktyne bjeshkve ku jam rritë,
krojeve ku ujë kam pi,
ahave ku kam pushue,
- 100 gjithmonë dhent ku i kam mrizue,
ktyne lulav', ktyne shpenve,
deshve, kingjave e dhenve,
çobaneshave e çobanve;
me to jam rritë qe tetmdhetë vjet,
- 105 noshta dekën zoti ma ban t'lehtë.
- Pogllavari shka po ban
çobaneshën po e zgidh.
Shka po thot qaj pogllavari:
— Nxirre fyllin, çobaneshë,
110 çobaneshë, bre, bjeri fyllit,
bjeri fyllit edhe 'i herë —
s'ke me i ra ma kurrniherë!
- çobanasha shka po ban —
prej shokës fyllin e nxerr,
115 nxerr fyllin e mirë po i bjen,
- Не пришли [мы] ради Пастушки,
75 не пришли жениться,
пришли разбогатеть.
Что тут говорит этот Главарь:
— Пастушку я хочу зарезать,
Пастушку живой [мы] не можем
отпустить.
- 80 Эти разбойники рассердились.
— Эту богатыршу как это зарубить?
Никогда больше удачи нам не будет!
Главарь им пригрозил:
— Кто из вас заговорит,
85 тому я сразу снесу голову.
Пастушке [он] сказал:
— Пастушка, ложись на траву
потому что сейчас зарежу тебя я,
Главарь!
- Пастушка тут очень его просит:
90 — Очень прошу тебя, о Главарь,
прошу тебя, дай мне сказать хоть
два слова;
только одна просьба у меня к тебе,
разрешить мне немного
поиграть на свирели,
поиграть на свирели в последний
раз
- 95 с этим солнцем попрощаться,
с луной, которая начала всходить,
с этими горными пастбищами,
где [я] выросла,
с родниками, где пила воду,
с буками, где [под которыми]
отдыхала,
- 100 где всегда лежали в тени овцы,
с этими цветами, с этими птицами,
с баранами, ягнятами и овцами,
с пастушками и пастухами;
с ними я прожила до восемнадцати
лет,
- 105 может быть, Господь сделает мне
смерть легкой.
— Главарь что тут делает —
Пастушку тут развязывает.
Что тут говорит этот Главарь:
— Вынимай свирель, Пастушка.
- 110 Эй, Пастушка, сыграй на свирели,
сыграй на свирели еще раз —
потому что больше никогда тебе
не играть!
- Пастушка что тут делает —
из-за пояса свирель вынимает,
115 вынимает свирель и хорошо тут
на ней играет,

- mirë po i bjen e shum po i fryn — хорошо тут играет и сильно тут
в нее дует —
kush e nin, n'dhe gjallë po hin. кто ее слышит, в землю живой
тут входит.
- Ka nisë bjeshka me ushtue, Стало горное пастбище отзываться
эхом,
- kanë nisë krojet mos me bunue, перестали родники течь,
120 janë nalë prrojet s'po udhtojnë, 120 остановились ручьи и не движутся,
asht nalë bari e nuk po rritet, остановилась трава и не растет,
janë nalë shpent ma nuk po knojnë, остановились птицы, больше не
поют,
- janë nisë zanat aty me ardhë. стали заны сюда приходить.
Tre sahat fylli larg asht ni, [На расстояние] трех часов вдале
свирель была слышна,
- 125 larg asht ni n'shpi t'çobaneshës. 125 донеслась до дома Пастушки.
E kanë njoftë fyllin e çobaneshës, Узнали свирель Пастушки,
çobaneshja qi asht shum ngusht — [это] Пастушка, которой очень плохо,
shum ngusht-o e n'zor të madh. очень плохо, и [она] в большой беде.
Kanë nisë qent-o me lurue, Стали псы выть,
- 130 kanë kputë hekrat e janë lshue, 130 разорвали цепи и освободились,
me vrap të çobaneshja me shkue. бегом к Пастушке понеслись.
Si vetima fushs janë lshue, Как молнии, равнины пересекли,
si vetima maleve t'u ngjitë, как молнии, на горы поднялись,
si vetima aty kanë mrritë, как молнии, сюда примчались,
- 135 çobaneshën qent me e pshtue. 135 Пастушку псы схватили.
Zanat at'herë paskan ikë. Заны тогда ушли.
Qata cubat kur i kanë pa qent, Эти разбойники, когда увидели
псов,
- qata cubat janë habitë, эти разбойники удивились,
qata cubat janë mneritë, эти разбойники ужаснулись,
140 shka me ba, bre, nuk kanë ditë, 140 что делать, эх, не знали,
janë munue me i nxerrë shpatat. попытались вытащить сабли.
Qent cubav' u kanë key n'fyt, Псы разбойникам вцепились в
глотку,
- qent cubat i paskan mytë, псы разбойников задушили,
cubat saora paskan dekë. разбойники тут же погибли.
- 145 Qat'herë çobaneshja asht nalë, 145 Тогда Пастушка остановилась,
qat'herë fyllit s'i ka ra, тогда на свирели перестала играть,
qat'herë bjeshkt-o s'kanë ushtue, тогда горные пастбища перестали
отзываться эхом,
- qat'herë dilli ka prarue, тогда солнце зазолотилось,
qat'herë hana nalt asht çue, тогда луна высоко поднялась,
- 150 qat'herë krojet kanë bunue, 150 тогда родники потекли,
qat'herë prrojet kanë gurgullue, тогда ручьи зажурчали,
qat'herë shpent kanë nisë me knue, тогда птицы стали петь,
qat'herë bari ka nisë m'u rritë, тогда трава стала расти,
qat'herë dhent kanë nisë me blegrue. тогда овцы стали бляеть.
- 155 Shpejt gropat i ka marue, 155 Быстро ямы [она] сделала,
cubat n'gropa i ka shti, разбойников в ямы опустила,
i ka shti e i ka mlue, опустила и закрыла,
o, çobaneshja, o bre, о, Пастушка, о,
ka ni gur mi vorre, по камню на могилы
- 160 ani cubav' jav ka vnue. 160 каждому разбойнику положила.

В этом подстрочном переводе мы пытались передать лингвистический облик текста, ту, по выражению Сэпира, языковую матрицу («генный языка»), которая формирует и его семантику, и его художественную форму. Конечно, многое осталось за пределами возможного: было бы бессмысленно «албанизировать» русский язык. Укажем, что по крайней мере два важных компонента оказались в переводе неотраженными.

Первый — местоименная реприза, которая, как и *Dat. eth.*, характерный элемент фольклорного сказа, является основой повышенной дейктической насыщенности текста, здесь особо отмеченной, и служит дополнительным средством ритмизации и метризации текста. Другая ее функция — разреживание слишком густой информации; об этом писалось в связи с ролью клитик в синтаксической структуре балканского языкового союза [Цивьян 1984].

Второй — распределение форм индикатива и «эпического адмиратива», *sc.* пересказывательного наклонения, что должно было бы стать предметом специального анализа. Изложение идет в индикативе; более того, достаточно часты формы *Praes.* с частицей *po* = «hic et nunc», подчеркивающей актуальность, «сиюминутность» и тем самым большую достоверность происходящего: *mirë po bin-o qata fylla* (12)⁷, *qi po i ruen treqin copë dhen, qi po i ruen me tremdhet qen* (16–17) и т.д., отмечающие, в частности, переходные моменты (начало нового эпизода, смену речевых партий в диалоге и т.п.), *ср.* формульные обороты с вопросительным местоимением *shka*: *shka po ban, shka po thotë*.

Вкрапление адмиратива, как бы непоследовательное, выглядит на этом фоне трудно объяснимым, особенно в случаях типа *dhent nër mriza k a k a n h i, / k a n ë h i dhent për me mrizue* (34–35), где (эпическое) синонимическое повторение одного и того же смыслового фрагмента построено на смене наклонений: «овцы в тень о к а з ы в а е т с я в о ш л и, / в о ш л и о в ц ы, чтобы [быть, лежать] в тени». Здесь чередование наклонений можно ввести в рамки категории определенности/неопределенности и уподобить чередованию артиклей (введение темы = первое употребление лексемы — неопределенный артикль, второе — определенный). Однако такого рода объяснения приложимы к конкретному случаю и опровергаются другими примерами. Так, *заны «приходят в индикативе», а «уходят в адмиративе»: janë nisë zanat aty me ardhë* (123) — *Zanat at'herë paskan ikë* (136). *Ср.* еще пример, где адмиратив занимает срединное положение, причем ему предшествует «гиперактуальная» форма с частицей *po*: *shka po bajn-o qata cubat — sa me turr kakan tfillue, te çobaneshka kanë shkue, çobaneshka kanë rrethue* (49–52) и т.д. Не разбирая здесь этого вопроса, сошлемся на некоторые общие соображения в связи с членением пространства текста в аспекте БММ, высказанные ранее. Суть их заключается в следующем: семантической осно-

⁷ Цифры после примеров соответствуют номерам строк.

вой категории дейксиса (в которую в данном случае включается и пересказывательное наклонение) является семиотическая оппозиция *внутренний/внешний*. В пространстве фольклорного текста (*балканского текста*) она определяет позицию рассказчика по отношению к рассказываемому: помещает ли он себя *внутри* или остается *вовне*, сторонним наблюдателем. Указания на пространственную позицию субъекта текста (рассказчика) носят на уровне выражения диагностический характер: это действительно указания, «дорожные» знаки, появляющиеся в нужное время и в нужном месте, но никак не сплошные.

Стремление к лингвистической точности сделало этот перевод = подстрочник особенно неуклюжим, девальвирующим художественные достоинства текста. Однако, как мы надеемся, он все же в определенной степени передает «анатомическую структуру» текста и *необщее выражение* одной из традиций-версий БММ — албанской, с ее аскетической четкостью и почти брутальным лаконизмом.

На первый взгляд, определение *лаконический* никак не подходит к разбираемому тексту, который изобилует повторениями и ретардациями в такой степени, что они увеличивают его размеры едва ли не вдвое: здесь и повторения целых фрагментов, и навивание синонимических конструкций, и постоянные задержки, они же *Grenzsignale*, типа «и тут что он/она говорит/делает» (см. примеры выше), указывающие на перелом ситуации. Это, однако, универсальные эпические приемы, и, как представляется, относить их только и специально к албанской традиции вряд ли стоит.

Неторопливое изложение сюжета, с эпическими ретардациями и повторениями, чрезвычайно удлиняющее и растягивающее его хронотоп, контрастирует со скудостью канонических риторических приемов, которая — контрастно — оборачивается особой выпуклостью и яркостью изображения.

В «Песне» практически нет эпитетов и риторических фигур. Приведем список прилагательных: *i madhë* 'большой' в формульном выражении *Слава Великому Господу (T'lumtë për të madhin zot)* и *n'zor të madh* 'в большой беде'; *kreshnik* 'богатырский', постоянный эпитет Пастушки (*çobanësja kreshnike* 'Пастушка-богатырша', ср. *юнак-мома*), ее сигнатура, требующая особого комментария; *i bardhë* 'белый', цвет пастушеской одежды, *i zezë* 'черный' (*ni ditë e zezë* 'черный день'), *i mratë* 'вечерний' (зд. 'последний'), *i gjallë* 'живой' и *i lehtë* 'легкий', оба в предикативном употреблении⁸.

Наречия: *mirë* 'хорошо' (единственный «троп», описывающий волшебную — в обоих смыслах слова — игру Пастушки на свирели), *shumë* 'много', *fort* 'сильно', *ngusht* собств. 'узко', 'плохо', *shpejt* 'быстро', *larg* 'далеко', *nalt* 'высоко', *përpjetë* 'кверху', *teposhtë* 'снизу'. В этом

⁸ К эпитету можно отнести *terminus technicus i patunur* 'неснятой' (о молочных продуктах): о Пастушке говорится, что она вскормлена на неснятой простокваше (19).

списке обращают на себя внимание наречия места, связанные с положением объекта в пространстве (они подкрепляются соответствующими местоименными наречиями) и через это — с движением (к характеристике движения-действия относится и наречие *быстро*). О роли *движения* в данном тексте будет говорить особо.

На весь текст — два сравнения. Одно — недоброжелательно-ироническое описание внешности Главаря: усы у него, *свисающие, как мышиный хвост* (*si bisht minit*, 69–70⁹). Другое (повторенное три раза) характеризует быстрое движение: псы несутся на помощь хозяйке, *как молнии* (*si vetima*, 132–134)¹⁰.

«Песня» начинается с космогонии, точнее, с описания сотворенного мира = космоса (1–10); космогонический реестр повторяется еще два раза (118–123, 147–154). Если в первом случае космос дан *in statu*, то в остальных двух — *in motu* в буквальном смысле, и его движение символизирует переход от космоса к хаосу и обратно. Инициальное перечисление элементов мира является как бы переложением начала «Книги Бытия». Оценка сотворенного мира — *И увидел Бог, что это хорошо* (1, 18 — о неживой природе; 1, 21, 25 — о живой природе), — *И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма* (1, 31 — в заключение) — находит в «Песне» полное соответствие: и там, и здесь оценка выражается только одним наречием *mirë* 'хорошо'. — Действительно, все попытки передать многообразие мира отступают перед кратким:

Сотри случайные черты¹¹
И ты увидишь: мир прекрасен.

Представленный «Песней» албанский вариант космогонии ярок и своеобразен. Творение мира приравнивается к созданию (дарованию) жизни; выражено это спрессованно: *s'jet kanë e na ka dhanë!* (2) — 'нас не было, [а Господь создал нас] и нам [вот что] дал'. Этот антропоцентричный возглас, предполагающий, что все сделано ради человека, включает в разряд живых существ небо и землю, рельеф — и находит подтверждение далее в персонификации «неживых» элементов мира. Мир = космос дается не в обобщенном виде, но уже структурированным (или представленным метонимически): не *небо*, а *солнце и луна*, не *земля*, а *пастбища, луга, леса, ручьи, родники* и т. п.

Итак, в «Песне» содержится своего рода каталог¹² элементов пейзажа (мир = космос)¹³, персонажей (субъекты текста, к которым

⁹ Возможно, клишированный образ, ср. то же в загадках: [Sako, Harito 1984, 293].

¹⁰ Ср. также: *sa me turr* 'как на штурм' [пошли разбойники] (50).

¹¹ *Сотри* их не только в восприятии мира, но и в его описании.

¹² Известное и широко распространенное использование каталога как жанра и каталогизирования как художественного приема.

¹³ Приведем словарь «албанского макрокосмоса», представленного в «Песне»: солнце, луна, молния (в фигуре сравнения, как показатель скорости движения);

принадлежат: Господь, сверхъестественные существа — гурии и заны, люди¹⁴, и животные¹⁵) и связанных с ними предметов (объекты текста). Он монтируется разными способами: весь список, четырежды повторенный (с изменениями деталей) в виде компактных густков (3–10, 95–103, 117–124, 147–154 — структура макрокосмоса; 15–28, 95–103 — структура микрокосмоса, мир в восприятии человека, в его масштабе), или отдельные элементы (долины и горы — 132–133; дом — 125; хлеб — 37; кожаная шапка — 68 и т.д.).

Объекты = предметы (*вещи*) в этом каталоге заслуживают особого внимания. На первом уровне это не более чем реалии, по которым восстанавливается бытовой уровень: одежда, с указанием цвета и материала, еда, с указанием ее состава и способа приготовления, и т.п. Однако в большей степени, чем реалии, это — сигнатуры персонажа (свирель Пастушки, сабли разбойников, железные цепи пастушеских псов), которые одновременно делаются их «риторическими атрибутами», то есть своего рода постоянными эпитетами¹⁶. Происходит как бы метонимический перенос тропов: орнаментальными характеристиками становятся предметы, принадлежащие персонажу в самом прямом и непосредственном смысле, а на грамматико-семантическом уровне относящиеся, соответственно, к категории посессивности. Их «атрибутивность» подкрепляется тем, что, по сути дела, эти предметы ощущаются неотчуждаемой собственностью и именно в качестве таковой становятся характеристикой посессора.

То же самое относится и к предикатам, которые актуализируют статичную картину «мир и его обитатели»: предикаты не только передают действие персонажа в данный момент («развивают сюжет»), но и характеризуют его, являясь сигнатурой и своего рода (см. выше) тропом = постоянным эпитетом. Это в первую очередь относится к предикату *играть на свирели*. Пассаж *N'ato bjeshkë, n'ato ledina / mirë po bin-o qata fylla* (11–12) — своего рода «эпитет в действии». Можно назвать его постоянным эпитетом, поскольку *игра на свирели* и связанные с ней сюжеты и мотивы являются основоположной составляющей мифологемы *пастушества* вообще, а в «Песне» особенно. Можно сказать, что на надсюжетном, *признаковом* уровне существенно не то, что делает Пастушка в данный момент — она *играет на свирели*, а какая она: она — «такая, играющая

земля (почва), камень, горы, долины; вода, родники, ручьи; горные пастбища, поляны, (покрытые травой) луга, (буковые) леса; буки, трава, цветы.

14 Обозначенные по признаку «ремесла»: пастухи, пастушки (более точно, овчары), разбойники и их Главарь.

15 Домашние животные, связанные с пастушеством: кони, коровы, козы, овцы (ягнята, бараны), сторожевые псы. Из других представителей фауны упомянуты только птицы (не домашние).

16 Молодость и девичество Пастушки символизируются белым цветом ее одежды, контрастирующим с черным днем, который для нее пришел: сила и преданность псов — тем, что они рвут железные цепи.

на свирели». Существенность этого признака подчеркивается тем, что Пастушка играет на свирели лучше всех и [поэтому] ее свирель узнают по звуку (126)¹⁷.

Эпитетная сторона предиката проступает особенно ярко при описании реакции мира = космоса (небесных светил, элементов рельефа, флоры и фауны) на звуки пастушеской свирели: существенны не действия как таковые, но действия как актуализация различительных признаков. Это дано в виде палинодии, то есть удвоенным образом. Оказывается важным не столько то, что солнце сверкает, но что восстановление космического порядка позволяет ему восстановить свое основное свойство — стать *сверкающим*. Свои признаки сначала теряют, а затем возвращают остальные элементы макро- и микрокосмоса, и перед нами вновь: *сверкающее (золотящееся) солнце, высоко стоящая луна, бегущие и журчащие реки, растущая трава, поющие птицы, бляющие овцы и т.д., весьдвигающийся, звучащий и цветной мир*¹⁸. В конце концов, это экспликация противопоставления по признаку *живой/мертвый*. Не случайно это противопоставление (*живой/уходящий в землю = мертвый*) появляется в начале картины, описывающей «замирание» космоса при звуках свирели: *kush e nin, n'dhe gjallë po hin* (117).

Поиски замаскированных (непрямых) эпитетов заставляют обратиться к «дейктическому образу» «Песни», о чем уже говорилось выше, в связи с местоименной репризой и употреблением наклонений. Текст буквально прощит указательными и относительными местоимениями и наречиями *этот, тот, такой, который, где, там, туда, когда, тогда, всегда, никогда, как, так, что*¹⁹. Этот дейктический каркас выполняет, во-первых, собственно референционную функцию и, во-вторых, функцию классификационную, основанную на оппозиции *внутренний/внешний*, которая указывает прежде всего на то, куда помещает себя *singer of tales*: *внутри* или *вне* пространства сюжета (текста).

Однако выделяются контексты, когда к традиционным значениям и функциям местоимений присоединяется и некий дополнительный оттенок, некая подразумеваемая характеристика (а не простое усиление признака с помощью *такой* или *так*), то есть подтекст. Он позволяет за нейтральным *этот* видеть *прекрасный* (или *милый, дорогой* и под.): аналогией к описываемой ситуации является совмещение в д.-гр. φίλος значений 'милый' и 'свой', о чем в свое время уже было сказано. Особенно ошутим этот призыв в двух опи-

¹⁷ Мотив узнавания/опознавания по звуку — особая тема (в балканском контексте ср. хотя бы мотив узнавания ружья — ср. его владельца — по звуку выстрела [Ђорђевић Т. 1984]).

¹⁸ Точно так же *era e lulave* 'запах цветов' на семантическом уровне можно трансформировать в «душистые цветы».

¹⁹ К ним относятся и дейктические привокативные частицы-междометия *то-ри, бре*.

саниях космического пейзажа. В зачине (6–10, благодарность Господу за то, что он дал нам *эти (kto/kta)* пастбища, буковые леса, травяные луга, ручьи и т.п.) исполнитель не просто (и не только) описывает то, что у него перед глазами, но и как бы призывает восхититься чудом жизни и чудом мира = космоса, которые *дал нам Господь*. Выделение и семантизация указательного местоимения находит подтверждение в том, что когда исполнитель переходит непосредственно к сюжету, то есть к описанию конкретного места (напомним, что «Песня» преподносится как действительное событие), он заменяет указательное местоимение *этот* на *тот*, переходя от ближнего к дальнему, а не наоборот, как следовало бы из логики рассказа и из элементарных правил референции²⁰: **Господь дал нам ЭТИ пастбища — [и вот] на ТЕХ [тех самых?] пастбищах...*

То же самое ощущается и в прощании Пастушки с ЭТИМ солнцем, ЭТИМИ пастбищами, ЭТИМИ цветами, ЭТИМИ птицами и т.д., с которыми она росла до своих восемнадцати лет: весь этот мир для нее *родной, свой* и (потому) *прекрасный*. Собственно говоря, это классический пасторальный пейзаж с его очарованием, и игра на свирели является его обязательным эстетическим компонентом (так воспринимает ситуацию и Главарь, не видящий здесь подвоха).

В «Песне» есть еще один (и, конечно, не единственный) аспект, требующий особого внимания. Рассмотрение этого *пастушеского текста* sub specie движения обнаруживает в нем чрезвычайную двигательную активность, на лексическом уровне отраженную в разработанном и обширном словаре глаголов движения²¹. То, что движение в сюжете (и специально фольклорном) является двигателем сюжета, известно. Так и здесь, *черный день* приходит, когда Пастушка уходит далеко от дома (при том, что это обязательное условие = признак *пастушества*), и откуда-то (издалека, с другой стороны) внезапно приходят разбойники. Овцы входят в тень, псы бросаются/прыгают на разбойников, после расправы с псами разбойники поднимают овец, подходят к Пастушке и окружают ее; затем все идут в другую долину, по дороге останавливаются

²⁰ См. подобное нарушение правил референции в поэтическом тексте: [Цивьян 1979].

²¹ Приведем список, который включает основные глаголы, обозначающие перемещение в пространстве (сюда относится и пастушеская лексика, поскольку *пасты*, по определению, значит передвигаться в пространстве), и глаголы, обозначающие жесты (частотность употреблений не учитывается): *двигаться, идти, взходить, приходиться, уходить, поднимать, подниматься, опускаться, пересекать, падать, бросаться, прыгать, летать, останавливаться, окружать, приближаться, ложиться, течь, странствовать, пасты, расти* (о траве, то есть *подниматься из земли*), *класть, ставить, бросать, резать, рубить, расстилать, опускать, вынимать, связывать, развязывать, хватать, бить, закрывать, помещать*.

отдохнуть, и тогда-то и там-то (и во всем мире = космосе) начинаются чудесные события, также основанные на *движении/передвижении* и *движении/жесте*.

Остановимся на тех характеристиках движения, которые в контексте «Песни» представляются наиболее важными. Это прежде всего различие двух видов движения, вертикального и горизонтального. По вертикали движутся солнце и луна, поднимаясь *вверх*, чтобы занять «правильное» положение на небе (и этим еще раз подчеркивается противопоставление *верха* и *низа*). *Живым в землю*, то есть *вниз*, сходит тот, кто слышит звуки чудесной свирели. Ложиться и вставать, то есть менять горизонталь на вертикаль и обратно, — эта смена положений в пространстве характеризует действия всех персонажей «Песни», принадлежат ли они к миру человека или к фауне: почуяв разбойников, псы вскакивают с земли и «прыгают им в лицо» (то есть *вверх*), а торопясь на помощь к хозяйке, они проделывают длинный путь, спускаясь в долины и поднимаясь в горы; выгоняя овец из тени, разбойники пинками снизу поднимают их; окруженная разбойниками Пастушка вскакивает на ноги; за неповиновение Главарь грозит разбойникам отрубить головы и бросить (*вниз*) на траву; затем, чтобы убить Пастушку, приказывает ей лечь на траву (об этом движении специально см. ниже); в яму опускает Пастушка тела разбойников. Завязка сюжета приурочена к тому пространственно-временному моменту, когда солнце уже поднялось высоко в небо (30), — отмеченным является движение *вверх, на небо*. Развязка (похороны разбойников) — движение *вниз, под землю* (155–156). Противопоставление *верхнего* и *нижнего* мира, выраженное не только местом, но и движением к нему, является рамкой, в которую заключен сюжет.

Далее, выделено и подчеркнуто противопоставление *движение/неподвижность* (здесь — *остановка*, то есть *временная неподвижность*), соответствующее оппозиции *жизнь/смерть, космос/хаос* — подобно тому, как движение *вверх* соответствует *жизни*, а движение *вниз* — *смерти*. Тем самым еще раз актуализируется противопоставление *верхнего* и *нижнего* мира. Игра на чудесной свирели меняет космическую ситуацию, прекращение игры возвращает ее в исходное состояние. В «Песне» для этого использован клишированный прием: цепной текст, повторенный дважды, второй раз — с обратным знаком, в зеркальном отражении (118–123 и 145–154).

«Обратный знак» — противопоставление *движение/неподвижность* = *остановка*²². На языковом уровне остановка передается двумя оборотами: 1) *начали* (при этом глагол *nis/nisem* 'начинать, начинаться' означает и 'отправлять, отправляться в путь') *не (течь)*;

²² Остановка, прекращение движения и тем самым жизни, отсылает к классу мифов, приуроченных к смене времен года (в балканской традиции, прежде всего, — миф о Деметре и Персефоне), когда нарушение космического порядка приводит к катастрофе.

2) *остановились и*²³ *не (идут, растут, поют* — остановка имеет и метафорическое значение). Сигналом к остановке служит начало игры на свирели, которое описано через глаголы движения/жеста (114–116): героиня вынимает свирель, играет (глагол *bije*, собств. 'падать'), сильно дует в нее. Примечательно, что первая реакция (на уровне микрокосмоса, то есть в мире человека), выражается метафорой, связанной с движением: тот, кто слышит свирель, живым входит в землю (117).

Чудесное спасение восстанавливает космический порядок, и мир снова приходит в движение. Это происходит тогда, когда Пастушка «останавливается», то есть перестает играть на свирели (*Qat'herë çobaneshë asht nalë, / qat' herë fyllit s'i ka ra* — 145–146). Сигналом к этому служит смерть разбойников (*cubat saora paskan dekë* — 144), — *смерть* и *остановка* оказываются сопряженными.

Изысканная сложность мифологического и художественного решения во фрагменте «Нарушение и восстановление космического порядка» состоит среди прочего в том, что противопоставление *движение/неподвижность* манифестируется как бы с некоторым нарушением симметрии. Сигналом к остановке служит начало (метафорического) движения, и первая реакция выражена также движением. К этому метафорическому движению можно добавить и гулкое эхо, которым откликаются на звук свирели горные пастбища (встреча звуков в пространстве — семиотизация звукового пейзажа, о чем см. в другом месте). Мир замирает (не текут родники, не «совершают путь» ручьи, «останавливается» трава, не поют птицы²⁴ — 118–122), и эта неподвижность вызывает «двигательную реакцию» сверхъестественных существ: «начинают приходить» заны (123). Таким образом *остановка* оказывается заключенной в рамку *движения*.

Когда после спасения героини все возвращается на круги своя (с некоторыми добавлениями и изменениями в тексте — на небе одновременно сияет солнце и высоко стоит луна, ручьи не «совершают путь», а журчат, появляются блеющие овцы — 147–154), рамочная конструкция остается, но, соответственно, в зеркальном отражении: сначала уходят заны (убедившись, что псы окружили Пастушку, и она в безопасности — 135–136), а затем, вместе с окончанием игры на свирели, замолкают и горные пастбища. Пастбища, в свою очередь, находятся в дополнительном распределении с птицами: когда «гудят» пастбища, не поют птицы и наоборот. Примечательно, что в рамках оппозиции *жизнь/смерть* = *верхний мир/нижний мир* объединены по признаку движения оппозиции *движение/неподвижность* и *звук/тишина*²⁵.

²³ Типичный случай аппозиции вместо ожидаемого балканского конъюнктива.

²⁴ Ср.: птица не хочет петь, пока пастуха не отпустят на свободу [Krstić 1984, F 2, 9, 1].

²⁵ Перекодировка всех этих оппозиций в оппозицию *жизнь/смерть*, соответствующую противопоставлению *нашего* и *иного* мира, общеизвестна и дополнительных комментариев не требует.

Сочетание движения по вертикали (вверх и вниз) с движением по горизонтали (в разные стороны, от дома, вдаль и обратно) создает достаточно сложную траекторию встречных, пересекающихся, «догоняющих» движений или взаимозависимых сочетаний движения с остановкой. Это особенно эффектно, когда во взаимодействие вступают метафорическое и реальное движение. Звук свирели слышен *на три часа пути* и доходит *до дома* героини (124–125): он, таким образом, проделывает путь, выраженный в терминах и времени, и пространства (так еще раз подтверждается их почти синонимическая связь); собственно говоря, он и слышен потому, что движется, приходит в нужное время и в нужное место. Его «приход» вызывает «уход» псов из дома, то есть встречное движение, и если звук свирели идет «со скоростью звука», то псы мчатся через горы и долины «со скоростью света» («как молнии»). «Приход» псов, в свою очередь, вызывает «уход» звука, остановку игры, прекращение звучания. Отмеченность движения подчеркнута еще и тем, что в тексте отсутствует такая характеристика звука свирели, как громкость: сказано только, что Пастушка играет хорошо и дует в свирель сильно (116), следствием чего и является дальность слышания = дальность пути звука.

Мифологическое пространство, по определению, населено мифологическими персонажами, и к ним, в первую очередь, принадлежит сама Пастушка, в полной степени сохраняющая амбивалентность своего «пастушеского амплуа»: она, если можно так сказать, совмещает пастушеское ремесло с *иными* занятиями, связанными с космическим устройством, то есть объединяет управление микрокосмосом и макрокосмосом. Инструментом этого объединения — в прямом и переносном смысле — является ее *свирель*, *fylli*. В начале это просто музыкальный инструмент, обычный атрибут пастуха как в реальности, так и в пасторальном клише: под прекрасные звуки свирели проводят свой *l'après-midi* и Пастушка, и ее «зооморфная свита»; ничто не говорит о том, что свирель обладает волшебными свойствами. Когда героиня просит дать ей поиграть на свирели в последний раз, чтобы попрощаться с лугами, ручьями, лесами, цветами, птицами, овцами, пастухами и пастушками, этот алфавит мира также выглядит вполне обычно. Примечательно, пожалуй, лишь то, каким образом в него вводятся небесные светила, *солнце* и *луна*: свирель Пастушки звучит *вечером*, во время *захода солнца* и *восхода луны*, то есть в отмеченный момент временного и пространственного объединения двух основных конструктивных элементов универсума, обеспечивающих космическую гармонию.

Более пристальное чтение текста выявляет особое положение героини, как бы вырывающейся за пределы микрокосмоса. Это прежде всего выражается в ее, так сказать, дистанцированности от *человека*. Ее «домашний» мир, ее быт безлюден — горное пастбище, сто-

рожевые псы, овцы, которых она пасет, чьим молоком она вспоена, мясом вскормлена, шерстью и кожей одета: она живет в *космическом интерьере*. В трагический момент, когда голос свирели достигает (условного) дома Пастушки, откликаются только псы — людей там нет²⁶. Среди тех, с кем героиня хотела бы попрощаться перед смертью, она называет только *пастухов* и *пастушек*, то есть персонажей «своего класса»²⁷. Но когда земной пейзаж космизируется, становится ясной истинная ипостась Пастушки, ее принадлежность к мифологическим персонажам. Это подчеркивается и появлением *зан* (< Диана), прекрасных дев, помогающих героям в борьбе со змеями, драконами и другими хтоническими чудовищами²⁸. Заны — охранительницы Пастушки²⁹ (или покровительницы *пастушества*)³⁰, они находятся в таинственной связи и со звуками свирели³¹, и с чудесными помощниками — псами (симбиоз пастуха и паствы). Появление человека опасно, здесь он предстает разбойником, разрушающим гармонию мира и вносящим в него зло и хаос. *Безлюдность* указывает на *иное* — *мифологическое* — время и пространство, в котором существует Пастушка и которое можно назвать *миоритическим*.

