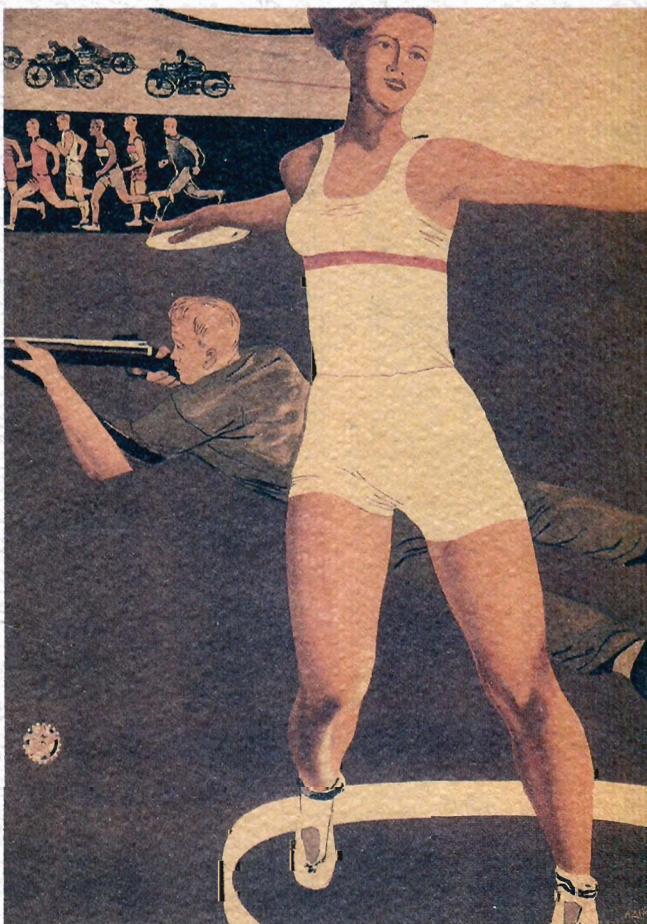


ТЕЛЕСНЫЙ КОД В СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУРАХ



Москва 2005

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

ТЕЛЕСНЫЙ КОД
В СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУРАХ

Москва

2005

Введение

Н. В. Злыднева

Ответственный редактор
доктор искусствоведения *Н. В. Злыднева*

Рецензенты:
доктор искусствоведения *Р. М. Кирсанова*,
кандидат искусствоведения *Е. Б. Громова*

Работа выполнена при финансовой поддержке программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «История, языки и литература славянских народов в мировом социокультурном контексте» (проект «Категории славянской культуры», государственный контракт № 10002-251/ОИФН-01/242-239/110703-1047).

Настоящий сборник составлен по материалам международной научной конференции «Телесный код в славянских культурах», которая была проведена отделом славянских культур Института славяноведения и балканистики РАН в 2003 году. Труд расширен дополнительными исследованиями в русле заданной проблематики. Проект «Телесный код» стал звеном в цепи конференций и монографий, освещающих славянский мир в таких аспектах, как оппозиция светское/сакральное, эротическое начало, человек, пространство, ландшафт и другие. Предметом исследования данной книги является категория телесности в традиционной славянской культуре, литературе славянских народов, а также в изобразительном искусстве и театре. В фокусе внимания исследователей — язык культуры, который рассматривается сквозь призму отдельного феномена, каковым является переживание человеческого тела.

Проблематика телесности представляется важной для славистики и гуманитарного знания в целом. Она вошла в жизнь современной науки на острие постмодернистского виража, наследовавшего принципам неклассической философии, а также успехов биологии, породивших переосмысление телесной идентичности. Понятия тела и телесной коммуникации стали изоморфными понятию текста самой культуры, обозревающей собственные границы.

Признание телесности как знака определило интерес к данной проблематике со стороны когнитивной семиотики. Парадоксальное сочетание гедонизма и телесной уязвимости, свойственное нынешней глобалистской цивилизации, делают позицию исследователя данной проблематики особенно ангажированной. Обо всем этом невозможно забыть, когда мы сужаем круг внимания до непосредственного поля наших исследований — а именно, до славянского мира.

Материальность знака, Я и Другой как Тело и Тела, всеобщее и частное в телесном обличье здесь залегают в народной культуре, крестьянской картине мира, многое определяя и в так называемых «высоких стразах». Тело как текст находит соответствие в архаическом славянском понимании пространственности; в мифопоэтической традиции телесность выступает как основная категория пространства, определяющая принципы его антропоморфизации и стратегию ориентации.

Литература и искусство барокко в плане выявления архаических универсалий также являет собой благодатную почву для анализа почв в аспекте именно телесного кода. Мотивы тела в контексте беспрецедентного

в истории опыта насилия и перверзий XX века образуют особенно богатое поле для исследований в русской, польской, чешской и других славянских литературах и искусстве. Этот круг тем и обозначен в данной книге.

Хронологический и проблемный диапазон представленных исследователями явлений довольно широк. Он охватывает события культурной жизни от барокко до современности, от глобальных проекций нейросемиотики до анализа конкретных литературных произведений. Язык и литература, изобразительное искусство и театр, реклама и народная демонология — таков набор объектов, задавший широкое междисциплинарное поле исследований. В книге представлены работы сотрудников Института славяноведения и других академических институтов Москвы и Новосибирска, а также зарубежных коллег — среди них имена как известных, так и молодых ученых из Германии, Польши, Тайваня, Хорватии, Швейцарии, представляющих ряд ведущих направлений в современной славистике.

Сборник открывается статьей Г. Д. Гачева о языке тела в Евангелии, распахивающей читателю ворота к полю философского раздумья об извечной противопоставленности плоти и духа в христианской традиции и характере этого противостояния. Другие статьи этого раздела посвящены проблеме тела в языке и коммуникации, которые решаются на материале этнолингвистики (Л. Н. Виноградова), сопоставительной семантики (Го-Синь-И), лингвистической поэтики (Н. А. Фатеева), семиотики (И. А. Седакова). Привлекается обширный материал от естественного языка и традиционной культуры до современной литературы и массовой коммуникации.

В разделе, посвященном проблематике тела в литературе прошлых эпох, собраны работы, представляющие определенный спектр нынешнего литературоведения — от привычного историко-типологического анализа до исследования функциональной мотивики в рамках «уликовой» парадигмы. Среди последних выделяются работы Д. Буркхард (Гамбург) о мотиве шрама в русской литературе XIX—XX веков и И. Е. Лошилова о мотиве тела в поэзии Заболоцкого. К этим работам примыкает и исследование Я. Войводич о мотиве плеванья у Гоголя, в котором анализ литературного материала поставлен в связь с семиотикой жеста. Много внимания в данном разделе уделяется также литературе славянских народов — польской, чешской, словенской, а также советскому соцреализму (последний представлен статьей Н. М. Куренной). Хочется обратить внимание читателя на новизну избранного объекта и свежесть исследовательского инструментария в работах молодых польских коллег: Р. Бобрлика (Седлице), в чьей статье поэзия Збигнева Херберта исследует-

ся в нетрадиционном мотивном аспекте, и Ю. Урбан (Седлице), осветившей творчество недавнего аутсайдера современной польской литературы Станистава Чича.

Особый тематический блок сборника образовали статьи, посвященные театральной проблематике. Здесь и русское барокко (Л. А. Софронова), и поздний советский авангард (В. И. Новиков), и актуальные события польской и российской сцены в сопоставлении (К. Осиньска). Анализ литературного и сценического материала здесь не просто развернут в сторону телесной проблематики, но последняя служит претекстом для выявления культурных универсалий — будь то на уровне эпохи, стиля или региональной специфики. О своеобразном «театре в жизни» повествует статья М. Бурты (Седлице).

Разговор о телесности в культуре был бы неполным без рассмотрения визуальной репрезентации мотива. Этой теме посвящен раздел «Тело и изобразительное искусство», имеющий широкий хронологический разброс от чешского искусства и культуры ренессанса и барокко — статьи Г. П. Мельникова и А. В. Денщиковой — до искусства советской поры (статьи Г. Бобилевич о К. Петрове-Водкине, Б. Юнген о В. Мухиной). Тело как социальная метафора в искусстве последнего десятилетия стало темой статьи Н. В. Злыдневой о творчестве радикальных художников постперестроечной России, идеологизирующих мотив тела в русле общего негативизма.

Сборник завершает работа Й. Ужаревича (Загреб), выводящая проблематику телесности в русло современной науки о высшей нервной деятельности и нейросемиотики. Этот заключительный аккорд призван перекинуть мостик от соответствующего опыта, накопленного отечественной семиотикой предшествующих лет (Ю. М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов), к новейшим разработкам в области формирования представлений о теле, которые корректируют наши знания о фундаментальных механизмах культуры.

Составители сборника, разумеется, отдавали себе отчет в том, что настоящий труд является только скромной попыткой приблизиться к тому сложнейшему комплексу проблем, который охватывается понятием телесности в тексте культуры. Эти пестрые страницы — лишь начальный опыт приближения к популярной в современной науке о человеке теме на славянском материале. Хочется выразить надежду, что сборник найдет своего читателя в среде филологов, искусствоведов и всех тех, кто интересуется судьбами русской культуры, литературы славянских народов, а также актуальными проблемами гуманитарного знания.

I. ТЕЛО В ЯЗЫКЕ И КОММУНИКАЦИИ

Г. Д. Гачев

Язык тела в Евангелии

9.5.2003

Вдумаюсь: отчего это такой поворот к телу в посмодернизме? Шло разочарование во всех спиритуальностях — с Ренессанса. Спиритуальную культуру средневековья сменила светская культура гуманизма, религию стали вытеснять науки, Бога — «Чистый разум», пока не возгласили «Умр Бог!» Далее — более: наука уже стала надменно вытеснять философию — всякий мир идей; но в XX в. скептицизм постиг и науку — рационализм сциентизма... Одновременно идеалы устройства общества дискредитированы в XX в.: коммунизм, фашизм, национализм. Все сверхлические связи рушатся, умственные и душевные: Любовь — к Природе, к стране, народу, родине; наконец, сокрушаются: любовь супругов, детей, родителей... Что остается атомарному индивиду — достоверного, неизменного, хотя бы пока жив? — Мое тело — вот субстанция и онтология, откуда танцевать и в поведении, и в понимании всего. Так что уже не «я мыслю — следовательно, существую» — ха-ха! что такое «я»? Расчехлостено оно и философией, и наукой! Но существует вот это тело, и прислушаемся: какой ум оно из себя излучает. А оно — не бездарно, а гениально. И вот будем читать тело как текст и от его печки переосмыслять всю культуру, что натворена ведь телесным человеком. И если Дух доселе и Ум возвышались, подавляя тело и материю, паразитируя на них, сублимируясь и сося соки, то перевернем их отношение и попробуем перепонять все, отправляясь от божественности тела нашего как первоначала. Ведь и по религиям оно сотворено «зело хорошо», умело и умно.

У христианства сложные отношения с телом. С одной стороны, с него пошел мощнейший взлет в Дух ценой отрешения от всего материального, аскеза и умерщвление плоти ради стяжания Святаго Духа, пресуществления тела сего в «тело духовное». А с другой — Богочеловек, в Ком «Слово — плоть бысть». Иисус Христос из двух субстанций состоит и есть мост и лестница меж Материей и Духом: Бог стал Телом — и, соответственно, Тело вмещает Бога и тем освящено, спиритуально, сочтится смыслами.

Но вектор Христианства, конечно, — вверх, прочь от плоти, и лишь по нужде «ветхого человека» еще Иисус изъясняется на языке тела и прит-

чами бытовыми, а ученикам пророчит, что они будут постигать все напрямую в Духе, без помочей иносказаний.

До Христианства был Ветхий завет, иудаизм, и он как раз почтенен к Телу, и во Второзаконии — сотни гигиенических предписаний к здоровой и чистой жизни тела, сладкой и счастливой, в том числе и плотской, эротической (вспомним «Песнь песней»). Новый завет полемичен к Ветхому, но начинается с него — и производит перегонку его ценностей и мер — ввысь, в спиритуальность.

Вот образец такого хода — в Нагорной проповеди: «Вы слышали, что сказано: «око за око, зуб за зуб» (Исход, 21: 24). А я говорю вам: не противься злему» (Мф.5: 38—39).