В разбираемом тексте обращает на себя внимание деталь, которая может показаться незначительной (хотя и неожиданно курьезной), но которая в более широком и специально балканистическом контексте приобретает особый смысл: Пастушка носит *мужскую одежду* (можно с достаточной уверенностью предполагать, что в данном слу-

²⁶ Ср.: смерть пастуха оплакивают псы, овцы и козы [Krstić 1984, F 1, 7, 9]; черная коза оплакивает его, «как отца» *çav patëra* [Koufoy 1970, 230] и др. Можно сказать, что псы равны людям, — и это подтверждается албанским обычным правом, когда убийство пастушеского пса приравнивается к убийству человека [Филиповић 1967, 60]. Ср. аналогию, еще более продвинутую в сторону макрокосмоса: эпический герой Халиль (в сюжете «Свадьба Халиля») надеется на помощь моря — и море слышит его призыв (*Sa shpejt deti djaln ka ndigje!*) и отзывается на него [Berisha 1982, 314–315; Zeqo 1983, 328].

²⁷ Ср. тот же мотив в песне: птица летит в горы, где живут пастухи, / где живут пастушки, / пастухи при овцах, / пастушки при колыбелях! [Zdrulli 1987, № 334].

²⁸ О занях см.: [Çabej 1982, 112–113], специально о горных занях (*zanat e malit*) — [Rugova 1987, 166]; мотив *зан*, пасущих каменных коз и помогающих герою, так же как и сходный космический пейзаж см. в сюжете «Женитьба Халиля».

²⁹ Ср. совершенно другое поведение вилы в южнославянском сюжете: вила требует у пастуха овцу, пастух зовет своих псов, они ее разрывают [Krstić 1984, F 1, 8, 2]; но и: вила охраняет пастуху овец [Krstić 1984, A 5, 1, 10]; вила награждает пастуха за то, что он помог ей освободить волосы, запутавшиеся в терновнике [Boškoviћ Stulli 1993, 275].

³⁰ Эпический герой Муйи начинает свою богатырскую карьеру в десятилетнем возрасте с того, что нанимается пасти стадо; пастухи строят ему козни, но Муйи помогают заны, награждая его сверхъестественной силой («Сила Муйи»).

³¹ О связи горных божеств (*зан*, *вил* и т. д.) с волшебной пастушеской свирелью в арумынской традиции см.: [Антонијевић 1982, 170].

чае это не связано с этнографической точностью)³². Далее, хотя героиня как будто не участвует в стычке с разбойниками (с ними и в первый, и во второй раз сражаются ее псы) и вообще не оказывает сопротивления, а только «молит и плачет», ее постоянный эпитет *kreshnike* 'героиня, богатырша'; так обращаются к ней разбойники (*çobaneshë kreshnike* 'Пастушка-богатырша'). И наконец, четко формулируются антимаатримониальные (или вообще антиэротические) цели похищения Пастушки: во время спора, кому из похитителей она достанется, Главарь объявляет, что убьет каждого, кто к ней приблизится, но не потому (как ожидалось бы), что предназначает ее себе, а потому, что вся операция имеет целью обогащение, а не женитьбу и, следовательно (? — Т.Ц.), Пастушку ожидает смерть (*S'jena ardhë për çobaneshën, / s'jena ardhë na me u martue, / jena ardhë me u pasunue* — 75–76). Примечательно, что в качестве контраргумента против этого бессмысленного убийства (не достаточно ли было тогда ограничиться захватом стада?) разбойники вновь апеллируют к ее богатырским, то есть героическим качествам (зачем убивать эту *kreshnike*?).

Эта странность, неканоническая девиация сюжета — вспомним подобный неожиданный поворот в «Миорице», когда герой немотивированно отказывается от попыток избежать смерти, — как бы выключает героиню из сферы *женского*. Здесь можно видеть отголоски мифа об амазонках, когда отношения между мужчинами и женщинами выражаются в военных сражениях³³.

Вообще травестия (сюжеты *девушка-воин*, с мотивами испытания, узнавания и т.п.) относятся к числу универсальных. В современных балканских традициях, в частности южнославянских, интересен поворот, когда девушка выбирает мирную профессию, *пастушество*, и становится главным *пастухом* (*кехая*). Ср. болгарскую песню «Тодорка кехая»: только на девятый год пастухи начинают подозревать, что их кехая — девушка, и начинают ее испытывать, но Тодорка не попадает ни в одну ловушку и с торжеством объявляет:

— Бре пукайте са, увчарйе,
че ви би мума кехае
сега за девет гудини,
та ни един са не сяти!

[БНТ 1962, 231, ср. «Мома става овчар», 252]³⁴

³² Это специально отмечено в [Zeinullahu 1984, 184].

³³ Об атрибутах амазонок у зан (чудесные воительницы, ср. их помощь Пастушке), равно как и о «holy shepherd» — защитнике диких животных, помогающем и человеку, см.: [Tirta 1994, 91].

³⁴ Ср.: Дали ми е Вида мома, / али ми е Ненко овчар [ВН 1976, 282–283; Шапкарев 1972, № 835], Овчаре, овчаре, лице девојачко, / Да си ти девојче... [Ђорђевић М. 1958, 621] и др. Мотив передевания девушки пастухом, чтобы спастись от тюрков см.: [Шапкарев 1972, № 795]. Ср. также распространенный сказочный

Интересно, что в южнославянском сюжете о пастухе, спасающемся от разбойников с помощью игры на свирели, оппозиция *мужской/женский* инвертирована: разбойники хватают пастуха-юношу, а помогает ему девушка, часто с «женственным» именем *Севда* «любовь» (тур. заимств.), см., например, «Севда и Пейко» ([БНТ 1962, 351–355], ср.: [Шапкарев 1972, № 683, 703]; в № 698 на помощь приходит сестра).

С другой стороны, оппозиция *мужской/женский* отходит в сторону, уступая место оппозиции *молодой/старый* (связанной прежде всего с брачным возрастом), а эта последняя вводит мотив *tors praematura*, столь разнообразно представленный в балканской традиции, начиная от истоков (ср. хотя бы мотив *невинной* — в обоих смыслах слова — жертвы). В нашем случае этот неожиданный поворот отсылает к «Миорице», но не как к прецеденту, а как к одному из «образцовых воплощений идеи».

В «Миорице» свадьба с Матерью-Землей, то есть *свадьба/смерть* и формулируется, и описывается. Здесь — лишь подразумевается, реконструируется, но, как представляется, с достаточной степенью достоверности. Предполагаемая гибель Пастушки представлена как ритуальное убийство, своего рода жертвоприношение, совершаемое в соответствии с ритуалом, который объявляет сам исполнитель, Главарь разбойников: — *Џобанеш-о, shtriju nē bari / se po tē pres unē pogllavari! 'Пастушка, ложись на траву / потому что сейчас я, Главарь, тебя зарежу'* (87–88). Чтобы было совершено заклятие, Пастушка, как жертвенное животное, связанная, должна лечь плашмя, *простереться* (собств. *вытянуться*) на траве. Травя (лексема *балканского пастушеского текста*, см. гл. 10) в данном случае символизирует и жертвенник, и землю, и природу, растительный мир, который земля «носит на себе», и корм для скота, то есть указывает на *пастушество*.

Приникание к земле означает и соединение/сочетание с ней (ср. соответствующие обряды, связанные с плодородием) — метафора *свадьбы*, и одновременно возвращение в нее — метафора *смерти*. *Главарь* же из ординарного убийцы, собирающегося «убрать свидетеля», превращается в убийцу ритуального, соответствующего *жрецу*: он как бы должен избавить героиню от земной участи (в данном сюжете от насилия) ради более высокого жребия.

Из 160 строк баллады пейзаж занимает около половины. Нельзя не учитывать традиционность этой пейзажной рамки для пасторального жанра. Однако нельзя забывать и то, что в пасторали закодирована мифологическая информация, превосходящая по значимости непосредственные события, которые (ср. *миоритический хронотоп*) вполне соответствуют условиям и законам пастушеской жизни. Ми-

ход: женщина, встречаясь с пастухами, просит у них одежду, переодевается и действует далее уже в новом облике (мужчина, пастух), см. гл. 9.

фологическая нагруженность концепта *пастушества* не только пробивается через бытовую, повседневную сторону этого занятия, но и побеждает реальность, переводя события, действия, персонажей на *иной*, космический уровень. Румынский *Пастух* со своей говорящей *овечкой* и албанская *Пастушка* со своими верными *псами* встречаются друг с другом (и ожидают сотоварищей по ремеслу из других балканских традиций и времен) в *миоритическом* пространстве, объединенные голосом *свирели*, напоминающей о том, что изобрел ее *пастушеский бог*, происходящий из тех же мест. Пастушка прекрасно играет на свирели и с ее помощью управляет космическим порядком; такие же свирели просит положить в свою могилу герой «Миорицы» (*fluieraş de fag, flueraş de os, fluieraş de soc*), с такой же *дудочкой в руке* является поэту Муза. Этот последний образ вновь напоминает о неотъемлемой лиричности, которая — так же как мужество и геройство вплоть до агрессивности, так же как таинственная власть над природой в ее космических проявлениях и слияние с природой³⁵ — превращает человека, пасущего домашний скот, в *пастуха*, принадлежащего миру *мифологичных*³⁶.

Литература

- Антонијевић 1982 — Д. Антонијевић. Обреди и обичаји балканских сточара. Београд, 1982.
- БНТ 1962 — Българско народно творчество. София, 1962, 8.
- ВН 1976 — Вековно наследство, 1 / Отбор от М. Арнаудов. София, 1976.
- Ђорђевић М. 1958 — М. Ђорђевић. Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави. Београд, 1958.
- Ђорђевић Т. 1984 — Т. Ђорђевић. Познавање пушке по пуцњу // Т. Ђорђевић. Наш народни живот. Београд, 1984, 3.
- Филиповић 1967 — М. С. Филиповић. Различита етнолошка грађа. Београд, 1967.
- Цивьян 1979 — Т. В. Цивьян. Наблюдения над категорией определенности-неопределенности в поэтическом тексте (поэтика А. Ахматовой) // Категория определенности-неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979.
- Цивьян 1984 — Т. В. Цивьян. Синтаксическая структура балканского языкового союза. М., 1984.
- Цивьян 1990 — Т. В. Цивьян. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- Шапкарев 1972 — К. А. Шапкарев. Сборник от български народни умотворения. София, 1972, 3.

³⁵ Так в эрмитажной картине Пуссена Полифем, играющий на пастушеской свирели, является как бы продолжением или вершиной горы, на которой он сидит.

³⁶ Благодарю за помощь Fjoralba Hysko, Jorgo Psellau и И. И. Воронину.

- Berisha 1982 — *R. Berisha*. Personifikimet gjeografike // Çështje të folklorit shqiptar. Tiranë, 1982, 1.
- Bošković Stulli 1993 — *M. Bošković Stulli*. Žito posred mora. Usmene prie iz Dalmacije. Split, 1993.
- Çabej 1982 — *E. Çabej*. Disa figura të besimeve popullore shqiptare // Çështje të folklorit shqiptar. Tiranë, 1982, 1.
- Çetta 1974 — Balada dhe legjenda / A. Çetta ed. Prishtinë, 1974.
- Κούφου 1970 — *I. N. Κούφου*. Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Αθήνα, 1970.
- Krstić 1984 — *B. Krstić*. Indeks motiva narodnih pesama balkanskih slovena. Beograd, 1984.
- Reiter 1985 — *N. Reiter*. Albanisch po // Zeitschrift für Balkanologie, 1985, 21/2.
- Rugova 1987 — Rugova, monografi etnografike / Red. M. Krasniqi. Prishtinë, 1987.
- Sako, Harito 1984 — *Z. Sako, K. Harito*. Gjëgjëzat // *Z. Sako*. Studime për folklorin. Tiranë, 1984.
- Tirta 1994 — *M. Tirta*. The albanian pantheon of the nature and Balkan comparisons // Septième congrès international d'Etudes du Sud-Est Européen. Communicatons. Athènes, 1994.
- Zeinullahu 1984 — *A. Zejnullahu*. Fyelli — kasnec magjik në një këngë popullore // Gjurmime albanologjike XIII. Prishtinë, 1983.
- Zeço 1983 — *M. Zeço*. Motivi i detit në ciklin e kreshnikëve // Çështje të folklorit shqiptar. Tiranë, 1986, 2.
- Zdruli 1987 — *K. Zdruli*. Folklor nga Devolli i sipërm. Tiranë, 1987.

Шар планина — героиня южнославянской (македонской) пасторали

Балканский пастушеский текст в своих наиболее распространенных и достаточно предсказуемых сюжетах (обычно это описание пастушеского быта), в которых если и можно предположить мифологию, то глубоко запрятанную, обнаруживает весьма примечательные локальные варианты. Об одном из таких здесь и пойдет речь. Это пастушеская песня, которая обычно включается в раздел бытовых («трудовых», «семейных»), хотя допустимо отнести ее и к числу обрядовых: она, в частности, исполняется на свадьбе «и в других случаях» [Китевски 1989, 119]¹. Протагонистом сюжета, его «двигателем» в буквальном и переносном смысле слова является *Шар планина*², «нашата најголема и најубава планина» [Герасимова-Синадинова 1975, 27], «величественная Шар-планина», как ее называл Селищев [Селищев 1981, 3]. Есть основания видеть в *Шар планине* не только протагониста, но и монополиста сюжета, что само по себе представляется весьма примечательным.

Итак, рассматриваются пастушеские песни о том, как *упала / сдвинулась / расстрескалась / развалилась* гора и *придавила / заперла / накрыла / засыпала / схватила / поймала* троих пастухов. Они не могут возвратиться домой, к семье (к родным и близким) и умоляют гору отпустить их. Сюжет, как уже было сказано, весьма популярен, известен во многих вариантах³. Обратимся прежде всего к трем песням из собрания Шапкарева [Шапкарев 1972]: № 699 «Шар планина и тройца овчари» (Битола), № 701 «Шар планина и три овчари» (Дебърско), № 1292 «Три овчари и Стара планина»⁴ (Солунско).

¹ Сочтено возможным ограничиться примерами-образцами, поскольку в данном случае нас больше интересует сама конструкция сюжета, чем полное перечисление его вариантов.

² *Шар планина* — горный хребет в западной Македонии, близ границы с Албанией, протяженностью между 60 и 80 км: высшая точка — гора Турчин, 2702 м.

³ К сожалению, нам не удалось полно и точно установить границы распространения сюжета. Во всяком случае, основной массив текстов локализуется в Охридско. Краткую сводку вариантов см.: [Китевски 1989, 119, примеч. 77, 78, из собраний: Мелогографи 1978; Линия 1978].

⁴ Несмотря на название, в тексте речь идет о *Шар планине*.

Попаднала Шар планина,
 Леле, попаднала Шар планина,
 Потиснала три овчари.
 Първи овчар ѝ се молит:
 — Ой планино, Шар планино!
 Ай пушчи ме, да си одам; —
 имам майка, шчо ме жалит!
 Майка жалит, дур ѝе жива. —
 Втори овчар ѝе се молит:
 — Ой планино, Шар планино!
 Ай пушчи ме да си одам!
 Имам сестра, шчо ме жалит;
 сестра жалит до година! —
 Сетен овчар ѝе се молит:
 — Ой планино, Шар планино!
 Ай пушчи ме, да си одам!
 Имам жена, шчо ме жалит;
 жена жалит, дур сум дома!

[Шапкарев 1972, № 699]

На первый взгляд, сюжет построен исключительно на «морализирующем» элементе и раскрывает известную пословицу *либе жали до година, майка жали до амина*. Варианты различаются «сроками оплакивания», то есть памяти о близком. В № 701 мать горюет до самой смерти, сестра — пока не выйдет замуж, возлюбленная — шесть недель:

Майка ти жалит дури да умрит.
 сестрата жалит дур да с'омажит,
 любата жалит до шес недели⁵.

В № 1292 совпадают «сроки» для матери и сестры, а жена горюет только до полудня (*Жената жале, дур до пладнина*); в [МНТ 1973, 66] мать горюет *дур до века*, сестра горюет *донегдека*, жена — *до пладнина* (или *ден до пладне* [Линин 1978, № 73, 160]), *ден до пладне до мр̀кнало* [ВНТ 1962, 321] и т. д.; получается, что типовой «срок памяти/оплакивания» для жены (возлюбленной) — в пределах светового дня.

В сборнике А. Линина «срок сестры» совпадает со «сроком жены» в [Шапкарев 1972, № 699]:

...мајка жали дур е жива,
 сестра жали дур е дома,
 либе жали ден до пладне.

[Линин 1978, № 73, то же № 160]

Однако это, скорее, омонимия: выражение «пока [она] дома» в случае жены может означать временный *уход* (то есть выход из дома), а в случае сестры *уход* окончательный; тогда это синонимично *сестрата жалит дур да с'омажит*, поскольку после замужества сестра навсегда оставляет родительский дом.

⁵ То же: [Саздов 1981, 171].

Остается не вполне ясным, кто определяет/объявляет эти сроки. Если их называют сами герои, это монолог без ответа, заклинание или молитва (в некоторых случаях они и обращены к Богу, см.: [Милад. 1981, № 207]). Иногда отвечающий не назван, но есть указания на диалог (оппозиция *я/ты*):

Потфатила ми Шар планина,
потфатила до три овчари.
Порвийот велит, ѝе се молеше:
— Пушчи *ме мене* ти, Шар планино,
пушчи ме мене, дома да одам;
дома си имам майка, ме чекат! —
Вторийот велит, ѝе се молеше <...>
Третийот велит, ѝе се молеше <...>
Майка *ти* жалит дури да умрит.
сестрата жалит дур да с'омажит,
любата жалит до шес недељи.

[Шапкарев 1972, № 701]

Ти 'тебя/тебе', даже если это Dat. Eth. (то есть ответ исполнителя, а не Шар планины), свидетельствует о диалоге. Своеобразен вариант, состоящий из трех нарративных блоков и представляющий, так сказать, объективное и протокольное описание ситуации, без выражения эмоций:

Попагяла Шар планина,
пофатила три овчаре;
я то 'дейнот има майка,
я то другьот има сестра,
я то третийот има жена.
Майка жале, дури да умре;
сестрата жале дур да с'омъже;
жената жале, дур до пладнина.
Собрале се майка и сестра,
майка и сестра, сестра и жена,
майка веле: — Дек ми ѝе синот? —
сестра веле: — Дек ми ѝе братот? —
жената веле: — Дек ми ѝе мъжот? —

[Шапкарев 1972, № 1292]

Однако, по большей части ([БНТ 1962, 321; Линин 1978, № 73, 160; МНТ 1973, 66] и др.) отвечает сама Шар планина, объясняя, почему она не хочет отпустить пастухов — вообще или во всяком случае сразу:

— Пусни мене, Шар планино, <...>
Имам майка да ме жали! —
Отговаря Шар планина:
— Майка жали доре жива! <...>
Отговара Шар планина:
— Сестра жали до година!

То есть время еще есть, спешить некуда. И тогда третий пастух сам объясняет неотложность своего возвращения домой:

Пусни мене, Шар планино, <...>
 имам жена да ме жали;
 а жена жали ден до пладне,
 ден до пладне до мръкнало.

[БНТ 1962, 321]

Перед нами хрестоматийный мотив: «степень любви и верности определяется временем/сроком»: кто любит больше, тот, соответственно, и горюет/вспоминает о своей потере дольше. Так, в песне «Кой колко жалее» больной Стоян спрашивает мать, отца, сестру и возлюбленную, кто сколько времени будет оплакивать его, когда он умрет. К р о в н ы е родственники называют предельные сроки:

Я майкя си му говори:
 — Жалее, синко, та млогу,
 Дури при тебе не дойдем. <...>
 Я баща си му говори:
 — Жалее, синко, жалее,
 дур море вода престане <...>
 Я сестра си му говори:
 — Жалее, брате, жалее,
 дур суо дърво лист пуши <...>

Возлюбленная же объявляет, что будет горевать, пока не вернется с кладбища, после чего пойдет плясать:

— Войно Стояне, Стояне,
 жалее, войно, та млогу —
 дури се върнем от гроби,
 та се улезнем, Стояне,
 у тая мала градина,
 че берем китка весела,
 че затнем войно Стояна,
 та па че ойдем на оро,
 че да се фанем на танец.

([ВНПП 1982, 299]; комментатор сравнивает эту песню с сюжетом «Шар планина е затрупала овчари»)

Мотив испытания верности (а не только вопросов о ней) особенно ярко и эффектно воплощен в сюжете «Змия в пазвата» («Змея за пазухой»): герой последовательно просит мать, братьев, сестру и жену или возлюбленную вынуть змею, которая залезла ему за пазуху, и тем спасти его от укуса. Варианты могут быть разные (по формуле «без сына/брата могу — без руки не могу»), и чаще соглашается как раз возлюбленная («без руки могу, без тебя не могу»); она бесстрашно вытаскивает *лота змия*; в некоторых вариантах вместо змеи она вынимает золотое монисто и таким образом получает награду за самоотверженность⁶. Действие может происходить в горах:

⁶ То же в румынском варианте, где жена говорит:

De cât, Petre, fără tine,	Чем, Петре, без тебя,
Mai ghin', Petre, fără'o mână.	Лучше, Петре, без руки.

[Tocilescu 1900, 1070].

Стоян находится на Стара планина, откуда и зовет на помощь [БНПП 1982, 300].

На этнокультурном уровне (на уровне архетипической модели мира, ММ) в сюжетах «испытания любви» эксплицируются прежде всего оппозиции *мужской/женский, свой/чужой, близкий/далекий, дом/анти-дом (этот мир/иной мир)*. Далее актуализируется иерархия родства (по крови и по свойству)⁷, получающая оценочное выражение. На родство накладывается признак возраста, и это обычно дает отмеченное число 3 (или 3 + 1): *старая* мать или *старые* мать + отец = родители / *молодая* сестра / *молодая* жена. В сюжете «Шар планина» число 3 многократно подчеркивается (3 пастуха, каждый из которых выбирает себе одного из 3 «горюющих» и ждущих его возвращения; ср. также число 3 в определении срока — *три месеца, три години, шес недели* — 3 × 2) и др.

Несколько иной вариант, с более детальной проработкой структуры семьи (и без сравнения «кто горюет дольше») приведен в сборнике Миладиновцев: здесь пастухи «многосемейные» (а не то, что у первого только мать, у второго только сестра, у третьего только жена), и количество (и ранг) родственников идет по нарастающей, от первого пастуха к третьему (родители — родители & жена & сестра — родители & жена & дети). Пастухи молят об избавлении Бога, хотя обращаются они к Шар планине:

Ох! падна, падна Шар планина <...>
 Та притисна три овчара <...>
 Първи овчар богу ся моли: <...>
 «Дигни ся, дигни Шар планина, <...>
 Имам майка, имам баща, <...>
 По мене ще жалат, шар планина.» <...>
 Втори овчар богу ся моли; <...>
 «Дигни ся, дигни Шар планина, <...>
 Имам баща, имам майка, по мене ще жалат;
 Имам булка, имам сестра, по мене ще жалат.»
 Трети овчар богу ся моли: <...>
 «Дигни ся, дигни Шар планина, <...>
 Имам майка, имам татко, по мене ще жалат;
 Имам булка, имам деца, по мене ще жалат.»

[БНП 1981, № 207]

Композиционно «сроки» могут располагаться по убывающей (мать — сестра — жена) или по нарастающей (в обратном порядке). Когда эти сроки называет сама Шар планина, то ощущается некий подтекст, открывающий ее гибкую логику. Если срок короткий (*жена*, которая горюет очень недолго), то ради этого не стоит отпускать героя: все равно не успеет. Если же срок длинный:

⁷ В одних вариантах перечисляется родня по отношению к герою — его *родители, сестра, жена, дети*, — в других определяется он сам как *сын, муж и брат*.

<...> мајка имам да ме жаља.
 Јодговори Шар Планина:
 Мајка жаља дур до гроба!

[МНТ 1973, 65]

— то бо́льшая надежность обеспечивает соответственно больший запас времени: тогда герой может и подождать — все равно успеет.

«Горный мотив» в рассматриваемом сюжете отодвинут на второй план и выглядит как бы простым зачином, предложением-завязкой для испытания близких, в принципе варьируемым: с героем может случиться и другое несчастье (болезнь, опасность утонуть в море, заточение в тюрьме, змея за пазухой и т. п.). Учитывая семейно-бытовой характер песни, этот мотив довольно естественно проецируется на *пастушеский быт*: считается, что имеется в виду сезонный отгон скота на горные пастбища и вполне возможный обвал в горах, преградивший путь пастухам (примечательно, что в сюжете ничего не говорится о стаде, — и этим он дополнительно отмечен). Современные исследователи относят к кругу опасностей, которым подвергается пастух («жертва и на планината или на други натприродни сили»), и эту опасность, приводя начало «известной песни», — *Се навали Шар Планина, / потиснала три овчари...* [Ристески 1974], ср.: [Китевски 1989, 119].

Действительно, то, что произошло в горах (с горой — *попаднала и потиснала, попагяла, падна и притисна, се навали и потиснала, распукала, растури и потфана, падај и поклопи* и т. д., то есть «упала», «навалилась», «придавила», «раскололась», «растрескалась», «накрыла» и т. д.), вполне соответствует реальной ситуации⁸, а употребление глагола *фати* (*потфатила, пофатила*) или *улови* «схватить», «поймать» выглядит обычным тропом, органично входящим в описание анимизированной природы. Топоним *Шар планина*, то есть «привязка к месту», дополнительно подчеркивает реальность и достоверность происходящего. Все как будто подводит к тому, чтобы не искать в песне мифологии: это могло бы показаться натяжкой.

Однако более внимательный взгляд выхватывает деталь, способную переместить сюжет в мифологическое пространство. *Гора упала*: конечно, в этом видится прежде всего синекдоха — падение камня приравнивается к падению всей горы (или даже всего горного

⁸ Но и мифологической: так, в «Одиссее» Посейдон в гневе на Аякса

...схватил свой ужасный трезубец,
 Им по Гирейской ударил скале, и скала раздвоилась;
 Часть устояла: кусками рассыпавшись, в море другая
 Рухнула вместе с висевшим на ней святотатным Аяксом...

(Od. IV, 506–509)

В подлиннике *εσχισε* 'раскол', *εμπεσε* 'упала'. Существенно объединение *верха* (горы) и *низа* (воды): один и тот же эпизод в рассматриваемых пастушеских песнях происходит в горах, в «Одиссее» — в море.

массива)⁹; насколько это поэтическое изображение достаточно частого явления природы связано с «волей» горы?

Существенно, что тот же мотив в русской сказке выражен более прямо: в ней говорится не об обвале, а именно о *движении горы*, жертвами которой также оказываются пастухи: «...лог крутой, могучий. Там детишки коров стерегут. Вдруг *гора-то и здвинулась* и подавила этих детишек» [РСИМ 1932, № 30]¹⁰. — И здесь этот мотив не главный, а побочный: сказка на сюжет «Шемакин суд».

Но далее: выделяются тексты, свидетельствующие об умышленности «двигательных» действий Шар планины, о ее целенаправленной активности. Об обвале или ином стихийном бедствии не говорится вообще: *гора схватила, поймала, гору просят подняться или подвинуться (дигни ся)*¹¹, отпустить пастухов (*пушчи, пусни*), то есть расстаться, так сказать, «разжать объятия», которыми она их охватила:

Потфатила Шар Планина,
три јовчари Шар Планина. <...>
— Пушчи мене, Шар Планино...

[МНТ 1973, 65];

Бог да бие Шар планина,
що улови три овчара,
три овчара, три другара —
улови ги, притисна ги. <...>
— Пусни мене, Шар планино,
пусни мене да си ида...

[БНТ 1962, 321]

В мифологическом словаре архетипической ММ *гора* — символ устойчивости, неподвижности (прежде всего, в связи со своей основной функцией соединения *верха* и *низа*, неба и земли). *Неподвижность* — вот основное свойство *горы*, и оно противопоставляет *гору* миру *живого* и *человеку*. *Неподвижность*, отъединенность определяет и исходную некоммуникабельность, одиночество горы как среди себе подобных, так и по отношению к остальному миру, в том числе и миру человека. Это и отпечаталось в формуле-пословице

⁹ Чтó имеется в виду под обращением *Шар планина, Стара планина* (ср. русск.: *Урал-батюшка* и под.), весь массив или отдельная гора, — особый вопрос. Ср. в связи с этим комплекс значений для **grUN*: 1. гора (холм), покрытая лесом, 2. верхняя часть горного хребта, 3. склон горы, 4. горная цепь, 5. глыба, упавшая с горы, 6. пастбище в горах... [ОКДА 1987, № 730].

¹⁰ Ср. к этому же календарное поверье в тексте былички: «Ходили одні дівчата в ліс на Здвиження, а одна дівчина й провалилась о то саме туди, де гадини..., там вона до того празника й була, до Рухмана... а як земля рухнула і всё рушило ся, вони повилазили, і дівка вилізла» [Агапкина 1993, 158].

¹¹ См. значения для *дигне, дигне се* в [РМНП 1987, 82–83]: I. 1. а. *крене нешто угоре, во вертикален правец*; 2. а. *тргне, истави нешто од некаде*; б. (прен.) *урне, разурне*; 5. *стори да се крене*; II. 2. а. *напушти место каде што наоѓа; отиде, замине* и т. д.

«гора с горой не сходится»: *планина с планина се не среща; планина с планина не ся събира* [Геров 1977, 39]; *гора с гора са не ставя, човек с човека са ставя, гора с гора са не събира, човек с човека са събира* [Славейков 1972, 139].

Но: шуточный компромисс «Если гора не идет к Магомету, то Магомет идет к горе» дает надежду на то, что гора может придти в движение¹². И действительно: *планина со планина се ставува, камоли човек со човека!* [Речник 1965, 175], вариант *гора со гора се ставува, камули чоек со чоека* [Цепенков 1972, № 454]. Ср. «отрицательный» вариант (Даль): *Бес качает горами, не только нами; Силен враг, и горами качает, а людьми, что венниками трясет.*

Такая «перевернутая» ситуация, — что не только характерно, но и обязательно для любой народной традиции (и соответственно для менталитета человека), — не опровергает предыдущее, а побуждает посмотреть на предмет в несколько ином ракурсе. Гора, оказывается, может и двигаться. То же касается и ее некоммуникабельности. «Замкнутость» горы как бы опровергается тем, что в диалог с ней (впрочем, и с другими элементами ландшафта, стихиями и т.п.) вступает человек. В кругу южнославянского *пастушеского текста* см., например, ритуальное прощание с горой:

— Сбогом, със здрава, Стара планино,
— Сбогом със здрава, млади овчере...

[РК 1970, № 195]

Увчере стават и благословет:
— Ставай със здраве, Стара планино <...>
Ютговаряше Стара планина:
— Сбогом идете, млади ювчере,
пролет кат доде, пак да додете...

[БНТ 1962, 269]

— Остани сбогум, Стара планино,
че те сме млогу зулум сторили <...>
— И вие сбогум, млади увчере...

[БНТ 1962, 270] и др.

Да и горы время от времени переговариваются друг с другом: соперничество Олимпа и Кисава¹³ — известный мотив греческой традиции¹⁴. Движение может быть и «коммуникативным»: ответ горы на обращение к ней (собственно, этого и ожидают от нее пастухи). Анализируя различные приемы анимизации горы, автор книги о

¹² Ср.: «gore i planine se kreću» [Krstić 1984, 471].

¹³ Ο Όλυμπος κι ο Κίσαβος, τα δύο βουνά μαλώνουν [Πολίτης 1932, 39; там же список соперничающих гор].

¹⁴ Ср. в русской литературной традиции известный каждому еще со времен «детского чтения» великий спор Казбека с Шат-горою в стихотворении Лермонтова (причем *седовласый Шат* предостерегает Казбек от чрезмерно активных контактов с человеком).

символике *горы* напоминает, что фольклор самых разных традиций изобилует сюжетами о том, как звуки магических песнопений двигали горы, — ср. хотя бы Орфея, к которому склоняли вершины Родопы, соседи Шар планины [Jantzen 1988, 72].

Иной ракурс заставляет вспомнить, что потенциальная способность к движению заложена в горе изначально, и евангельское *верата планине преместуа / правина планина поместуа* [Цепенков 1972, № 314, 2022]¹⁵ имеет корни в гораздо более архаичных представлениях. В связи с «космогоническим требованием» совпадения неба с землей, когда небо должно накрыть землю, как крышкой, без зазора (см. гл. 1), особенно примечательны варианты с глаголом *поклопи* 'закрыть (крышкой)', 'накрыть', и особенно *поклопи се* 'совпасть'. Гора *накрывает / покрывает* пастухов, и они оказываются как бы под каменным сводом:

Падај, падај, Шар Планино,
ми поклопи три овчара...

[Линин 1978, № 160]

Распукала Шар Планина,
Ми покрила / поклопи три овчара...

(сообщено М. и А. Адамчевскими);

Растури се Шар-планина,
ми поклопи три овчара...