Вот перевод в общее, отвлеченное понятие — Добра и Зла, язык морали. Но! Иисус, подняв на этот уровень планку, явив высший способ мышления, абстрактного, нисходит словом в плоть и так продолжает: «Но кто ударит тебя в правую щеку, обрати к нему и другую» (Мф. 5: 39). То есть низводит на язык тела, на каком и «зуб за зуб» Ветхого завета.

10.5.2003.

Странно так писать дату — «2003», когда приникаю к Евангелиям, где еще только отсчет годов и начинается нашей эры: трепет испытываю, вступая во храм Времени, его субстанцию вороша и основное событие двухтысячелетней Истории перепродумывая...

С Евангелия от Матфея перенесся для сравнения и проверки себя в Евангелие от Иоанна, самое спиритуальное и «платоническое», как помню. И верно: между Евангелиями — как разделение труда по обслуживанию этой лестницы: Дух — Плоть, Небо — Земля, которую воплощает Бого-Человек. Евангелие от Матфея, которое самое еще ветхозаветное, с реалий Земли воздымается в Небо и Дух, начинает с РОДО-словия: кто кого родил, т. е. аспект телесный, природовый, — гонийный, что из заповеди «плодитесь и размножайтесь», главной в Ветхом завете. И далее — зачатие в Благовещении, Рождество и события вокруг него, естественный рост младенца в отрока — и, наконец, зрелый возраст и проповедь Его Нагорная, учение, уровень Духа.

Евангелие же от Иоанна ошарашивает терминами высшей метафизики: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Все через Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть (прямо стиль философской диалектики, где и Бытие, и Ничто. — Г. Г.). В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков; и свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Иоан. 1: 1—5).

Берется самая Вьсь Лествицы, и идет последовательность-поступательность нисхождения и воплощения: Начало — Логос — Бытие (Ничто) — Жизнь — Свет — Тьма. «Тьма» — это уж МАТЬМА, материя, Тело, и в нем Свет, Дух. То есть сверху вниз, КЕНОЗИС.

Если Евангелие от Матфея — это «Песнь Восхождения», то Евангелие от Иоанна — это «Песнь Нисхождения» Бога до нас, человеков телесных. И нет тут ни Благовещения, ни Рождества, а сразу — Крещение, где Дух Святой в виде голубя сошел с неба на Иисуса в воде. И так «рождаются» чада Божии, «которые не от крови, ни от хотения плоти, ни от хотения мужа, но от Бога родились. И слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу как едиnorodного от Отца» (Иоан. 1: 13—14). И «плоть», и телесность — разные: если в Евангелии от Матфея — это члены тела: око, уши, рука, нога, чресла, волосы, локоть и прочие органы, то тут — камень, вода, ветер, т. е., первостихии — они спиритуальнее органов тела. Никодиму Иисус объясняет на его недоумение: как это он, старый человек, может «родиться свыше»: «Неужели может он в другой раз войти в утробу матери своей и родиться?» — «Если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие» (Иоан. 3: 3—5) и приводит Дух — к Ветру и Голосу: «Ветер веет, где хочет (как и “Дух дышит, где хочет” — в другом месте. — Г. Г.), и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким рожденным от Духа» (Иоан. 3: 8).

И еще сюжеты с водой: свадьбы в Кане, где из воды — вино = из плоти — дух, и у колодца с Самарянкой — про «живую воду» истины, учения...

Это мы очертили полюсы, пределы сюжета Тело — Дух: от лона, гениталий, где рождество, — до Логоса, Слова свыше. Между ними — разнообразный спектр апелляций Христа к телу во объяснение Своего учения на «профаническом» языке примеров и притч, что и в этих Евангелиях, и от Марка и Луки — изобильны.

Итак, не просто Тело и его жизнь, но тело как язык = способ общения между людьми, инструмент этого делания — и впрямую: через жесты членами тела и через слова, именующие члены тела и его действия. В первом случае: когда впрямую, — тут тоже двоякость. Например: рукопожатие, объятие, удар — рукой, ногой; ласка или убийство. Тут не знак — все утопает в действии, а тождество, смысл не отделен. Если убил тело — и вот оно труп: что ему еще сказать? Или когда тело с телом совершает соитие — это, конечно, может быть истолковано, как знак любви, доверия... — но это вторично и утопает в абсолютности самого акта; его же «знаковость» — обертон, краска, а не основной тон.

Другое дело, когда я маню рукой, движением к себе — сей жест (а *gestus* по латыни — «телодвижение», «делание») есть знак со-общения: передает на расстоянии приглашение сблизиться. Или когда головой качаю: по горизонтали = «нет», а по вертикали = «да». Но так у европейцев, русских... А у болгар — наоборот. Так что тут уже у-слов-ность в «словах» жестов: смотря в какой системе, парадигме, грамматике. Члены тела при этом — «слова»: рука, нога, палец («кукиш»...), а движение ими — «синтаксис».

В Евангелиях оба этих вида «жестикюляции» работают. Иисус рождается, приходит, уходит — и тем выражается Его благоволение или нет... Ест, пьет — и это тоже знак: равенство человеков исповедует; на свадьбе в Кане галилейской — одобряет брак... Не моет рук перед едой, за что его укоряют иудеи, а Ему это полемический способ означить внутреннее как более важное, чем внешнее... Бичом разгоняет торгующих из храма — тут и тождественно-буквально телом к телам действует, но и знаково: сообщает, что негоже дом молитвы превращать в торжище. Уходит в пустыню и не ест 40 суток — держит «пост»... Ну и бьют Его, и плюют, и надевают терновый венец, несут крест и ведут на казнь. И, наконец, предельное деяние — Распятис, Смерть. Но это еще — как и пытка, и боль — в пределах жизни тела человеческого. А вот уже и события с телом надмирные, трансцендентные: рождение от Девы, Преображение в сияющую плоть на горе Фавор и, наконец, Воскресение и Вознесение на Небо. Эти события уже божественные, «чудеса». Они тоже знаки и сказки: но уже пророческие, в парадигме Веры, Надежды, Любви: чаемое пророчат.

Прямые телесные акции Иисуса — исцеление прикосновениями: Сам руки возлагает или к Нему прикасаются, как женщина с кровотечением. Или слепому на глаза — «брение с плюновением» наносит. Ходит среди людей как ВРАЧ, терапевт-«служитель», прямо жестами, но и словами: как психиатр, гипнотизер, заклинатель духов и бесов — «запрещает» им и изгоняет: перекачивает из бесноватого и одержимого, в ком бесов «легион», — в стадо свиней. Но и словами на расстоянии исцелитель и воскреситель — сына вдовы, дочери Иaira, сотника, Лазаря, уже в гробу запеленутого... И Себя уподобляет Врачу, в ком надобность не здоровым, а больным (= грешникам).

Но это еще — на уровне Тела, его жизни и здоровья как абсолютной ценности. Уровень житейский, «профанический», на который Бог в кенозисе снизошел, став человеком, в чем «Слово плоть бысть»... Но цель-то сего воплощения Бога — породить-сотворить в Богочеловке пример и лестницу воздвижения из жизни тела, временной, срочной, — к жизни

в Духе, вечной. А для того — научить человекотворяться от жизни тела, восценить жизнь души и «духовность» превыше силы, здоровья, жизни самой и так осилить боль и смерть — дать всему этакому жизнь-дорогу и установку. То есть, если Богу-Слову воплощение = понижение, к нам, людям, снисходительное, то нам, людям, сообщить вектор к Небу — это путь и усилие вверх, в «царствие небесное», в жизнь в Духе: чтоб скидывать тело как встарю одежду, «ветошку» = одолеть страдание расставания души с телом.

На этом пути-направлении тоже есть в Евангелиях акции и слова и прямые, и знаковые. Прямые — это повеления. Как рыбакам велит бросить сети, идти с Ним, стать апостолами и быть «ловцами человекотвор». Или, когда один просит отсрочку: прежде похоронить отца, Он: пусть мертвые хоронят мертвых! — отождествляя тем самым житейских человекотвор, вот и этого самого сына отца, с мертвецами, если не преодолет тягу и связи рода в душе, привязанности природные. То же, когда приходят Его Мать и братья и указывают Ему на них, Он отрекается от них, говоря: мать ему и братья — кто слушает Его и исполняет волю Пославшего Его. И вообще часто налегает на то, что «не мир, но меч принес» — для разделения, рубить телесно-животные привязанности-связи людей по родству: сына с отцом, брата с сестрой и т. д.

Это пока — императивным словом Воли, резко, «как власть имеющий» говоря. Но такого немного, а главное — умное учение, заповеди — блаженства ведь! — какой соблазн, улещиванье!

И это устремление прочь от жизни тела к жизни в Духе — сообщить людям, пользуясь, в частности, языком тела, жизни бытовой, материальной, вещественной, «профанической», — вот и Христу трудность и задача, а и нам вот — разобраться в этой парадоксальной работе Богочеловека.

Тело в Ветхом и Новом заветах

18.10.2003. Новый завет диалогичен к Ветхому: его и продолжение, и опровержение — в том числе и в отношении к Телу. Ветхий — плотян и кровян, тело-стремителен, в заботе о нем: гигиене тела, и здоровью, и кормлению его целая книга — «Второзаконие» посвящена: предписания, что и когда есть, и какая пища чистая — «кошерная», а какая — нечистая, — «трефная»... И главная заповедь человекотворам — «плодитесь и размножайтесь!», а Я умножу вас, как песок...

Новый завет — тело-бежен = центробежен прочь от тела, что было центром прежде. Он взлетен в Дух, в Небо, в высь, и силу-энергию на взлет набирает реактивно — отталкиваясь от тела, земли, низа, от вещ-

но-материального пласта существования. Если из первейших заповедей в декалоге Моисея: почитай отца и мать, то тут — «не знаю тебя, мать и брат!» — разделяются кровно-родственные узы по вертикали поколений (сын, брось отца — как падаль, не хорони, а снимайся с места — иди за Мной!...) и по горизонтали однопоколенных: муж и жена — да отлепляются друг от друга... Новый завет — как «разрыв-трава» для «плоти единой». И мужеженские отношения останавливаются на добрачной стадии: притча о разумных девах, запасшихся маслом встречать Жениха... Дева и Жених — но не Жена и Муж... До этого дело не доходит: даже в Кане галилейской — на стадии добрачного пиршества присутствие Христа... Хотя встречаются и «дети», и о страдании роженицы говорит, а потом о радости, когда человекотвор родится!... Но все же зачем рожать и умножать род людской, когда близки последние времена — вот-вот?... И в таком жизнеощущении жили первые христианине.

А из оперы Эроса и пола каковы тут персонажи? Неблудная старица Елисавета — мать по чуду благодати Иоанна Крестителя. ДЕВА-мать Мария — Богородица, непорочно зачавшая и не нуждающаяся в очищении (от кровотечений, по догмату католиков). Неблудные сестры Мария и Марфа, да еще с братом Лазарем живущие, — все без мужей и жены. Апостолы — мужики, ушедшие от жен и детей, оторванные от лон и мест.

Вообще, если Ветхий завет — это ПРИ-ход на Землю обетованную, на месте сидеть и за него держаться, то Новый завет — это Уход, расставание с местом, родом, землей... «Встань — и иди!» — за Мной. В Ветхом завете избранный народ — кочевники, со стадами-телами животных, номады сначала, а потом земледельцы, в Новом избранные люди — странники одинокие, кочевники во Духе. И — с минимумом вещественного: не берите сумы, корма, одежды. Рубашку — отдай! Не заботьтесь о животном в себе, но уподобляйтесь растениям («лилии» краше одежд Соломона) и птицам (не сеют, не жнут, а живы!). То есть существа с умаленной телесностью человекотвору — образцы: лилии, трава, солома, пшеница, плевелы, тернии — в притчах...

Да, забыл еще о вариантах тела человекотвор — вдовы! «Лепта вдовицы» дороже дара богача. А вдова — уже как новая дева, беспола, целомудра: не продолжает род людской, с запертным лоном.

Итак, вектор Нового завета — умаление телесного, расставание с плотью и вещественностью. И это сказывается — с помощью языка тела. Вслушаемся в Нагорную проповедь Христа.