[РМЈа 1965, 294]

Здесь особенно ярко проступает игра на оппозиции *внутренний/внешний*: пастухи стремятся *домой*, то есть из *внешнего*, опасного пространства *гор* во *внутреннее*, защищающее пространство *дома*, но попадают во *внутреннее* пространство *не-дома, анти-дома*. Они, тем самым, оказываются *запертыми* во *внешнем* мире, где такого рода замкнутость означает отсутствие выхода, гибель (гроб, могилу) и представляет особую опасность; о противопоставлении *дом/не-дом* см.: [Цивьян 1978; Civjan 1987].

Рельеф и прежде всего горы образовались в результате движения и я: сжатия (см. выше) или растягивания, ср.: [*Поверхността*] *на земята се разстъпила и се появили острови и планини от двете страни*¹⁶ [Шестоднев 1981, 104]. Это «двигательное» образование гор, долин, водных резервуаров откликается в этиологических легендах, ср. о «Геркулесовых столпах»: Геракл раздвигает некогда слитые воедино горы на северном и на южном берегу Гибралтара,

¹⁵ Примеры по другим балканским традициям см.: [БНМ 1968, № 1743].

¹⁶ *Растяпи* (греч. *σχισθεία*) [Шестоднев 1981, 328]. К этому же раскрытию замкнутости см. в контексте балканского пастушества (из представлений о природе): «Die Gelehrten sagen, dass es irgendwelche Felsen und Bergen gegeben habe, die verstopft waren, aber jetzt sei diese Verstopfung verschwunden und die Winde haben sich frei gemacht» [Marinov 1976, 301].

чтобы открыть доступ к Океану. В южнославянской традиции см., например, о происхождении озера Елидере: *ламия пробила път между двете планините, Къркария и Смиливи скали, отгдето изтекло всичко озеро* ([Горанов 1981, 77] — текст из архива Верковича)¹⁷.

Отклики *движения*, находящегося в основе происхождения гор, можно видеть в литовских, украинских и белорусских преданиях о том, что горы возникли из камней, которые *бросали* великаны; в черногорских — что это были камни, *вывалившиеся* у Бога из прорвавшегося мешка, и т. п., и особенно в сербских (Левач) и болгарских: горы возникли после вознесения Христа, когда *земля пошла за ним на небо* [СД 1995, 520; Георгиева 1983, 29]; последнее отражено в таких повсеместно распространенных словесных формулах/образах, как *горы поднимаются, возвышаются, растут* и под.

Образование рельефа на изначально плоской земле описывается прежде всего как внесение в ее структуру *вертикали* и установление при этом трехчастного членения мира (ср. структуру мирового дерева, аналога и космоса, и горы, и представление мира в виде дерева в румынских загадках, гл. 1): бывшая ровная поверхность, то есть *горизонталь*, остается как точка отсчета, *вверх* поднимаются горы, а *низ*, то есть *выемки*, заполняется водой. Пара *горы/воды* столь же формульна, как *горы/долины*. Но если *горы* и *долины* противопоставляются исключительно по признаку *вертикаль/горизонталь* и/или *верх/низ*, то здесь перед нами признак *движения*, по которому *горы* и *воды* не только *противопоставляются* — это довольно очевидно — но и *одновременно объединяются* — что уже требует объяснения.

Мифологические словари приводят примеры из полинезийских сказаний о создании из песка скалы, из скалы острова, из острова горы, о плавучих горах и т. п. [МНМ 1980, 314]. Из воды в начале мира возникла мифическая гора Триглав (хорв.) или Козловая гора (пол.) [СД 1995, 520]. Анимизированная гора уподоблена потоку, олицетворяющему движение: «[гора] est un personnage, au même titre qu'un fleuve» [Jantzen 1988, 171]. *Движение* — столь же основоположный признак воды¹⁸ («двигаться мы научились у воды» — *vom Wasser ha-*

¹⁷ Универсальная мифологема «пробивание пути через горы» отражается в поверьях, связанных с камнем. В южнославянском ареале речь идет прежде всего о том, что называется *шупльи камен*, широко применяющийся в магической, в частности заговорной практике. Под этим понимаются: *шуплье стене* 'скалы с отверстием', через которое *проводят* или *проносят* объект исцеления, и маленькие камни с дыркой (рус. «куриный бог»). Последние используются для лечения болезней, связанных с *жидким*: молоко, моча. Чтобы избавиться от грудницы, кормящая мать процеживает молоко сквозь *шупльи камен*; чтобы у коровы или овцы не отнимали молоко, надо в течение 3-х дней 3 раза доить их сквозь *шупльи камен*; чтобы избавиться от ночных неприятностей, надо помочиться сквозь *шупльи камен* и т. д. [Раденковић 1996, 114–115].

¹⁸ Противоположное состояние маркировано, обычно с отрицательным оттенком: *стоячая вода*. О коммуникативных свойствах воды в связи с движением см. гл. 8, 14.

ben wir's gelehrt, вслед за пускающимся в путь шубертовским мельником), как *неподвижность* — горы¹⁹, и гора, помещенная в воду (и тем самым ставшая островом)²⁰, поневоле начинает двигаться, превращаясь в некий «природный» корабль²¹.

Следующий пример напрашивается: известные прежде всего по путешествию аргонавтов Симплегады, или Кианейские острова-скалы, «Klappfelsen», сталкивающиеся горы, плавающие в море (их помещают в разные места, но чаще всего — у входа в Понт Эвксинский [КР 1979, s. v.]). Аргонавты узнают о них от слепого прорицателя Финея:

Черные две скалы вы узрите при моря теснинах,
Между которых никто проскользнуть не мог безопасно,
Ибо внизу не на прочных корнях они утвердились,
Но то и дело одна другой навстречу стремится;
Так и сшибаются обе, а вокруг воздымаются волны...

(Ap. Rod. Arg. II, 318–322; пер. Г. Церетели)

Корабль аргонавтов первый, которому удалось проскочить между ними. После этого прецедента Симплегады, «укоренившись», остановились навсегда (*Блаженные боги решили, / Чтобы случилось так, если кто проплывет между ними* — Ap. Rod. Arg. II, 605–606). Симплегады интерпретируются как символ труднодоступного входа в подземный мир [De Vries 1954, 96], и не случайно поэтому они связаны с водой — см. в албанской сказке: «набрать воды там, где открываются и закрываются скалы» *të mari ujë aq çileshin e mbëshileshin malet* [FSh 1958, 99]; ср. поиски живой воды: *Живата вода е между две планини и планините са затварет и разтварет* [Шапкарев 1973, 401].

Горы, которые сначала двигались, а потом остановились — «окаменели». Это вводит универсальный мотив метаморфоз, обращения живого, двигающегося существа в неживой, неподвижный камень (ср. хотя бы *каменный мир* в заговорах). В каменном облике прежний вид сохраняется, и вместе с ним сохраняется *память о движении*. Она может проявляться не только в соответствующей позе (оглядка жены Лота), но и, так сказать, в том, кого опознают в камне: окаменевают те, кому заведомо было свойственно движение. В балканском *пастушеском тексте* это — стада. [На Марафоне] «Немного в сторону от равнины есть гора Пана и пещера, заслуживающая осмотра: вход в нее узкий, но кто его пройдет, встретит целые сооружения, ванны и так называемое „стадо Пана“ — скалы, очень похожие на коз» (Paus. I, XXXII, 6; имеется в виду сталактитовая пещера).

¹⁹ Ср. пословицу *под лежащий камень вода не течет*.

²⁰ Об отождествлении *гора-остров* см.: «Действительно, мир албанца — гора, <...> но этот *мир-гора* не есть нечто обособленное, островное» [Zeqo 1984, 84–85].

²¹ О связи острова с кораблем, о корабле как о плавучем острове см.: [Айрапетян 1992, 230–234].

В румынской традиции «ансамбли камней» связывают с сюжетом Бабы Доки: «Камни — овцы бабы Доки, окаменевшие от холода. И эти овцы заполнили камнями весь мир» (записано в Олтении [Vuhošiu 1970, 35]), ср.: вместе со стадом в камень, скалу превращается и сама Баба Докия [German 1926, 42; TF 1970, 353].

«Обратное превращение» (движение камня) — чудесные *каменные козы*, принадлежащие албанским горным божествам орам (занам). *Se na jet' tri dhi prej shkamit, / Qi rrijmë bashkë me zana!* 'Мы три козы из камня, / и живем вместе с занами!' — объясняют они герою, который сначала принял их за обычных 'горных коз' dhi malit [Këngë 1955, 158; «Женитьба Халилия»]²².

В имени *Симплегады* (Συμπλεγάδες : πλίσσω) отчетливо значение удара/сталкивания = сшибания. Они отличаются от Irrfelsen, бродячих скал, свободно курсирующих по воде, ср. гомеровские *Планкты* (Πλαγκταί πέτραι):

ἔνθεν μὲν γὰρ πέτραι ἐπηρεφές, πρὸς δ' αὐτὰς
κῦμα μέγα ῥοχθεῖ χυανώπιδος Ἀμφιτρίτης
Πλαγκτὰς δ' ἦ τοι τὰς γε θεοὶ μάχαρες καλέουσι...

Прежде увидишь стоящие в море утесы; кругом них
Шумно волнуется зыбь Амфитриты лазоревокой;
Имя *бродящих* дано им богами...

(Od. XII, 59–61)

Симплегады — персонажи, вступающие в контакт/конфликт друг с другом: сталкивание — форма их существования, обеспеченная тем, что они находятся в воде, которая в свою очередь является своего рода гарантом их движения.

В случае *Шар планины* вода отсутствует. Однако важно то, что, и будучи перенесенными на сушу, горы сохраняют стремление к движению, причем не к «путешествиям» (как грохочущие среди вздыбленных волн бродячие скалы *Планкты*), а к целенаправленному движению *по горизонтали*, к встрече-соприкосновению друг с другом. Встреча может быть мирной (ср. выше *планина со планина се ставува*). Она может быть и конфликтной. Это отразилось, например, в следующем южнославянском сказочном сюжете: «с помощца на благодарна змия, освобождена от *з а т и с н а л я к а м ъ к*²³, невястата преминава през планини, които се бият» [БФП 1994, 148:

²² О культе камня у пастухов (*Говедарски камен на Овчеш пољу*) см.: [Антоњевић 1982, 80].

²³ Почти цитата из наших текстов. Из этого пассажа могут следовать существенные выводы о месте/роли пастуха в мифологических сюжетах, связанных с горой и скотом. Тема *Громовержец — змей — гора — скот* (ср. так называемый «основной миф») здесь не рассматривается, хотя и замыкание скота в горе, и освобождение его может в определенном смысле быть преобразено и в нашем сюжете, где место скота метонимически занято пастухами, а враждебные действия берет на себя сама гора.

425 В IV] ²⁴. В этом отношении Шар планина пастушеской песни «пошла дальше», обратив свою активность против человека, но изменив при этом направление движения с *горизонтального* на *вертикальное*: она загораживает путь пастухам, разбиваясь, падая или действуя каким-то иным способом.

В разбираемых текстах «поведение горы» по отношению к пастухам не мотивировано (что и «сдвигает» интерпретацию сюжета в сторону реальных явлений природы). Однако движение гор может быть и намеренным (помощь, наказание), ср.: [о нападении варваров на город Аполлона Дельфы] «Тут богом были даны варварам немедленно чудесные знамения, наиболее ясные из всех, какие только когда-либо были. Вся земля, которую занимало войско галатов, в течение большей части дня сильно сотрясалась <...> в течение ночи им было суждено испытать гораздо более ужасное: <...> скатывались большие камни, и целые утесы, отрываясь от Парнаса, падали прямо на варваров, и под этими низвергающимися скалами погибали у них не один или два человека, а по тридцати и более человек» (Paus. X, XXIII, 3) ²⁵.

Во всех этих случаях речь идет не просто об анимизации сил природы, но о концепте *движения*, которое оказывается имманентно присутствующим объекту, являющемуся символом устойчивости и неподвижности и тем не менее начинающему двигаться (ср. призывы *дигни ся*) ²⁶. То, что в этой роли выступает *Шар планина*, может быть, и не так случайно (хотя в южнославянской традиции существуют и другие «горные персонажи» с мифологической подоплекой — *Стара планина*, *Пирин планина*, *Родопи* и т.п.) ²⁷. У Шар планины древняя история, связанная с античной Македонией, и если специальных мифологических сюжетов, приуроченных к ней, как будто не отмечено, все же само сохранение имени (очевидно, иллирийского происхождения) ²⁸ и его неоднократное упоминание в античных ис-

²⁴ К сожалению, мы не имели возможности познакомиться с этим текстом. Однако, даже если предположить, что имеется в виду сражение между горами, все равно, как и в рус. *биться*, сохраняется значение удара, столкновения. — Не случайно этот глагол появляется в зачине варианта: *Бог да бие Шар планина, / що улови три овчара...* [БНТ 1962, 321].

²⁵ $1 + 2 = 3$; 30 человек: снова отмеченное число 3.

²⁶ Ср. легенду о происхождении названия горы Дур-да: чтобы спасти город от турок, герой приказывает горе сдвинуться с места и приблизиться к городу, а затем останавливает ее, крича по-турецки: «Стойте!» (*Дур даа*) [Вражиновски 1979, 20–21].

²⁷ Здесь мы не будем говорить о принципах, по которым формируется мифологическая топография. Предания о Шар планине см. еще: [Ск. Ст. 1954, 110–111].

²⁸ Конечно, народная этимология возводит название к понятию «пестроты», возводя его к *шарен* 'пестрый, разноцветный'; это апробировано даже школьными учебниками, см., например: [Шар Планина] «гледана од авион таа е *шарена*» [Герасимова-Синадинова 1975, 27]. Еще одно объяснение — снег на горе лежит не только шапкой на вершине, но и отдельными пятнами, отчего она и выглядит пестрой. По македонским преданиям, имя горе дал

точниках представляется достаточно важным. Это Σχάρδον "Орос, гора в Иллирии, на границе Мезии и Македонии, которая служит восточным продолжением бебийских гор; «*Skardon Oros* (Σχάρδον "Орос), h. Šarplanina oder eine ihr vorgelagerte Bergkette» между Македонией, Дарданием и Иллирией [КР 1979, В. 5, 223]²⁹.

Связь с античной традицией, сохраняющаяся и в хронологической биографии горы, и, как уже было сказано, в ее имени (помен — омен), заключает в себе подспудную мифологическую нагруженность. В этом контексте концепт *движения* может указывать не только на архетипическую модель, но и на приведенные выше близкие территориально и, возможно, родственные античные сюжеты, связанные с движущимися горами (*Симплегады, Планкты*).

Обследование фольклорно-мифологического досье Шар Планины — особая задача, которая в свете сказанного выше представляется весьма и весьма интересной. Об этом свидетельствует хотя бы следующий южнославянский сюжет, бесспорно, идущий из античности. Это баллада о чудесном происхождении Марко-Кралевица, помещенная в *пастушеский* контекст и носящая явные отпечатки мифа о Данае:

Овце пасе Јана Македонска,
овце пасе горе Шар Планина.

Јане и овце пособрале,
пособрале под зелени борои,
Јана ми га дремка оборило,
ми заспала под зелени борои.
Се создаде т'мното облаче,
у облаче змија тројноглава:
се потуљи Јана га пољуби.

На с'н Јана с'нце огрејало.
Тогај Јана тешка останала,
ми породи едно мушко дете,
мушко дете незнано јуначе —
име ставиле Марко Кралевиќи...

[Пенушлиски 1983, № 52]

Можно видеть здесь южнославянскую (македонскую) версию соответствующего мифа; замена золотого дождя змеем, падающим из облака, появляющегося затем солнце (змея = солнце?) — вполне в духе балканской традиции³⁰.

Активно действующий персонаж в сюжете с пастухами, (лишь?) место действия (фон) в балладе о чудесном рождении Марко-Крале-

Ной во время потопа, потому что «тој тогаш планината ја видел прошарена од водата» [Вражиновски 1979, 20].

²⁹ Ср. упоминание *Mount Scardus* в связи с походами последнего македонского царя Персея, 170–169 гг. до н. э. [Dell 1977, 312].

³⁰ Другая параллель — южнославянский сюжет о свадьбе солнца с земной девушкой, когда солнце спускает на землю золотые качели = лучи. См. гл. 1.

вича, Шар планина в этом контексте становится действительно мифологическим локусом. Можно привести и другие сюжеты с ее участием. Среди них: жалобы Шар планины на то, что ее покинули, причем обращается она к *пастухам* и отвечает ей *пастух*:

Заплакала Шар планина:
— Леле, боже мили боже!
Еве, има три години,
ни пасено, ни газено; —
си пилия разбегая,
седелата остая! —
Я дочуло овчар Пейо:
Нека, нека Шар планино! <...>

[Шапкарев 1972, № 698]

В песне «Стојан ми гости чинеше» Шар планина занимает особое место среди гор: на Шар планине Стоян держит свое стадо, а на других девяти горах у него становища; на Шар планине пасется волшебный (*говорящий* — что напоминает «Миорицу») баран с серебряными рогами, *Караца*, который стережет его стадо:

...нишчо ми Стојан немаше,
саде тој шчо ми имаше:
девет високи планини,
ката планина бачила,
а в Шар планина сурија. <...>
Јунак ми Стојан скокнало,
отишол, што ми претрчал
пак назад в Шарска планина.
Колку ми Стојан отишол,
Караца ми се испраил,
Караца карагозлија,
Стојану шчо му велеше,
зборвеше и си плачеше...

[МНТ 1973, 153–155]

Сербская песня «Женитьба царя Степана» [ЮС 1976, 118–134] содержит классический ход: чудесный помощник/заместитель, выполняющий трудную задачу за героя. В данном случае — племянник помогает дяде добыть невесту. Отправляясь за невестой к латинскому королю, царь Степан, поверив клевете, не берет с собой в сваты двух своих племянников, Воиновичей. Те беспокоятся за безопасность дяди в латинской земле, и старуха-мать дает им совет:

Воиновичи, мои вы дети!
Есть у вас в горах родимый братец,
Милош молодой, пастух овечий.
Всех моложе он да всех отважней.
Царь Степан о нем и знать не знает!

Это другой классический ход: истинный герой выступает в облике простого *пастуха*, удаленного от семьи так, что о нем не знают

ни братья, ни дядя. Песня не дает ответа на причину этого удаления, а когда после подвигов Милош открывается царю Степану, тот приветствует его в радостном изумлении:

Неужели, дитяtko, ты — Милош?
Ты ли это, сестрич мой любимый?
Счастлива твоя родная мать!
Счастлив тот, кого зовешь ты дядей!³¹

Нельзя пройти мимо той детали, что Милош, вместе с тридцатью пастухами, пасет овец на Шар-планине, что повторено/подчеркнуто не единожды: *и на Шар-планину посылают, / где пасет овечье стадо Милош*; Милош привык спать в полдень (*В этот час на Шар-планине жарко*), и это едва не приводит к беде; о своем пастушеском прошлом говорит сам Милош (*Стадо я стерег на Шар-планине, / Было там овец двенадцать тысяч*). С Шар-планины Милош отправляется в Вучитыри («Волчий терн», город на Косовом поле), название, которое актуализирует мифологическую связь *пастуха с волком* (как трехголовый Балачко — связь со змеем). Возможно, эпитет Милоша *бугарин* также связан с тем (мифологическим?) локусом, откуда он приходит, то есть с Шар-планиной.

Шар-планина встречается с Дунаем в песне об Ангелине: *Оро вила Ангелина / На висока Шар-планина*, а платье свое она избелила / преку Дунаф на бел камен [Селищев 1981, 426], и мифологическая клишированность Дуная бросает отсвет и на Шар-планину.

Стояк объявляет матери: *арамия ке одам, / По Шар-планина ке шетам* [Милад. 1981, № 225]. Ср. также сюжет о женихах-соперниках, противопоставленных по исходному локусу (*верх/низ, гора/поле*): один приходит с *Нико поле*, а другой — *преку Шар-планина* [Икономчев 1988, 160] и др.

Ср., наконец, песню «Ми го трешчило Станко овчаре»:

Ми заврнало, завал, ми загрмало
Во Шар-Планина кај деветте бачила.
Ми го трешчило Станко ле каа...

Дальнейшее развитие сюжета представляет примечательную контаминацию мотивов «Миорицы» и «Мертвого брата»: не решаясь сообщить матери Станко о его гибели, друзья говорят ей, что он женился. Мать собирается идти в горы со свадебными дарами, по дороге слышит погребальное пение и чувствует запах ладана, но ей говорят, что так пахнут горные травы. Несчастье с пастухом так поражает мать, что она падает мертвой с ним рядом [Ристески 1974].

Шар-Планина еще ждет своего биографа-мифолога³².

³¹ Ср. другого чудесного пастуха, с которым встречается царь Стефан, тоже Милоша (*Милош Обилић*, о котором писал Караджич).

³² Благодарю Р. П. Усикову и Е. В. Верижникову за помощь.

Литература

- Агапкина 1993 — Т. А. Агапкина. «Несказочная проза» и паремия // Славянское и балканское языкознание. М., 1993.
- Айрапетјан 1992 — В. Айрапетјан. Герменевтические подступы к русскому слову. М., 1992.
- Антонијевић 1982 — Д. Антонијевић. Обреди и обичаји балканских сточара. Београд, 1982.
- БНМ 1968 — Балканска народна мъдрост. София, 1968.
- БНП 1981 — Български народни песни събрани от братя Миладинови. Фототип. изд. София, 1981.
- БНТ 1962 — Българско народно творчество. София, 1962, 8.
- БФП 1994 — Л. Даскалова-Перковска, Д. Добрева, Й. Коцева, Е. Мицева. Български фолклорни приказки. Каталог, София, 1994.
- Вражиновски 1979 — Т. Вражиновски. Македонските преданија за места. Скопје, 1979.
- Герасимова-Синадинова — О. Герасимова-Синадинова. Запознавање на природата и општеството. Скопје, 1975.
- Геров 1977 — Н. Геров. Речник на българскиот јазик, 4. София, 1977.
- Горанов 1981 — Б. Горанов. Легенди за митични същества в някои архивни фондове на Българската академия на науките // Български фолклор, 1981, VII, № 3.
- Георгиева 1983 — И. Георгиева. Българска народна митологија. София, 1983.
- Икономчев 1988 — В. Икономчев. Старонародни песни и обичаи од Западна Македонија. Скопје, 1988.
- Китевски 1989 — М. Китевски. Прилози за македонскиот фолклор. Скопје, 1989.
- Линин 1978 — А. Линин. Тиквешки народни песни. Скопје, 1978.
- Мелогографи 1978 — Македонски мелогографи од крајот на XIX век. Скопје, 1978.
- МНЛ 1981 — Македонска народна лирика / Приредило др. Томе Саздов. Градина, 1981.
- МНМ 1980 — Мифы народов мира. М., 1980, т. 1.
- МНТ 1973 — Македонско народно творештво. Трудови, семејни, хумористични песни / Избор и редакција д-р Кирил Пенушлиски. Скопје, 1973.
- ОКДА 1987 — Общекарпатски диалектологически атлас. Вступителен выпуск. Редколлегия выпуска: Б. Видоески, Д. Петровиќ, С. Реметиќ. Скопје, 1987.
- Пенушлиски 1983 — К. Пенушлиски. Македонски народни балади. Скопје, 1983.
- Раденковиќ 1996 — Љ. Раденковиќ. Народна бајања код јужних словена. Београд, 1996.
- Речник 1965 — Речник на македонскиот јазик. Скопје, 1965, II.
- Ристески 1974 — М. Ристески. Животот на овчари во некои македонски народни песни // Македонски фолклор, 1974, VII, № 14.
- РК 1970 — Народни песни от Родопскиот край. София, 1970.
- РМЈа 1965 — Речник на македонскиот јазик со српскохрватски толкувања. 1965, II. О-П.
- РМНП 1987 — Речник на македонската народна поезија. Скопје, 1987, II.
- РСИМ 1932 — Русская сказка. Избранные мастера. Academia, 1932, 2.

- Селищев 1981 — *А. М. Селищев*. Полог и его болгарское население. София, 1981 (репринт).
- СД 1995 — Славянские древности: Этнолингвистический словарь / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1995, т. 1.
- Ск. Ст. 1954 — *М. Цепенков*. Сказни и сторенија. Скопје, 1954.
- Славейков 1972 — Български притчи или пословици и характерни думи събрани от Петко Р. Славейков. София, 1972.
- Цепенков 1972 — *М. К. Цепенков*. Македонски народни умотворения. Скопје, 1972, 8.
- Цивьян 1978 — *Т. В. Цивьян*. «Дом» в балканской загадке // Труды по знаковым системам. Тарту, 1978, X.
- Шапкарев 1972 — *К. А. Шапкарев*. Сборник от български народни умотворения. София, 1972, 3.
- Шапкарев 1973 — *К. А. Шапкарев*. Сборник от български народни умотворения. София, 1973, 4.
- Шестоднев 1981 — *Йоан Екзарх*. Шестоднев. София, 1981.
- ЮС 1976 — Песни южных славян / Сост. Ю. Смирнов. М., 1976.
- Buhociu 1970 — *О. Buhociu*. Der Vorfrühlingsmythos vom Weltuntergang bei den Rumänen // Beiträge zur Südosteuropa-Forschung. München, 1970.
- Civjan 1987 — *T. V. Civ'jan*. Das Haus im Weltmodell der Folklore // Semiotische Studien zum Rätsel. Bochum, 1987.
- De Vries 1954 — *J. de Vries*. Betrachtungen zum Märchen. Helsinki, 1954 (FF Communications, № 150).
- Dell 1977 — *H. J. Dell*. Macedon and Rome: the Illirian Question in the early second century b. C. // Ancient Macedonia. Thessaloniki, 1977, II.
- Fsh 1958 — Folklor shqiptar. 1. Proza popullore. Tiranë, 1958.
- German 1926 — *T. German*. Zilele Babelor. Comoara satelor, 1926, IV, 1.
- Jantzen 1988 — *R. Jantzen*. Montagne et symboles. Lyon, 1988.
- Këngë 1955 — Këngë popullore legjendare. Tiranë, 1955.
- KP 1979 — Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. München, 1979.
- Krstić 1984 — *B. Krstić*. Indeks motiva narodnih pesama balkanskich slovena. Beograd, 1984.
- Marinov 1976 — *V. Marinov*. Ueber einige schwach untersuchte Seiten der geistigen Kultur der beweglichen Schafhirten auf der Balkanhalbinsel // Одредбе позитивног законодавства и обичајног права о сезонским кретанима сточара у Југоисточној Европи кроз векове. Београд, 1976.
- Πολίτης 1932 — *Ν. Γ. Πολίτης*. Εχλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού. Εν Αθήναις, 1932.
- TF 1970 — *I. Muşlea, O. Birlea*. Tipologia folklorului. Bucureşti, 1970.
- Tocilescu 1900 — *G. G. Tocilescu*. Materialuri folkloristice. Bucureşti, 1900, v. I, p. II.
- Zeqo 1984 — *M. Zeqo*. Motivi i detit në ciklin e kreshnikëve // Kultura popullore. Tiranë, 1984, 1.

«Запланированная» встреча с *иным* миром: *клидон*

Так, почти в духе вопросов кроссворда, может быть определено *гадание* — попытка получить знание/информацию о будущем. В кругу темы *движения* и *пути* речь пойдет о маршруте, по которому приходит информация и по которому идут за информацией, то есть о *встрече*, причем встрече в буквальном, словарном смысле: о «схождении в одном пункте при движении с разных сторон». Для иллюстрации выбран балканский обряд, обобщенно называемый по его греческому образцу (который и будет разобран здесь в качестве примера) — *клидон*. Мы уже обращались к этой теме, рассматривая ее преимущественно в лингвистическом (этнолингвистическом) аспекте, с точки зрения того, как под давлением языка изменяется семантика и форма обряда. На уровне же семиотического анализа речь шла о переворачивании оппозиции *открытый/закрытый*. Эта оппозиция связана и с *пространством* (определение границы, в частности, границы *своего/чужого, дома/не-дома*), и с *движением*—передвижением по пространству (*вход — выход*), и с движением—жестом (*открывание — закрывание*). Поэтому анализ обряда будет обращен далее в сторону *движения/пути*; это открывает новые слои его семантики. Однако начнем мы с оппозиции *открытый/закрытый* в ее словесном и несловесном (обрядовые действия и атрибуты) выражении.

Итак, в качестве примера выбрана одна из версий широко распространенного коллективного гадательного обряда, женского по преимуществу. Он разворачивается следующим образом: каждая участница гадания кладет в сосуд с водой *свой*, принадлежащий ей или помеченный ею, предмет (кольцо, пуговицу, бусы, монету, яблоко с вырезанным на коже именем и т. п.). Затем, в соответствии с достаточно сложным ритуалом, эти предметы вынимаются из сосуда по одному, под пение или произнесение определенных текстов (песни, загадки, речения); по ним толкуют судьбу владелицы — обычно речь идет о замужестве. Обряд приурочен ко дню Ивана-Купалы, но не только к нему.

Хорошо известный в русской традиции, этот обряд (подблюдное гадание) попал в 5-ю главу «Евгения Онегина»:

Из блюда, полного водою,
Выходят кольца чередою;
И вынулось колечко ей
Под песенку старинных дней:
Там мужички-то все богаты,

<...> Но сулит утраты
 Сей песни жалостный напев;
 Милей кошурка сердцу дев.

— с примечанием автора:

«Зовет кот кошурку
 В печурку спать.

Предвещание свадьбы; первая песня предрекает смерть».

Подробный анализ этого обряда на Балканах (прежде всего у славян и греков, отчасти у арумын и турок) принадлежит М. Арнаутову: *Напяване на пръстените (Еньова буля)* [Арнаутов 1971, гл. V]. «Балканская» схема обряда, по Арнаутову, включает следующие элементы: сосуд наполняют *молчащей* (или *немой*) *водой* (то есть водой, которую набирают, чаще из источника или из колодца, реже из реки, соблюдая ритуальное молчание, см. [БМ 1994, 64]) и помещают в него «знаки», то есть принадлежащие гадающим предметы, см. выше; сосуд *закрывают* (накрывают платком, обычно красным) и выносят *наружу*, оставляя на ночь «под звездами» в саду, на перекрестке и т. д.; утром за ним идут и вносят *внутри*, в дом и ставят в угол; в полдень вокруг него собираются и начинают гадание (см. выше); или: сосуд остается *снаружи*, к нему приходят утром, там и происходит гадание; у того, кто вынимает из сосуда «знаки», завязаны глаза.

Как в разных балканских традициях, так и внутри одной, этот обряд носит разные названия; у греков это в частности *κλήδονας, κουχούμας, χαληνύτσα*. В данном случае будет рассматриваться только *клидон*, и причина этого выбора заключена как раз в названии обряда, кодирующем его смысл, — в аспекте этимологической магии [Толстые 1988]. Носители традиции (и языка) выводят его от *κλειδώνω* ‘закрывать, запирать на ключ, на замок’, *κλειδί* ‘ключ’: обряд гадания, при котором происходит переход границы между *своим* и *иным* миром, *раскрытие* то тайное, что раньше было *закр*ыто, *замк*нуто.

Об общегреческом *клидоне* см. [Megas 1958, 137–139], [Арнаутов 1971, 312–22] и др. В данном случае мы опираемся на македонскую версию, описанную Эбботом [Abbot 1969, 53–57] (о *клидоне* во Фракии см. [Ζεχηρλής 1991, 100]): здесь связь слова и ритуального действия однозначна, более того, специально подчеркнута. Если проводить аналогии с театральной постановкой, можно сказать, что «режиссер обряда» стремился к точному и буквальному воплощению текста на сцене: идея *закрывания/открывания*, выраженная на языковом уровне, воплощается в «закрывающих» и «открывающих» действиях и атрибутах (замок — ключ). Возможна и «обратная» трактовка, как если бы драматургу было предложено описать некое действие, и он специально подбирал для этого наиболее точные *слова* (термины).

Итак, *клидон* в своей словесной и несловесной ипостаси построен по оппозиции *закр*ытый/*откр*ытый (*зап*ертый/*отп*ертый). Продолжая театральное сравнение, можно представить его как спектакль, со-

стоящий из двух актов: 1) подготовка к самому гаданию, то есть открытию жребия, начинается с закрывания — то *κλείδωμα* 'запирание'; 2) само гадание, то есть открытие жребия, начинается с открывания — то *ξεκλείδωμα* 'отпирание' (ср. литературно-драматическую терминологию *завязка* и *развязка* действия, здесь подходящую тем более, что нередко платок, которым закрывают сосуд, сначала завязывают, а потом, соответственно, развязывают).