«Блаженны нищие духом...» (Мф.5: 3).

Нищета, ничтожество, малые сии и умаление себя — ценности. Курс не на увеличение, рост, умножение; даже математически — не на сложе-

ние (плюсование), но вычитание (минусование), не на умножение, но на (раз)деление... Не на гиперболу, но — на литоту: кто хочет быть первым среди вас, стань меньшим, служи, умаляйся — апостолов так учит на Тайной вечери.

Богатство не в чести, но напротив: «горе вам, богатые», ибо они «уже получили свое» — здесь, на месте, на земле, в теле. Вообще «здесь и теперь» отвергается в пользу «там и потом». «БОГатство» ведь от корня «Бог»! Так, отвергая богатство, Иисус отвращает от старого представления о Боге — как величине большой, но умаляет до точечности — до математической точки, что может поместиться внутрь нас, как все Небо — «царствие небесное». Оно ж как «горчичное зерно» — малейшее, математическая точка. То есть свертывание, а не рост-развитие, — всему образец. Правда, идя навстречу профаническим представлениям, про то же горчичное зерно: что разрастается в огромное дерево, — величит эту идею. Как и язык силы принимает: если б имели веры с горчичное зерно, сказали бы горе: «Перенесись!» — и сдвинулась бы!... Но вообще присущее Ему — это идея и принцип слабости, укорочения: «Блаженны кроткие!» (Мф.5: 5) = короткие человечки в своих претензиях, не протягивающие «руки загибающие».

«Блаженны плачущие, ибо они утешатся» (Мф.5: 5). Плач (минусовость) — здесь, утеша — там.

Вектор съемности — и в «Блаженны изгнанные»... и «когда будут поносить вас и гнать...» (Мф.5: 10,11).

Конечно, тут же плюс духовный подается, возмещает минус в телесности: «Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах...» (Мф.5: 12). Однако дрессировка человечков на умаление и жертву в телесном и вещественном непрерывно идет в Евангелиях, и при том используя привычные житейские меры и ценности — переносно: чтобы в противоположном им направлении устремлять умы и души людей. Подобно так работают паруса на кораблях и яхтах: умеют использовать ветер, чтобы двигаться в противоположном направлении — с помощью «галсов» = наискось паруса ставя. Язык притч и образов: что не впрямую, как понятия, а косвенно сообщают идеи и учат, и есть такие «галсы» — ценности телесного существования, его мотивы и члены-органы, употребляя на сказ об им противоположном и ущербном, зато — духовном. И Иисус, как умелый яхтсмен, ловко поворачивает паруса вкось и вкривь — смело противореча Себе, тому, что только что и как говорил, ибо каждое такое слово у-словно, отменяемо — ради Без-у-слового, подсобно и косвенно: касательно — сути дела, да, но — лишь относительно и съемно,

как леса после постройки здания. Так и объясняет ученикам: почему притчами говорит? — что это пока и для массы простых, а что им, избранным, дано будет впрямую разуметь «тайны царствия небесного».

Так и заповеди Моисея, Ветхого завета в Нагорной проповеди берет, упоминает, чтоб «исполнить» их, ими надуть свои паруса, авторитетом и силою их, а ставит их боком, переиначивает для своей цели и направления умов так, что в итоге высказывает почти противоположное им, их же слова и образы используя — в том числе и члены тела:

«Вы слышали, что сказано: “око за око, и зуб за зуб” (Исход 21: 24). А Я говорю вам: не противься злому. Но кто ударит тебя в правую щеку, обрати к нему и другую, и кто захочет судиться с тобой и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду» (Мф. 5: 38—40). Зачем же тогда суд и закон, на установление которого ради справедливости столько ума и силы потратил Бог в Ветхом завете, раз так — без упругости меры, но в поддавки играть?

Тоже и выбор членов тела скажем: «зуб» хищен, зверин, остр — убивец. А «щска» — плоска, миролюбива, мягка, защитна, оборонительна, не наступательно-агрессивна. Корова против клыка. Как апостолы = овцы против волков — так их посылает.

И прямо на вычитание органов тела нацеливает:

«Если же правый глаз твой соблазнит тебя, вырви его и брось от себя; ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну.

И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя...» (Мф.5: 29—30)

Чем меньше тела — тем больше духа. Вектор умаления, «улитотиванья». Обратное направление — увеличение-величание: Гордыня = Гипербола. Главный порок и в душе-Духе, и в уме-Логосе.

19.10.2003. А вот и обратный ход — расЧЛЕНение Тела на бессвязность и взаимнезависимость: «У тебя же, когда творишь милостыню, пусть левая рука твоя не знает, что делает правая, чтобы милостыня твоя была втайне; И Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно» (Мф. 6: 3—4). Тайна и истина распределены между руками, а глаз-око передано вверх, в Небо: Богу, Кто знает — видит во тьме. И вот как уже обитает целое «тело» — существо, человек Нового завета, — многоэтажно: и глаз твой — на Небе, у Бога, но и Небо сведено внутрь тебя: «царствие небесное» тут, и солнце в сердце, а со-весть = око Бога в тебе, Его ведание тайных помыслов внутри тебя. Такой космический человек образуется через разделение членов тела и их распыскивание, разбрасы-

вание, закидывание во все стороны Бытия, страны света... Как Адам Кадмон Каббалы — космочеловек — прообразует Бого-человека, каким призван возрасть, становится христианин в теозисе = «обоживаньи». Но с точки зрения «языка тела» — тут воочию нам, что твое тело стало всецело: слилось с Целым Бытия в единое существо-ванье.

Но это значит и обратное: что мировой порядок становится зависимым от жестов членов твоего тела: если левая твоя рука не знает, что делает правая, тогда порядок, все — путем! А если знает, то скандал: расстройство в Бытии наступает.

Вот это пере-группированье членов тела в новый организм — новый акт в продолжающемся Творении: оно не закончилось, но «Отец Мой делает — и Я делаю»: Сын Божий Сын Человеческий продолжает это делание: «И не думайте говорить в себе: “Отец у нас Авраам”; ибо говорю вам, что Бог может из камней сих воздвигнуть детей Аврааму» (Мф. 3: 9). Как, кстати, Кадм (=КАДМон?!) в эллинской мифологии...

При таком отождествлении тело = Целое космично (что мы только что представили и что уяснилось), расширяется диапазон нашего сюжета — «язык тела», его приложимость в речениях и учении Христа. Язык притч и примеров, образов и вещей-предметов материальных, каким сообщается нам умное и духовное устройство Бытия, есть и его (Космоса, Вселенной, Мира Божьего) живописание-малевание, а не просто снисходительное к слабому уму мелкого профанического человечка говорение, как разжевывание пищи детям (хотя и этот образ Иисус даст — в ряду прочих. Но мы уже не раз видели, что Бог имеет свободу противоречить Себе же во Логосе. Яркий пример: «Кто не против нас, тот за Вас» (Лк. 9: 50), и «Кто не со Мною, тот против меня» (Лк. 11: 23). Хотя тут разница: «вы» и «Я»...). Этим и крепко текст Евангелий — срашенностью телесно-духовных начал и слов: их взаимопереплетением-переключкой, а не разделенностью «уровней», как это в аллегориях, где сухо-абстрактны пласты и планы, «измерения» Бытия и Слова... Нет, меж ними — РЕ-лигия, перетекание, магнетизм и динамичное тождество, так что, сказывая о виноградях и работниках одиннадцатого часа, Иисус живописует Творение и мир Божий, Космос-Вселенную и Царствие небесное.

И в конце концов и в самом пределе — сообщает великое уравнение Причастия: сей хлеб есть тело Мое, а вино — кровь Моя. А распятие Мое и воскресение есть «смертию смерти попрание», для всех — спасение, вызволение мира и человеков от зла и греха. Это последнее отождествление есть ключ ко всему языку телесности и вещественности, каким сказано-написано Благовествование как материал-основание Веры в ис-

тинность сообщаемого в этой скрижали Священного писания, квинтэссенция чего отольется в Символ Веры, язык которого тоже полутелесно-полуспиритуален: там слова и из оперы жизни тела, и из идей Духа. Язык рационалистических понятий не может давать основания для РЕ-лигии, материал крепить Веру, ибо не нуждается в ней, а самокрепится логичностью и последовательностью идей.

Теперь, придя к этому уразумению смысла языка тела, каким частично пишется религиозный текст, можем с облегчением оглянуться и перечитать четыре Евангелия, как четыре песни «гомеровского эпоса» про жизнь и быт пращуров-предков наших. Как вышел сеятель сеяти, как убежал и возвращался Блудный сын, как строили дома — на песке и на камне — во главу угла. Несравненно яркие картины всегдашнего существования человеков, светил и камней, птиц и плевелов... Ну и, конечно, тела и его органов: «волосы», «локоть», «сердце», «руки», «ноги», «уши», «глаза», «голова», «уста»...

Ну и синтез всего — КРЕСТ. На нем распято тело Христа. И это — Декартовы координаты: Горизонталь и Вертикаль, оси, на которых науки: математика и физика — «распинают» Космос, всякую вещь располагают для проникновения-понимания ее сути, строения, со-смысла, истины. Крест — вездесущность, структура и текст всего. Иоанн Златоуст в Толковании на Евангелие от Матфея пишет: «...Как венец будем носить крест Христов. Через него совершается все, что для нас нужно. Нужно ли родиться — предлагается нам крест; хотим ли напиться таинственной пищею, нужно ли принять рукоположение, или другое что сделать — везде предстоит нам этот знак победы (и “пред-стоит”, и внутри-стоит — как всеобщая парадигма и схема всех вещей и идей. — Г. Г.). Потому-то мы со всяким тщанием начертываем его и на домах, и на стенах, и на дверях, и на челе, и на сердце”¹.

Как у Пифагора все приводимо к Числу, так в космологии и антропологии христианства все, всякое тело и Целое приводимо ко Кресту. В том числе и всякая телесность сортируема, сказуема, значима и осмысляема на его осях. Потому и праздник Воздвиженья честного и животворящего Креста — один из основных «двунадесятых» в церковном календаре.

20.10.2003. Но ведь СМЕРТЬ ТЕЛА — главный сюжет: осилить Смерть, ее страх и боль — сверхзадача миссии Христа, записанной в Евангелиях. И затем тут, в перспективе Смерти — учитывать члены тела, какие упоминаются в текстах: руки, ноги, глаза, голова, волосы — и что значат? «Снявши голову, по волосам не плачут». Не для и внутри Жизни

члены тела упоминаются: как им быть здоровыми и с ними хорошо жизнь прожить, но задана иная перспектива распятием тела Бога на кресте: Смерть телу, Воскресение в жизнь вечную, в Царствие небесное. И на этом экране трехслойном (Жизнь, Смерть, Воскресение) голографически и стереоскопически изображения-упоминания членов тела надо видеть и значения их осмыслять: в таком контексте — Дали и Выси, Там и Потом, а не утопая в «здесь и теперь» проживания ссй жизненочки — уютно, страусино и самозабвенно. Свет оттуда идет, и в его лучах контуры каждого предмета и органа тела, их цвета и краски, и фигуры проступают, очерчиваются. Как в разной технике живописания: в перспективе прямой или обратной, на пленере в импрессионизме или в помещении, графикой и пятнами, в «ташизме», «сезанновски» или в кубизме... Тут, скорее, — пленер: распахнуто в открытое пространство воз-Духа, в Небеса Вселенной = Жизни вечной — все смотрится-видится, сказывается. Так что всякое слово, извлекающее предмет на арену Ума, из этого амфитеатра воз-Духа дополнительные значения обретает — и перекашивающие часто первичные со-смыслы. Вот пример: «Еще слышали мы, что сказано древним: “не преступай клятвы, но исполняй пред Господом клятвы твои” (Левит. 19—12. Второзак. 23: 21). А Я говорю вам: не клянись вовсе: ни небом, потому что оно Престол Божий; ни землею, потому что она подножие ног Его... ни головою твоею, не клянись, потому что не можешь ни одного волоса сделать белым или черным» (Мф. 5: 33—36). В оптике Ветхого завета «клятва» — как помещение, комната, за которую не переступай, а наполни ее собой, словом, мебелируй поступками. В оптике завета Нового — переступание = «транцензус» в трансцендентное пространство меж Небом и Землей, где, оказывается, Бог с ногами сидит и красит твои волосы (которые «сосчитаны» — в другом месте).

Эта перепутанность материального и духовного в языке Евангелий — тоже дыхание божественного Логоса, что волн и по отношению к человеческому закону «противоречия». «Посему говорю вам: не заботьтесь для души вашей, что вам есть и что пить, ни для тела вашего, во что одеться. Душа не больше ли пищи, и тело — одежды?» (Мф. 6: 25). Это что же: душа — ест? А Бог, который Дух, сидит грозно на «престуле», свеся ноги?! Вот как смело вотелеснивается все духовное и спиритуализуется телесное в свободном Слове Божьем. Воистину глагол его: «говорит, как власть имеющий» — и нарушать «законы» логики и насеченных человеками «уровней», что кумирня — для науки и ученых.

Эта взаимоперетекаемость воспитывает в человеке Веру, что возможно перейти в Царствие небесное, что оно — вот оно, во всем вокруг,

и внутри тебя! Такая фамильярность и домашность Вселенности и Вечности. Транзит тутошнего с потусторонним туда и обратно. И это — специфическая особенность языка сакральных текстов. Религиозный язык — он между понятийным и образным, между рассудочным и художественным. И Тело, его члены, органы и элементы из его жизни — упоминаются словами, мечеными в этой религиозной атмосфере, продуховленными.

Евангелис, как религиозный текст всякий, есть учебник жизни человекам здесь — и в обратной перспективе — и вспять: из там и потом, по смерти, из Жизни вечной Бытия, его устройства. Как бы из отсюда пришедшего и ведающего, что ТАМ, откуда никто из людей не возвращался, нам Откровение. Но Бог-то Слово как раз приходит отсюда — там Ему родина, туда естественно возвращается. И ему мучительная задача — дать представление о ТАМ на здешнем языке, о жизни в Духе — на языке Тела. Потому приходится корезить и перекашивать прямые языки: божественный, небесный — и человеческий, земной. Наши знаки-значения делать знаменами, в них вытягивать: в со-мыслы из со-вести = из СО-знания с Божеством. Бог к этому приглашает: разделить с Ним умную трапезу Бытие-знания.

До сих пор я пытался проникнуть и очертить как бы Модальность — интонацию, общую музыку языка телесности в Евангелиях: его наклонение: склонение Бога к нам, нашей мере. В снисхождении кенозиса Логос приседает на колени и «лепечет», «косноязычит» (если сверху, на слух небожителей святых, духовных существ) про Абсолют на языке относительностей нашего существования человечия. Но и из наших мер этот язык порой алогичен, косноязычен, неуклюж, как неуклюж Человек-Гора Гулливер в стране лилипутов.

Теперь интересно бы ЛЕКСИКОН составить: какие духовные-божественные со-мыслы «словами» каких членов тела и ситуаций житейских передаются. Такой «словник» — затея трудноподъемная, но все же на некоторые «слова» отважусь, рискну...

ОКО = СВЕТ — частейшее уравнение.

«Светильник тела есть око; итак, если око твое будет чисто, то и все тело твое будет светло; а если оно будет худо, то и тело твое будет темно. Итак смотри: свет который в тебе, не есть ли тьма? Если же тело твое все светло и не имеет ни одной темной части, то будет светло все так, как бы светильник освещал тебя сиянием». (Лук. 11: 34—36). Тогда тело — прозрачно как воз-Дух, как Небо. И «царствие небесное внутри нас есть» (что благодарюется нам авансом, как потенция) — совпадает, конгруэнтно совмещается с духом, сущим на небесах. Об этом — пекись, твоя забота!

Это перекликается со стихом из Евангелия от Иоанна о Боге-Слове: «В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков; и свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Иоан. I: 4—5). Свет во тьме = дух в теле. А жизнь как свет = душа жива, вдвинутая в персть-тело, в материю. А материя = МАТЬМА (Мать + Тьма — из тех же слогов!).

УХО = СЛОВО = РАЗУМЕНИЕ

«Нет ничего сокровенного, что не открылось бы, и тайного, чего не узнали бы. Поэтому, что вы сказали в темноте, то услышится во свете; и что говорили на ухо внутри дома, то будет провозглашено на кровлях». (Лук. 12: 2—3). Вот: вектор из помещения — в пространство, из дома = тела запахнутость в небо и на воз-Дух. «Кровля» = крыша, свод = небосвод... Ну и частое: «Имеющий уши — да слышит» = понимает. Равно как тот, кто смотрит, да видит. А то ведь чаще:

Видят — и не знают: покрыты мглою очеса (Державин).

И тут же запахнутость из жизни — в Жизнь вечную, в Бытие: «Говорю же вам, друзьям Моим: не бойтесь убивающих тело и потом не могущих ничего более сделать». Стоп! Чего же боле, коли тело мертво, труп, гроб?.. Ан нет: это — не точка и не крышка: «Но скажу вам, кого бояться: бойтесь того, кто по убиению может свергнуть в геенну» (Лук. 12: 4—5).

Целые гнезда ассоциаций можно проследить вокруг Сердца, Чрева, Рук, Ног, Чресел. И комбинации — позы, фигуры: например: «Никто, возложивший руку свою на плуг и озирающийся назад, не благонадежен для Царствия Божия» (Лук. 9: 62). Целый скульптурный сюжет прорисовывается.

Примечание

¹ Иже во святыхъ отца нашего Иоанна архиепископа Константинопольскаго Златоустаго. Избранные творения. М., 1993. С. 558.

Телесные аномалии и телесная норма в народных демонологических представлениях

Представления о том, что персонажи нечистой силы способны не только принимать антропоморфный вид, но и оборачиваться знакомым человеком, соседом, близким родственником, вынуждали людей традиционного общества постоянно решать вопрос — является ли некто встреченный за пределами дома обычным человеком или это опасное существо, не-человек, демон, оборотень. В процедуре такого распознавания существенными бывают данные акустического кода, т. е. звуковые характеристики партнера по коммуникации, когда его не видно в условиях ночной темноты, а также стереотипы наблюдаемого поведения. Однако важнейшими и наиболее показательными в народной культуре считались признаки внешнего вида — особенности телосложения, черты лица, необычность взгляда, волосяного покрова и т. п. Обращает на себя внимание тот факт, что при описании мифологических персонажей чаще всего обозначаются именно аномальные черты (отклонение от нормы), которые служат наиболее надежными релевантными признаками для разграничения «своих» (обычных людей) от «чужих» (потусторонних духов или людей со сверхъестественными способностями).

Именно поэтому в народной демонологии так подробно разработан комплекс данных о телесных аномалиях и так скупо представлены описания обычных, «человеческих» норм внешнего вида. В номинационных моделях славянских названий нечистой силы, основанных на характеристиках внешнего вида, наиболее показательными оказываются такие признаки, как: «белый», «красный», «черный», «кривой», «хромой», «худой», «однорукий», «одноглазый», «беспятый», «беспалый», «безголовый», «старый», «волосатый», «лысый», «железозубый», «большой», «маленький», «скрытый», «невидимый», «немытый», «нечистый» и ряд других.

Отклонения от телесной нормы в демонологической сфере проявляются прежде всего в таких признаках внешности, которые определяются оппозицией *избыточность/недостаточность* (непомерно высокий или слишком маленький рост, отсутствие носа, бровей, безголовость, один глаз, три ноги, четыре или шесть пальцев на руках, два ряда зубов и т. п.), либо в наличии некоторых зооморфных черт внешнего вида (рога, хвост, копыта, когти на пальцах, крылья, мохнатость и т. п.). Однако такие фантастические характеристики присущи обычно мифическим существам,

духам, тогда как живых людей с демоническими свойствами односельчане распознают по более реалистическим (хотя и аномальным) чертам внешности: непропорциональное сложение (большая голова при малом теле), тонкие руки и ноги, хромота, горбатость, чрезмерная худоба, волосатость частей тела, необычный взгляд, слишком бледное или, наоборот, излишне красное лицо.

В этом наборе признаков актуализируются представления о норме человеческого тела. Так, о демонической природе человекоподобного существа могли свидетельствовать как чрезмерная худоба и костлявость, так и непомерная полнота, большое брюхо, вздутый живот. Первое из этих качеств часто приписывается антропоморфным духам болезней, персонажам, вредящим роженицам и новорожденным, ночным привидениям. Одно из польских народных названий персонажа, олицетворяющего смерть, — *chuda* 'худая'. Худоба — особенность польской «зморы» (что отражается и в речевых стереотипах «худой, как змора»); ее тело настолько прозрачно, что в лунном свете можно различить ребра. О карпатских *нявках* говорили, что они «красні з лица, а сухі йик тріски»¹. Тело вампира могло описываться то как тощая костлявая фигура, напоминающая скелет, то как раздутый мешок (юж.-слав.); очень худым и высоким либо, наоборот, низеньким и пузатым выглядит водяной (белор., польск.). Большой живот характерен для внешности «подменыша», польской «богинки» и других персонажей.

Костлявое тело, сутулость и горбатость — характерные признаки ведьм и колдунов. По украинским поверьям, типичная ведьма выглядит как «старуха, высокая, тонкая, худая, костлявая, несколько сгорбленная», у нее «растрепанные или выбившиеся из-под платка волосы, большие, с сердитым выражением глаза, желтые или серые, косой из-под насупленных бровей взгляд, всегда вбок, а никогда прямо в глаза другому человеку»². Вообще такая черта внешности, как телесная искривленность (мотив «кривизны»), по общему мнению всех исследователей, является универсальным негативным концептом, имеющим отношение к потустороннему опасному миру³. Уродливыми горбатыми существами с кривыми руками и ногами, искривленным носом представлялись многие персонажи нечистой силы: *лихорадка* — «безобразная косматая, горбатая старуха с клюкой»; *кикимора* — уродливая, скрюченная, маленькая старушка; *русалка*, по саратовским поверьям, — лохматое, горбатое существо с большим брюхом⁴. Горбатость и хромота выступали приметам, по которым определялся главный из чертей (МБ: 82). Души самоубийц, по польским поверьям, выглядели как горбуны со страшным лицом или

как очень худые, бледные люди с обрывком веревки на шее⁵. Эпитет *кривой* (как обозначение горбатости, хромоты, одноглазия) мог включаться в названия нечистой силы, ср. рус.: *кривые бесы, кривой чёрт, кривой вражонок*; укр. *криий, кривенький, куций, куцак*⁶. Украинцы Закарпатья самым опасным из чертей считали *кривого дідька*: «Кривий дідько — найгірший»⁷.

Отличительной особенностью внешнего вида некоторых персонажей выступает такая фантастическая телесная аномалия, как отсутствие плоти на спине. Страшной женщиной «без спины» представлялась в алтайских поверьях *албаста*⁸. Этот же признак выдает хтоническую природу антропоморфного черта (вост.-слав.), иногда — вампира. Однако наиболее характерен он для женских персонажей украинской карпатской демонологии, таких как: *мавка, майка, нявка, лісова панна, повітруля*⁹. Они изображаются как красивые молодые девушки, но сзади у них «открыта спина» и видны все внутренности: «Лісова панна спереди выглядит как девушка хорошего рода, а сзади тянутя за ней кишки»¹⁰.

Можно предположить, что эта странность телосложения является свидетельством генетического родства ряда демонов с умершими людьми. Такие черты облика, как бледное лицо, застывший взгляд, провал вместо носа, череп на месте головы, костлявость фигуры, прозрачность тела, отсутствие спины, выдают вполне определенные «покойницкие признаки». Интересно, что упоминание о «бесах без спины» встречается еще в трудах римского епископа Григория Великого (VI в.). Принявшего человеческий вид беса нельзя видеть сзади, так как у него нет спины и, скрывая это, он всегда удаляется от людей, пятясь назад¹¹. К числу аномалий можно также отнести отсутствие тени у демонологических персонажей; это осмыслялось как свидетельство бесплотности мифического существа.