В *запирание* входит вообще подготовка сосуда к гаданию: собирают «знаки», привязывают к ним растения из мифологического гербария (отмеченное место занимает базилик); к этому добавляются растения и плоды, которые тоже помещают в сосуд, уже отдельно от «знаков»; приготовленный («заряженный») таким образом сосуд несут к источнику, чтобы наполнить его водой, как уже было сказано, *молчащей (немой)*. Чтобы сделать воду молчащей (или приготовить молчащую воду), идущая за ней девушка не должна проронить ни слова и не отвечать, если ее окликнут (она как бы становится глухонемой). Для надежности ее самое *запирают*: закрывают ей рот красным платком и завязывают лентой или шнурком, на концы которых вешают замок (реализация метафоры «рот на замке»).

Ритуальная тишина — немота и глухота — одна из манифестаций закрытости обряда, но и не только ее (см. далее). Примечательно, что в тех местах, где ритуальное молчание не соблюдается, условие закрытости выполняется, так сказать, словесно: набирание воды сопровождается хоровой песней: 'Собираемся <...>, | Чтобы запереть *клидон*' (Για να κλείδωσουμε τον κλείδωνα). После этого сосуд закрывают, а иногда завязывают и запирают [Арnaudов 1971, 315] и ставят «под звезды», то есть оставляют *снаружи* (обычно в саду, под деревом или под розовым кустом), *вне дома* на всю ночь, как бы отдавая его в ведение макрокосмоса, который и наполняет его пророческим знанием. Ранним утром сосуд возвращают в дом, *внутри*, в пространство человека, микрокосмос. *Клидоном* метонимически оказывается, таким образом, сам сосуд, материализующий закрытость.

Начинается II акт действия: отпирание, то *ξεκλείδωμα*, то есть передача человеку пришедшего «из макрокосмоса» знания. Отпирание сопровождается той же песней, но с обратным знаком: 'Собираемся <...>, | Чтобы отпереть *клидон*' (Για να ξεκλείδωσουμε τον κλείδωνα). Затем происходит вынимание «знаков». Это делает маленький мальчик «вслепую» (‘ς τα τυφλά) — глаза ему завязывают платком (закрытость сохраняется, перейдя от *клидона* к другому участнику обряда и от немоты — завязывание рта — к слепоте — завязывание глаз). Инценируется отпирание *клидона*: его развязывают, снимают покрывающий его платок, и мальчик (‘ς τα τυφλά), вынимая «знак», опускает в сосуд правую руку; при этом произносится следующий текст: 'Ανοίγουμε τον κλήδωνα, να βγῆ το καλλορίζιχο 'Открываем *клидон*, чтобы вышло счастье!'; жребий выходит наружу вместе со «знаком» (Τίνους σημάδι χη αν έβγη...).

Таким образом, в греческом *клидоне* в полной гармонии слиты словесный (тексты) и несловесный (ритуальные действия и атрибуты) фрагменты: они поддерживают и «объясняют» друг друга: *слово* толкует (формулирует) *действие*, *действие* инсценирует то, что сформулировано *словом*. Примечательно, что там, где обряд носит другое название или где это название механически заимствовано, такого рода тесное взаимодействие «слова и дела» отсутствует, и центр тяжести перемещается на другие элементы обряда. Вообще же оппозиция *закрытый/открытый* служит идеальной семантической мотивировкой механизма гадания как перехода от тайного, скрытого к явному («раскрытие тайны»).

Приведем перевод обряда на язык «имагинативной мифологии»: «Для чудесного мира мифа характерны еще две черты: явность тайного и тайность явного», — пишет Голосовкер о предопределенности судьбы человека «от Мойр» и «от богов». Механизм этой предопределенности на уровне человека основан на «знании-не-до-конца»: «в нем — тайна явности, как в предвещании исхода грядущего действия — явность тайного. <...> Так логика чудесного играет веденьем и неведеньем, явным и тайным, переводя одно в другое, все открывая как будто до конца и все же не до конца» [Голосовкер 1987, 33].

На этом описании и анализе *клидона* можно было бы остановиться, если бы не то обстоятельство, что вся режиссура и, соответственно, вся гармония «слова и дела» построена на народной и притом достаточно поздней этимологии. Название обряда восходит к др.-гр. κλειδών 'предсказание, прорицание, весть, молва, слава, зов, призыв, имя' < κλέος 'bruit qui court', 'слава' и др. (Шантрен). Иными словами, существовавшее уже в античности гадание-прорицание *клидон* имело иную семантическую мотивировку и, соответственно, иное ритуальное воплощение; о более широком круге текстов, построенных на этой же семантеме, см. [Иванов 1981, 66–67]. Κληδώνες — один из видов Stimmen-Orakel, столь характерных для античного мира: судьба узнается по шелесту листьев, журчанию воды, жужжанию пчел, чиханию и т. п., не говоря уже о громе небесном — волеизъявлении Зевса:

“Ὡς ἄρ' ἔφη, χαῖρεν δὲ κληδόνι διός 'Οδυσσεὺς
Ζηνός τε βροντῆ· φάτο γὰρ τίσασθαι ἀλείτας.

(Od. XX, 120–121)

Так говорила рабыня, был рад Одиссей прорицанью
Грома и слова, и в сердце его утвердилась надежда.

Перед нами иной *клидон* — громко звучащий, откликающийся сразу, без долгой предварительной процедуры, и эта его ипостась отнюдь не случайна. Так, по мнению Вернана, манифестируется принципиально устный характер древнегреческой культуры. Вот основные мысли Вернана по этому поводу: греки, говорит он, ставили устное гадание (divination orale) выше других способов определения

судьбы, таких, например, как толкование примет (знаков) или бросание костей. Они предпочитали тот *dialogue oraculaire*, в котором слово бога являлось непосредственным и незамедлительным ответом на заданный ему вопрос. Ориентация на *звук*, на произнесенное слово определила для греков способ истолкования знаков: в основу был положен *язык*, или лингвистический код ММ, сначала в устной, а затем в письменной форме. Изобретение графического языка и его становление в качестве интеллектуального орудия (*instrument intellectuel*) было связано с мощным развитием «гадательного мышления» (*pensée divinatoire*), которое стало функционировать как подлинная семиотика, то есть общая теория знаковых систем. Суть гадания в том, что оно расшифровывает вселенную = текст, содержание которого — устройство мира, как таблички, на которых боги начертали судьбу. Таким образом, античное семиотическое мышление развилось на основе гадания — разгадывания слова, произнесенного богом в ответ (на произнесенный же) вопрос. Предпочтение речи в качестве способа общения с иными мирами согласовывалось с глубинно устным характером цивилизации, где письменность была не только недавним (по сравнению с Ближним Востоком и Китаем) явлением, но где, в силу своего целиком фонетического характера, она стала органическим продолжением разговорного языка [Verant 1974, 9–25].

Что же произошло с *клидоном* на диахронической оси? Народная этимология, то есть изменение сигнификата, не затронула ни его функций (гадание как открытие судьбы), ни способа их реализации (*звук*, слово). Изменилась техника гадания, мизансцена (и сценография) обряда — за счет введения оппозиции *закрытый/открытый* (*тишина/звук*, *молчание/слово* и их визуальные выражения, вроде рта, запятого на замок). Прежний «открытый» диалог, участники которого (по крайней мере один из них, бог) видели друг друга, стал «закрытым» и растянулся во времени. Ответы посылает макрокосмос, делая это в таинственном молчании и передавая свое знание воде и чудесным растениям (а уже через них — «знакам», символизирующим конкретного человека). Ответ возможен только после длительной процедуры; он столь же косвен, анонимен, как и вопрос.

В противоположность открытости древнегреческого гадания, теперь само получение прорицания нарочито затруднено. Перед нами — уклонение, уход от диалога как от непосредственного общения адресата и адресанта, сгущение таинственности, неопределенности, то есть *закрытость* по преимуществу. Принцип «подблюдности» особо повышает степень внешней случайности: вынимающий «знак» не знает, кому он принадлежит; ответы извлекаются как бы из единого текста, произносимого в установленной (или не установленной) последовательности — поэтому «попадание» в определенную точку текста и в определенного адресата непредсказуемо. Парадоксальным образом эта полная и гарантированная случайность укрепляет дос-

товерность сообщения, полученного столь сложным «бриколажным» путем: оно не зависит от воли человека, а потому надежно и безусловно. И здесь ответ получен от бога, но получен иным, контрастным к прежнему способом.

Это изменение дает основания говорить о если не переориентации греческой традиции (от древне- к новогреческой), то о ее тяготении в сторону той амбивалентности, мистериальности, которая постулируется для балканской модели мира (БММ) и балканского менталитета [Топоров 1989]. Необходимо подчеркнуть, что речь идет именно о переориентации, а не о приобретении новых, чуждых прежнему состоянию свойств. Эти свойства были заложены, если не изначально, то на раннем этапе, но до поры до времени не актуализировались — в частности, в «гадательном мышлении». Наступил момент, когда о себе заявила эта, иная сторона, что и было закреплено в языке меной сигнификата, то есть прикреплением к слову новой этимологии. Поскольку нам известно более раннее состояние, постольку эта этимология объявляется народной, то есть заведомо неверной. Однако современный взгляд на классификацию разных этимологических вариантов и, в свете этого, новый подход к достоверности (или законности прав на существование) народной этимологии [Толстые 1988] делает возможной и другую трактовку *клюдона* и его этимологий, или изменений внутренней формы слова: в них можно видеть не чередование, а аккумуляцию значений, не «забывчивость», провоцирующую замену, а «соборность», позволяющую понять этот феномен духовной культуры во всей сложности и как бы *одновременно*.

Даже краткое описание обряда *клюдон* показывает, насколько важен в нем компонент *движения* — движения = передвижения и движения = жеста (см. выше). Участники обряда совершают несколько челночных маршрутов (и вместе с ними путешествует *клюдон-сосуд*): с сосудом за водой и обратно; с сосудом наружу, из дома и обратно; и/или к сосуду (за жребием) и обратно. Челночные маршруты дублируются «челночными жестами»: вкладывание предметов в сосуд — извлечение их из сосуда, закрывание — открывание (сосуда, ср. также «рот на замке» при приготовлении *молчащей воды*). См. уже приведенные формулы: 'Ανοίγουμε τον κλήδονα, να βγή το χαλλορίζχο 'Открываем *клюдон*, чтобы вышло счастье!'; Τινούς σημαδι κη αν έβγη... 'Чей знак выйдет...'

Это как бы движение маятника, и его можно сопоставить со словесными конструкциями в заговорах, ср. примеры в гл.5 (*Пашу поле / не пашу поле / а связываю прострел*). Там ретардация отмеряет время. С одной стороны, она растягивает время произнесения текста, чтобы выдержать срок, необходимый для исцеления. С другой стороны, она отражает спрессованное (и потому особенно продолжительное) время, необходимое для совершения описываемых в тексте действий. И наконец, в этом и подобных заговорах прочитывается и мифологическая информация (проекция на определенный сюжет), и

магическая информация (текст лишь маскировка того, что происходит на самом деле: чудесного исцеления).

Так и в *клюдоне*: *движение-передвижение* означает, что за информацией о судьбе надо ходить (ср. русское гадательное клише «ходить слушать судьбу»); *движение-жест* означает, что эта информация не плывет в руки сама, но что ее надо извлекать = расшифровывать. Ретардации, повторения и возвращения отсылают к идее спрессованного и растянутого времени. Длительность обряда, его растягивание во времени соответствует и сложности определения судьбы для каждого человека, и сложности получения человеком информации о собственной судьбе.

Но, кроме того, в *клюдоне* содержится указание на канал связи, по которому из *иного*, *нижнего* мира к человеку приходит информация о судьбе. Этот канал — вода, и вода эта течет. Универсальное мифологическое значение колодца, источника, реки и других водных резервуаров и потоков — служить путем в *нижний* мир, мир смерти, ср. путь умершей души в словенских песнях: *Jest sem prišla / Čez kamnite gore, / Čez globoke vode* [Менцеј 1996, 31].

В *клюдоне* есть еще один указатель на принадлежность воды к миру мертвых: она должна быть *молчащей*, *немой*. Это вода бесшумных «неподвижных» потоков, «стоячая» вода немого *подземного* мира, мира мертвых. Она противопоставлена проточной воде говорливых, бегущих потоков звучащего *верхнего* мира, мира человека (см. обращение к Дунаю: *Cum eș'i curgătoare / De la deal la vale, / Să-m' fii vorbitoare* 'Поскольку ты бежишь (поскольку ты текучий) / С холма в долину / Будь со мной разговорчив (поговори со мной)' [Amzulescu 1974, 124]). В обоих случаях *вода* является *путем*, по которому проходит информация: вода в буквальном и переносном смысле слова «несет, переносит информацию».

Информация эта разная. *Проточная вода верхнего* мира болтлива, но сообщает она то, что видела по дороге; ее спрашивают — она отвечает, и это вполне естественный диалог между обитателями *верхнего* мира, диалог, в котором нет ничего запретного. *Немая вода нижнего* мира переносит сакральную информацию, тайную, скрытую от человека. На узнавание судьбы наложен запрет, и гадание этот запрет нарушает. Примечательно и следующее: судьба нарекается богами или специальными персонажами (мойры, орисницы и т. п.) по поручению богов; в проекции на пространство — наречение судьбы происходит *наверху*, на небе и спускается *вниз*, на землю, к человеку. Однако спрашивают о судьбе не у тех, кто ее определяет, а в *нижнем* мире, запретном локусе, дублирующем *верхний* мир, но с обратным знаком. *Ночь* = *тьма*; *открытость* (выход из дома в пространство макрокосмоса)/*закрытость* (сосуда); *немая вода* — так инсценируется *нижний* мир. Непосредственные контакты с ним опасны, и диалог переносится на утро, на *светлое* время суток. Пребывание сосуда *снаружи* в течение ночи существенно с точки зрения временной длительности. Информация о судьбе приходит по *немой* воде не со ско-

ростью телеграммы: она движется медленно, хотя и успевает в отмеренный ей срок — до света. Вода так и остается *немой*, она не отвечает сама, но как бы закладывает информацию в каждый «пропитавшийся» ею предмет.

Далее и происходит *встреча*, точнее, *встреча-диалог* *верхнего* мира с *нижним*, человека с принадлежащими ему предметами, которые через посредничество воды приобщились к *нижнему* миру. В ходе этого диалога оказывается, что вообще-то информация о судьбе/жребиях была известна заранее (и сформулирована в соответствующих текстах), но не было известно, кому какой жребий выпадет. Правильное совмещение оказалось возможным только после получения запретной информации.

Информация пришла по воде из *нижнего* мира — за информацией ходили, «вытягивая» ее в несколько этапов: сначала была *немая* встреча воды с предметами (можно предположить, что отведенный срок нужен был именно им — для того, чтобы с помощью воды попасть в *нижний* мир и получить информацию о себе самих и о своих хозяевах); затем обнародование информации, уже открытое, *звучащее*, поскольку она перестала быть достоянием *нижнего* мира и перешла в *верхний*. *Клидон* открывается в прямом и переносном смысле, получает голос (возвращаясь в этом отношении к античной традиции) и передает полученное им (пришедшее/приплывшее к нему) знание тем, кто этого запретного знания добивался. Для того, чтобы это произошло, все участники встречи/диалога, тот кто спрашивал, и тот, кто отвечал и/или поставлял информацию для ответа (субъекты и объекты), должны были пройти долгий и сложный *путь*.

Литература

- Арnaudов 1971 — *М. Арnaudов*. Студии върху българските обреди и легенди. София, 1971, т. 1.
- БМ 1994 — Българска митология. Енциклопедичен речник/ Съст. А. Стойнев. София, 1994.
- Голосовкер 1987 — *Я. Э. Голосовкер*. Логика мифа. М., 1987.
- Иванов 1981 — *Вяч. В. Иванов*. О возможности реконструкции литературы как совокупности текстов // Исследования по структуре текста. М., 1981.
- Менцеј 1996 — *М. Менцеј*. Врба — посредник између овог и оног света // Кодови словенских култура, 1996, № 1.
- Толстые 1988 — *Н. И. Толстой, С. М. Толстая*. Народная этимология и структура славянского ритуального текста // X Международный съезд славистов. Славянское языкознание. М., 1988.
- Топоров 1989 — *В. Н. Топоров*. Балканский макроконтекст и древнебалканская энео-неолитическая цивилизация (общий взгляд) // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. Лингвистика. М., 1989.

- Abbot 1969 — *G. F. Abbot*. Macedonian folklore. Chicago, 1969.
- Amzulescu 1974 — *Al. I. Amzulescu*. Cîntece bătrânești. București, 1974.
- Megas 1958 — *G. A. Megas*. Greek calendar customs. Athens, 1958.
- Vernant 1974 — *J.-P. Vernant*. Parole et signes muets // *J.-P. Vernant* e. a. Divination et rationalité. Paris, 1974.
- Ζεχερλής 1991 — *Σ. Μ. Ζεχερλής*. Πόσο βαθείες είναι οι ρίζες των ήθων και έθιμων της Θράκης // ΣΤ' Συμπόσιο λαογραφίας του βορειοελλαδικού χώρου. Πρακτικά. Θεσσαλονίκη, 1991.

Прорыв иного мира через око-окно

В своей недавней книге о заговорах Л. Раденкович среди прочего анализирует *урицање, сглаз*, весьма специфический вид вреда; дает сжатый анализ-компендиум материала из южнославянской традиции и выделяет два круга названий, указывающих на происхождение *сглаза*, точнее, на *путь* = канал, по которому он достигает цели [Раденкович 1996, 51–61]¹.

Первый круг названий связан со словесным кодом ММ (более точно, с *речью*, воспринимаемой через *слух*): лексема *урок* (и производные) отмечена во всех славянских языках и возводится к глаголу говорения, прасл. **rekti*. В соответствии с этим *урок* семантизируется как «на-говор», вред, нанесенный словом; избавляются от него «за-говором», по принципу *similia similibus curantur*. Ср. пары: с.-х. *урок* 'вред': *прорицати* 'заговаривать' (как и общее название заговоров *бајања*); рус. *урок* : *речь* (диал. 'заговаривать') и др. Существовало, что этот корень развил в своих производных значения «определение» (судьбы — *рок*) и «граница» (с.-х. *рок* 'временная граница'), что отсылает к идее предела-границы и далее перехода через нее (в данном случае — через границу между *верхним* и *нижним* миром).

Второй круг названий связан с визуальным кодом ММ (то есть со зрением, с его органом и со связанными с ним действиями *видеть/смотреть*): *глаз/видение*, ср. с.-х. *ззор, завидост*, «*од очи*», *чуди, почудиште*; болг. *лоши очи*, «*от очи*»; мак. *почудиште, почудвање* (рус. *сглаз, призор*) и т. д. О том, какое место занимает визуальный код в БММ, говорилось не раз².

Оба круга названий объединяются в с.-х. формуле-обереге: *чтобы зла уста не урекну, или зле очи не разнесу*, как раз и указывающей на способ (*путь*) нанесения вреда — через уста или через глаза.

В данном случае разбирается только то, что связано с *глазом*, *взглядом*, *видением*, *смотрением*; термин *сглаз*, введенный с самого начала, указывает исключительно на *визуальный путь*.

¹ Эта книга — определенный итог (или этап) работ Раденковича по южнославянским заговорам; на них мы здесь и опираемся.

² Ср. в частности отражение этого в скульптуре Бранкузи: переплетение мотивов слепоты, одноглазия и сверхвидения [Злыднева 1998, 28].

Порча, происходящая от *сглаза* = *дурного глаза*, — это нанесение некоего универсального вреда, последствия которого могут выражаться как в разного рода болезнях, так и в несчастьях, касающихся дома, хозяйства, работы, взаимоотношений и т. п., в общем, едва ли не любого участка жизни. *Сглаз* — это опасность, заключенная во *взгляде*, посылаемом *особым глазом*. Опасность здесь особенно велика, поскольку объект сглаза может сам ввести в действие канал связи, посмотрев в *особый глаз*. Отсюда универсальное правило: беречься от взгляда не только пассивно («не попадаться на глаза»), но и активно (то есть не становиться ни объектом видения, ни субъектом смотрения — «не смотреть в опасные глаза»)³.

Итак, направленный взгляд и встреча с ним являются причиной *вреда*; поскольку *вред*, по определению, имеет хтоническое происхождение, перед нами еще один опасный канал связи между мирами. Он начинается в *нижнем* мире и направлен в *верхний*. Особенность его, во-первых, в скорости, с которой message проходит огромную дистанцию, разделяющую эти миры (см. в гл. 16, когда расстояние между ними спрессовывается до одного шага), и, во-вторых, в том, что этот канал проходит через человека, обладающего особыми (демоническими) способностями, и выходит из его глаз⁴: его *очи гледају и на овом и на оном свету*, и поэтому он является посредником, «воротами» между обоими мирами (в качестве посредника/передатчика в ряде случаев может выступать и животное: осел, мул, коза, собака, медведь, свинья и т. п.) [Раденковић 1996, 58].

Сглаз — опасность, которая актуальна всегда, возникает неожиданно и в самых разных формах. Эти особенности воздействия *дурного глаза*, заставляющие человека постоянно быть начеку, приводят к выработке специальной процедуры борьбы со *сглазом*, отличающейся от способов борьбы с конкретными болезнями, несчастьями и т. п. Иными словами, речь идет о прекращении такого контакта со злом, при котором *глаз* = *взгляд* служит, как уже было сказано, каналом связи. *Дурной глаз* входит в архетипическую модель мира (ММ) как одна из необходимых составляющих, как самостоятельная семантическая единица⁵, и следует сказать, что ее реализации (performances) в конкретных традициях имеют очень много общего — так глубока заложенная в ней универсальность и так велика ее содержательная нагруженность.

Контингент потенциальных жертв *сглаза* предельно широк и захватывает не только человека, животных, растения, но и предметы

³ Ср. в алб.: 'глаз у него очень дурной, и нельзя смотреть ему в глаза' (*syri i tij ëshhtë shumë i heq dhe s'duhet t'a shëkosh në sy*).

⁴ Ср. рум. *deochetor* (при *ochi* 'глаз'); 'существо, обладающее способностью сглаза', собств. «сглазчик» [Rosetti 1975, 112].

⁵ См. статью «Глаз» [МНМ 1980, s. v.].

(дом, утварь и т. п.). При этом отмеченное место занимают *дети* и особенно *младенцы*; для них необходимы особенно сильные, в том числе превентивные средства от *сглаза*.

Приверженность *сглаза* к *детям* → *младенцам* → *новорожденным* указывает среди прочего на то, что *сглаз* лишь на этапе исполнения связан с конкретным вредителем, что это одна из форм, в которой реализуются контакты-конфликты *нижнего* и *верхнего* мира. Балканские охранительные обряды, связанные с рождением ребенка, имеют в виду нестабильность статуса ребенка в *этом* мире, особенно в первые дни (а далее — недели, месяцы, первые годы) его жизни [Цивьян 1990, 178–184]. Связь с *иным* миром оказывается разорванной не полностью, сохраняется опасность обратного перехода, то есть возвращения в *иной* мир, вход в который в течение определенного времени (обычно 40 дней после родов) остается открытым. При более детальном рассмотрении опасностей, вытекающих из этой возможности вторжения *иного* мира, который может «втянуть» свою жертву обратно, оказывается, что особое место занимает оппозиция *видимый/невидимый*. Среди разных способов ее реализации первый — *скрывание* (укрывание в буквальном смысле) младенца от чужих взглядов [Bandić 1980, 77–78]: у албанцев, например, мать закрывает лицо новорожденному платком, его закрывают при гостях и т. п. Если ребенку грозит опасность от *иного* мира и опасность от *глаза/взгляда*, то естественно предположить, что *иной* мир и *глаз* в данном случае взаимосвязаны.

Приведем пример, взятый из албанской традиции [Frashëri 1936, 71–72]: обряд излечения ребенка (младенца) от *сглаза*, последствия которого проявляются прежде всего в плаче, плохом сне, трудно режущихся зубах и т. п. То, что «грамматика и лексика» обряда могут казаться общеизвестными, не означает их неоригинальности. Своего рода очищенность от риторики, которая сообщает албанской традиции особую эстетическую притягательность, позволяет распознать древние контуры, приблизиться к истокам.

Обряд состоит из трех частей. Первая — диагностика в чистом виде: определение того, от *сглаза* ли происходит болезнь. Если это действительно *сглаз*, то вторая часть посвящается тому, чтобы найти виновника и наказать его. И только в третьей части происходит непосредственно лечение.

I. Для того, чтобы определить, заболел ли ребенок от *сглаза*, берут тарелку, наливают в нее немного воды и три раза крестят. Затем берут немного масла из светильника, зажженного девушкой-невестой, и капают в воду три капли. Если масло расплывается, значит ребенка *сглазили*. Тогда произносят трижды: «Лопни глаз у того, кто это сделал!».

II. Далее ищут виновника и, когда находят, берут у него *nishan* (метку — лоскут одежды, прядь волос) и сжигают. Если же найти его не удастся, произносят формульные заклинания.

III. Только после этого приступают непосредственно к лечению. Берут три щепки, маркирующие *путь сглаза*: от порога комнаты, от порога в сенях и от порога дома, где живет *дурной глаз*. Щепки сжигают, а дымом слегка окуривают ребенка. Угольки крестообразно бросают в воду.

Другой вариант лечения от сглаза: берут «немую воду», наливают ее в глиняную миску, кладут три волоска от щетки и трижды опрыскивают ребенка этой водой; при этом произносится обычная отсылка сглаза в горы и долины, в леса, на деревья и на камни. Затем миску ставят в изголовье, на подушку и бросают в нее три горящих уголька. Если они потонут, ребенок не выздоровеет, если всплывут, выздоровеет. Этой водой ребенку трижды моют лицо, руки и ноги. Взрослые моют ею правый глаз; остатки воды выливают под розовый куст⁶.

Многие элементы обряда более чем знакомы; они принадлежат к азбуке магической практики: это и атрибуты — прежде всего вода и огонь = горящие угольки, и действия — умывание, окуривание, и, наконец, формульная отсылка болезни *далеко*.

Обращает на себя внимание техника лечения. Во-первых, «оттягивание времени»: диагноз направлен не столько на самую болезнь, сколько на поиски виновника, с дальнейшим его обезвреживанием (в данном случае это означает: найти нарушителя границы, найти слабое место на границе и «укрепить» ее, закрыв возможность перехода, то есть опасное отверстие). Во-вторых, отмеченность *глаза* в буквальном и метафорическом смысле: на этом построена драматургия обряда.

Символика *глаза* известна, и она наглядно-прозрачна: *око* = *окно* в иной мир [Jobes 1962, 538]⁷. Идя вслед за этой метафорой, можно сказать, что если дверь в *иной* мир открывается для человека дважды, в начале и в конце его жизни, то «наблюдение через окно» остается постоянным, хотя и ведется с разной интенсивностью. Особенно актуально оно в начале, для младенцев, когда *дверь* в *иной* мир не полностью, но все-таки закрыта, и эта закрытость компенсируется *окном*, которое, как было сказано ранее, является не только средством наблюдения и контроля, но и нерегламентированным входом в *иной* мир. *Иной* мир не может не напоминать о своем присутствии, и *дурной глаз* указывает не столько на конкретного вредителя, сколько на опасность как таковую, исходящую из этого враждебного и опасного для человека мира⁸.

⁶ Бросание в воду горящих угольков — обязательный компонент обряда; он засвидетельствован и в других балканских традициях, см., например: [Антонијевић 1982, 80–81] и др.

⁷ Ср. трактовку *fereastră sufletului* 'окно души', отверстия в гробу (см. гл. 16), как глаза покойника [Vulcănescu 1985, 189].

⁸ В принципе, в качестве канала связи может быть использован любой человек, поэтому характеристики «глазчика» дают большой разброс, от цвета глаз (в русской традиции *черный глаз опасный*, в румынской боятся голубых глаз) до случайных обстоятельств, см., например, албанское поверье:

Ощущение постоянного (недоброжелательного по меньшей мере) контроля заставляет человека, в свою очередь, принимать меры предосторожности и искать эти опасные *окна*. Отсюда, очевидно, и вытекает актуальность мифологемы *особого глаза* в архетипической ММ. Она ярко проявлена в БММ (мы не касаемся здесь «циклопической» темы), и албанская традиция занимает здесь отмеченное место, в первую очередь наличием таких персонажей, как *Siqënhennjeri* 'Глаз, пожирающий людей' и *Syqeneza* — ведьма с четырьмя глазами, также обладающая каннибальскими наклонностями [Çabej 1975, 156]⁹. Возвращаясь к символике окна как нерегламентированного входа в *иной* мир, можно сказать, что «пожирающий людей глаз» означает как бы (почти воровское) втягивание жертвы в *иной* мир через *окно*¹⁰ (а не узаконенный вход через *дверь*).

Если *дурной глаз* — окно для наблюдения и одновременно вход в *иной* мир, то становится понятной универсальность его воздействия. Это надежный канал для передачи злокозненной информации (= нанесения вреда), *путь*, который ведет к любому человеку и ко всему, что с ним связано и ему принадлежит. Там, в *ином* мире ставится задача найти *здесь*, в *этом* мире *locus minoris resistentiae*; то, что таковым является прежде всего ребенок, понятно, потому что его связи с *иным* миром долгое время остаются не только актуальными, но и напряженными.

Сглаз может исходить от *любого* и поразить *любого* (или *любое*) и *любым* образом¹¹; это определяет и способ избавления от него (см. выше): усилия направлены не столько на проявление последствий (болезнь, другого рода несчастья), сколько на поиски и нейтрализацию ее инициатора, а точнее — переносчика. На первый взгляд, это затягивание лечения — избавления от несчастий: до того, как приступить к действиям, связанным непосредственно с пострадавшим, выявляют *путь*, ведущий к *окну*, через которое и пришла беда¹². В данном случае поиски источника — это возможность «закрыть окно», то есть прервать коммуникацию между *нижним* и *верхним* миром.

При такой интерпретации механизма *сглаза* способ борьбы с ним должен быть достаточно прост. Он включает в себя превентив-

Syri i keq может стать человек, который в детстве так плакал после отлучения от груди, что мать должна была снова начать его кормить [Rugova 1987, 168].

⁹ Ср. и такой персонаж как *Verbti, Verbi* 'Слепец', обитающий в горах грозный бог огня и северного ветра, имеющий власть и над водой [Lambertz 1970, 505], см. ниже о связи *глаза* = *сглаза*, *огня* и *воды*.

¹⁰ И обратный путь: враждебный (*иной*) мир, полный бессмысленного зла и необъяснимой суровости, прорывается в дом через разбитое окно в рассказе Андрича «Окно».

¹¹ Например, лиса может *сглазить* курицу [СМР 1970, 291].

¹² Впрочем, здесь нельзя не видеть аналогий и с «научной» медициной, ведущей борьбу против возбудителя болезни.

ные средства, остроумно выбираемые в рамках той же оппозиции *видимый/невидимый*. Наиболее надежный способ — скрыться, спрятаться, сделаться невидимым. Однако, если это невозможно, применяется отвлекающий маневр, особенно в отношении детей: к их одежде прикрепляют какой-нибудь яркий и необычный предмет, который отвлекает, «берет на себя» *дурной глаз* (переведенный в визуальный код распространенный способ подмены, ср. хотя бы замену имени и т. п.) и таким образом сбивает с пути, направляя в другую сторону (ср. рус. *для отвода глаз*). К превентивным способам относится, конечно, и ношение разного рода амулетов = препятствий, одним из которых являются апотропейные глаза («урочище противу урока» [СМР 1970, 291]), ср. их изображения на греческих вазах.

Если же перечисленные средства не помогли, то непосредственное исцеление начинается, как уже было сказано, с поисков и наказания виновника. В приведенном албанском примере весьма интересен первый этап (диагностика), где символика глаза = окна проявляется завуалированно. Берется тарелка с особой (освященной или *немой*)¹³ водой — как бы макет озера, колодца и т. п., в символике ММ представляющих те же *глаза = окна*, ведущие в *нижний мир*¹⁴. Капли масла, в свою очередь, символизируют глаза (ср. *глазки* жира в супе), и если они расплываются в освященной воде, значит, это глаза злокозненные: тем самым реализуется пожелание «лопни глаза»: окно в иной мир разбито, «вышло из строя». Вообще *разбить, заставить лопнуть* — самые распространенные предикаты, которые присутствуют и в словесной (описывающей разбивание [Раденковић 1996, 60])¹⁵, и в несловесной части обряда (его реализующей: если прямо перед тем, кого сглазили, разбить яйцо, все пройдет [Gorovei 1915, № 115]). Это действие не только ослепляет субъекта, но лишает его возможности передавать злокозненный message, то есть закрывает ему *путь*. Мотив открывания/закрывания см. в сербском заговоре: *Очи отклапам, уроци заклапам*¹⁶ [Раденковић 1982, 431]. Ср. еще способ выведения из строя *ока-окна*:

¹³ О *немой* воде — воде *иного* мира, см. в гл. 14.