Совершенно особое место в ряду характеристик внешнего вида персонажей нечистой силы занимают описания их необычных ног. Ярким проявлением хтонической сущности и демонов, и «знающих» людей считаются такие признаки, как: хромота, одноноготь, беспятость, вывернутость стопы пяткой вперед, зооморфные признаки и другие аномалии. Не имеющим «пятки» или пальцев на ногах представляется, по русским верованиям, черт *антипка беспятый, анчут, анчутка беспальный* или *беспятый*¹². Как непомерно длинные, короткие, кривые, толстые, тонкие, волосатые или заросшие шерстью изображаются в демонологических рассказах ноги знахарей, ведьм и других «знающих» людей. В некоторых локальных вариантах юж.-слав. верований одноногим представляется болгарский *караконджул*, сербский *дрекавец* (СМЕР: 259, 559); наличие

единственной ноги приписывается мифическому народу, живущему «на восточной стороне земли»¹³. По единичным белорусским свидетельствам, у одноглазого лешего всего одна нога, и та вывернута пяткой вперед¹⁴. Женский персонаж словенской демонологии, именуемый *krivopeta* (т. е. «кривопятая»), имеет ступни ног, повернутые назад¹⁵. Твердый роговой покров (наподобие рыбьей чешуи или змеиной кожи) отмечается на коленях черта (укр. карпат.); такой же нарост имеется под коленом у вампира.

Будучи способным легко менять свое обличье, принимать вид любого человека, черт не в состоянии изменить вид своих зооморфных ног, выдающих его нечеловеческую природу: «Той нечистый усяким можэ быть. Чоловиком скидаецца, тольки ноги не можэ зробиць (человечьи-ми), они з шэрстью остаюцца» (ПА, Замошье Брест. обл.). Мотив распознавания пришельца из потустороннего мира по его птичьим лапам или конским копытам — один из самых распространенных в славянской мифологии. Так, в образе женщины на птичьих ногах предстают в народной демонологии: карпатская «босорка», польская «богинка», сербо-лужицкая «полудница», сербская «мора». Ослиные или коровьи копыта имеют болгарские «самодивы», сербские «вилы», духи болезней, смерть. В одной из полесских быличек мужик узнает черта в горожанине, у которого «одна нога — киньский копит, а другая — курьяча нога» (ЖС: 61). У словаков популярны были рассказы о том, как св. Люция заказала сапожнику сделать для нее обувь, а когда он попросил показать размер ее ноги, она протянула гусиную лапу. Отпечатки птичьих лап остаются на рассыпанном в доме песке или пепле после посещения душ умерших. В одной из карпатских быличек женщина, заподозрив в ночном госте нечистую силу, заставляет его помыть ноги водой, в которую она незаметно добавляет освященную воду: как только черт-пришелец окунает в нее свои ноги, те мгновенно становятся гусиными лапами (СЭт: 490). По русским сибирским поверьям, умершая мать является ночью сыну в своем обычном человеческом образе, но на конских ногах (МРВС: 37). У полевого духа польской демонологии, называемого *plonek*, одна ступня человеческая, а вторая — собачья лапа (KLW: 439). Мальчиком с куриными лапами представляется чешский домовый дух-опекун *skřítek* (ČL 1980, t. 67, № 4: 217); лошадиные ноги или гусиные лапы имеет польский водяной (Lehr: 335); конские копыта отмечаются у лужицких «лесных грабов»¹⁶.

Таким образом, ноги в народной культуре славян являются одной из наиболее мифологизированных частей тела и обычного человека, и антропоморфного демонологического персонажа; они воспринимаются как

условный «телесный низ», имеющий контакт с землей и потому связанный с опасным хтоническим миром.

Мировая универсальность мотива хромоты подтверждается и образами мифологических первогероев-кузнецов, и представлениями об уязвимости ног эпических героев (ср. *ахиллесова пята*). В догомеровских источниках Гефест описывается как существо «с искривленными ногами», тогда как у Гомера он просто «хромой». На греческой вазе, датируемой VI в., Гефест изображен сидящим в седле, ноги его свисают и выглядят вывернутыми пятками вперед¹⁷.

В ряду многообразных телесных аномалий особое значение в народной демонологии славян приобретает такой чрезвычайно показательный признак, как непомерно большие груди, характерные для внешности многих женских мифических существ. С громадными отвисшими грудями («приблизительно в аршин длинной», «свисающими до колен», иногда закинутыми через плечи на спину) изображаются: в русской демонологии *лобаста*, *водяниха*, *лешачиха*, *полудница*¹⁸; вост.-слав. *русалка* и аналогичный вост.-польский персонаж¹⁹. Этот же признак встречается в описании внешности польской «дикой бабы», «богинки», болгарской «вилы», «шуминой матери», сербской «чумы» и «холеры».

Эта необычная манера изображать грудь демонических женщин перекинутой на спину в народных толкованиях обычно объясняется тем, что свисающая до колен грудь мешает демоническим женщинам быстро передвигаться, бегать. Персонаж гуцульских поверий *богиня* «мае такі великі груди, жо як біжит, то їх закидає через рамена на плечі»²⁰. Между тем, эта черта (грудь сзади) может рассматриваться как признак «обратности», «вывернутости», который в научной литературе считается универсальным свойством демонической асимметрии, широко представленной в мифологии самых разных народов²¹. Это свойство проявляется не только в нарушении пропорций тела (большой—маленький, прямой—кривой) или в обратности расположения отдельных его частей (голова с лицом на затылке, ступни ног пятками вперед), но и в таких чертах внешнего вида, как: гипертрофированные органы либо полное их отсутствие; мужские признаки в облике женского персонажа и наоборот; нарушение числа парных органов (одноногий, однорукий, одноухий, одноглазый, трехногий); избыточность—недостаточность частей тела (три—шесть пальцев на руках, две макушки на голове, беззубость либо два ряда зубов).

В украинской карпатской демонологии людям с демоническими свойствами могли приписываться аномальные явления в сексуальной сфере. Внешним проявлением этого считались ненормальности с вто-

ричными половыми признаками. Так, у ведьм якобы нет груди и не растут волосы на половых органах; деву-«босоркалю» можно распознать по отсутствию груди и по сильно заросшим, волосатым ногам; у колдунов-«опырей» не такие половые органы, как у всех, поэтому они обречены быть бездетными. Для некоторых «опырей» характерны признаки гермафродитизма: один месяц они бывают женщинами, а второй — мужчинами²². По сербским поверьям, у сербской *вештицы* не растут волосы под мышками и «в нижней части тела»²³.

В описании лица мифологических персонажей главное внимание обычно уделяется глазам, носу, зубам, волосяному покрову (брови, ресницы, усы, борода), особым «меткам» (бородавкам, наростам, родинкам), цвету кожи. Однако основное внимание уделяется необычному виду глаз и особенностям взгляда. Одноглазым в разных вариантах сербских поверий мог представляться *караконджул* (СМЕР: 259); так же выглядел белорусский *лесовик*²⁴; персонаж русской мифологии *лихо одноглазое*²⁵. Как безобразная баба «с воловьими пузырями вместо глаз» изображается в юж.-русских верованиях персонифицированная *оспа*²⁶. Болгарские святочные духи *буганци* имели по одному глазу и были одноногими. С глазами свирепыми, как у буйвола, представлялась в сербской народной демонологии *горска мајка*²⁷. Разноцветные глаза имела сев.-русс. *поляха*; маленькие или слишком большие глаза навывкате приписывались польской «богинке»; глубоко запавшие глазницы на худом бледном лице у белорус. *стрыги* (МБ: 75). Белорусы считали, что у лешего (когда тот принимал человеческий вид) правый глаз был больше левого и всегда оставался неподвижным. Косоглазой или с глубоко запавшими глазами представлялась юж.-слав. *вештица*. Польский «водяной» часто описывается пучеглазым или с глазами мутными, застывшими, «рыбьими» (СД: 396).

Красные, светящиеся, огненные глаза — характерная черта многих мифологических персонажей (вампира, водяного, шуликуна, караконджула, духов болезней, ведьмы, колдуна, оборотня, черта). Восточнославянским ведьмам, колдуньям приписываются особые (не такие, как у человека, глаза): воспаленные, красные, «бегающие»; хмурый взгляд; перевернутое отображение людей и предметов в зрачках²⁸. Оборотень, принявший вид знакомого человека, распознается по глазам: «глаза не такие, а мужик вроде знакомый»²⁹. Польский «боровый» (лесной дух) описывался как человек со смертельно бледным лицом и «с очень странными глазами»³⁰. Жители Владимирской губ. называли глаза колдуна «пустыми», так как в них вообще не отражались предметы внешнего мира

(БВКЗ: 129). Женские персонажи, олицетворяющие болезни и смерть, губили все живое своим вредоносным взглядом. Согласно сербской легенде, чума способна насыпать мор одним своим взглядом, поэтому Бог создал ее с жесткой, неподвижной шеей, чтобы она не могла вращать голову ни влево, ни вправо (СМЕР: 581).

Оппозиция красота/безобразие оказывается актуальной в народной демонологии прежде всего для женских мифических существ. Она проявляется в рамках традиционных представлений о норме или об отклонении от нее, т. е. признаками демонической внешности могли считаться как черты отталкивающего безобразия, так и совершенная красота («нездешняя», «неземная», «какой не бывает среди крещеных людей»). Существенно, однако, что если понятие о красоте слабо разработано и не конкретно (в народных выражениях используются лишь общие, расплывчатые характеристики: красивая, молодая, тонкая, длинноволосая, нарядная), то безобразие описывается весьма обстоятельно: это и признаки старости, и телесные аномалии, и чрезмерная волосатость, и некие устрашающие черты облика, о которых шла речь выше.

Важным показателем «обратности» в портретных характеристиках персонажей нечистой силы может служить тот факт, что одни и те же образы представляются в разных локальных вариантах поверий (либо даже в одной и той же местной традиции) то как необыкновенно красивые, то как старые и безобразные существа. Способность менять свой облик с привлекательного на страшный может рассматриваться как устойчивая амбивалентная черта многих женских персонажей или как проявление оборотничества.

Так, по украинско-карпатским поверьям, антропоморфная Смерть является грешникам в образе старой уродливой бабы, а праведникам — в образе красивой девушки (НЗ: 363). Словаки верили, что «босорка» днем выглядит как красивая девушка, а ночью — как безобразная старуха (СД: 241). Прямо противоположный тип внешности, описываемой в категориях молодость/старость, красота/безобразие, характеризует большое число женских демонических существ. Он типичен для юж.-слав. *самодивы*, *самовилы*, *вилы*, *юды*, для *орисниц*, лесных духов, для персонифицированных болезней; в зап.-слав. демонологии так же противоречиво описываются «богинка», «босорка», «полудница», «змора», «житные духи». То устрашающий, то привлекательный облик имеют вост.-слав. женские персонажи: *лихорадка*, *оспа*, *боровуха*, *полудница*, *водяниха*, *русалка*, *кики-мора*. По некоторым нижегородским поверьям, *болотница* является в виде необыкновенной красавицы, но у нее гусиные ноги³¹. По преимуществу

красивыми представлялись персонажи украинской демонологии (*мавка, нявка, лісна панна, литавиця, повітруля* и другие), но у них отсутствовал кожный покров на спине. Устойчивый признак безобразия и старости во всех славянских традициях отличает ведьму; лишь в некоторых украинских свидетельствах она является в образе красивой и молодой девушки³².

Особая ситуация сложилась вокруг образа восточнославянской русалки. Представления о ее ослепительной красоте утвердились в массовом сознании носителей городской культуры, прежде всего на основе книжной традиции, связанной с творчеством поэтов-романтиков XIX в. Между тем, и по данным старых этнографических источников, и в новых массовых архивных свидетельствах, русалка предстает то в облике красивой девушки, то как старая уродливая баба. Южнорусские поверья о русалках представлены в новом этнодиалектном словаре по рязанской традиционной культуре. В нем зафиксированы типичные для народной демонологии противоречивые представления: «русалка — девушка, красива, хороша девушка, волосы распущены»; «русалка как чилавек, очень красивый...»; русалки — «очинь страшныя, касматыя, лахматыя, нос бальшой, груди здаравущия»³³.

Признаками русалочьей красоты обычно выступают: молодость, длинные волосы, стройное тело, нарядная одежда, венки на голове. В облике страшной русалки — старость, косматость, отвисшие груди. Такая особенность ее внешности, как рыбий хвост, по общему признанию всех исследователей, имеет книжный источник. Водные девы с рыбьим хвостом более характерны для европейских нимф, наяд, сирен, мелюзин. В восточнославянской фольклорной демонологии сведения о «хвостатых русалках» носят характер единичных и случайных заимствований.

Отмеченное выше сближение уродства и красоты (как проявление потустороннего, не-человеческого) встречается также в сказочных мотивах об уродливых чудовищах, которые становятся красавцами, если их сумеет полюбить девушка (сюжет «Аленький цветочек»). По укр. карпат. поверьям, ребенок, зачатый во время месячных у женщины (т. е. *под краску*), будет необыкновенно красивым, но после смерти станет вампиром.

Подобное противопоставление (и вместе с тем сближение) характерно также для представлений об интеллектуальной норме человека и об отклонении от нее (ср. оппозицию *умны й / безумны й*). В народной культуре о людях «с мухами в голове» говорили то как о ненормальных, то как о сверхзнающих. Отношение к кликушам, икотницам, бесноватым, юродивым было настороженным, так как их слабоумие свидетельствовало о факте вселения в них нечистого духа, но, одновременно,

их использовали для предсказаний, так как они обретали дар ясновидения и пророчества. О *планетниках* (людях, умеющих ворожить по звездам) карпатские украинцы говорили: «они угадывают, что вас ждет, по звездам»; «это юродивые люди, в них действуют нечистые силы»³⁴.

Весьма загадочным остается для культурологов тот факт, что в христианской культуре бесноватые и юродивые приобретали столь высокий социальный статус, а иногда и некий ореол святости. Неслучайны попытки составителей позднейших версий (редакций) «Повести о бесноватой жене Соломонии» причислить «преподобную мученицу Соломонию» к рангу святых³⁵. Такого типа вопрос был сформулирован в интересном исследовании о византийском юродстве: «Что заставляет социум усматривать проявления святости там, где на эмпирическом уровне не видно ничего, кроме безумия?»³⁶. Для религиозного сознания христианина самым важным было то, что юродивый добровольно принимает на себя личину безумия, дабы скрыть от мира свое совершенство и таким способом избежать суетной мирской славы, т. е. речь идет о подвиге самоуничтожения и самоотречения «Христа ради». Тогда как для мифологического сознания одержимый бесами — это сакральное лицо, «носитель не-своего духа», способный вещать от имени сверхъестественного существа, пророчествовать под воздействием вселившейся в человека нечистой силы.

Об огромном авторитете юродивых (телесно увечных и умственно несовершенных) писал английский путешественник Джильс Флетчер: «Их считают пророками и весьма святыми мужами, почему и позволяют им говорить свободно все, что хотят, без всякого ограничения... блаженных народ очень любит, ибо они указывают на недостатки знатных, о которых никто другой и говорить не смеет»³⁷.

Таким образом, и телесные, и умственные аномалии (отклонения от человеческой нормы) воспринимались как знак демонического, но и как знак сакрального, как свидетельство избранничества, как признак сверхъестественного существа (неважно — *нечистого* или *святого*). В этой поразительной нерасторжимой двойственности противоположных значений проявляется сложная, двуединая амбивалентность мифологического сознания древних славян.

Приятые сокращения

БВКЗ — Быт великорусских крестьян-землепашцев: Описание материалов Этнографического бюро князя В. Н. Тенишева (на примере Владимирской губ.). СПб., 1993.

- ЖС — Живая Старина. Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре. 1997 № 2.
- МБ — Міфы Бацькаўшчыны / Укл. У. А. Васілевіч. Мінск, 1994.
- МРВС — Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В. П. Зиновьев. Новосибирск, 1987.
- НЗ — Народознавчі зошити. Львів, 1995 № 6.
- ПА — Полесский Архив. Материалы экспедиций Института славяноведения РАН, проводимых под руков. Н. И. Толстого.
- СД — Славянские древности: Этнолингвистический словарь. Т. 1 (А—Г). Под ред Н. И. Толстого. М., 1995.
- СМЕР — Словенска митологија: Енциклопедијски речник / Ред. С. М. Толстој, Љ. Раденковић. Београд, 2001.
- СЭт — Славянские этюды: Сборник к юбилею С. М. Толстой. М., 1999.
- ČL — Český lid. Praha, 1891 — Т. 1.
- KLW — Kultura ludowa Wielkopolski. Poznań, 1967. Т. 3.
- Lehr — *Lehr U. Demon wodny, czyli rzecz o utoncu // Zaganie Śląskie. Katowice, 1988. Т. 51. N 3—4.*

Примечания

- ¹ Хобзей Н. В. Гуцульська міфологія: Етнолінгвістичний словник. Львів, 2002. С. 141.
- ² Иванов П. В. Народные рассказы о ведьмах и упырях // Українці: Народні вірування, повір'я, демонологія. Київ, 1991. С. 438.
- ³ Толстая С. М. Культурная символика слав. * *kriv-* // Слово и культура: Памяти Н. И. Толстого. М., 1998. Т. 2. С. 223.
- ⁴ Власова М. Н. Русские суеверия: Энциклопедический словарь. СПб., 1998. С. 216, 308, 449.
- ⁵ Baranowski B. W kręgu upiorów i wilkołaków. Łódź, 1981. S. 119.
- ⁶ Толстая С. М. Указ. соч. С. 224.
- ⁷ Слащев В. О некоторых общих чертах украинской и сербско-хорватской демонологии // Символический язык традиционной культуры: Балканские чтения—2. М., 1993. С. 81.
- ⁸ Власова М. Н. Указ. соч. С. 13.
- ⁹ Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів, 2000. С. 127; Хобзей Н. В. Міфологічна лексика українських говорів Карпатського ареалу. Автореф. канд. дисс. Львів, 1995. С. 20; Слащев В. Указ. соч. С. 81.
- ¹⁰ Левкиевская Е. Е. Сексуальные мотивы в карпатской мифологии // Секс и эротика в русской традиционной культуре. М., 1996. С. 229.
- ¹¹ Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 293.

- ¹² Власова М. Н. Указ. соч. С. 15, 22.
- ¹³ Там же. С. 137.
- ¹⁴ Никифоровский Н. Я. Нечистики, свод простонародных в Витебской Белоруссии сказаний о нечистой силе. Витебск, 1995. С. 51.
- ¹⁵ Толстая С. М. Указ. соч. С. 225.
- ¹⁶ Гура А. В. Материалы к сравнительной характеристике женских мифологических персонажей: серболужицкие параллели // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы: Проблемы культуры. М., 1989. С. 118.
- ¹⁷ Хэтто А. Т. Герои-калеки в героической эпической поэзии // От мифа к литературе. М., 1993. С. 168.
- ¹⁸ Власова М. Н. Указ. соч. С. 13, 93, 281, 415, 449.
- ¹⁹ Виноградова Л. П. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000. С. 58—60, 65, 90, 149, 152—154, 160.
- ²⁰ Хобзей Н. В. Указ. соч. С. 107.
- ²¹ Неклюдов С. Ю. О кривом оборотне: К исследованию мифологической семантики фольклорного мотива // Проблемы славянской этнографии: К 100-летию со дня рождения Д. К. Зеленина. Л., 1979. С. 136.
- ²² Левкиевская Е. Е. Указ. соч. С. 244—245.
- ²³ Кодови словенских култура. Београд, 1999. Бр. 4. С. 233.
- ²⁴ Никифоровский Н. Я. Указ. соч. С. 51.
- ²⁵ Власова М. Н. Указ. соч. С. 307.
- ²⁶ Там же. С. 381.
- ²⁷ Раденковић Љ. Народна бајања код јужних словена. Београд, 1996. С. 40.
- ²⁸ Виноградова Л. П. Указ. соч. С. 233, 238, 245.
- ²⁹ Ефимова Е. С. Поэтика страшного в народной культуре: Мифологические истоки. М., 1997. С. 174.
- ³⁰ Baranowski B. W kręgu upiorów i wilkołaków. Łódź, 1981. S. 161.
- ³¹ Власова М. Н. Указ. соч. С. 53.
- ³² Слащев В. Указ. соч. С. 82.
- ³³ Морозов И. А., Слепцова И. С., Гилярова Н. Н., Чижикова Л. Н. Рязанская традиционная культура 1-ой половины XX века: Шацкий этнодиалектный словарь. Рязань, 2001. С. 345.
- ³⁴ Хобзей Н. В. Указ. соч. С. 154.
- ³⁵ Пигин А. В. Из истории русской демонологии XVII века: Повесть о бесноватой жене Соломонии (Исследование и тексты). СПб., 1998. С. 112.
- ³⁶ Иванов С. А. Византийское юродство. М., 1994. С. 10.
- ³⁷ Флетчер Д. О государстве Русском. СПб., 1905. С. 101—102.

Соматический код в русской и китайской фразеологии

В данной статье мы предпримем попытку комплексного сравнительно-типологического анализа наиболее общих представлений, связанных с таким важным понятием, как *лицо* в русском и китайском языках. Сначала обратимся к русской лексикологии.

Лицо как единица плана содержания в русском языке может быть передано двумя словами, принадлежащими разным стилям языка. Слово *лик* заимствовано из старославянского и является термином религии. Оно обозначает *лица* иконописных фигур и класс святых вообще. «Лик святых» — это обозначение класса удостоенных высшей благодати, к которому люди могут быть причислены за особые духовные подвиги. Непосредственных фигуральных значений слово *лик* не имеет. Однако они проявляются в сочетании с суффиксами и префиксами. В сочетании с префиксом его значение как производящей основы трактуется метонимически: *облик* — это не только *лицо* человека, но и его внешний вид или внутренние качества, *обличье* — только внешний вид. При сочетании с суффиксами его значение трактуется преимущественно метафорически. С помощью суффиксов образуются названия предметов, имеющих отношение к *лицу*. С аргументативным суффиксом образуется *личина* — маска, ложный внешний вид, при сочетании с уменьшительным суффиксом: *личинка* — накладка на замочную скважину.

Слово *лицо* — производное от *лик* — принадлежит лексике современного русского языка и обладает развитой системой значений, относящихся к разным языковым стилям. Денотатом слова *лицо* является комплекс его частей (лоб, нос, глаза, губы, подбородок, щеки, уши), который составляет основную физическую характеристику человека, отличающую его от остальных людей. С лингвистической точки зрения, *лицо* является словом, которое обладает важными социальными значениями, основанными на его многочисленных коннотациях¹.

Метонимическая трактовка значения *лица* как средства идентификации личности приводит к образованию значения «человеческое существо» в широком смысле этого слова и помещает его в синонимический ряд «человек, личность, особа, фигура, персона, персонаж и т. п.». Слово *лицо* стилистически маркировано как принадлежащее официальному стилю

речи. Оно встречается в документах администрации, права, коммерции, а также в устной речи, относящейся к тем областям человеческой деятельности, где используется вместо общего слова *человек*. Для банка клиент может быть *частным и корпоративным лицом*, которому открывают «лицевой счет». Нетрудно убедиться в том, что значение слова *лицо* в данной сфере связано с правовым или социальным статусом человека: *физическое, юридическое, официальное, частное, ответственное, сопровождающее, духовное лицо*. Денотат слова *лицо* в этом стиле речи не обладает гендерными признаками, поэтому для указания на них существуют «лица женского пола» и «лица мужского пола». По возрастному признаку *лицо* — это взрослый человек, противостоящий детям. Поэтому существуют специальные определения — «дети до 16 лет» и «лица (мужского и женского пола) старше 16 лет».

Сочетаемость слова *лицо* в метонимической трактовке его значения свидетельствует о том, что на первый план здесь выдвигается общественное положение референта: *лицо славянской национальности, лицо кавказской национальности, лицо местной национальности*, другого происхождения, *высокопоставленное, важное, значительное, влиятельное*. Особое положение занимает советизм «общественное лицо». Этим словом характеризовалось участие человека в формальной общественной деятельности советского периода. Все эти выражения устойчивы, а словосочетания *физическое лицо* и *юридическое лицо* вообще представляют собой юридические термины.

Таким образом, *лицо* как термин права и администрации означает человека вне его гендерных, физических, нравственных, общественных признаков.