¹⁴ Ср. зеркало, выполняющее ту же роль (в сфере культуры), и в связи с этим румынское поверье: ребенку до года нельзя смотреть на себя в зеркало, чтобы он, увидев свое лицо, не получил от себя самого *сглаз* (посмотрев в опасный глаз, символизирующий вход в *иной* мир) [Gorovei 1915, № 1098].

¹⁵ Ср. рассказ, взятый им из работы Т. Джорджевича о дурном глазе в верованиях южных славян: для того, чтобы найти «уречника», человек бросает в очаг яйцо: яйцо лопається от жара, и одновременно лопається глаз у вредителя [Раденковић 1996, 59].

¹⁶ Это может быть понято и как закрывание опасных глаз, принадлежащих *иному* миру (ср. закрывание глаз покойнику из-за опасности его взгляда для живых); о теме закрывания в связи с противопоставлением *живой/мертвой* см., в частности: [Байбурич 1993, 106].

Зелене очи ја попих —
 да угасим шарене очи;
 шарене очи ја попих —
 да угасим смеђе очи;
 смеђе очи ја попих —
 да угасим све оне очи.

[Раденковић 1982, 335]

Еще более подробный список опасных глаз см. в румынском заговоре: черные, голубые, карие, зеленые, «смешанные», косые [Рога 1983, 275]. Мотив гашения глаза вводит другой способ разрушения канала связи: взаимодействие огня и воды. Это стержень ритуальных действий: масло, капающее в воду из горящего светильника; сжигание метки, принадлежащей виновику сглаза; бросание в воду горящих угольков. На словесном уровне это взаимодействие отражено в образе двух глаз *урока*: один огненный, другой водяной¹⁷ — водяной лопается и гасит огненный (*пуче водено, угасе огњено* [Раденковић 1982, 328 и др.]): таким образом, происходит саморазрушение опасных глаз¹⁸. Ср. румынскую формулу «беги сглаз из глаз» и нагнетение всех возможных средств борьбы (чтобы лопнули глаза, чтобы глаз изо льда уничтожил глаз из огня и т. п.) в заговоре из Вранчи [Diaconu 1969, 436]; см. то же: [Рога 1983, 275–283] и др.

Огонь и *вода*, первоэлементы мира, в системе сакральных ценностей являются и наиболее радикальными средствами очищения, уничтожения зла, полярными, соответственно своим полярным по отношению друг к другу свойствам¹⁹. Здесь они действуют в союзе, и, погасив очистительный огонь, освященная или вообще сакральная вода усиливает свои магические свойства, становясь вдвойне благотворной.

На фоне такой бытовой и обычной ситуации, как плач ребенка по ночам и т. п., проступает борьба *верхнего* и *нижнего* мира, прорывающегося через *око* = *окно*, борьба жизни и смерти, в которой на стороне *верхнего* мира выступают *огонь* и *вода* в их очищающей, жестоко-благотворной функции. Так идет борьба за закрытие еще одного хтонического *пути* через запретную *границу* между мирами.

¹⁷ К связи *огонь* — *вода*: так в системе рек *нижнего* мира огненному Пирифлетону противопоставляется холодный Коцит, см. подробно [Брагинская, Леонов 1989, 135–136].

¹⁸ Ср. исцеляющую роль воды в связи с *глазом* в албанском обряде: в конце домашние моют магической водой правый глаз.

¹⁹ Ср. среди прочего *огненную реку* Страшного суда в русских духовных стихах.

Литература

- Антонијевић 1982 — *Д. Антонијевић*. Обреди и обичаји балканских сточара. Београд, 1982.
- Байбурин 1993 — *А. К. Байбурин*. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.
- Брагинская, Леонов 1989 — *Н. В. Брагинская, Д. Н. Леонов*. Титаресий, Стикс и Коцит // Палеобалканистика и античность. М., 1989.
- Злыднева 1998 — *Н. В. Злыднева*. Балканский менталитет и изобразительное искусство. Научн. докл. М., 1998.
- МНМ 1980 — Мифы народов мира. М., 1980, т. I.
- Раденковић 1982 — *Љ. Раденковић*. Народне басме и бајања. Ниш; Приштина; Крагујевац, 1982.
- Раденковић 1996 — *Љ. Раденковић*. Народна бајања код јужних словена. Београд, 1996.
- СМР 1970 — *Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, И. Пантелић*. Српски митолошки речник. Београд, 1970.
- Цивьян 1990 — *Т. В. Цивьян*. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
- Bandić 1980 — *D. Bandić*. Tabu u tradicionalnoj kulturi srba. Beograd, 1980.
- Çabej 1975 — *E. Çabej*. Studime gjuhësore. Prishtinë, 1975, V.
- Diaconu 1969 — *I. Diaconu*. Ținutul Vrancei. București, 1969, II.
- Frashëri 1936 — *S. Th. Frashëri*. Folklor shqiptar. Durrës, 1936, t. 1.
- Gorovei 1915 — *A. Gorovei*. Credinți și superstiții ale poporului român. București, 1915.
- Jobs 1962 — *G. Jobs*. Dictionary of mythology, folklore and symbols. New York, 1962, p. 1.
- Lambertz 1970 — *M. Lambertz*. Die Mythologie der Albaner. Stuttgart, 1970.
- Popa 1983 — *V. G. Popa*. Folclor din «Țara de Sus». București, 1983.
- Rosetti 1975 — *Al. Rosetti*. Limba descîntecelor românești. București, 1975.
- Rugova 1987 — *Rugova*. Monografi etnografike. Prishtinë, 1987.
- Vulcănescu 1985 — *R. Vulcănescu*. Mitologie română. București, 1985.

По маршруту *туда–обратно*

К проникнутым мистериальностью, не поддающимся однозначному толкованию балканским сюжетам, формирующим корпус текстов балканской модели мира (*текст БММ*), принадлежит, несомненно, и баллада «Приход мертвого брата». Ей посвящены сотни исследований — число, сопоставимое с количеством засвидетельствованных версий.

«Миорица», «Строительная жертва» («Мастер Маноле»), «Хасанагиница» и другие сюжеты, принадлежащие *одной — нескольким* — всем балканским традициям, остаются постоянной загадкой. Все они, в общем, построены по одному принципу: сюжет, далеко не уникальный, едва ли не универсальный (возводимый к общему прототипу и/или к историческим реалиям), до определенного момента развивается в соответствии с образцом, а затем делает резкий, опрокидывающий логику поворот, приводящий к неожиданной развязке. Объяснить этот поворот *изнутри* текста или даже из сличения версий не удастся. Тогда прибегают к объяснениям *извне*, привлекают данные литературы, истории, этнографии и этнологии, лингвистики и т.д., но не приходят к единому решению. Мешает этому сама БММ, уходящая и уводящая от однозначности. Но та же БММ, единая в разном, объединяет разные толкования/прочтения неким над-смыслом. Горизонт как граничная точка или линия заведомо недостижим, но движение к нему, прямое или лабиринтное, продолжается и вознаграждается попутными открытиями.

Сюжет баллады «Приход мертвого брата» (или ее прозаической версии — сказки) сводится к следующему. У матери несколько (3, 7, чаще всего 9) сыновей и единственная дочь. Братья (или один из них, обычно младший) против воли матери выдают сестру замуж на чужбину. В ответ на протесты матери, что это слишком далеко и она не сможет видаться с дочерью, братья (или один из них, обычно младший) обещают матери по первой ее просьбе привести сестру обратно. После ухода сестры все братья умирают от болезни (обычно чума, холера) или погибают на войне. Оставшись одна, мать в отчаянии требует у братьев исполнения обещания. Один из братьев (обычно младший, редко все) встает из могилы, идет за сестрой и приводит ее к матери. В пути сестра по некоторым признакам (одежда брата в пыли и плесени, от него исходит запах тления, он отказывается от еды и питья) или по указанию птиц («мертвый ведет жи-

вую») начинает подозревать правду, но брату удается разубедить ее. Перед домом он оставляет сестру одну, а сам возвращается в могилу. Сестра стучит в дверь. Мать не узнает ее и не выпускает, тем более, что сестра говорит, что ее привел младший брат, а мать знает, что он умер. Наконец, сестре удается уговорить мать, та открывает дверь, переступает через порог, они обнимаются — и падают мертвыми (или превращаются в птиц).

Баллада привлекла внимание исследователей уже в середине XIX в. Отчасти это было спровоцировано популярностью бюргеровской «Леноры» и поисками ее фольклорных аналогий. Точного прототипа «Леноры» на основании приблизительных указаний самого Бюргера найти не удалось¹, и «Путешествие мертвого брата» вызвало особый интерес как наиболее близкое ей фольклорное соответствие. Естественно, этот интерес был направлен на поиски первоисточника и исходного варианта: что было раньше, «Ленора» или «Мертвый брат»; какая из балканских версий может считаться исконной и первоначальной. Ни то, ни другое не было решено (и не могло быть решено) однозначно. Итогом дискуссии XIX в. было появление работы Шишманова, ставшей классической [Шишманов 1896, 1898]², но не закрывшей тему, которая продолжала и продолжает постоянно всплывать, постоянно предлагая новый ракурс. Среди относительно недавних работ см. исследования Врабие, содержащие подробный сопоставительный анализ вариантов по всем балканским традициям и снабженный практически исчерпывающими синоптическими таблицами и картами [Vrabie 1957; Vrabie 1966, 108–144; Vrabie 1970, 304–308].

Отсылая к обширной литературе, здесь мы не будем ни давать сколько-нибудь полный анализ сюжета, ни приводить во всем разнообразии его интерпретации. Оставаясь в пределах избранной темы, мы сосредоточимся на всем, что связано с *движением и путем*. Ими текст насыщен и перенасыщен, и эта гиперболизация связана, среди прочего, с переориентацией сюжета по сравнению с «Ленорой»: вместо мертвого ж е н и х а — мертвый б р а т. Замена убирает эротический слой³, и это переводит сюжет прежде всего в иной нравственный план (даже если подозревать здесь отзвуки мотивов инцеста)⁴. Ключ развития сюжета в «Леноре» — желание овладеть/за-

¹ См.: [Peuckert 1955]. — Указываемая некоторыми в качестве источника баллада «The Suffolk Miracle» (собрание F. J. Child'a) также не может считаться непосредственным прототипом «Леноры».

² Труд Шишманова содержит изложение предшествующих работ, обширнейшую библиографию, публикацию более полутора десятков вариантов, сравнительный анализ мотивов с выходами в более широкие области фольклора — обряды, верования и т. д.

³ Яркий пример того же хода — албанская пастораль, см. гл. 12.

⁴ Ср. в широко известной работе Каракости «эротико-инцестуозный кошмар»: брат-вурдалак уводит сестру к себе в могилу [Caracosteia 1969; впервые —

владеть невестой ценой ее смерти⁵. Желание, страсть является для жениха стимулом, и путь для него отнюдь не тяжел: он выбран не столько призывом невесты, сколько им самим. Ключ развития сюжета в «Мертвом брате» — верность слову, клятве (одна из ключевых семантем БММ). Оставшись одна, мать упрекает/проклинает сына не только в своем одиночестве, в том, что ей тоскливо без дочери, но прежде всего в нарушении клятвы:

Kostandin, o biri im,	Костандин, сын мой,
Ku ë besa së më dhe	Где клятва, что ты мне дал,
Se më sillje Garentinën,	Что ты приведешь мне Гарентину,
Garentinën tët motër?	Гарентину, твою сестру,
Besa jote ndënë dhe!	Клятва твоя в земле! ⁶

[KPL 1955, 24]

Встать из могилы брату так же тяжело, как и нарушить клятву, данную матери. В албанской сказке так и говорится, что сын не смог вынести плача и стона матери; от этого ему сделалось так тяжело, что он встал из могилы [Pralla 1954, 138]⁷, ср.:

Лазар от гроба слушаше [причитания матери]
и се на бога молеше:
— Боже ле, вишни господи,
стори ме, боже, жив-умрял,
да стана, боже, да ида...

[БНПТ 1976, 126].

И Господь поддерживает верность слову:

Богу му се нажалило,
И я пуци еден ангел <...>
Я го крена Костадина...

[Милад. 1981, № 200; ср. № 100]

Итак, двигателем сюжета оказывается своего рода нравственный императив, и в этом смысле действия брата бескорыстны⁸. Они бескорыстны, благородны, и тем не менее всех постигает наказание смертью. Это один из таинственных поворотов БММ: вместо награ-

1929]. Впоследствии это предположение было отвергнуто, см., например: [Prahagi 1944, 87].

⁵ Отсюда и издевательски-садистский вопрос жениха: «Graut Liebchen auch vor Toten?»

⁶ Ср. более обычную форму — проклятие: *Ανάθεμα σε, Κωσταντή, και μυριανάθεμά σε* 'Проклятие тебе, Костандин, и десять тысяч раз проклятие тебе' [Πολίτης 1932, 141].

⁷ Ср. варианты, где плачет и тоскует не мать, а сестра, например, сербский [Ђорђевић 1984а, 350].

⁸ Здесь мы не будем касаться того, почему братья настаивают на предельном удалении сестры, то есть входить в область брачных правил, принятых в данных традициях.

ды — наказание. По всем правилам надо было бы ожидать happy end'a (и в определенном, но не репрезентативном числе версий это так и бывает): награда за верность слову, утешение осиротевшей матери; возможно, воскрешение младшего сына (неслучайно в славянских версиях одно из его имен — *Лазарь*), иными словами, победа жизни⁹. Однако происходит обратное: побеждает смерть в ее хтонически-мистериальном, *балканском* облике. К этой коллизии мы вернемся ниже, пока же обратимся к концентрации *движения и пути*¹⁰.

В «не-загадочной» «Леноре», также построенной на движении, есть три маршрута = пути: уход жениха от невесты (на войну) — приход к ней после смерти — совместный путь в могилу.

В «загадочном» «Мертвом брате» пути мультиплицированы, и каждый новый *путь* (состоящий из нескольких «под-путей») соответствует витку сюжета (это, впрочем, универсально).

Первый путь: сестра уходит из родного дома *далеко, на край света* — замуж. Сразу после этого брата умиряют (то есть уходят в *нижний мир*, в могилу, на кладбище).

Второй путь: мать идет на кладбище к их могилам (и возвращается домой). Сразу после этого брат встает из могилы.

Третий путь: брат едет на край света за сестрой, в ее новый дом.

Четвертый путь: брат вместе с сестрой возвращается в родной дом к матери.

Пятый путь: брат доводит сестру до дома.

Шестой путь: брат возвращается в могилу. Сразу после этого мать и сестра умирают¹¹.

Пути баллады построены по принципу *туда — обратно*. Отправные точки две: дом и кладбище (могила), то есть *дом* и *анти-дом*, дом «на время» и дом «навсегда». Особое место занимает новый дом сестры — своего рода промежуточная точка и одновременно «точка конфликта»: формально из-за этого и происходят все несчастья.

Пути противопоставлены по признаку *горизонталь — вертикаль*: путь по вертикали — брат выходит/встает из могилы и возвращается/ложится обратно в могилу. Однако и горизонтальный путь — сестры в дом мужа и брата за сестрой — приравнивается к пути в *иной мир* и в определенном смысле может трактоваться как вертикальный.

Пути противопоставлены по признаку *длины*: самый длинный — от дома матери к дому сестры и обратно; самый короткий — шаг через порог родного дома.

⁹ В болгарской традиции баллада входит в свадебный цикл, и при этом, как правило, трагический финал опускается; см. анализ: [Burkhart 1989, 187–189].

¹⁰ О мифологическом пласте сюжета см.: [Цивьян 1973].

¹¹ К этому может быть добавлен седьмой путь: мать ведет сестру на кладбище, чтобы показать ей могилы сыновей. Там обе и умирают.

Пути противопоставлены по времени/скорости: сестру отдают замуж на расстояние нескольких дней — месяцев — лет пути; путь мертвого брата и туда, и обратно отличается особой скоростью; приехав, он торопит сестру в обратный путь, не давая ей собраться¹².

Противопоставление путей по разным признакам перекрывается (опровергается) их объединением по одному признаку: куда бы они ни были направлены, они неумолимо приводят в *иной мир*: *нижний мир*, мир мертвых.

Отождествление свадьбы–похороны (смерть) хрестоматийно¹³; здесь оно подчеркнуто прежде всего сверхъестественно далеким расстоянием между родным и новым домом, который находится в *чужой земле*: *през девет села в десято, през девет води студени, три години на далеку, место далечно, чуздо село, през девет гори зелени, далеч три месеци и три дни, зад чърното море, сѣ largu 'далеко', nap koneqe larg 'за девять дней пути', πολὺ μακρὰ στα ζένα 'очень далеко на чужбину', αλό τη μα άκρη του ουρανού 'ς την άλλη του πελάγους 'от одного края неба до другого края моря'; это *străinătate* 'чужбина', *noia țeră* 'новая земля', *altă țeară* 'другая земля', *țara soarelui* 'земля солнца' и т.д.¹⁴*

Отсюда и страх матери расстаться с дочерью навсегда. Он оказывается провиденциальным, не только потому, что ушедшая из дома (замуж) дочь принадлежит *иному* миру, но и потому, что приведет ее домой *мертвец*¹⁵. Опасный контакт с *нижним* миром может быть первой и главной причиной трагической развязки. Мать подняла мертвого из могилы, став инициатором нарушения границы между мирами; этим было определено дальнейшее развитие событий и победа *нижнего* мира. *Порог*, через который переступает мать, чтобы обнять дочь, обозначает страшно приблизившуюся границу двух миров, расстояние между которыми уменьшилось до одного шага. В этом резком сокращении расстояния можно видеть и метафору развертывания/сжатия пространства¹⁶, и метафору времени, отведенного на жизнь; сначала оно кажется бесконечным, а затем

¹² Здесь много трогательных деталей: брат отказывается от еды, от кофе, не дает сестре обнять себя, не дает ей переодеться и т.п. Бытовые на первый взгляд, они имеют мифологическую подоплеку; брат должен вернуться в могилу до того, как пропоят петухи, он не может есть и пить, см. далее.

¹³ Четкое семиотическое сопоставление см.: [Байбурун, Левинтон 1990; Байбурун 1993, 101–123].

¹⁴ Ср. также топонимы типа *Вавилон, Царьград, Англия, Индия, Каравлашка земля, София, Косово поле* и под. Бод-Бови отмечает, что вообще топонимы тяготеют к «островам и побережью Восточного Средиземноморья, к Эгеиде и Черному морю» [Baud-Vouy 1936, 165].

¹⁵ Статус брата может быть и промежуточным; возможно этим и объясняется возможность его временного «воскресения», ср.: «...в течение весьма продолжительного времени, измеряемого всегда нечетным количеством лет (1, 3, 5, 7, 9) покойник пребывает в маргинальном состоянии, уже не будучи живым, но не став еще окончательно мертвым» [Байбурун 1993, 106].

¹⁶ См. об этом: [Ристески 1998, 247–248, раздел «Светот на мртвите е и далечен и близок»].

сокращается до мгновения. Версии, в которых мать и сестра идут на кладбище и умирают там, манифестируют еще более явное приближение мира *мертвых* к миру *живых*¹⁷.

Передвинутая, «пришедшая в дом» вместе с *мертвым братом* граница между мирами отмечена и подчеркнута. Мать и дочь разделены дверью: за пертая *дверь, порог дома* — последние рубежи, последняя защита, и они же становятся входом в *иной* мир. Открывает ли мать дверь, просовывает ли дочь палец в замочную скважину, пытается ли проникнуть через окно, или они только переговариваются (см. далее) — происходит контакт между *этим* и *иным* миром, и мир мертвых оказывается сильнее. Это одно из самых драматичных мест в сюжете и его неожиданная развязка: *Një në prak e një në derë / Plasne si qelqe me verë* 'Одна на пороге и одна в дверях / Разлетелись, как склянки с вином'; *Vdiq ndë çast edhe ajo për brenda edhe e bija përjashta derës* 'умерли вмиг и она внутри, и дочь снаружи за дверью'; *cādū mōrtū in casā, iar Evdichēua afarā fārā sǎ se vadā una pe alta* 'она упала мертвой в доме, а Евдикеея снаружи, так и не увидев друг друга'; *Ki' óste να βγή στην πόρτα της βγήκεν η ψυχή της* 'И когда она вышла за дверь, она испустила дух'.

Смерть — «заразна», как болезнь¹⁸: сестра становится носителем опасности, и причин этому может быть несколько, но основное заключается в следующем: уже замужество сделало ее принадлежащей *иному* миру (хотя с *нижним* «мир замужества» сопоставляется метафорически), а непосредственное соприкосновение с мертвецом, который везет ее на своем коне, окончательно переводит ее самое в мир мертвых, контакт с которыми — по «заразной» цепочке — опасен для матери (как и вообще для живых). Поэтому мертвый брат уклоняется от объятий сестры («Halil Garria» [KPL 1955, 38]); поэтому мать и дочь умирают после того, как они обняли друг друга:

Колку Дойка ми отишла
До неидзина мила майка,
Майка си я прегушнала.
Како си се прегушнае,
Така си се удае...

[Милад, 1981, № 200]

Иногда достаточно просунуть палец¹⁹ в замочную скважину (об этом в албанской сказке мать просит дочь — для проверки, после чего обе умирают [Pralla 1954, 138]), чтобы произошла «разгерметизация пространства», и *нижний* мир проник в дом.

¹⁷ В албанской сказке всех братьев хоронят в доме и только Костадина на кладбище [Шапкарев 1973, № 285].

¹⁸ Эпидемия, ср. южнославянское олицетворение смерти (Черная) Чума.

¹⁹ Ср. к мотиву *руки*: в ответ на призыв матери и сестры, пришедших к могиле, *Живым сын больше не появился, / Только высунул наружу руку* [Visaret 1936, 252].

Связь сестры со смертью, причастность ее к *чужому*, в данном случае *нижнему* миру подтверждается ее финальным диалогом с матерью. Мать сначала не пускает собственную дочь в дом и обращается к ней как к персонифицированной Смерти (Харону, Чуме):

— Ти ли си, чумо, дзивръва, <...>
та идеш и мен да земеш,
Петкана майци думаше:
— Аз не съм, мале, чумата,
ази съм, мале, Петкана,
Петкана, твоята дъщерка!

[БНПТ 1976, 128]

В румынском варианте из Буковины мать так и не выпускает дочь: *Du-te, moarte* 'Уходи, смерть' — прогоняет она свою Линуцу. Дочь в доказательство говорит, что ее привел младший брат Константин, но это как раз и убеждает мать в том, что перед ней пришелица из иного мира (*Du-te la el, la mormint* <...> *Că tu nu ești Linuța!* 'Иди к нему на кладбище, потому что ты не Линуца!') [Caracostea 1969, 412–413].

Обращения к дочери (сестре) носят формульный характер: *Αν είσαι Χάρος, διάβαινε, κι' άλλα παιδιά δεν έχω* 'Если ты Харон, уходи, потому что других детей у меня нет'²⁰; *Ja idi ce, черна чума; Du-te Ciurma de-acolea, / Că tu nu ești fiica mea* 'Иди отсюда, Чума, / Потому что ты не моя дочь'; *Mba tuttje bushtra vudeche* 'Иди прочь, собака-смерть'. Эти обращения означают, что приход мертвеца (или живого, но который с ним соприкасался) отождествляется с приходом божества Смерти. Врабие приводит вариант, где метаморфоза сестры уже произошла. Войка, которую мать не выпускает дом, прибегает к хитрости:

La fereastră mergea	К окну подошла
Un geam că crăpa	Стекло разбила
Coada c-o băga.	Хвост всунула.

«Исполнитель дает ясно понять, что и девушка стала ведьмой-оборотнем (*strigoaică*), что все происходит в мире нечистой силы» [Vrabie 1966, 135].

Так в уменьшенном до одного шага пути/переходе между мирами краткость компенсируется сложностью: препятствиями, которые надо миновать героине, чтобы, преодолев оппозицию *внутренний/внешний*, войти в дом.

Протагонист, давший название сюжету, то есть *мертвый брат* (= *младший брат*) — главное движущее и движущееся лицо сюжета. Действительно, завязка и «причина» баллады — немотивированное (в пределах текста) упорство, с которым он настаивает на столь радикальном удалении сестры. Объяснение, что девять братьев будут часто навещать сестру и приводить ее к матери (в соответствии с обычаем, ср.

²⁰ Из этого следует, что вышедшая замуж дочь тоже не считается *живой*.

слав. *повратки*), выглядит не слишком убедительным с самого начала, и несостоятельность его обнаруживается очень быстро. А далее брат действует как бы не по своей воле, а по своеволию живых²¹.

Отвлекаясь от историко-этнографических реалий и оставаясь в семантических пределах БММ, мы оказываемся перед проблемами запрета, долга, вины, жертвы, решаемыми *балканским образом*, то есть неожиданно и неоднозначно. На первый план выдвигается правило, введенное людьми и регулирующее отношения между ними: все строится на клятве как таковой. При этом люди забывают о том, что их *земные* правила могут нарушать установления высшего, космического порядка и вступать с ними в конфликт (своего рода случай Антигоны, действующей как раз согласно *неписаным законам*). В основе действий матери, жалобами и проклятиями нарушающей непреложную границу между мирами, можно видеть ту же *гибрис*²², которая погубила столько античных героев. Наказание невиновных, вписанное в этот, более широкий контекст, получает обоснование.

Помещенный в более глубокий мифологический слой *мертвый брат* обнаруживает иные черты: за обычным земным человеком проступают контуры божества смерти. Μαύρος ἦταν, μαύρα φορέι, μαύρο και τῆλόγό του 'черный, одетый в черное, на черном коне' — так описывает Харона новогреческая традиция, и представляется, что «общее балканский» *мертвый брат* может быть понят как одна из ипостасей Харона; этим и объясняется его могущество, поэтому он и распоряжается судьбами живых.

В данном случае важна именно мужская персонификация смерти. В других балканских традициях, где Смерть — она, см. выше о Чуме, женская ипостась среди прочего поддерживается и на языковом уровне женским родом соответствующего существительного — *сmрт, moarte, vdekje* (при греч. θάνατος, masc.)²³. Между тем уже Шишманов говорил о том, что Чума присвоила некоторые атрибуты Харона; можно добавить — новогреческого Харона-всадника, ср. встречу с Чумой: в полночь появляется караван коней, привязанных друг к другу; их ведут черные погонщики, а на последнем коне сидит страшная женщина с растрепанными волосами [Цепенков 1972, 129].

Рискнем предположить, что *мертвый брат* в новогреческой традиции является своего рода дублером Харона, а в других балканских традициях представляет мужскую ипостась Смерти. Как и в случае с Чумой (см. выше), самые очевидные внешние признаки совпадения —

21 Ряд вариантов содержит попытки оправдать своеволие тем, что Господь, не выдержав слез матери, сам поднимает брата из могилы.

22 В ослабленном виде она проступает и в уже упомянутом своеволии младшего брата.

23 В новогреческой традиции женской ипостаси смерти может соответствовать Μαύρη Γη(ς) 'Черная земля', которая «съедает» (отбирает) детей у матерей, братьев у сестер и разделяет мужа с женой (см. далее то же о Хароне).

конь (брат совершает свое путешествие за сестрой и обратно на коне)²⁴ и *черный* цвет. Ср. в албанской балладе: могильный камень Костадина превращается в горячего коня, покрытого черной полоной:

Guri çë pushtrohej varrin
Më u bë një kal i brimt
Me të zezë paravithe...

[KPL 1955, 24]

Причастность мертвого брата к персонажам более высокого ранга обнаруживается в греческом варианте, где действие переносится на космический уровень и где проступают черты *миоритического пространства*:

η γης αναταράχτηκε κι' ο Κωσταντής εβγήκε.
Κάνει το σύγνεφο άλογο και άστρο χαλινάρι,
και το φεγγάρι συντροφιά και πάει να της φέρει.
Παίρνει τα όρη πίσω του και τα βουνά μπροστά του...

Земля разверзлась, и Константин вышел.
Делает облако конем, а звезду уздечкой,
А луну берет в спутники и едет за ней [за сестрой].
Оставляет скалы позади себя, а горы впереди...

[Πολίτης 1932, 141]

К этому же кругу персонажей относится и южнославянский ночной всадник — Тодор, которого М. Филипович возводит к фракийскому всаднику, а С. Зечевич — к ночным хтоническим всадникам европейских мифологических традиций; Тодор воплощает божество смерти, его спутники, *тодорци* (кони или всадники), — души умерших [Босић 1996, 221, 223, 224]. Св. Тодор, всадник на белом коне, одновременно являющийся демоном, перевоплощенным мертвецом (*каракон*), в чью свиту входят вампиры, вурдалаки и караконджолы; его кони выскакивают прямо из-под земли, для тодорцев невыносим и опасен свет²⁵, пребывание их в *верхнем* мире временно и приурочено к определенному сроку [БМ 1994, 362; СМР 1970, 283; Попов 1991, 88–89; Агапкина 1998, 1–3]. Ср. у румын: *noptii de sin Toader* ‘ночи св. Тоадера’, время активизации демонических сил, и *caii de Sintoader* ‘кони св. Тоадера’, нечто вроде кентавров, в которых превращаются оборотни (*strigoi*) — к мотиву превращения в «Мертвом брате», — и которые наказывают нарушителей запрета [Vulcănescu 1985, 302, 316], причем обладают они силой только в полночь [TF 1970, 357]; за нарушение запрета может убивать ночью и сам св. Тоадер [Gorovei 1915, № 3752]; сопоставление восточнороманского и южнославянского св. Федора (и его коней, серых или белых) см.: [Кабакова 1989, 190–197].

²⁴ Редко — пешком; так в [БНПП 1982, 113].

²⁵ Ночью в доме должно быть темно; из дома нельзя выходить. Нарушителей запрета кони Тодора забивают копытами.

Хотя, как уже было сказано, Харон — персонаж только греческий, с корнями и именем, идущим из греческой античности²⁶, однако в определенной степени его можно считать и (обще)балканским, принадлежащим к пантеону БММ: в нем соединились не только универсальность божества смерти, но и специфически балканское отношение к противопоставлению *жизнь/смерть*, идущее со времен неолита [Топоров 1989]; о «решительном повороте мирозерцания греческого общества от мира смерти к миру жизни в эпоху геометрики» (изображение человека в переходной фазе бытия — от смерти к новой жизни) см.: [Акимова 1990, 234].

По сравнению с античностью, новогреческий Харон сильно расширил свои функции и полномочия. Из нищего старика-лодочника, связанного к определенному месту, перевозящего души через реку по одному и тому же короткому маршруту, ко входу в *подземный мир*²⁷, и живущего на жалкие медяки-оболы²⁸, из слуги бога Харон превратился в самого бога. Харон как Аид сам выбирает свои жертвы²⁹ и как Гермес-психопомп сам ведет или везет их в подземное царство³⁰ [Κυριακίδης 1978, 97–98]; подобно ему, Харон стал странствующим богом (Wandergott), выходящим из *нижнего* мира и обходящим весь *верхний* мир, ни один из обитателей которого не может избежать встречи с ним. Он помолодел (у него есть семья: мать, жена и дети); он уже не оборванный старик со всклокоченными волосами, а охотник, вор и пират (κυννηγτής, κλέφτης, κουρσάρος); его называют полуночником, потому что он бродит в поисках добычи всю ночь [Νάξος 1963, 330]. Уже сами эти профессии предполагают большую

²⁶ О новогреческом Хароне в кругу соответствующих сюжетов см.: [Saunier 1993, passim].

²⁷ Та самая река, которая в новогреческих причитаниях «идет в нижний мир» *να πάει τον Κάτω κόσμο* [ΕΔΤ 1959, 217].

²⁸ Хотя бывает, что и новогреческий Харон требует от умершего деньги, отказываясь везти его на тот свет даром [Deter 1968, 70].

²⁹ Так и южнославянская Чума ходит с толстой тетрадью и выбирает свои жертвы по предварительному списку. См. текст из Демир Хисара: некий человек, пожалев старую женщину, сажает ее к себе в повозку; она оказывается Чумой; он пугается, но Чума его успокаивает, говоря, что его нет в списке, — «Ja со писмо одам <...> со тефтер <...> Ти не си <...> во тефтерот...» [Китевски 1989, 40–41]. Ср. распространенный вариант этого же сюжета, связанный с *пастухом*: Смерть (Чума) просит пастуха отнести к ней домой ягненка (выкуп); придя, пастух обнаруживает, что его нет в списках или что свеча его жизни еще велика, и не только спокойно уходит, но еще и уносит обратно выкуп [ΝΑΚ 1957, 231–233; Ђорђевић 1984б, 214] и др.

³⁰ Так что к нему вполне может быть отнесено начало орфического гимна «Гермесу Хтонию»:

Κωκυτοῦ ναίων ἀνυπόστροφον οἶμον ἀνάγκης,
ὅς ψυχὰς θνητῶν χατάγεις ὑπὸ νέρτερα γαίης...

You dwell in the compelling road of no return, by the Kokytos,
and you guide the souls of mortals to the nether gloom...

(Пер. Н. Афанасакиса [Orph. Hymns, 1977, 77]).

мобильность и деятельность повсюду³¹, и на земле, и на воде, и, можно добавить, в воздухе, поскольку коварный Харон нередко превращается в птицу [Μερακλής, 157–158] или муху³². Это отсылает и к мотиву птицы-психопомпа (см. гл. 1, в связи с небесным столпом, с вершины которого птица уносит души умерших на небо), и к мотиву птицы-души умершего [Stahl 1987, 220–223].

Свою добычу = людей он уводит-угоняет, таща за волосы, уводит — на коне, притороченными к седлу, или на корабле. Характерно подробное описание его пути и способа передвижения; так же, как и в «Мертвом брате», это путь *туда-обратно*: Харон приходит за человеком и уходит с ним.

Безжалостные действия Харона основаны на строго определенном порядке. Харон не делает исключения ни для кого, борьба с ним напрасна, но берет он не всех сразу, а по очереди, каждого в назначенное ему время. *Разновременность* в его действиях оказывается одним из средств постоянного сохранения и обновления человеческого рода: смена поколений растягивается, так что постоянно остается/возникает «запас», направленный и в прошлое, и в будущее. Классификационные критерии, то есть способы сортировки, и соответствующие дифференциальные признаки (ДП) выбора по Харону глубинно основаны на категории времени, хотя на поверхности они как будто связаны с социальной стратификацией общества и/или с родственными отношениями.

Первый ДП выбора по Харону — возраст (здесь время выступает достаточно явно). Выделены три возрастные категории: γέροντες, υιοί, (μικρά) παῖδιά 'старики, молодые, дети/маленькие дети, младенцы'.

Второй ДП — пол; он релевантен только для молодых (старики и дети, соответственно *уже* и *еще*, пола не имеют) и, следовательно также связан с временем: υιοί, νιές 'юноши, девушки'.

Третий ДП — родство: ἀντρώπου, μαννάδες — παῖδιά (υἱός, κόρη), ἀδέρφια 'муж и жена, матери (sic! — не родители и не отцы) — дети (младенцы, сыновья, дочери), братья и сестры'. Классификация по родству ограничена двумя поколениями (деды отходят в возрастной класс, к старикам) и включает только прямых родственников (брат не выступает в роли дяди, а ребенок в роли племянника и т. п.). И этот ДП оказывается по сути связанным со временем.

Три главных ДП (возраст, пол, родство), объединенные над-значением «брачные классы», обеспечивают действительно полное описание человеческого общества, учитывающее всех вместе и каждого в отдельности³³. Выделенные ДП актуализируются прежде всего в связи с возможностью

³¹ Ср. перечисление мест, где он должен побывать, от полей и пастбищ до магазинов и кафе [Μότσογ 1995, 241].

³² В отличие от Чумы, которая превращается в животных, обычно в черную медведицу, но также и в козу, волка, змею [BM 1994, 388].

³³ На этих же ДП строится сюжет «Мертвого брата»: мать — сестра (она же выступает и как жена) — братья. В некоторых версиях братья обрастают семьями и, соответственно, умирают и их жены и дети. Обычная фольклорная мультипликация охватывает те же перечисленные выше классы.

воспроизводства: возраст определяется критериями *еще не — уже да и еще да — уже не*; пол не требует комментариев; родственные классы, иерархически подчиненные брачным, манифестируют результат воспроизводства. Воспроизводство неотъемлемо связано с категорией времени, не только в прямом смысле, но и более широко: оно обеспечивает непрерывность человеческого рода, то есть длительность его существования. Эту длительность поддерживает и *выбор Харона*, основанный на разновременности (то есть учитывающий ту же категорию времени) и вводящий еще одну функцию, не менее важную: Харон не только *похищает* всех людей (стариков, молодых, детей; мужчин и женщин; мужей и жен, матерей и детей, братьев и сестер), прекращая для них течение времени, не только *уводит* их в *нижний* мир, но и *двоjakим* образом *разделяет / разлучает* их в пространстве: с *верхним* миром всех и друг с другом только родственников: *παίρνει μαννάδων τὰ παιδιά, τῶν ἀδερφῶν τ' ἀδέρφια, χωρίζει καὶ τ' ἀνδρόγυνα...* 'отбирает у матерей детей, у братьев с сестрами братьев и сестер, разлучает и мужей с женами...'; показательна взаимообратимость расстающихся: «мать оплакивает детей и/или дети оплакивают мать».

Символика *пути* в связи со смертью слишком хорошо известна³⁴, и здесь мы не будем останавливаться на ней специально, ограничившись уже приведенным перечислением путей, путешествий, переходов и т.п. в «Мертвом брате». Более важной в аспекте БММ (и в определенном смысле менее изученной) представляется постоянная коммуникация между *верхним* и *нижним* миром, то есть буквальные и метафорические переходы «туда-обратно» (ср. греч. *πλαίνω-βγαίνω, ανεβαίνω-κατεβαίνω*). Главная роль в этой коммуникации принадлежит Харону, который осуществляет функции своего рода «курьера» (а более терминологично — медиатора-посредника) между мирами. Соответственно, в контакт с ним вступают и мертвые, и живые, причем не только те, за которыми он пришел. С Хароном завязывают деловые³⁵, дружеские и даже родственные отношения, например, к нему идут на свадьбу, с ним кумятся и т.д. В греческой сказке человек специально идет к Харону в кумовья, чтобы договориться с ним и избежать смерти. Оказывается, что Харон от смерти избавить не может, но может устроить кума в раю. Так и происходит, но кум не выполняет правил поведения в раю, и в конце концов Харону приходится переправить его в ад. Сказка кончается следующей сентенцией: «Ну и что он выиграл от этого кумовства? И умер, и в ад пошел!» [ΝΑΚ 1957, 231]³⁶. См. еще:

³⁴ Элиаде в своем дневнике (1984) говорит, что в румынском есть «великолепная метафора для смерти» *departe* 'далеко' (имплицитующее путь); — наверное, это универсально.

³⁵ Ср. «черный юмор»: *Ανάθεμα το Χάροντα που δεν έχαμε γραφέιο, / να παίρνουμε, να δίνουμε 'πό το νεκροταφείο* («Проклятие Харону, что он не открыл контроу, / чтобы мы имели доход с кладбища») [Μόταος 1995, 291].

³⁶ Ср.: если обратиться к Чуме, назвавшись ее кумом, она не нападет [СМР 1970, 308].

Ο Χάρος είναι μπάρμπας μου κι ο γιός του ξάδερφός μου,
και μες συνομιλήσαμε, να μη σε πάρουν, φως μου.

Харон мне дядя, а его сын мне кузен,
И мы договорились, чтобы они не брали тебя, мой светик.

[Μότσιας 1995, 292]

Действительно, цель всех этих контактов — договор с Хароном: чтобы он не брал (отбирал у родственников) людей или, по крайней мере, чтобы отпускал умерших на землю погостить (ср. мотив Персефоны) три раза в год (на Рождество, на Крещение и на Пасху) — с этой целью собирают цветы ему в подарок; к нему спускаются, чтобы вернуть на землю умерших (ср. Орфея и Эвридику). Отношения с Хароном достаточно свойские, см. выше. С ним спорят (неосторожно хвастаясь, что его не боятся), ему сопротивляются («Если ты пришел с добром, открою, если со злом, меня нет дома»; Δίχως αστένεια κι αρρωστιά το τι ψυχή γυρεύεις [Μότσιας 1995, 181] — «Как это ты пришел за моей душой, если у меня нет никаких болезней»), его пытаются подкупить деньгами, с ним торгуются³⁷, ему угрожают («У Харона двое братьев, я бы убил одного, чтобы у него так же жгло сердце, как у меня» [Μότσιας 1995, 316]) и т. д.

Коммуникация между *верхним* и *нижним* миром происходит в форме активного диалога, письменного и устного³⁸. С тем светом переписываются («говорят, ты берешь письма и идешь в Нижний мир» [ΕΔΤ 1959, 222]) и «переговариваются», причем часто «на ходу», точнее, «на бегу»: в море выходит корабль, который увозит умерших, глашатай созывает их родственников, к кораблю бегут (τρέχουν) матери, братья, сестры, вдовы — и опаздывают [ΕΔΤ 1959, 249]; они же, узнав о пришельце из *нижнего* мира (это снова птица), бегут за информацией:

Ν-έτσι πουλί μας έρχεται από τον Κάτω Κόσμο.
Τρέχουν μανούλιες το ροτούν, γυναίκες το ξετάζουν:
— Το τι καλό, πουλάκι μου, ν-από τον Κάτω Κόσμο;

Вот летит птица из Нижнего Мира.
Бегут матери, чтобы спросить, жены, чтобы разузнать:
— Птичка, что хорошего в Нижнем Мире?

[Μότσιας 1995, 177]

(но насчет *хорошего* птичка их разочаровывает, довольно раздраженно отвечая: «А что там может быть хорошего?»).

Оказывается далее, что путь *туда-обратно*, то есть контакт между мирами, возможен не только для Харона, но и для человека (продолжение античной традиции, ср. мотив путешествия живого в мир мертвых — Одиссей, Орфей, Геракл и т. д.): Γιούφρ' είχα στη θάλασσα

³⁷ Договор со смертью — известный фольклорный мотив, ср. в балканском кругу [Чайкановић 1973, 639].

³⁸ О диалоге с мертвыми через посредника см.: [Saunier 1984, 298].

και σκάλα μες στον Άδη, / ανέβαινα, κατέβαινα το Χάρο χαιρετούσα... 'Был у меня мост на море и лестница в Аид, / я спускалась, поднималась, здороваясь с Хароном...' [Μότσιος 1995, 183], ср. мост на море, дорога в Аид [ЕДТ 1959, 220]; о лестнице, по которой спускаются в *нижний* мир, см.: [Bernea 1997, 44]. Иными словами, человек может пройти по пути Харона не только в *нижний* мир, но и вернуться в *верхний* мир. Это возвращение возможно и для умерших (хотя бы как попытка): Τρεῖς ἀντρειωμένοι λέγαμε νὰ βγούν ἀπό τὸν Ἄδη 'Три молодца говорят, что выйдут из Аида' [ЕДТ, 255], ср. 'Три молодца хотят выйти в Верхний мир' [ЕДТ 1959, 255] и др. Примечательен в связи с этим мотив «могилы с окном» — «образное выражение постоянного желания коммуникации с живыми и, следовательно, отрицание смерти, как явления некоммуникабельности *par excellence*» [Saunier, 231]³⁹; ср. румынский обычай делать в гробе отверстие: *fereastră sufletului* 'окно (для) души', ритуал причитаний (и название самих причитаний) у гроба *bocetul la fereastră* 'плач у окна' [Vulcănescu 1985, 189]⁴⁰; о могиле как месте «контакта» между двумя мирами, куда покойник является с того света, см.: [Байбурин, Левинтон 1990, 69].

Если договориться не удается, с Хароном сражаются, вступая в поединок, что закрепилось и в языке, ср. *χαροπαλεύει, χαροπάλεμα* и др. Самый известный, «образцовый» пример — поединок Харона с Дигенисом, в поэму не вошедший, но ставший ярким сюжетом акритских песен. На *мраморном гунне*, постоянном месте мифологических поединков, сходятся противники, от их ударов образуются озера крови; в конце концов побеждает Харон, но с большим трудом, прибегая к хитрости или к содействию чудесных помощников. «Акритский образец» послужил основой для других поединков с Хароном — обычно сражаются молодые герои, богатыри, воины (безымянные отражения Дигениса).

В кругу темы пастушества, затронутой в этой книге, нельзя не упомянуть сюжет «Харон и пастух», где тема поединка получает неожиданную девиацию. Если в акритских версиях побежденный герой мужественно принимает свое поражение, то пастух, чувствуя, что его положение безнадежно, начинает просить Харона о пощаде, говоря, что для него невозможна разлука с женой, детьми, стадом, со всем, что связывает его с *верхним* миром. Формально его просьбы, как считает Бод-Бови, свидетельствуют о немужественности [Baud-Bovy 1936,

³⁹ Ср. роспись плафона склепа в Большой Близице: «роспись имитирует отверстие в своде, через которое просматривается небо. В него как бы заглядывает божество. Это окно-отверстие <...> свидетельствует, что пребывание умершего в „высшей сакральной точке“ гробницы не конечно. Впереди — снова путь...» [Савостина 1990, 243–244].

⁴⁰ К этому же относится и просьба *замурованной жены*: оставить отверстие для груди, чтобы кормить ребенка.

135]⁴¹, но более широкий контекст позволяет видеть здесь контаминацию с миоритическими мотивами: *mors praematura*, отсутствие вины, прощание/разлучение с пастушеским универсумом⁴², ср. этот же мотив в албанской пасторали, гл. 12 (ср. еще обращения пастухов к Шар-планине, гл. 13).

Обратимся к основной и самой болезненной точке, самому жестокому удару, который наносит «классификатор» Харон и о которой уже говорилось: он разделяет людей, чем и похвастается, распевая песню, в которой все время подчеркивает свою основную заслугу: «я разделил (*ξεχώρισα*) матерей и детей, братьев и сестер, мужей и жен — всех, кто любит друг друга» [ЕДТ 1959, 251]. *Χωρισμός* ‘разделение/разлука’ — прежде всего разделение двух миров, *верхнего* и *нижнего*, *своего* и *чужого*, основная пространственная категория: ср. этапы «разделяющего пути»:

Τώρα ἴς τον αποχωρισμό τρεις ποταμούς διαβαίνω,
ο ἕνα χωρίζει ανθρώγενα, κι' ο ἄλλος χωρίζει ἀδέρφια,
κι' ο τρίτος ο φαρμάκερος τη μάνν' ἀπ' τα παιδιά της.

Сейчас при разлучении я перехожу через три реки,
одна разлучает мужа с женой, другая разлучает братьев и
сестер,
а третья, самая горькая, разлучает мать с детьми.

[Πολίτης 1932, 219]

Разлука — самое тяжелое испытание для тех, кто остается наверху, и главная цель Харона, который тщательно следит, чтобы на пути живые не встретились с мертвыми и чтобы родные не узнали друг друга и не преодолели разлучение: речь идет о запрете на коммуникацию⁴³ (ср. выше, как *бегут* живые в надежде узнать «новости с того света»).

— Почему горы почернели и нахмурились?

Не ветер ли бьет их, не дождь ли сечет?

— Ни ветер не бьет их, ни дождь не сечет,
это всего лишь идет Харон с умершими.

Гонит молодых впереди, стариков позади,
а маленьких детей притороченными к седлу.

Просят старики и умоляют молодые:

— Харон, остановись в деревне, остановись у холодного
родника,
чтобы старики напились воды, а молодые поиграли,

⁴¹ Форель связывал этот сюжет со сценой смерти Аристоса в «Эротокрите» [Fauriel 1966, 587–589].

⁴² Трогательно-жалкими выглядят бытовые детали: он не успел продать сыр и взвесить шерсть [Κωξ 1993, 69] или: овцы у него не стрижены, а сыр на весах, и только после этого пастух говорит о молодой жене, которая не должна остаться вдовой, и о детях, которым не подходит сиротство [Zakhos 1966, 70], и др.

⁴³ «Без права переписки» — но Харон хотя бы не говорит, что это на 10 лет.

а маленькие дети собрали бы цветы.

— Ни в деревне я не остановлюсь, ни у холодного родника;
придут матери за водой, узнают своих детей,
узнают друг друга и жены с мужьями, и у них не будет
разлучения.

[ЕДТ 1959, 241–250]

Χωρισμό δεν έχουν 'у них не будет разлучения' — вот чего боится Харон. Но χωρισμός имеет и обратную, как ни странно, едва ли не оптимистическую сторону. Если Харон разлучает, то значит он оставляет «половину» (а по классификационным признакам — все «разряды» людей) в *верхнем* мире: это свидетельствует о том, что жизнь продолжается, что смерти не дано ее прервать. Ушедшим запрещено возвращение к живым, так как они становятся носителями смерти, но они стремятся это преодолеть (ср. разобранный выше сюжет «Мертвого брата»; случай Персефоны — особый); кроме того, живые = носители жизни, оказывается, могут спускаться в *нижний* мир: возникает опасность/возможность, что они распространят на него «свойство жизни». Тексты о спорах с Хароном, о борьбе с ним построены так, что каждый раз появляется надежда на то, что победа над ним возможна и даже близка: семь раз герой повергает Харона, и лишь на восьмой тому удастся одержать верх; в поединке с Дигенисом Харону приходится, обернувшись орлом, лететь на небо и просить помощи у Господа⁴⁴. Более того, борьба с Хароном может окончиться победой живых, ср.: братья гонятся за Хароном и отбивают у него сестру (Το Χάρον εκυνήγησαν κι εγλύτωσαν την κόρη) [ЕДТ 1959, 255]. Об этой победе жизни над смертью на уровне мифа (а смерти над жизнью лишь на уровне косной действительности) пишет Капсоменос в своем анализе песни о поединке героя с Хароном: в основе этой мифологической победы лежит вера в жизнь, та вера, которая «превращает греческие причитания из плача в гимн радости жизни» [Καψωμένος 1990, 172]⁴⁵.

Еще один, более сильный и надежный способ победить χωρισμός, способ, общий и для реального, и для мифологического уровня, —

⁴⁴ «Трагизм смерти преодолен» в сказках: там герои не умирают а засыпают, окаменевают и т.д., чтобы потом ожить [Μερακλής, 164]. Ср. наблюдение: «Бросается в глаза, что в албанской эпической песне юнаки очень часто погибают и „оживают“, в то время как в нашей (македонской. — Т.Ц.) это происходит гораздо реже» [Јаќоски 1984, 119].

⁴⁵ Никак не связанные этимологически Χάρος и χαρά 'радость' постоянно сополагаются в причитаниях, поддерживая ауру семантической амбивалентности; ср. клише типа ο Χάρος <...> λέει τραγούδι της χαράς, κάνει Χάρος μια χαρά и др. Вообще анаграммирование имени Харона чрезвычайно характерно для причитаний, строящихся на цепи Χάρος, Χαρόντισσα, χωρισμός, χαρά, χαίρετώ, χαρίζω, χήρα, χώρα, χορός, χώμα, έρχεται, άρχοντες, αρχόντισσες и т.д. Русским соответствием этому могло бы быть нечто вроде *радости кончены, радушный Радамант разводит людей в разные миры*.

помнить об умерших; тема *памяти* возникает в рассматриваемых текстах постоянно — и столь же постоянно Харон стремится убедить обитателей *нижнего* мира, стремящихся выйти в *верхний* мир, повидать своих близких, что те их давно забыли, что от них отк а з а л и с ь (αργέμα, другая опасность, вытекающая из разлучения, — «с глаз долой, из сердца вон»). Забвение опасно тем, что оно может быть обоюдным: живые перестают существовать для умерших [Saunier 1984, 297], и только память является средством соединения двух миров и поддержания непрерывности. О памяти, перекрывающей время и расстояние, см. в заключительной главе.

Жизнь и смерть выступают в переплетениях и конфликтах; в пространстве БММ они решаются в пользу жизни как активного, пресуществляющего смерть начала. Греческая традиция воплощает эту идею с резкой четкостью и в особом, присущем только ей художественном образе и с жизнеутверждающим пожеланием ν'αποθάνει ο Χάρως! 'пусть умрет Харон = Смерть!' ⁴⁶.

Литература

- Агапкина 1998 — Т. А. Агапкина. О тодорцах, русалках и прочих навях (мертвецы-демоны и «нечистые» покойники в весеннем календаре славянских народов). Рукопись, 1998.
- Акимова 1990 — Л. И. Акимова. Об отношении геометрического стиля к обряду кремации // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990.
- Байбурин 1993 — А. К. Байбурин. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.
- Байбурин, Левинтон 1990 — А. К. Байбурин, Г. А. Левинтон. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990.
- БМ 1994 — Българска митология. Енциклопедичен речник / Съст. А. Стойнев. София, 1994.
- БНПП 1982 — Българска народна поезия и проза. София, 1982, т. 4.
- БНПТ 1976 — Българско народно поетическо творчество. София, 1976, т. 1.
- Босић 1996 — М. Босић. Годишњи обичаји срба у Војводини. Нови Сад, 1996.
- Ђорђевић 1984а — Т. Ђорђевић. Наш народни живот. Београд, 1984, 3.
- Ђорђевић 1984б — Т. Ђорђевић. Наш народни живот. Београд, 1984, 4.
- Јакоски 1984 — В. Јакоски. Интерпретација на мотивите во македонската и во албанската јуначка народна песна. Скопје, 1984.
- Кабакова 1989 — Г. И. Кабакова. Терминологија восточнороманской календарной обрядности в сопоставлении со славянской. Канд. дисс. М., 1989.
- Китевски 1989 — М. Китевски. Прилози за македонскиот фолклор. Скопје, 1989.
- Милад. 1981 — Български народни песни събрани от братя Миладинови. София, 1981 (фототип. изд.).

⁴⁶ Благодарю за помощь И. А. Седакову.

- Попов 1991 — *Р. Попов*. Светци близнаци в българския народен календар. София, 1991.
- Ристески 1998 — *Љ. С. Ристески*. Митските претстави за светот на мртвите во традиционална култура на Македонците // *Studia mythologica slavica*, Ljubljana; Pisa, 1998, 1.
- Савостина 1990 — *Е. А. Савостина*. Сакрално пространство и погребалниот обряд боспорских гробниц // *Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд*. М., 1990.
- СМР 1970 — *Ш. Кулишиќ, П. Ж. Петровиќ, Н. Пантелиќ*. Српски митолошки речник. Београд, 1970.
- Топоров 1989 — *В. Н. Топоров*. Балканскиот макроконтекст и древнебалканската энео-неолитическа цивилизација (общий взгляд) // *Материали к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. Лингвистика*. М., 1989.
- Цепенков 1972 — *М. К. Цепенков*. Народни верувања. Детски игри. Скопје, 1972.
- Цивьян 1973 — *Т. В. Цивьян*. Сюжет «Приход мртвог брата» в балканском фольклоре // *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1973, VI.
- Чажкановиќ 1973 — *В. Чажкановиќ*. Мит и религија у срба. Београд, 1973.
- Шапкарев 1973 — *К. А. Шапкарев*. Сборник от български народни умотворения. София, 1973, т. 4.
- Шишманов 1896, 1898 — *И. Д. Шишманов*. Песента за мртвия брат в поезијата на балканските народи я Сборник за народни умотворения и народопис XIII, 1896 (I); XV, 1898 (II).
- Baud-Bovy 1936 — *S. Baud-Bovy*. La chanson populaire grecque du Dodécanèse. Paris, 1936, I.
- Bernea 1997 — *E. Bernea*. Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român. București, 1997.
- Burkhart 1989 — *D. Burkhart*. Kulturraum Balkan. Berlin; Hamburg, 1989.
- Caracostea 1969 — *D. Caracostea*. Din istoria și estetica epicei populare române. Cap. II // *D. Caracostea*. Poezia tradițională română. București, 1969, I.
- Deter 1968 — *I. Deter*. Das neugrechische Volkslied. München, 1968.
- ΕΔΤ 1959 — *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*. Β¹. Αθήναι, 1959.
- Fauriel 1966 — *M. Ibrovac*. Claude Faurel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe. Paris, 1966.
- Gorovei 1915 — *A. Gorovei*. Credințe și superstiții ale poporului român. București, 1915.
- Καφωμένος 1990 — *Ε. Γ. Καφωμένος*. Δημοτικό τραγούδι. Αθήνα, 1990.
- KPL 1955 — *Këngë popullore legjendare*. Tiranë, 1955.
- Κυριακίδης 1978 — *Σ. Π. Κυριακίδης*. Το δημοτικό τραγούδι. Αθήνα, 1978.
- Κως 1993 — *Π. Κουτσουράδη*. Κως. Λαογραφικές σελίδες. Αθήνα, 1993.
- Μερακλής — *Μ. Γ. Μερακλής*. Τα παραμύθια μας. Θεσσαλονίκη, 6. γ.
- Μότσιος 1995 — *Γ. Μότσιος*. Το ελληνικό μοιρολόγι. Αθήνα, 1995.
- Νάξος 1963 — *Παροιμίες από την Απείρανθο της Νάξου*. Αθήναι, 1963.
- ΝΑΚ 1957 — *Νεοελληνικά λαογραφικά κείμενα*. Αθήναι, 1957.
- Orph. Hymns 1977 — *The Orphic Hymns. Text / Translation and Notes by A. N. Athanassakis*. Atlanta, 1977.
- Papahagi 1944 — *T. Papahagi*. Paralele folclorice (greco-române). București, 1944.

- Peuckert 1955 — *W. E. Peuckert*. Lenore. Helsinki, 1955.
- Πολίτης 1932 — *N. Γ. Πολίτης*. Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού. Αθήνα, 1932.
- Pralla 1954 — Pralla popullore shqiptare. Tiranë, 1954.
- Saunier — *G. Saunier*. L'amertume et la mort. Πικρός et φαρμάκι dans les chansons populaires grecques. Première approche // ΒΟΥΚΟΛΕΙΑ. Paris, 6. r.
- Saunier 1984 — *G. Saunier*. L'«Apocopos» de Bergadis et la tradition populaire // ΑΜΗΤΟΣ. Αθήνα, 1984.
- Saunier 1993 — *G. Saunier*. Perspectives de la recherche sur les chansons populaires grecques // Revue des Etudes Néo-Helléniques, 1993, II/1-2.
- Stahl 1987 — *P. H. Stahl*. Le départ des morts. Quelques exemples roumains et balkaniques // Etudes Rurales, janv.-juin 1987.
- TF 1970 — *I. Muşlea, O. Bîrlea*. Tipologia folclorului. Bucureşti, 1970.
- Visaret 1936 — Visaret e kombit. Tiranë, 1936, II.
- Vrabie 1957 — *G. Vrabie*. Călătoria fratelui mort în folclorul sud-est european // Limbă şi literatură, 1957, III.
- Vrabie 1966 — *G. Vrabie*. Balada populară română. Bucureşti, 1966.
- Vrabie 1970 — *G. Vrabie*. Folclorul. Bucureşti, 1970.
- Vulcănescu 1985 — *R. Vulcănescu*. Mitologie română. Bucureşti, 1985.
- Zakhos 1966 — *L. Zakhos*. Poésie populaire des grecs. Paris, 1966.

В конце пути
(стихотворение Кавафиса «Εἰς το ἐπίνειον»)

В гавани

Νέος εἴκοσι οκτώ ἐτῶν, με πλοῖον τήνιον
ἐφθασε εἰς τούτο το συριακόν ἐπίνειον
ο Ἐμης, με την πρόθεσι να μάθει μυροπώλης.
Ὅμως ἀρρώστησε εἰς τον πλουν. Καὶ μόλις
ἀπεβιβάσθη, πέθανε. Ἡ ταφή του, πτωχοτάτη,
ἐγίν' ἐδώ. Ολίγες ὥρες πριν πεθάνει, κάτι
ψιθύρισε για οἰκίαν, για πολύ γέροντας γονεῖς.
Μα ποιοί ἦσαν τούτοι δεν ἐγνώριζε κανεῖς,
Μήτε ποιά ἡ πατρίς του μες στο μέγα πανελλήνιον.
Καλλίτερα. Γιατί ἔτσι ἐνώ
κεῖται νεχρός σ' αὐτό το ἐπίνειον,
θα τον ἐλπίζουν πάντα οἱ γονεῖς του ζωντανό.

1918

Юноша двадцати восьми лет, на тинийском корабле
приплыл в эту сирийскую гавань,
Эмис, с намерением стать продавцом благовоний.
Но заболел в плавании. И едва
Высадился на берег, умер. Похороны его, самые бедные,
Там и были. Незадолго до смерти, что-то
шептал про «дом», про «очень старых родителей».
Но кто были они, не знал никто,
ни где его родина в огромном греческом мире.
Лучше. Потому что в то время, как
[он] лежит мертвым в этой гавани,
его родители всегда будут надеяться, что он жив¹.

¹ Литературный перевод:

В гавани

Двадцативосьмилетний Эмий приплыл недавно
на корабле попутном в сирийскую гавань,
чтобы учиться здесь торговать благовоньями. Но в пути
он заболел и, едва успев на берег сойти,
умер. Прямо в гавани этой, в могиле бедной
похоронили его. Когда близился час последний, что-то
шептал он про «дом», и «родителей-стариков».
Но неизвестно было, чей он и кто таков,
где его дом в великом греческом мире.
Может, оно и к лучшему. Пусть лежит
в этой могиле безвестной в порту, у моря,
пусть старики надеются, что он жив.

(Пер. Евг. Смагиной)

Благодарю Е. Б. Смагину за разрешение привести ее перевод.

Это стихотворение легко находит свою ячейку в корпусе произведений Кавафиса: оно «александрийское» и относится к тому кругу вымышленных эпитафий, который объединен темой *mors praematura*. Юноша, умирающий, не успев осуществиться, и оставшийся в памяти лишь тех, кто его любил: пожалуй, наиболее совершенное выражение этот мотив нашел в стихотворении-эпитафии 1917 г. «В месяце Атире».

Не менее органично и место стихотворения в проекции на этно-фольклорную традицию, в связи прежде всего с темой *чужбины* (ξενιτιά) и (для данного случая) ее отражения в причитаниях; зачин одного из них — почти пересказ Кавафиса (или *vice versa*): 'Ένας ξένος αρρώστησε πολύ μακρά στα ξένα [Μότσιος 1995, 71] «Один чужой заболел очень далеко на чужбине». Ξένος στα ξένα 'чужой на чужбине': замечательный пример оппозиции, где одна и та же лексема противопоставлена самой себе: *чужой* для того места, где он оказался; это место — *чужое* для него (должно было бы быть *своей среди чужих* или *чужой среди своих*).

См. еще распространенный сюжет о моряке, заболевшем во время плавания (наше «Раскинулось море широко...»), например:

Ο γειμιτζής αρρώστησε
στου καραβιού την πλώρη
δεν έχει μάνα να τον δει
γιατρό να τον κутτάξει...

Моряк заболел
на палубе корабля
нет матери доглядеть за ним
врача осмотреть его...

Моряк умирает, его хоронят на чужбине, перед смертью он просит сказать матери и сестре, что женился, взяв в жены *черную землю* («морской» вариант «Миорицы») [Παπαθανάση-Μουσοπούλου 1991, 359].

Фольклорный фон наталкивает на поиски *мифопоэтического* уровня в стихотворении; он может присутствовать и в том, что Кавафис показывает открыто, и в том, что он «скрывает» (сознательно и, может быть, подсознательно). Обычно *мифопоэтическое* (и тем более фольклорное) остается в стороне: за Кавафисом укоренилась репутация «умышленности», литературности, и у него и не ищут того, на что достаточно явно не указал бы он сам. Поэтому, например, его стихотворениям на темы античной мифологии может придаваться гномический смысл по преимуществу [Politis 1996, 188], а использование соответствующего сюжета воспринимается как цитата «на случай», в кругу общей центонности Кавафиса (текст в тексте) и его направленности на (авто)метаописание. Между тем, не случайно для Кавафиса такое значение имеет τα κρυμμένα, τα σκελασμένα 'тайное', 'скрытое' — в разных смыслах слова, выходящих, конечно, за пределы биографии. Существует многое, так и остающееся до поры до времени *скрытым* и затрагиваемое интерпретаторами лишь отчасти. В данном случае мы снова обращаемся к *балканскому* (*средиземноморскому*) субстрату — фундаменту, или хотя бы фону, служащему для Кавафиса мощным креативным импульсом.

Проблема роли *своего*, исконного локуса в жизни художника, ученого, вообще творческого человека, который, если можно так сказать, вышел на иные рубежи и сменил *местное* на *общее*, всегда актуальна; для балканских стран с их признанным вкладом в мировую культуру, представленным столкими именами, — особенно. В гуманитарной области одним из первых всплывает имя Элиаде. Вопрос о значимости его балканских корней поднимается довольно часто; это было важно и для него самого, ср. взгляд извне и изнутри: «Меньше всего мы хотим сказать, что Элиаде великий ученый *потому, что* он происходит из Юго-Восточной Европы. Мы можем сказать, что принадлежность его к юговосточноевропейскому пространству особым образом отражается в его произведениях. Можно возразить, что такого рода определение естественно и универсально. Мы все, так или иначе, сделаны по образцу определенного *genius loci*. — Признаём, однако, что не все в одинаковой мере. <...> в творчестве Мирчи Элиаде и в его собственных свидетельствах проступает яркий балканский „комплекс“. Вот пассаж из „Испытания лабиринтом“: „Я чувствовал себя потомком и наследником интересной культуры, при этом расположенной между двумя мирами: западным, чисто европейским, и восточным. Я был сопричастен обоим этим универсумам. Западному через латынь и римское наследие в обычаях. В той же степени я был сопричастен культуре, пришедшей с Востока и укорененной в неолите. Такова действительность, верная для любого румына, но уверен, что то же самое верно и для болгарина, и для серба, и для хорвата, и вообще для всех Балкан, для Юго-Восточной Европы и для части России <...> Но этот творческий стимул для нас, может быть, более сложен, потому что мы находимся *на границах мертвых государств* [Курсив Элиаде. — Т.Ц.] <...> Быть румыном означает для меня жить, выражать и ценить этот способ существования в мире. Таким наследством должно пользоваться!“» [Marino 1987, 207–208].