Референция слова *лицо* зависит от стиля речи: «первое лицо» или «второе лицо» в газетном стиле значит совсем не то, что в грамматике. *Лицо* в смысле «человек» в театре используется в словосочетании «действующие лица». Естественно, что в административной и юридической терминологии *лицо* сочетается со словами, характеризующими статус человека и не сочетается со словами, характеризующими другие его качества.

В литературном языке слово *лицо* по отношению к человеку воспринимается как чуждое. Здесь используются другие слова синонимического ряда «человек». Наряду с основным словом этого ряда — «человек» используется также производное от *лик* слово *личность*. Оценочная окраска слова *личность*, в целом, нейтральна: его оценка создается сочетаемостью с прилагательными. С одной стороны, встречаются яркие, одаренные, выдающиеся личности, с другой — сомнительные, подозрительные, тем-

ные. При эпитетах с положительной оценкой слова *личность* и *человек* чередуются свободно: *яркая личность* — *яркий человек*. При эпитетах с отрицательной оценкой дело обстоит иначе. *Подозрительная личность* и *подозрительный человек* одинаково возможны, хотя между ними существует тонкое стилистическое различие, которое проявляется не во всех контекстах. Далее, *темная личность* отнюдь не то же самое, что *темный человек*. В первом случае его референтом является человек, связанный с преступным миром, во втором — человек, одержимый низменными страстями. В литературном языке имеется также слово *личина*. Как упоминалось выше, первоначально оно имело значение «маска», однако в газетной публицистике, главным образом советского периода, использовалось в смысле «притворный облик». Таким образом, в синонимическом ряду «человек» лексема *лицо* выступает как его синоним с достаточно четко очерченными стилистическими функциями.

Метафорическая трактовка имеет место при употреблении слова *лицо* в значении «наружная видимая часть предмета», которая позволяет судить о его свойствах и достоинствах в целом. Так, например, в газетной публицистике можно встретить выражение типа «президент — это лицо государства», в текстах автоинспекции — «номер — это лицо автомобиля», очень многие детали городского пейзажа от архитектурных памятников до уличных туалетов в газетных материалах часто называются «лицом города» и т. п.

Метафорическая трактовка значения слова *лицо* может быть также локальной: *лицо* — это название передней или видимой части предмета, обращенной к говорящему. По этой части происходит его идентификация. Такая трактовка значения слова *лицо* принадлежит технической терминологии. В технике внешняя видимая часть изделий и сооружений считается лицом, хотя в современной терминологии для этого используются такие слова, как покрытие, поверхность. В соответствии с этим имплицитным значением слова *лицо* в технической терминологии языка существуют производное слово *лицевой*. *Лицевой камень*, *лицевой кирпич* используются для покрытия наружной части стены. Инструмент, которым пользуются для окончательной обработки поверхности изделия, называется *личным*: *личный рубанок*, *личный напильник*. Соответственно, глагол *облицовывать* означает устройство внешнего покрытия сооружения или изделия независимо от его назначения и внутренней структуры.

Слово *лицо* и производное *личина* встречаются в терминологии различных ремесел. В портновском деле лицом называется наружная часть ткани, в отличие от ее изнанки. Когда лицевая сторона одежды изнаши-

вается, одежду можно «лицевать» или «перелицевать», т. е. изнанку сделать лицевой стороной. В современном языке *личинка* — это накладка на ключевое отверстие замка на двери. В канцелярской практике занятая текстом сторона бумажного листа является его *лицевой* стороной и отличается от незанятой оборотной стороны.

Во фразеологии слово *лицо* выступает как в прямом, так и в тех же переносных значениях, что и в составе свободных словосочетаний. В тех фразеологических единицах, где *лицо* выступает в своем основном значении, их идиоматическое значение создается метафорической трактовкой смысла другого компонента фразеологической единицы:

«*лицо вытанулось*» — описание огорчения через изменение выражения лица;

«*кровь бросилась в лицо*» — описание смущения, стыда, досады, признаком которого является покраснение лица;

«*лица нет*» — описание сильного волнения, болезненного состояния, отразившегося на лице;

«*не ударить лицом в грязь*» — описание проявления кого-либо с лучшей стороны в чем-л.;

«*плевать в лицо*» — выражать в резкой форме крайнюю степень презрения, пренебрежения, неуважения к кому-л.;

«*в лицах*» — изображать манеру поведения, особенности мимики и речи кого-л.

Происходит также метафорическое осмысление значения слова *лицо* как внешней стороны ч.-либо:

«*на одно лицо*» — отсутствие индивидуальных, существенных отличий не только людей, но и предметов;

«*к лицу*» — «*не к лицу*» — референтом этой фразеологической единицы может выступать только человек. Здесь речь идет о его внешности, или духовном облике — «соответствовать положению или репутации кого-л.».

Возможно метафорическое осмысление значения слова *лицо* как «внешний облик человека или предмета, по которому можно судить о нем в целом» (см. выше). При этом суждение не обязательно может быть достоверным:

«*показывать товар лицом*» — «представлять с лучшей стороны (возможна и худшая сторона)». Оно происходит и в другом направлении, когда значение слова осмысливается *лицо* как «передняя, видимая часть предмета или явления»:

«*лицом к лицу*», «*лицо в лицо*» — «очень близко»;

«*перед лицом*» — «находиться в присутствии кого-л., перед наступлением, появлением чего-л.»;

«*смотреть в лицо*» — ‘не бояться чего-л., смотреть в лицо (в глаза) правде — трезво оценивать действительное, положение вещей’;

«*поворачиваться лицом*» к кому-чему — ‘проявлять, участие, заинтересованность в ком-л. или в чем-л.; начинать обращать внимание на кого-л. или на что-л.’.

Существует и метонимическое осмысление слова *лицо* в неформальном смысле «человек, группа людей»:

«*от лица*» — по поручению кого-л., какой-л. группы людей².

Референту *лицо* в китайском соответствуют два синонима *мян* и *лян*. Слово *лян* соответствует русскому слову *лицо*, означающему в полном смысле слова ‘часть тела человека’. С *лян-лицом* можно производить различные физические действия, которые выполняются и с телом: его можно мыть, брить, красить и т. п. Однако, *лян*, как и *мян*, может иметь абстрактное значение, которое мы рассмотрим далее.

Значение слова *мян* шире, чем *лян*. Для более полного понимания референции *мян* существенно отметить, что в древнекитайском языке оно имело значение «лицо» как часть физического облика человека. В китайской народной культуре его основной коннотацией является обращенность к говорящему. На ней основаны главные метафорические значения этого слова. Как слово древнекитайского языка, оно принадлежит в современной китайской лексике высокому стилю. Чаще всего оно встречается во фразеологических единицах и в составе устойчивых словосочетаний.

В составе устойчивых словосочетаний *мян* может выступать в своем прямом значении «лицо»: «*чунь фэнь мань мянь*» (букв.: ‘в лицо веет весенний ветер’) — ‘лицо сияет счастьем (радостным выражением)’³. На *лицо* можно воздействовать физически. «*Сыпо лян*» — букв. ‘разодрать лицо’. В переносном смысле — ‘испортить отношения с кем-л.’ Лицо изменяется под воздействием эмоций: «*фаньянь*» — ‘обозлиться на кого-н., резко изменить свое отношение к кому- н. (букв.: ‘перевернуть лицо’)’⁴. Во всех этих случаях идиоматическое значение создается с помощью метафорической трактовки предикативного члена фразеологической единицы.

В большинстве фразеологических единиц слово *мян* трактуется метафорически как «поверхность, внешний вид, сторона». При этом референтная поверхность может быть как вертикальной, так и горизонтальной: *чжэнмян* — лицевая поверхность, *димян* — поверхность земли, *шуймян* — водная поверхность. *Мян* — «сторона» может обозначать сторону в дискуссии или в переговорах: «*и мянь чжи цы*» — ‘доводы одной стороны’.

На метафорическом значении *мян* основана его грамматическая функция как счетного слова для предметов с гладкой поверхностью:

«зеркало», «стена». На этом же значении *мян* («лицо») сформировалось его грамматическое значение «сторона» при словах с пространственным значением: *лимян* — внутри, *ваймян* — снаружи, а также грамматическое значение сложного союзного слова *и мянь... и мянь* — с одной стороны... с другой стороны. При глаголах с семантикой «увидеть, встретить» *мян* выступает как счетное слово: *цзяньла и мянь* — ‘встретил один раз’. В сходном значении оно выступает во фразеологической единице «*и мянь чжи юань (цзяо)*» — ‘встретиться всего один раз’. В составе редупликации *мянмянь* возможно как прямое значение: «*мянмянь сян цюй*» — ‘установиться друг на друга’, так и метафорическое: «*мянмянь цюй дао*» — ‘продумать со всех сторон’.

В составе фразеологических единиц *мян* обычно выступает вместе с ассоциированными словами. По смежности *мян* — «лицо» ассоциируется со словом *тоу* — «голова». В этих единицах *тоу* выступает по-разному: «*ю тоу ю мянь*» (букв.: ‘с головой, с лицом’) — ‘влиятельный в какой-то области человек, который может оказать покровительство’, «*гай тоу хуань мянь*» — ‘изменить образ мысли и вместе с тем свою репутацию’. По противоположности *мян* ассоциируется со словом *синь* — «сердце» в метафорическом смысле «душа, внутренний мир человека»: «*си синь э мянь*» — ‘очистить душу, изменить репутацию’⁵.

Другая ассоциация по смежности — это образование двусоставного слова *мянму*, которое по семантике точно соответствует русскому слову *облик*. Отметим, что в русском языке этот смысл создается сочетанием основы лик- с префиксом об-, в китайском — сочетанием со словом *му* — «глаз, глаза». В русском языке облик могут иметь как люди, так и предметы, в китайском — только люди. Двуслог *мянму* регулярно встречается в составе фразеологических единиц: «*мянму кэ цэн*» — ‘отвратительный’ (букв.: ‘лицо и глаза вызывают отвращение’), «*мянму цюань фэй*» — ‘отбиться от рук’ (букв.: ‘облик полностью изменился к худшему’), «*мянму и синь*» — ‘полностью преобразился’.

В китайском языке *лицо* — *мян* в его метонимической трактовке — это характеристика личности с точки зрения восприятия другими людьми. По семантике ему противопоставлена *синь* — «душа», которая означает внутренний мир и скрытые намерения человека. Производное от *мян* с помощью именного суффикса -цзы существительное *мянцзы* означает репутацию человека в глазах окружающих, которая в китайском обществе играет чрезвычайно важную роль.

Китаец всегда и везде высоко ценит репутацию и отстаивает «*чжэнмянцзы*» — высокую репутацию, не только свою собственную, но и ре-

путацию своей семьи и дружеского окружения. Он заботится о своей репутации и призывает других заботиться о своего собственной: «*бу кань фо мянь, кань сэн мянь*» — ‘не заботься о репутации Будды, позаботься о репутации монаха’ (пословица). Однако репутация может быть не только истинной, но и дурой, которую поддерживают любой ценой: «*(сы) яомяньцзы*» букв.: ‘(до смерти) требовать признания своей репутации’. Синонимом этой фразеологической единицы является «*аймяньцзы*» (букв.: ‘любить свою репутацию’).

Китайский этикет требует, чтобы в борьбе за собственную репутацию соблюдалось уважение к репутации других. Поэтому в высказываниях человека с высокой репутацией должно присутствовать не только чувство собственного достоинства «*гоу мяньцзы*» (букв.: ‘удовлетворенной репутации’), они не должны задевать достоинство и репутацию других — *гэй... мяньцзы* (букв.: ‘отдавать должное репутации кого-л.’).

Репутацию можно приобрести, но после неблагоприятных поступков можно и утратить — «*мэй мяньцзы*» или «*мэйлянь*». О человеке недостойного поведения говорят, что он «*бу яо лянь*» — ‘не заботится о репутации’ или что он «*дю лянь*» — ‘потерял лицо’. В этом случае для обозначения репутации используется синоним *мянь* — *лянь* (“лицо”). Эти выражения относятся к числу весьма сильных и воспринимаются как оскорбление. После утраты репутации можно вести борьбу за общественную реабилитацию утратившего лицо: «*таохуй мяньцы*» (букв.: ‘добиваться возврата репутации’).