Осознание граничности порождает осознание разделенности, но одновременно создает возможность перехода через границу, то есть объединения, достижения целостности. Это неустойчивое равновесие, как уже не раз говорилось, в том числе и здесь, мы считаем краеугольным камнем БММ.

Как кажется, Кавафис согласился бы с Элиаде (хотя в его список греки не попали). Действительно, балканский хронотоп оказывает мощное воздействие на своих жителей, сообщая им возможность панхронного и «панспациального» восприятия мира. В греческом фольклоре сохраняются пересказы древних мифов, мифологизированные исторические события и персонажи, памятные места, вроде деревни на Хиосе, где жил Гомер, и т. п. Специалисты находят этому вполне убедительные, «прагматические» объяснения (в частности, считая такие сюжеты вторичными, возникшими как результат школьного образования) [Μεραχλής 1996, 83 сл.]. Это несомненно, хотя бы потому, что объяснения такого рода универсальны, и все же представляется, что на этой живости впечатления, на ощущении прошлого, далекого как близкого, *своего*, на всем этом лежит особый *балканский* отпечаток. Не случайно соотношение мифологической и исторической памяти описано тем же Элиаде, а циклическое время и миф о вечном возвращении и означают *я вижу все в одно и то же время*. И путешествие Кавафиса по истории, «заселение» греческого = кавафианского хронотопа персонажами, историческими и вымышленными, есть по сути дела то же самое: вживание поэта в циклическое время, воплощение мифа о вечном возвращении на собственном опыте, ср. [Δάλλας 1974].

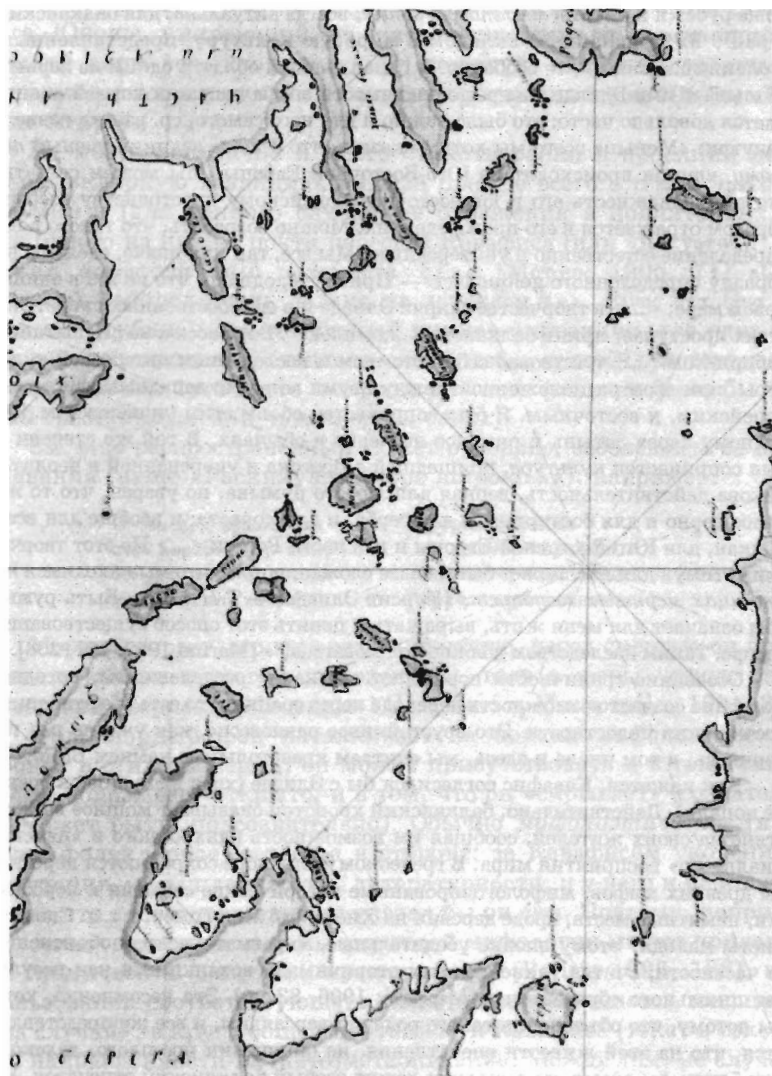


Рис. 14. Генеральная карта Архипелага. XVIII век.

Балканское пространство бывает сжатым и утесненным, но в этой компрессии заключена бесконечность, она как бы свернута в клубок, который можно размотать, развернуть. Знак и способ разворота — бесконечный, лабиринтообразный *путь*. Начало и конец пути могут быть отмечены, но в равной степени могут и не быть указаны, оставаясь неизвестными: столь велико пространство, что они теряются в нем, забываются, делаются несущественными.

Название стихотворения «Εἰς τὸ ἐπίγειον» можно перевести как «В гавани», «В порту» или «На берегу», «На побережье». В последнем случае подчеркивается понятие границы, края, за которым ничего нет: таким это место стало для Эмиса, героя стихотворения. Его маршрут как будто бы ясен — по Эгейскому морю с запада на восток, из Греции в Сирию — и в то же время приблизителен. Корабль, на котором плывет герой, *тинийский*, то есть связанный с островом Тинос. В этот эпитет заложена первая неясность: начался ли путь корабля с острова Тинос, или имеется в виду корабль, приписанный к Тиносу; сел ли герой на корабль на Тиносе, или это произошло где-то в другом месте². Более или менее определенно можно сказать лишь то, что вряд ли сам он с Тиноса. Цель пути — Сирийское побережье, или сирийская гавань, но где и какая именно, остается неизвестным. Мотив благовоний указывает не только на восточную изнеженность; он отсылает к написанной в 1910 г. «Итаке», где путешественнику настойчиво советуют купить у финикийцев

<...> ἡδονικά μρωδικά χάθε λογής,
ὅσο μπορεῖς πιο ἀφθονα ἡδονικά μρωδικά

и всевозможных благовоний сладострастных,
как можно больше благовоний сладострастных...

(Пер. С. Ильинской)

Отсылка к «Итаке» — еще одно указание на путешествие, на долгий путь, самоценный уже тем, что он «приводит путника в движение».

Остров Тинос расположен в северо-западной части Архипелага, в цепи островов между Малой Азией и Балканским полуостровом, на карте выглядящей почти мостом, по которому можно перейти из Греции в Малую Азию (вспомним еще раз «обратный путь», огневой телеграф — сигнальные костры, с помощью которых в Грецию передавалась весть о гибели Трои: они «переходили» с острова на остров и далее)³. Таким образом, эти острова, свидетели прошлого единства

² Переводчик удачно выразил эту неопределенность словом *попутный* (корабль).

³ Огневой телеграф своего времени описывает Эсхил в «Агамемноне» устами Клитемнестры:

Гефест, пославший с Иды вестовой огонь.
Огонь огню, костер костру известие
Передавал. Ответил Иде пламенем
На Лемносе утес Гермейский. Острову
Гора Афон, Зевесов дом, ответила...

(Эсх. Агам. 293–297, пер. С. Апта)

Азии и Балкан, как бы собирают, сжимают пространство, упрощая рисунок пути выбором сухопутного варианта. Но для водного варианта эта же цепь выглядит едва ли не как слаломная трасса, почти навязывающая растянутый, лабиринтообразный путь.

Неопределенность начала и конца пути не случайна: она откликается и в судьбе юноши. Как читатель не знает точно, где начался и где окончился путь Эмиса, так и его спутники не знают, откуда он, и не могут сообщить о его смерти родителям. Дальний путь по воде содержит возможность/опасность забвения, и оно, по сути дела, началось с болезнью Эмиса на корабле⁴. Строка *ποιά η πατρίς του μες στο μέγα πανελλήνιον* является ключевой. *Греческое пространство* (одна из ипостасей *балканского пространства = пространства ВММ*) представлено безграничным: «огромная всегреческость» распространяется, действительно, на всю ойкумену (мы не случайно употребляем этот термин, как бы выводя за ее пределы Сирию; об этом см. далее). Одновременно проступает намек на если не раздробленность/рассеянность, то на мозаичность «всегреческого пространства». Эмис перед смертью вспоминает *οικία*, то есть «дом». Спутники же не знают, где его *πατρίς* «родина». Причем это не обычный нейтральный вопрос «откуда он родом», и не «где его родина», но *ποιά η πατρίς του*: «какая родина», «что за родина» (симметрично с «кто/какие родители» = «что за родители»). Единое в разном и разное в едином, *το μέγα πανελλήνιον* — мозаика, составленная из бесчисленного числа «маленьких родин», «путаная вереница греческих миров» [Юрсенар 1995, 205], и это, подчеркивая впечатление огромности и безграничности «всегреческого» пространства, усиливает ауру неопределенности.

Юноша во время пути стал *своим*: его звали по имени, знали, сколько ему лет, он делился своими планами, и понятно было, почему он выбрал Сирию (а благоволия прикровенно вводили эротические мотивы)⁵. Вдруг, в трагический момент, он оказался не известным никому: он — *никто* (здесь самоназвание Одиссея обрело реальность). Вина за это лежит на развернувшемся и ставшем децентрированным пространстве, в котором теряется человек.

Ср. решение Мардония «сообщить царю весть о взятии Афин сигнальными огнями через острова, пока тот еще пребывал в Сардах» (Герод. Ист. IX 3).

⁴ О «способности водной стихии предавать забвению, „хоронить“, поглощать в себе предметы и явления» см. на фоне балканского фольклора: [Казакова 1997].

⁵ Ср. (в связи с уже упомянутой «Итакой»): «В „Итаке“ гедоническая нота кратковзвучна, но акцентирована повторением „И всевозможных благоволий сладострастных, как можно больше благоволий сладострастных“. Намеренную экспрессию этих строк, символизирующих чувственные наслаждения, подчеркнул в беседе с Лехонитисом сам Кавафис, заметивший, что никогда не допускает невольной, случайно прорвавшейся экспрессии» [Ильинская 1984, 122].

Случайная, преждевременная смерть юноши, считавшего, что перед ним только открывается жизнь; мотив памяти — этим, как будто, исчерпывается стихотворение⁶. Но его анализ намеренно следует за главой о Хароне, уводящем людей в подземный мир. Если поместить стихотворение в мифопоэтический контекст, оно получит новое измерение.

Эмис не знает, что написано ему на роду, и куда (или к чему) он плывет на самом деле. Но ему предопределен путь по воде, и это канонический путь в иной мир, подземный мир мертвых. Путь по морю приводит Эмиса к смерти, и тинийский корабль оказывается для него кораблем Харона, кораблем, который «бросает якорь в Нижнем мире и причаливает в Аиде» (Στην Κάτου γης το σίδερο, στον Άδη παλαμάρι [ЕДТ 1959, 242]), а чужой сирийский берег находится за пределом ойкумены, это другой берег, принадлежащий миру мертвых. Путь по горизонтали/по воде (ср. древнегреческого перевозчика Харона), становится путем по вертикали, вниз, в нижний мир, и похороны юноши «прямо здесь» реализуют эту метафору / мифологему.

Длина, точнее «длинность» пути по расстоянию и по времени, восстанавливаемая по топографическим указателям, одновременно и реальным, и мифологизированным, преобразующим пространство μέγα πνεύλλήνιον в пространство БММ, контрастирует с мгновенностью развязки — μόλις απεβίβασθη, πέθανε, — хотя и подготовленной предчувствием опасности: болезнь, начавшаяся в пути, предсказывает исход. Предельно развернутое пространство сжимается до точки во времени (ср. гл. 16, «Мертвый брат» — пространство, сжатое до шага через порог)⁷. Эта компрессия передает мгновенность жизни, воспринимаемой человеком, особенно в начале его пути, как бесконечность, а в конце — совсем по-другому: *Какой короткой сделалась дорога, / Которая казалась всех длинней.*

Здесь уже говорилось об особых отношениях между жизнью и смертью, кристаллизованных в БММ: победа жизни или, во всяком случае, возможность победы; надежда, заставляющая бороться, искать выхода. В фольклорной традиции этому соответствуют спор и поединок с Хароном, попытки уговорить его или обмануть и т. д. (см. выше). Тема прения жизни и смерти просматривается и у Кавафиса, но в ином ракурсе.

У Эмиса есть дом и родители: на самом деле он не безроден, не никто. Парадоксальным образом неизвестность/безвестность поддер-

⁶ В стихотворении «В месяце Атире» на звуковом и графическом уровне был выделен комплекс (($m + n$, $m \vee n$) + V), почти плеонастически проходящий по тексту и кодирующий семантему памяти $\mu\eta\mu\eta$ [mnimi] 'память', $\mu\eta\mu\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$ [mnimion] 'памятник' [Цивьян 1979, 279]. Этот же узор, еще более сгущенный, просматривается и здесь: $pe-n-pe-n-inion-n-inion-mi-me-ma-mi-mo-n-mo-pe-ni-n-ni-ma-an-ni-mi-me-me-inion-po-pe-inion-n-n-ni-n-no$.

⁷ Снова переход и/или слияние пространства и времени, ср. у Бродского: *и бесконечная набережная / делала жизнь короткой.*

живаает не только реальность существования Эмиса, но и его присутствие в мире живых⁸. Путь, в который родителипустили Эмиса, бесконечен, и так же бесконечна их надежда. И одновременно в выборе глагола «надеяться», вместо ожидаемого «думать», «считать» заключена неопределенность/неуверенность: родители никогда не будут знать, но всегда будут надеяться.

Последнее слово в последней строке стихотворения-эпитафии — ζωντανός 'живой', как бы опровергающее смерть (νεκρός 'мертвый' в предпоследней строке). Последнее впечатление читателя — амбивалентность этой концовки. Выбор решения зависит, в частности, от того, с какой интонацией прочесть καλλίτερα 'лучше' («так оно и лучше»): трезво-прагматической, иронической или «идеальной».

«Анонимность» героя приводит к ситуации обмана: *мертвого* считают *живым*. Нельзя сказать однозначно, обмануты ли родители или они обманывают себя сами, отгоняя возможность печального исхода. Нельзя сказать, и кто кого обманул (победил), смерть или жизнь? Действительно, Эмиса уже нет среди живых, родители надеются напрасно, и, значит, победила смерть: она обманула Эмиса, напав на него неожиданно (ср. выше, мотив *mors praematura* в фольклоре); она должна злорадно смеяться над его родителями.

Однако в игру вступает категория любви и памяти, «единственного имеющегося в распоряжении человека средства, чтобы справляться со временем» [Бродский 1995, 212]; Бродский находил «своеобразие Кавафиса» в его «исключительной чувственно-исторической памяти» [там же]⁹.

Любовь и память оказываются сильнее смерти; пока родители надеются — а надеяться они будут πάντα 'всегда' — побеждает жизнь. И значит, жизнь обманывает, «переигрывает» смерть. Родители Эмиса «очень стары» и, наверное, надеяться им придется недолго. Но πάντα 'всегда' — ахронно, и оно για πάντα 'навсегда' сохранит юношу среди живых. Он и родители неразлучимы — χωρισμό δεν έχουν. Во всяком случае, на это есть надежда. Καλλίτερα!¹⁰

⁸ О противопоставлении личность/анонимность в кругу семантемы «память» (анализ кавафисских эпитафий) см. [Peri 1977, гл. «Memoria di Kavafis», особенно 162].

⁹ Тема памяти/забвения чрезвычайно важна для причитаний, о которых уже говорилось. Из причитаний она входит и в литературу, ср. «Апокопос» Бергадуса (XIV–XV вв.), где ей отведена треть поэмы. Забвение «constitue en effet, avec l'idée de reniement, un des deux mythes interprétatifs destinés à rendre compte de cette réalité inadmissible et incompréhensible qu'est pour le poète populaire la rupture du lien familial provoquée par la mort» [Saunier 1984, 297].

¹⁰ Благодарю за помощь С. Б. Ильинскую.

Литература

- Бродский 1995 — *Иосиф Бродский*. На стороне Кавафиса // Иностранная литература, 1995, № 12.
- Ильинская 1984 — *С. Б. Ильинская*. Константинос Кавафис. М., 1984.
- Казакова 1997 — *И. О. Казакова*. Кальки греческого мифотопонима *Лета* в югославянском эпическом фольклоре // Древняя, Средняя, Новая Греция. Тезисы и материалы симпозиума. М., 1997.
- Цивьян 1979 — *Т. В. Цивьян*. Анализ одного «александрийского» стихотворения К. Кавафиса // Славянское и балканское языкознание. М., 1979.
- Юрсенар 1995 — *М. Юрсенар*. Кавафис: предисловие к знакомству // Иностранная литература, 1995, № 12.
- Δάλλας 1974 — *Γ. Δάλλας*. Καβάφης και ιστορία. Αθήνα, 1974.
- ΕΔΤ 1959 — Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Β¹. Αθήναι, 1959.
- Marino 1987 — *A. Marino*. Orientamenti romeni nell' ermeneutica di Mircea Eliade // Mircea Eliade e Italia. Milano, 1987.
- Μερακλής 1996 — *Μ. Γ. Μερακλής*. Ελληνική λαογραφία. Ήθη και έθιμα. Αθήνα, 1996.
- Μότσιος 1995 — *Γ. Μότσιος*. Το ελληνικό μοιρολόγι. Αθήνα, 1995.
- Παπαθανάση-Μουσιοπούλου 1991 — *Κ. Παπαθανάση-Μουσιοπούλου*. Από τη φιλολογική και γλωσσική λαογραφία της Αίνου // ΣΤ¹ Συμπόσιο λαογραφίας.
- Peri 1977 — *M. Peri*. Quattro saggi su Kavafis. Milano, 1977.
- Politis 1996 — *L. Politis*. Geschichte der neugriechischen Literatur. Köln, 1996.
- Saunier 1984 — *G. Saunier*. L'«Αποκοπος» de Bergadis et la tradition populaire // ΑΜΗΤΟΣ. Αθήνα, 1984.

Корректирующие дополнения

К Введению, с. 8 сн. 2, в связи с идеями Н. М. Бахтина:

К этому же об эллинской культуре: «Если суждено быть новому возрождению, то оно возможно лишь как реальный возврат к античности. Всякое подлинное творчество не может не сознавать себя как возрождение утраченных ценностей. Отталкиваясь от ближайшего, оно утверждает себя в отдаленном; ритм истории есть ритм последовательных возвратов к прошлому» — из посвященной Н. М. Бахтину заметки: В. Н. Топоров. Памяти Николая Михайловича Бахтина. Предспорт, спорт и спорт XX века // В поисках «балканского» на Балканах. Балканские чтения 5. Тезисы и материалы. М., 1999, 128.

К Введению, с. 19, сн. 23, в связи с работами Г. Д. Гачева:

См. еще: «Балканы — регион материка Евразии, представляющий собой диалог горного массива и полуострова (еще и с островами в море). <...> Балканы — не плато, плоский монолит, а изрезанность, так что каждое углубление, долина, где оседает человек на жизнь, являет особый род и народ, стиль и склад — как особый полис на каждом острове Греции. <...> Балканы — полицентрированный космос» (Г. Д. Гачев. Космофилы Балкан // В поисках «балканского» на Балканах. Балканские чтения 5. Тезисы и материалы. М., 1999, 63–64).

К главе 1, с. 44, в связи с магией движения в «Бесконечной колонне» Бранкузи:

Ср. реализацию этого магического движения в одном из вариантов скульптуры «Леда»: выполненная в полированной бронзе, она помещена на вращающийся полированный металлический круг; она отражается в этом круге, бросающем на нее свой отблеск; в ней отражается окружающий ее интерьер мастерской художника, заставленный скульптурами, — и все это находится в бесконечном движении по кругу, воплощая вечное возвращение. Вот впечатления зрителя (H.-P. Roché): «Des années plus tard naquit la *Leda* de bronze poli, tournant sans arrêt, lente, sur son socle, reflétant comme un miroir d'or le contenu, ondulant et mouvant, de l'atelier, mêlant jusqu'au vertige ses formes mythiques à celles des statues et personnages environnants, causant un émerveillement qui croissait encore en moi après cinquantes visites» (M. Tabart. *Leda*, figure centrale de l'Atelier // *Leda*. Les carnets de l'Atelier Brancusi. Paris, 1998, 16).

К главе 8, с. 186:

К сожалению, до последнего момента нам был недоступен том № 1 нового журнала «Ethnologia balkanica» (1997), где были опубликованы доклады конференции о Дунае, и за исключением статьи Д. Буркхарт, любезно предоставленной нам в рукописи, мы не могли воспользоваться весьма интересными и ценными материалами, которые внесли бы важные дополнения и уточнения в эту главу. См., в частности, данные румынской традиции о Дунае-богатые (*Dunăre Voinicul*), персонаже ритуальной и лирической поэзии, сказок и легенд (*S. Ispas*. Danube, You Dustless Highway // *Etnologia Balkanica*, 1997, 1, 88; в этой же статье, 92–93, мы находим поддержку высказанным нами ранее и повторенным здесь, во введении, мыслям о балканской модели мира, о структуре балканского пространства, о движении в балканском пространстве).

К главе 9, с. 248, о типах балканского пастушества:

См. в последнее время: М. В. Домосилецкая. Лексика как отражение социальной жизни балканского пастушеского этноса // Материалы XXVII межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Вып. 11. Балканские исследования. 16–22 марта 1998 г. СПб., 1998.

К главе 16, с. 385, об отношениях с Хароном:

См. Харона в *ребетика*, песнях греческого городского фольклора 20-х — 50-х годов этого века, подхватывающих и развивающих (в сторону юмора и панибрательства) «классические» фольклорные мотивы: Д. А. Яламан. Образ Харона и загробного мира в мифологии греческих песен *ребетика* // В поисках «балканского» на Балканах. Балканские чтения 5. Тезисы и материалы. М., 1999.

УКАЗАТЕЛЬ

- Амбивалентность**, амбивалентный 12, 16, 17, 20, 21, 37, 41, 83, 89, 93, 128, 154, 160, 175, 176, 191, 194, 196, 210, 217, 231, 236, 245, 254, 255, 259, 264, 267, 270, 297, 326, 353
- антропология**, антропологический 85, 88, 168, 291
- антропоцентричность**, антропоцентричный 9, 19, 21, 31, 48
- аромат**, ароматический 72–74, 79
- артефакт** 31, 33, 35, 106, 107, 133, 171, 173, 178, 189
- архетип**, архетипический 9, 17, 31, 44, 88, 89, 100, 112, 113, 123, 126, 144, 168, 171, 181, 206, 307, 309, 331
- Балканская модель мира (БММ)** 5–10, 12–22, 25, 31, 33, 41, 83, 90, 100, 147, 152, 154, 168–171, 174, 205, 209, 242, 243, 249, 251, 252, 254, 255, 264, 284, 289, 290, 326, 330, 334, 338, 340, 345, 347, 349, 354, 359, 362, 363
- балканский языковой союз (БЯС)** 8, 9, 12, 92, 93, 248, 289
- бежать**, бег, бегство 18, 19, 47, 120, 149, 152, 172, 174, 178, 186, 195, 209, 218, 226, 230, 232, 242, 263, 269, 272, 327, 350, 352
- бить**, биться, сбивание 27, 28, 141, 153, 154, 315
- близкий**, близко 55, 57, 104, 156, 173, 307
- богомольский** 12, 25, 27
- бриколаж**, бриколажный 17, 20, 140, 150, 326
- Вертикаль**, вертикальность, вертикальный 13, 14, 16, 19, 29, 35, 41, 42, 44, 59, 60, 61, 64, 76, 80, 87, 125, 137, 182, 228, 278, 295, 297, 312, 314, 315, 341, 363
- верх**, верхний, вверх, сверху, наверху 13, 15, 19, 29, 30, 33, 41–43, 55, 57, 60, 63–65, 71–76, 79–81, 83, 87, 89, 126, 127, 130, 137, 139, 141, 172, 174, 212, 235, 255, 267, 295, 296, 297, 308, 309, 312, 318, 327, 328, 330–332, 334, 336, 346, 349–354
- видеть**, видение, видимый 19, 159, 186, 330, 332, 335
- вить**, виться, витье, вьющийся 41, 44, 75, 79, 87, 172
- внешний**, вне, извне 12, 19, 21, 31, 37, 38, 57, 60, 63, 65, 79, 92, 99, 100, 120, 123, 129, 159, 190–192, 194, 195, 229, 247, 289, 290, 294, 311, 323, 338, 344
- внутренний**, внутри, внутрь, изнутри 12, 19, 21, 31, 35–37, 42, 46, 48, 49, 55, 57, 60, 64, 65, 67, 79, 85–87, 92, 99, 115, 120, 123, 127–130, 136, 143, 190–192, 247, 290, 293, 311, 322, 323, 343, 344
- возвращаться**, возвращение 5, 7, 17, 18, 59, 68, 73, 107, 114, 127, 145, 148, 151, 152, 155, 157, 159, 160, 163, 164, 181, 183, 188, 305, 341, 351, 353, 359
- вор**, воровство 20, 42, 241, 256, 257, 259, 272, 279, 347
- воскресать**, воскресающий, воскрешение 71, 124, 206, 266, 267, 341, 342
- враг**, враждебный 21, 164, 178, 181, 184, 199, 217, 334
- время**, временной 6, 8, 11, 13–15, 17–22, 25, 30, 31, 36, 40, 41, 44, 47, 52, 61, 72, 83, 85, 90, 97, 104–115, 118, 119, 123–127, 131–134, 137, 138, 142, 147, 150, 152, 153, 157, 171, 174, 175, 180, 184, 186, 197, 205, 206, 209, 210, 212, 213, 217, 239, 241, 243, 245–247, 251, 266, 271, 273, 284, 285, 290, 295, 297–299, 301, 304–306, 308, 316, 325–327, 330, 332, 333, 341, 342, 346, 348, 349, 354, 394, 395, 399, 400
- год**, годового 109, 112, 118, 119, 123, 124, 126, 141
- день** 58, 59, 61, 62, 105, 106, 109, 112, 118, 119, 125, 127, 131, 172
- ночь**, ночной 49, 59, 61, 62, 105, 106, 112, 125, 127, 172, 209, 322, 323, 327, 346
- встречать(ся)**, встреча 87, 95, 181, 186, 187, 194, 216–219, 227, 229, 235, 256, 297, 321, 328
- входить**, вход 38, 40, 56, 61–64, 67, 68, 130, 143, 145, 161, 163, 174, 214, 216, 294, 334, 343, 347
- выходить**, выход 15, 17, 21, 37–40, 61, 63, 67, 68, 87, 143, 145, 161, 163, 185, 303, 311, 323, 326, 341, 346
- Гайдук** 36, 217, 220, 254, 255, 256, 257, 258, 259
- глаз** 322, 331–336
- говорить**, говорящий, говорливый, разговорчивый 75, 187, 197, 327
- горизонталь**, горизонтальность, горизонтальный 13, 14, 16, 19, 29, 35, 41, 60, 137, 228, 278, 295, 297, 312, 314, 315, 341, 363
- граница**, (по)граничный 12, 15, 16, 21, 38, 46, 48, 56, 58–61, 63, 67, 68, 106, 126–128, 168, 229, 232, 241, 264, 267, 276, 278, 321, 322, 330, 333, 336, 338, 342, 345, 359, 361
- Далекий**, далеко 55, 57, 58, 104, 118, 168, 169, 171, 173, 228, 229, 265, 267, 276, 307, 333, 338, 341, 342, 349

- двигаться, движение 5, 6, 12, 13–22, 25, 26, 28, 39, 44, 52, 59, 68, 69, 71, 74, 80, 81, 85, 99, 104–106, 110, 112, 118, 120, 126, 128, 134, 137–139, 143–145, 152, 162, 167, 169, 172, 174, 228, 229, 241, 242, 243, 246, 249, 251, 271, 291, 294, 295, 296, 297, 309–316, 321, 326–339, 341, 344, 361, 366
- диахрония, диахронический 7, 13, 14, 93, 190, 199, 239, 264
- динамика, динамичный, динамический, динамичность 7, 8, 13, 25, 29, 68, 86, 93, 113, 138, 143, 144, 155, 190, 195, 219
- длина, длинный 39, 41, 62, 89, 112, 144, 162, 172, 173, 176, 295, 307, 341, 363
- дорога 14, 15, 20, 39–41, 53, 57, 59, 62, 65, 66, 99, 162, 172, 220, 236, 256, 294, 327, 351, 363
- дерево мировое 13, 29, 42, 60, 75, 76, 87, 89, 312
- Женщина**, женский 64, 71, 72, 74, 75, 77–80, 110, 118–120, 122, 126, 140, 169, 172, 197, 219, 299, 300, 307, 321, 345
- жертва 76, 123, 134, 172, 175, 220, 254, 267, 268, 345
- жертвоприношение 74, 118, 120, 134, 256, 277, 300
- жест 28, 91, 99, 100, 120, 295, 296, 326, 327
- живой 85, 88, 128, 174, 177, 241, 286, 288, 293, 295, 296, 309, 313, 335, 338, 342–345, 349, 351–354, 364
- животное 28, 40, 178, 206, 207, 224, 226, 230–232, 235, 236, 243, 246, 278, 292, 299, 300, 331, 348
- волк 192, 218, 230, 232, 234, 318, 348
- еж 25, 27–29, 34, 35, 39
- заяц 231, 232, 234
- зверь 28, 170, 207, 211, 223, 224, 230, 232, 241, 265, 278, 279
- змея 40, 41, 44, 80, 172, 174, 206, 208, 218, 223, 224, 231, 277, 348
- медведь, медведица 58, 59, 230, 232, 234, 265, 279, 331, 348
- пес, собака 41, 214, 218, 230, 245, 269, 282, 282, 285, 286, 288, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 331
- птица 28, 43, 44, 61, 74, 207, 223, 224, 234, 258, 287, 288, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 338, 339, 348, 350
- пчела 25, 27, 28, 38
- жить, жизнь 15, 19, 37, 105, 112, 114, 115, 140, 174, 187, 266, 271, 278, 285, 291, 295, 296, 333, 336, 341, 342, 347, 353, 354, 363, 364
- закрывать, закрывание, закрытость, закрытый 19, 30, 31, 34, 37, 64, 65, 105, 124, 125, 127, 130, 145, 161, 199, 294, 321–327, 334–336
- запирать, запертый 37, 64, 303, 311, 322, 323, 343
- звук, звучать, звучащий 105, 106, 232, 245, 293, 296, 297, 298, 311, 327, 324, 325, 328
- Идти**, ходить, ходьба, хождение 19, 58, 59, 61, 62, 66, 77, 105, 119, 120, 143, 172, 187, 211, 216, 242, 245, 246, 271, 294, 296, 310, 312, 322, 327, 328, 338, 350
- извилистый 152, 155, 172, 198
- имя 16, 42, 133, 152, 169, 196–199, 230, 234, 241, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 259, 316, 324, 347
- интерьер 34, 35, 36, 39, 41, 44, 53, 65, 298, 366
- информация, информатор 25, 67, 68, 88, 109, 119, 150, 186, 187, 197, 198, 217, 218, 226, 227, 229, 235, 256, 282, 321, 326–328, 334, 350
- Клефт**, клефтный 36, 97, 217, 254–257, 259
- клятва (*беса*) 21, 213, 214, 340, 345
- коммуникация, коммуникативность 98, 187, 189, 248, 284, 310, 312, 340, 349–352
- компрессия 83, 110, 113, 114, 126, 127, 132, 133, 361, 363
- конец 6, 17, 18, 105, 124, 138, 142, 145, 163, 196, 236, 333, 357, 361, 362, 363
- контакт, контактный, контактирующий 15, 16, 169, 190, 218, 227, 278, 314, 331, 332, 342, 343, 349–351
- короткий 42, 110, 167, 172, 173, 307, 341, 363
- космогония, космогонический 25, 27–29, 33, 34, 40, 124, 126, 127, 134, 141, 168, 170, 235, 271, 277, 291, 311
- космос, космический 12, 15, 19, 29, 31, 35–37, 41, 132, 168, 175, 186, 237, 241, 247, 255, 278, 291, 293–298, 301, 312, 345, 346, 366
- край, крайний 29, 56, 67, 86, 87, 178, 179, 182, 184, 190, 229, 230, 276, 341, 361
- кривой 41, 172
- круг 20, 39, 156, 198, 366
- культура, культурный 10, 11, 31, 38, 39, 113, 114, 147, 167, 171, 175, 178, 189, 192, 194, 209
- Лабиринт**, лабиринтный, лабиринтообразный 16, 17, 20, 21, 35, 39–41, 87,

- 143–145, 147–157, 161, 163, 172, 198, 212, 213, 215, 338, 361, 362
- левый 41, 66, 190, 198
- личность (многонародная) 9–11, 13, 22, 194, 197, 199, 225, 252
- локус 96, 97, 100, 112, 126, 127, 168, 170, 194, 195, 239, 249, 255, 318, 327, 359
- Макрокосмос** 21, 30, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 46, 48, 85, 124, 126, 208, 239, 241, 292, 293, 297, 298, 323, 325, 327
- маргинальный 15, 190, 195, 249, 277, 342
- маршрут, маршрутный 17, 39, 144, 147–151, 153–155, 157, 161, 163, 193, 194, 214, 321, 326, 341, 347, 361
- меандр 17, 143, 198
- медиатор, медиация 13, 59, 72, 74, 76, 81, 127, 167, 171, 200, 218, 235, 236, 270, 271, 278, 349
- мерить, мера 29, 104, 105, 107, 111, 112, 114, 115
- мертвый 60, 87, 89, 128, 170, 173, 174, 243, 286, 293, 318, 327, 335, 338–346, 348–350, 352, 359, 363, 364
- место 14, 17, 30, 54, 56, 57, 58, 62–64, 85, 96, 114, 143, 137, 184, 193, 216, 217, 228, 229, 239, 249, 250, 253, 297, 358, 361
- микрокосмос 21, 30, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 46, 48, 64, 85, 87, 124, 126, 189, 239, 241, 292, 293, 297, 323
- миоритический 36, 182, 209, 255, 284, 298, 300, 301, 346, 352
- миф, мифологичный 9, 40, 72, 83, 124, 132, 162, 187, 206, 208, 223, 266, 295, 301, 314, 353, 359
- мифологема 6, 18, 22, 72, 73, 169, 184, 185, 224, 236, 267, 270, 273, 312, 334, 363
- модель мира (ММ) 7, 9, 14, 17, 21, 31, 34, 88, 89, 92, 100, 104, 109, 112–114, 125, 126, 133, 138, 140, 168, 175, 206, 227, 230, 236, 237, 243, 251, 264, 265, 307, 309, 325, 330, 331, 334–337
- мозаика, мозаичность, мозаичный 7, 153, 191, 194, 195, 199, 206, 249, 253, 362
- молчать, молчание, молчаний 105, 322, 323, 326, 327
- монтаж, монтажность 7, 12, 90, 249, 284
- моряк 15, 36, 358
- мужчина, мужской 118, 120, 218, 219, 223, 298, 300, 307, 345
- музыка, музыкальный 8, 207, 208, 211, 212, 215, 231, 275
- музыкальный инструмент 77, 207, 211, 231, 232, 234, 275, 282, 297
- рог, рожок 86, 88, 209, 226, 230, 231, 232, 234
- свирель 183, 207, 208, 231, 234, 258, 259, 275, 282, 285–288, 290, 292–298, 300, 301
- сиринга 211, 275, 279
- флейта (Пана) 88, 120, 208, 269, 275
- Накрывать, покрывать, покрывание** 27–30, 33, 43, 123, 125, 303, 308, 311
- наружный, наружу, снаружи 31, 33, 35, 55, 58, 65, 128, 322, 323, 326, 337, 343
- начинать, начало, начальный 7, 17, 18, 88, 89, 98, 105, 106, 115, 124, 138, 142, 145, 163, 168, 194, 196, 236, 242, 276, 295, 333, 361, 362, 363
- немой 140, 187, 322, 323, 327, 328, 333, 335
- неподвижность, неподвижный 17, 21, 25, 26, 38, 128, 172, 174, 177, 178, 241, 295, 296, 309, 313, 315, 327
- низ, нижний, вниз, внизу 13, 15, 16, 33, 35, 41–43, 55, 60, 64, 65, 71–74, 76, 79, 80, 83, 88, 89, 126, 127, 137, 139, 141, 169, 170, 172, 174, 182, 212, 214, 216, 219, 224, 225, 228, 235, 255, 267, 295–297, 308, 309, 312, 318, 327, 328, 330–332, 334–336, 341–344, 347, 349–354, 363
- номад 35, 253
- нести, ноша 119, 178, 243, 245, 246, 300, 327
- ностальгия 17, 18, 148, 159, 163
- Обряды:**
- клидон 123, 321–328
- пеперуда 136, 137, 139, 142
- плужок 138
- обыденность, обыденный 110–112, 118, 125, 126, 131, 132, 134, 138
- огонь 55, 73, 74, 106, 219, 224, 265, 277, 278, 333, 334, 336
- ойкогония 29, 30, 34, 48, 128, 175
- ориентир 65, 68, 69, 161, 163, 214
- открывать, открывание, открытость, открытый 19, 31, 36, 37, 64, 89, 105, 118, 124, 125, 130, 145, 157, 161, 199, 284, 312, 313, 321–328, 332, 333, 335, 339, 343
- Падать, падение** 119, 120, 122, 128, 219, 296, 303, 308, 315
- пастораль, пасторальный 208–210, 215, 234–236, 259, 276, 282, 284, 294, 297, 300, 303
- пасти 86, 208, 211, 222, 223, 225, 226, 229, 232, 233, 243, 248, 257–259, 265, 267, 294, 298, 318
- пастух, пастушка (чабан, овчар, волопас, козопас, свинопас) 6, 15, 30, 35, 88, 109, 174, 205–220, 222–237, 241–252, 254, 258, 259, 263, 264, 265, 267–273, 275, 276, 279, 282, 286–288, 290, 292–301, 303, 305, 307–310, 314–318, 351, 352, 357

- пастырь 206, 212, 228, 243, 244, 246, 270, 224, 226, 228, 243, 244, 246, 255, 256, 257, 259, 269, 285
- переходить, переход 7, 15, 19, 21, 39, 59, 73, 83, 106, 110, 167, 173, 176, 180, 184, 185, 190–192, 195, 197, 212, 271, 322, 330, 333, 344, 349, 359, 361, 363
- пират 119, 129, 181, 188, 347
- плыть 118, 149, 154, 170, 180, 182, 195, 313, 357, 363
- поворачивать, поворот, (много)поворотный 5, 17, 44, 151, 152, 153, 156, 198, 338, 340
- поднимать, подниматься, подъем 16, 42, 44, 59, 64, 65, 71, 73–76, 80, 89, 127, 278, 286, 294, 295, 309, 312, 351
- помнить, память 19, 20, 115, 152, 168, 239, 241, 248, 259, 303, 313, 354, 358, 359, 363, 364
- поперечный, поперек 173, 179, 180, 189, 196, 198
- посессивность, посессивный 91, 92–100, 292
- правый, направо 41, 55, 66, 79, 190, 198, 323, 336
- превращать, превращение 113, 140, 177, 205, 207, 218, 223, 225–228, 235, 236, 313, 339, 346
- предел, предельность 15, 68, 87, 125, 126, 178, 179, 184, 185, 228, 241, 330
- предметы:
- качели 42, 316
 - клубок 27–29, 34, 35, 39, 361
 - корабль 38, 55, 62, 119, 147, 149, 150, 154–157, 164, 174, 313, 348, 350, 357, 358, 361–363
 - крышка 25, 29, 30, 33, 34, 36, 43, 311
 - лесенка 71, 76–78, 80, 81
 - лодка 55, 62, 174, 176, 181, 182
 - нить, нитка 28, 29, 34, 35, 39, 107, 144, 153
 - посох 208, 269, 272
 - рубаха 106, 108, 110, 112
 - сито 30, 137, 139, 140, 141
 - сосуд 29, 30, 34, 43, 71, 73, 74, 112, 321, 322, 323, 326, 327
 - шкатулка 29, 34, 36, 48
- природа, природный 31, 35, 37–40, 46, 88, 106, 113, 171, 175, 178, 186, 189, 207, 208, 218, 224, 225, 231, 282, 300, 301, 309, 313
- приходить, приход 17, 105, 294, 297, 338, 348
- продольный, вдоль 173, 179, 180, 182, 189, 196, 198
- прямой, прямо 16, 39, 41, 43–45, 145, 147, 150, 172, 173
- психопомп 44, 212, 242, 270, 347, 348
- путешествовать, путешествие, путешественник 6, 14, 16, 20, 21, 22, 56, 59, 65, 68, 86, 87, 137, 143, 144, 147, 148, 150–152, 154–156, 159–161, 163, 164, 170, 181, 193, 196, 197, 211, 242, 278, 314, 339, 349, 359, 361
- путник 15, 155, 210, 214, 228, 242, 361
- путь 5–7, 13, 15–22, 25, 29, 35, 39–44, 47, 53, 58, 59, 62, 65–68, 73, 75, 80, 87, 99, 104–106, 137, 143–145, 147, 149, 150, 152–158, 161–163, 167, 172, 173, 179–182, 186, 187, 193, 195, 197, 198, 210–217, 219, 228, 239, 247, 249, 256, 296, 297, 312, 313, 315, 321, 328, 330, 333–336, 339–342, 344, 348, 349, 351, 352, 357, 361–364
- Разбойник** 20, 36, 178, 208, 233, 241, 254–259, 279, 282, 286, 287, 288, 292, 294, 295, 296, 298, 299, 300
- разделять, разделение 168, 171, 173, 174, 179, 189, 190, 197, 216, 349, 352
- разъединять, разъединение 19, 41, 44, 72, 74, 75, 79, 87, 106, 175, 178
- растение 130–133, 137, 138, 206, 208, 323, 325, 331
- боб 41, 43, 75, 86, 87, 89
- виноград, виноградный (лоза) 41, 119, 124, 127–130
- лес 53, 59, 60, 62, 66, 67, 129, 171, 217–219, 228, 232, 258, 265, 269, 278, 282, 285, 291, 292, 294, 297, 333
- дуб 53, 67, 131, 224
- дерево 43, 44, 53, 59, 60, 72, 74, 78, 186, 258, 278, 312, 323, 333
- трава 205, 242, 243, 246, 258, 286–288, 292, 293, 295, 296, 300, 318
- цветок 72, 74, 81, 89, 136, 287, 292–294, 297, 350
- яблоко 66, 67, 263, 276, 321
- растягивать 34, 162, 311
- родина 17, 18, 111, 113, 118, 130, 147, 148, 159, 163, 168, 362
- родство 307, 348
- брат 20, 64, 173, 179, 180, 219, 244, 306, 318, 338–346, 348–350, 352, 353, 363
- дети 229, 235, 276, 307, 332, 347–349, 351, 352
- дочь 64, 226, 338, 340, 342, 348
- жена 303, 306, 307, 347–349, 351, 352
- мать 42, 64, 86, 88, 186, 187, 189, 219, 244, 246, 255, 259, 265, 300, 303, 306, 307, 318, 338–345, 347–350, 352, 358
- муж 348, 349, 352
- отец 86, 88, 158, 189, 226, 243, 244, 306, 348
- родителя 86, 87, 89, 189, 217, 307, 348, 362, 363, 364
- сестра 20, 64, 176, 179, 180, 300, 303, 306, 307, 338–344, 348–350, 352, 353, 358

- сын 158, 186, 187, 230, 259, 266, 276, 338, 340, 341, 348
 рубеж, рубежный 124, 127, 168, 178, 343
- Сакральный** 72, 74, 75, 89, 109–112, 122, 140, 168, 175, 209, 226, 228, 231, 271, 327, 351
- свет 42, 106, 328, 346
- свой 13, 19, 21, 36, 37, 56–61, 63, 64, 68, 69, 93, 98, 100, 101, 120, 128, 129, 169, 170, 189, 197, 294, 307, 321, 322, 352, 358, 359, 362
- связывать, связывание, связь 11, 19, 75, 81, 100, 107, 167, 171, 175, 178, 188, 189, 196, 245, 278, 294, 331, 336
- сглазить, сглаз 207, 330–336
- серпантин, серпантинный 16, 41, 43, 44
- сжимать, сжатый 27–29, 34, 39, 47, 83, 118, 133, 134, 142, 147, 311, 342, 361, 362
- синхронный 7, 13, 14, 47, 199, 239, 264
- скот 183, 211, 213, 214, 223–225, 228, 232, 234, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 251, 256, 272, 300, 301, 308, 314
- баран 242, 243, 245, 256, 259, 269, 271, 287, 292, 314, 317
- бык 207, 215, 266, 273
- коза, козел 223, 232, 245, 256, 259, 278, 285, 292, 298, 313, 314, 331, 348
- конь, лошадь 215, 225, 232, 234, 278, 279, 285, 292, 346
- корова 211, 214, 215, 223, 225, 232, 234, 272, 285, 292
- овца 206, 209, 213, 216, 218–220, 224, 225, 228, 232, 234, 246, 247, 248, 250, 256, 257, 259, 282, 285, 286, 287, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 314, 318, 352
- птица (домашняя) 234
- свинья 86, 88, 224, 232, 234, 236, 331
- слово 17, 104–106, 111, 239, 241, 247, 248, 250, 259, 322, 324, 325, 326
- смерть 18, 20, 36, 37, 42, 78, 152, 156, 161, 169, 174, 183, 187, 224, 247, 266, 271, 275, 278, 287, 295, 296, 298, 299, 300, 327, 340–347, 349, 351, 353, 354, 358, 362–364
- соединить 19, 175, 189, 190, 197, 216, 300, 354
- спрессовывать, спрессованность, спрессованный 19, 85, 90, 109, 113, 115, 126, 134, 138, 141, 245, 291, 326, 327, 331
- спускаться, спуск 16, 42, 59, 65, 74–76, 80, 127, 278, 327, 351
- средний (мир) 87–89
- статика, статичность, статический 7, 14, 25, 29, 39, 143, 155, 172, 184, 271
- стоять, остановка, стояние, стоячий 14, 17, 77, 184, 187, 197, 229, 288, 294–297, 312, 313, 327
- странствовать, странствие, странствующий, странник 120, 149, 154, 155, 160, 161, 242, 271, 294, 347
- судьба 106, 123, 153, 160, 211, 217, 264, 265, 276, 277, 321, 324, 325, 327, 328, 330, 362
- Танец** 8, 17, 20, 40, 43, 44, 120, 143, 144, 155
- творить, творение (мира) 9, 12, 27, 30, 33, 34, 44, 46, 48, 85, 124, 126, 133, 134, 138, 153, 242, 284, 291
- текст (балканский, дунайский, пастушеский, петербургский...) 6, 9, 15, 22, 88, 181, 184, 191, 194, 198, 205, 206, 209, 210, 222, 225, 242, 245, 284, 290, 294, 300, 303, 310, 313, 338
- тишина, тихий 106, 139, 140, 242, 246, 296, 323, 325
- ткать, ткачество 28, 242, 246
- трансгумантный, трансгумантность 212, 214, 216, 253, 284
- тьма 106, 327
- Убивать, убийство** 118, 182, 230, 264, 276, 295, 299, 300, 346
- умирать, умирание 71, 107, 206, 338, 339, 341, 343, 357
- универсум 9, 68, 69, 85, 297, 352
- уходить, уход 14, 17, 18, 105, 163, 294, 297, 303, 348
- Хаос** 21, 30, 37, 40, 46, 48, 49, 125, 291, 295, 298
- хронотоп, хронотопический 5, 6, 13, 14, 16, 22, 61, 85–87, 111, 290, 300, 359
- хтонизм, хтонический 40, 273, 278, 280, 298, 331, 336, 341, 346
- Центр** 19, 65, 67, 86, 143, 144, 161, 163, 168, 169, 212
- центробежный 17, 129, 143, 151, 152, 159, 163, 217
- центростремительный 17, 143, 152, 159, 163
- цикл, циклический, циклический, цикличность 17, 20, 124, 125, 138, 251, 359
- Человек, человеческий** 6, 9, 10, 11, 15, 20, 21, 31, 33, 34, 36–38, 40, 46, 48, 85, 87, 88, 90, 98, 99, 105, 106, 109, 110, 113–115, 137, 140, 144, 160, 161, 171, 175, 178, 185, 189, 196, 207, 218, 223, 224, 229, 231, 234, 235, 237, 239, 241, 243, 246, 264, 273, 277, 279, 291, 292, 295, 297, 298, 299, 301, 309, 315, 323, 327, 328, 331, 333, 334, 348–351, 362, 363, 366
- чужбина 17, 18, 180, 244, 338, 342, 358
- чужой 13, 19, 21, 37, 56–58, 60–64, 68, 69, 93, 100, 128, 129, 169, 170, 197, 267, 277, 307, 321, 342, 344, 352, 358, 363
- шар 27, 28, 47

Шум 139, 140, 184, 187, 197

Эфемерный, эфемерность 72, 115, 131–133

Язык, языковой 5, 8–11, 14, 17, 52, 91, 92, 99, 100, 104, 132, 162, 171, 190, 191, 196–198, 206, 217, 223, 224, 231, 233, 234, 247, 248, 253, 289, 322, 325, 326, 345

ПРОСТРАНСТВО И ЕГО ЭЛЕМЕНТЫ

Вода (поток и субстанция) 15, 16, 21, 27–30, 34, 36, 38, 53, 54, 59, 60–62, 66, 67, 73, 74, 89, 114, 119, 136, 141, 154, 167–172, 174, 177, 179, 181, 182, 187, 188, 215–217, 219, 277, 278, 292, 312–315, 321, 322, 325–327, 328, 332–336, 348, 362, 363

болото 54, 60, 196

дождь 42, 136, 137–141, 316

источник 54, 60–62, 65, 71, 168, 322, 323, 327

море, морской 15, 16, 19, 25, 27, 37, 38, 46, 54, 60, 62, 65, 67, 118, 147, 149, 150, 154, 155, 161, 164, 167, 170, 172–174, 177, 179, 181, 182, 187, 188, 215–217, 219, 228, 298, 308, 313, 342, 350, 363, 366

озеро 54, 60, 62, 67, 173, 219, 312, 335

океан 14, 118, 147, 173, 198, 215–216, 312

река 5, 14, 16, 35, 38, 41, 54, 60, 62, 67, 68, 118, 167–176, 180, 185–187, 189, 192–196, 200, 214–217, 228, 278, 293, 322, 327, 335, 347, 352

Земля, земной 14–16, 19, 25, 27–31, 33–36, 39–43, 47, 53, 54, 57, 67, 68, 72–74, 85, 88, 106, 107, 113, 125, 126, 137, 139, 154, 156, 167, 169, 178, 206, 208, 210, 216, 227, 241, 246, 247, 251, 255, 258, 267, 268, 276, 288, 291–293, 295, 300, 309, 311, 312, 316, 327, 342, 345, 348, 350, 358

берег, береговой, побережье 14, 37, 54, 62, 67, 150, 151, 156, 160, 174, 176, 180, 181, 183, 190–192, 195, 198, 361, 363

гора, горный 13, 15, 16, 19, 27, 28, 34–36, 41, 46, 53, 59–62, 65–67, 85, 86, 106, 129, 130, 139, 172, 174, 182, 186, 187, 192, 205, 212–214, 216, 217, 219, 223, 228, 248–250, 255–259, 265, 267, 269, 278, 282, 285, 288, 292, 295–297, 301, 303, 308–318, 333, 334, 346, 366

дно 27, 29, 30, 55, 62, 181–183

долина 15, 19, 27, 28, 34–36, 41, 46, 85, 137, 174, 186, 196, 212, 216, 219, 220, 228, 255, 292, 294, 295, 311, 312, 333, 366

камень, каменный 31, 34, 67, 127, 179, 182, 188, 219, 288, 292, 298, 308, 311–314, 333

материк 14, 155, 366

остров, островной 14, 16, 19, 37, 38, 41, 67, 76, 118–120, 123, 126, 133, 147, 150, 151, 155, 156, 162, 214, 280, 312, 313, 361, 366

отверстие 53, 60–62, 64, 66, 67, 128, 312, 314, 333, 351

пастбище 13, 89, 213, 218, 228, 229, 241–243, 245, 246, 248–251, 282, 285, 287, 288, 291, 292, 294, 296, 297, 308, 309, 348

пещера 40, 49, 53, 58, 60, 61, 62, 67, 68, 127, 133, 188, 207, 313

полуостров 14, 19, 253, 366

равнина 53, 59, 60, 288

рельеф 34, 35, 39, 47, 85, 186, 291, 293, 311, 312

скала 46, 47, 49, 53, 59, 67, 68, 130, 147, 182, 187, 188, 219, 308, 312, 313, 346

суша 15, 159, 168, 174, 175, 182, 196, 215, 314

холм 35, 37, 38, 53, 59, 62, 68, 186, 309, 314

яма 53, 54, 60, 65, 288, 295

Небо, небесный 25, 27–31, 33, 34, 36, 37, 39–44, 47, 49, 67, 85–89, 118, 124–128, 140, 149, 154, 226, 235, 255, 267, 278, 291, 296, 309, 311, 327, 348, 353

звезда 31, 36, 206, 209, 216, 237, 322, 323, 346

луна 30, 36, 66, 67, 172, 180, 187, 216, 271, 285, 287, 291, 295, 296, 297, 346

солнце 30, 36, 38, 42, 49, 66, 73, 74, 112, 180, 187, 214–216, 285, 287, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 316, 342

Пространство, пространственный 6, 8, 11–22, 25, 28–31, 33, 35, 36, 38–41, 44, 47, 52, 59–63, 65, 67, 68, 73, 77, 79, 83, 85, 87, 88, 90, 93, 96, 97, 99, 100, 104–196, 109, 110, 114, 115, 127, 137, 147, 151–153, 158, 172–174, 236, 239, 247, 248, 251, 255, 277, 284, 285, 290, 291, 293, 295, 297, 298, 301, 321, 361, 362

ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРНОЕ

Башня 54, 58, 60, 61, 64, 86

гумно 13, 30, 67, 351

Город 36, 37, 54, 67, 85, 155, 159

Двор 37, 55, 63

дворец 39, 40, 54, 57, 58, 61, 62, 67, 68, 85, 128–130

дом (и его элементы) 29–31, 33–38, 41, 42, 46–49, 54, 56, 57, 59–65, 67, 73, 85, 97, 125, 128–130, 159, 161, 179, 180, 212, 213, 228, 255, 282, 288, 294, 297, 298, 303, 307, 311, 321, 323, 326, 327, 333, 339, 341–344, 346, 362, 363

Кладбище 306, 341, 343, 344

колодец 54, 58, 61, 66, 87, 181, 227, 229, 322, 327, 335

Могила 54, 65, 80, 288, 311, 338–343, 345, 351, 357

мост 14, 16, 36, 37, 46, 54, 62, 65, 67, 167, 171–178, 185, 187, 189, 192–194, 196, 200, 216, 351, 361

Сад 55, 63, 71–75, 81, 86, 87, 189, 322, 323, 349

строение 129, 143, 155

Храм 31, 36, 39, 48, 54, 76, 119, 122, 124–126, 130, 134

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ

Авель 244

Адонис 71, 72, 74, 78–79, 126

Аид 214, 215, 347, 363

амазонки 299

Аполлон 122, 123, 149, 155, 211, 264, 272, 273, 275–277

Ариадна 29, 39, 75, 76, 78, 79, 144, 153

Афина 150, 156, 162, 264, 269

Афродита 73, 74, 75, 77, 78, 79, 263, 266, 269, 278, 279

Ахилл, Ахиллес 8, 147, 263, 264, 272, 275–280

Баба Докия 314

Вила (самовила самодива) 187, 211, 298

Гелиос 157, 211, 214, 216, 273

Геракл, Геркулес 130, 207, 211, 212, 242, 277, 311, 350

Гермес 207, 211, 212, 242, 263, 267, 268, 270, 271, 272, 347

Господь 25, 27–30, 34, 35, 42, 88, 137, 140, 188, 211, 285, 292, 294, 340, 345, 353

Громовержец 140, 154, 314

Дедал 16, 40

джинн 57, 58, 62, 64, 69

див 57, 62, 69

Дигенис 351, 353

Дионис 13, 71, 75–79, 118–120, 122, 123, 126–130, 133, 134, 268

Дунай (персонаж и персонифицированная река) 12, 14, 16, 167–174, 176–200, 280, 318, 327, 367

дьявол 25, 27, 34

Елена 101, 218, 263, 268, 272, 275, 277–280

Зана 288, 292, 296, 298, 299, 314

Зевс 40, 132, 133, 150, 263, 267, 268, 275, 276, 279

Змей 59, 187, 188, 206, 223, 224, 228, 229, 233, 235, 298, 306, 314, 316, 318

Иван-Царевич 223, 225, 228, 233

Илья-Косынзяна 180

Каин 244

Крэчун, Мош-Крэчун 206, 211

кульчедра 62, 188

Ламия 64, 188

леший 212, 233

Марко-Кралевич 316

Марцоля, Марць-Сяра 110, 111

Матьяж, король 183, 195

Менелай 148, 149, 158, 161, 264

Нефэртат 29

Одиссей 6, 17, 18, 41, 101, 143, 147, 150–162, 164, 181, 350

ора 64, 180, 314

Орфей 311, 350

Пан 207, 211, 212, 270, 275, 313

Парис 217, 263, 264, 266–273, 275–280

Персефона 73, 295, 350, 353

Перун 139, 229, 272

Полифем 157, 207, 301

Пушан 211, 215, 216

Святые (Василий, Георгий, Димитрий, Илья, Николай, Петр, Тодор...) 25, 28, 42, 48, 88, 110, 170, 176, 207, 212, 226, 228, 232, 257, 346

Соломон царь 226, 229, 230

Тиресий 154, 155, 159, 160

Турмс 271

Улисс 143, 153, 157, 158, 160, 161, 163, 164

Фэртат 29

Харон 185, 344, 345, 347–354, 363, 367

Циклоп 157, 207

Чума 343–345, 347–349

Эдип 189, 217, 279

Эней 181, 243

Энона 265, 278

ЭТНОНИМЫ

Австрийский 190, 197, 198, 275

албанец, албанский 15, 21, 35, 52, 54, 58, 65, 66, 91, 93–95, 97, 112, 140, 172, 177, 180, 188, 191, 194, 197, 213, 216, 218, 241, 243, 245, 247, 248, 250, 253, 255, 258, 282, 284, 290, 291, 298, 301, 313, 314, 331–336, 339, 340, 343, 346, 352, 353

арумын, арумынский 251–253, 298, 322

Балканец, балканский 6, 10–13, 16, 19, 22, 25, 29, 30, 33, 35, 41, 58, 67, 91–94, 97, 99, 100, 104, 128, 136, 143, 147, 152, 158, 168–170, 172, 173, 175, 178, 186, 187, 190, 191, 195, 199, 200, 205, 206, 208–210, 212, 215, 216, 219, 242, 244, 248, 250, 255, 257, 275, 282, 284, 295, 296, 299, 300, 301, 311, 313, 316, 322–333, 338, 339, 341, 345, 347, 350, 358, 359, 361, 362, 367

балканославянский 140, 141, 170, 247, 259
балто-балканский 11, 12, 28, 83, 224

болгарин, болгарский 12, 30, 42, 95, 97, 104, 140, 168, 170, 172–174, 176, 177, 179, 182, 188, 191, 196, 198, 248, 253, 255, 257, 299, 312, 341, 359

Валах, влах, волох, валашский 186, 250, 251, 252, 253, 254, 258

венгр, венгерский 180, 195, 199, 216, 249, 250, 257

восточнороманский 12, 284, 346

восточнославянский 124, 169, 170

Грек, (древне/ново)греческий 6, 17, 18, 21, 30, 42, 71, 83, 96, 100, 104, 115, 124, 126, 132, 140, 144, 147, 150, 156, 158, 169, 176, 190, 191, 195, 211, 219, 248, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 279, 310, 322, 324, 326, 335, 345–347, 349, 354, 359, 362, 367

Западнославянский 170

Иллирийский 253, 315

индоевропейский 99, 167, 171, 173, 206, 243, 246, 247

Каракачаны, саракачаны 252, 253

карпато-балканский 195

кельт, кельтский 118, 119, 128, 134

Латинский, латынь 93, 167, 190

латыш, латышский 28, 83, 86, 88, 90

Македонец, македонский (слав.) 42, 95, 176, 188, 196, 244, 303, 315, 316, 353

Немец, немецкий 190, 194, 196, 198, 199, 245

Понтиец, понтийский 18

Румын, румынский 25, 27, 28, 30, 34, 40, 41, 43, 59, 83, 89, 93, 95–97, 106–108, 110, 136, 138, 139, 142, 171, 172, 174, 176, 180–183, 185–192, 197–199, 206, 209, 210, 219, 246, 248, 249, 251, 253, 255, 257, 284, 301, 306, 312, 314, 331, 333, 335, 336, 344, 346, 349, 351, 359

Русский 10, 11, 18, 108, 132, 141, 181, 191, 210, 222, 224, 235, 289, 309, 330, 336, 353

Серб, сербский, сербохорватский 67, 92, 186, 192, 195, 196, 210, 220, 248, 252, 257, 282, 312, 317, 330, 340, 359

сефард 190, 191

славяне, славянский 85, 108, 126, 141, 168, 169, 197, 251, 252, 253, 255, 322, 330, 341, 345

словенец, словенский 183, 193, 195, 197, 327

средиземноморский 147, 158, 159, 358

Татарин, татарский 181, 184, 195, 282

турок, турецкий 67, 176, 181–184, 188, 191, 195, 198, 242, 248, 255, 256, 257, 258, 299, 315, 322

Фракиец, фракийский 170, 195, 214, 252, 253, 346

Хорват 254, 257, 312, 359

Цыган, цыганский 170, 179, 184, 188, 191, 195

Южнославянский 25, 27, 28, 42, 93, 109, 112, 138, 169, 179, 180, 187, 188, 219, 224, 282, 299, 300, 303, 310, 312, 314, 315, 330, 343, 346, 346

Цивьян Т. В.

- Ц57 ДВИЖЕНИЕ и ПУТЬ в балканской модели мира. Исследования по структуре текста / Под ред. В.Н.Топорова. — М.: Издательство «Индрик», 1999. — 376 с.
ISBN 5-85759-098-1

Движение, каким оно представлено в *балканской модели мира*, — усложненное, с постоянными поворотами и возвращениями, определило содержание и композицию книги. *Движение и путь*, универсальные для любой модели мира, в балканском контексте являются особыми: это диктуется особостью балканского хронотопа. Мозаичности, «монтажности» *балканской модели мира* соответствует эта книга, где перетасованы балканские традиции и сюжеты. По мысли автора, объединяющая их логика — это логика предмета описания, где *разное* вытекает из *одинакового*, *многое* из *единого* и наоборот, а *экстенсивность* и *интенсивность* чередуются, поддерживая и оправдывая друг друга.

ББК 81

Civjan T. V.

MOVEMENT and *PATH* in the Balkan World Model. Researches into the Structure of the Text / V.N. Toporov ed. — M.: Indrik Publishing House, 1999. — 376 p.

Movement as represented in the *Balkan world model*, movement which is complicated, with constant turnings and returnings, determines both the content and the composition of this book. The concepts of *movement* and of *path*, which are universal for any *world model*, have particular features in the Balkan context: this is dictated by the peculiarity of the Balkan chronotope. The mosaic, «montage» quality of the *Balkan world model* is reflected in this book, where Balkan traditions and plots are shuffled and reshuffled. In the author's view the logic which unifies them is the logic of the subject being described, where the *different* emerges from the *identical*, the *multiple* from the *singular* and vice versa, and where *extensiveness* and *intensiveness* alternate, supporting and justifying each other.

Научное издание

Татьяна Владимировна Цивьян

ДВИЖЕНИЕ и ПУТЬ в балканской модели мира
Исследования по структуре текста

Утверждено к печати
Институтом славяноведения РАН

Набор — *М. Леньшина*
Корректор — *Е. Штофф*
Верстка — *Л. Коритынская*
Младший редактор — *Н. Стахеева*
Редакторы — *Н. Волочаева, Б. Фонкич*

Издательство «Индрик»
Директор *С. Григоренко*
Главный редактор *Н. Волочаева*
Выпускающий редактор *О. Климанов*

По вопросам приобретения книг обращаться по адресу:
117334, Москва, Ленинский проспект 32-а,
Институт славяноведения РАН (для издательства «Индрик»)
тел. (095) 938-01-00
тел./факс 938-57-15

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат 60×90 ¹/₁₆. Гарнитура «Школьная». Печать офсетная.
23,5 п. л. Тираж 500 экз. Заказ № 699
Отпечатано с оригинал-макета в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 6.