В китайской культуре понятие *мянь* (иногда *лянь*) — «репутация» похоже на стену между людьми (напомним, что *мянь* имеет значение счетного слова для стен). По обе ее стороны располагаются свой и чужой мир. Каждый стремится построить свою стену так, чтобы она была украшена образцовыми манерами и телесной красотой *тимянь*, чтобы ограждать мир своей личной жизни от посторонних взглядов и охранять репутацию. Все стремятся к соблюдению равновесия достоинств на внешней и внутренней сторонах стены и к гармонии между своей стеной и стеной других. Однако это удается не всем и не всегда. Для характеристики человека, который ведет себя по-разному в зависимости от того, по какую сторону стены он находится, имеется фразеологическая единица «*лянь мянь жэнь*» (букв.: ‘человек с двумя лицами’) — т. е. человек, поведение или проявления характера которого различны или даже противоположны по разную сторону стены.

Слово *лянь* используется в качестве метафоры различных черт характера, связанных с общественным поведением человека и отношениями

с другими людьми. Лицо — это зеркало души не только в европейской культуре, но также и в китайской. Для китайской народной физиогномики душа и характер человека проявляется в самом лице, его коже и цвете. Связь лица и эмоций обнаруживается в жесте прикрывания лица. Этот жест — знак стыда или неловкости ситуации. Соответственно, кожа лица выступает в составе метафорических описаний таких черт характера человека, как совесть и стыд. Так, бессовестность описывается как толстая кожа: «*хоуляньпи*» (букв.: ‘толстая кожа лица’), а деликатность — как тонкая.

Цвет лица служит для метафорического описания настроения человека. Хороший цвет лица передает веселое настроение, плохой — невеселое. «*Ляньшан угуан*» (букв.: ‘на лице нет цвета’) значит ‘опозориться, оскандальиться’. Настроение человека, передаваемое через цвет лица, приобретает и иные значения. Выражение «*гэй... ляньсэ цюао*» (букв.: ‘показать кому-л. цвет лица’) означает ‘показать (кому-л.), где раки зимуют’. Тот, кто умеет «*кань жэнь ляньсэ*» — ‘разглядеть цвет лица’, т. е. понять настроение собеседника, не встречает трудностей в общении.

В сочетаниях значение слова *мянь* может трактоваться метонимически. *Мяньшэн* — ‘незнакомый человек’ (букв.: ‘лицо незнакомо’), *мяньшу* — ‘знакомый человек’ (букв.: ‘лицо знакомо’). В китайском языке «лицо» в смысле «человек», в целом, лишено общественных коннотаций. Однако в отдельных случаях, как и в русском языке, данное слово может указывать на социальный статус.

Портретное сходство, которое является обязательным для портрета в европейской живописи, отступает на задний план в китайском традиционном изобразительном искусстве. На китайских портретах внимание акцентируется на внутреннем мире человека. Согласно китайской традиционной физиогномике, внешность человека связана с состоянием его души и в точности отражает это состояние. «Портрет, по китайским представлениям, был маской души, преломлением сокровенных состояний духа в материальности тела»⁶.

Портрет в китайском традиционном стиле дает представление о характере изображенного человека, между тем как само изображение очень редко бывает похожим на свой оригинал. В таком портрете передается интеллектуальная характеристика человека. Физические черты лица изображаются по определенному канону, существующему с древних времен. Согласно ему у человека существует двадцать четыре вида бровей, тридцать девять видов глаз, двадцать четыре вида носа, шестнадцать видов рта и шестнадцать видов уха. Каждая форма сопровождается подробным описанием соответствующих им черт характера, сделанным китайскими

хиромантами и физиогномами. Там говорится, например, что глаза, подобные кошачьим, бывают обычно у людей, одаренных умом, крутым нравом, горячностью и несдержанностью в поступках, что уже с юных лет приносит им неудачи. Знание принципов китайской физиогномики помогает понять скрытую суть, разнообразие характеров в лицах, запечатленных в портретах⁷.

Особенно явственно законы традиционной физиогномики проявляются в портретах исторических личностей, когда художник создает изображение, следуя литературной традиции. Например, никто не видел родоначальника китайского народа *Хуан-ди*, но его портреты есть в китайском учебнике по истории. Существует также портрет *Конфуция*, реального человека, написанный через сотни лет после его смерти. Эти портреты написаны по легендам об этих исторических личностях. Они столь же каноничны, как и русские иконы, где святой изображается по освященному канону. Николай Мирликийский — это реальный человек. Ко времени его канонизации не осталось никого, кто его видел. Но икона была написана, и его образ характеризует не физический, а духовный облик.

Слово *маска* в китайском языке произведено от *мян* «лицо»: *мянцзюй*: (букв.: «лицевой прибор») или *гуйлянь* (букв.: «лицо привидения»). Маска непосредственно связана с ритуалом и театром. В китайском народном искусстве представлены разные виды театральных представлений с использованием раскрашенных масок. В развитых формах театрального искусства для характеристики героев используется грим.

Особую роль в европейской культуре играет изображение лица. Наиболее ярким примером этого является строгое разграничение личного и доличного письма, открытых ликов и скрытых окладами тел в иконописи. Ничего подобного китайская живопись не знала.

В китайской опере образцы грима сведены в *ляньпу* (букв.: «каталог лиц»). Каждый грим символизирует определенный характер персонажа. Поскольку характер формируется несколькими чертами, грим создается композицией нескольких цветов, а также формой и контуром цветковых частей. Так, красный грим означает преданного, верного человека (его представитель в китайской истории — Гуаньюй). Розовый грим принадлежит старику; черный — честному и справедливому человеку (представитель — Баогун). Зеленый и синий грим означает злобного и бессовестного человека; белый — коварного и хитрого (представитель — Цао Цао). Золотой грим отдан божеству. В пекинской опере различается шестнадцать основных композиций грима⁸.

В противоположность символике театрального грима в современном языке «*хэйлянь*» (букв.: «черное лицо») обозначает злого человека, кото-

рый всегда имеет строгий и суровый вид, а «*байлянь*» (букв.: «белое лицо») — человека доброго. Эти две фразеологические единицы связаны ассоциативно. Обычно в семье один из родителей играет роль «черного лица», а другой — «белого».

В китайском языке нет слов, соответствующих русскому *лик* или *морда* (как части тела животного). Последнее, пожалуй, говорит об отсутствии в китайской культуре резкого противопоставления человека и животных. Однако в китайском языке словосочетание *цзуйлянь* — букв.: «рот и лицо» — теряет прямое значение и употребляется при описании лица с негативной оценкой. Это слово обозначает «отвратительное обличье».

В китайском языке существует много фразеологизмов, построенных на цвете лица, в том числе зеленого, желтого, красного, белого, черного, голубого. Есть выражение о лице, лишенном цвета. Это не значит, что оно бесцветное. Так указывается на определенное состояние человека. Он бледен как смерть от страха, горя, переутомления (*Мянь у жэнь сэ*, букв.: «лицо без человеческого цвета») В соответствии с представлениями китайской физиогномики, лицо непосредственно показывает как внешний вид, так и внутреннее состояние человека. Например: «*мян ю цай сэ*» (букв.: «лицо зеленое, как овощи») — «иметь голодный вид»; «*хуй тоу ту лян*» (букв.: «серая голова, пыльное лицо») — «растрепанный, неопрятный «быть в плачевном состоянии»; «*мян ю нан сэ*» (букв.: «лицо с трудном цветом») — «быть в затруднении, не соглашаться с кем-л.»; «*мян хуан цзи шоу*» (букв.: «желтое и худое лицо») — «быть истощенным недоеданием, иметь голодный и болезненный вид»; «*лян хун поцзы цу*» (букв.: «лицо покраснело, шея раздулась») — «прийти в ярость»; «*мян хун эр чи*» (букв.: «лицо и ухо стали красным») — «лицо загорелось; побагроветь; стать пунцовым (от ярости); «*мян бу гай сэ*» (букв.: «не менять цвет лица») — быть спокойным и выдержанным.

Фразеологическая единица «*хуан лян по*» — «женщина с пожелтевшим лицом» — это уничижительное название замужней женщины, которой надо убирать дом, стирать белье, готовить пищу. В результате ее лицо приобретает желтый оттенок, что в Китае считается некрасивым.

В отличие от человека, лицо которого для китайцев реально может быть желтого цвета, а метафорически белым и черным, лицо злого духа в китайской мифологии синее. Такой цвет ему присвоен потому, что он не является человеческим существом, обладающим живой кровью, которой приписывается особая жизненная функция. Это отражено в описании облика злого духа: «*цин мянь лю я*» — «синее лицо, длинные клыки».

В русском языке облик человека описывается лексическими средствами с помощью синонимов, относящихся к разным стилям и содержа-

щих разную оценку человека по его внешнему виду, по личному и социальному поведению. В китайском языке, где слово *лянь* '(физическое) лицо' синонимов не имеет (*мянь* 'лицо' обозначает общественное лицо человека), облик человека описывается с помощью эпитетов, преимущественно цветовых.

Примечания

¹ *Апресян Ю. Д.* Коннотации как часть прагматики слова // Интегральное описание языка и системная лексикография. М., 1995. С. 163—175.

² Примеры взяты из «Фразеологический словарь русского языка» / Под. ред. Молоткова А. И. М., 1994.

³ Китайско-русский словарь идиоматический выражений / Под. ред. Сианьского института иностранных языков. Сиань, 1998. С. 133.

⁴ *Сунь Лунцзи.* Глубинная структура культуры Китая. Тайбэй, 1998. Т. 1. С. 203—204.

⁵ Китайско-русский словарь идиоматический выражений / Под. ред. Сианьского института иностранных языков. Сиань, 1998. С. 796.

⁶ *Малявин В. В.* Сумерки Дао. Культура Китая на пороге Нового времени. М., 2000. С. 361.

⁷ *Завадская Е. В.* Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М., 1996. С. 442.

⁸ *Ван Шаочжоу, Цао Голин.* Искусство грима пекинской оперы. Тайбэй, 1984. С. 160.

Семиотика тела и идентичность автора в женских текстах

(на материале современной женской прозы)

Вопрос об идентичности «Я» (personal identity), наверно, центральный в современной философии и психологии. Каковы критерии «идентичности» личности? Это прежде всего физическая пространственно-временная континуальность «тела» и «мозга как носителя сознания» (brain — головной мозг и интеллект), но при этом понятие «идентичности» также включает в себя параметры самосознания (self-consciousness) и непрерывности памяти [Friedman 1992; Fitzgerald 1992]. Следовательно, понятие идентичности имеет «биологическую» и «социально-психологическую» составляющие — они вместе выводят нас на так называемую гендерную идентичность личности, под которой понимается моделирование личностью своей биологической идентичности в соответствии (или несоответствии) с социально обусловленным канонам для лиц разного пола.

В то же время постмодернистские теории, наоборот, отрицают идентичность «Я»: фиксированной идентичности «Я» не существует, речь может идти только о «расщепленном» субъекте (devided self, split subject), и каждый раз происходит реструктурирование индивидуальности (Ж. Деррида, М. Фуко, американские деконструктивисты). Безусловно, в этих теориях прежде всего фигурирует «внутреннее Я» личности, напрямую не соотносимое с его внешним, телесным обликом. Возникает расщепленность на субъекта и объекта, на «Я» и «Другого», между которыми возникает сложная сеть взаимоотношений, ищущая собственно языкового выражения.

Нас будет интересовать понятие именно женской идентичности, которая в современных феминистических теориях напрямую связывается с понятиями «телесности» и «сексуальности». Причем женская «сексуальность», согласно им, в корне отличается от мужской. Согласно теории Люс Иригарэ, женщина не представляет собой унитарный субъект, она одновременно ни один субъект, и ни два. Свои взгляды она обосновывает в работе под названием «Пол, который не единичен» («This sex which is not one»), и они во многом определяются анатомическим различием в строении половых органов у мужчины и женщины, в связи с чем представители разных полов по-разному осуществляют свои «желания» (т. е. акцент делается на биологической сущности «телесности»). Если раньше

(прежде всего у Фрейда) физиологическое устройство женщины *понималось* как недостаточное относительно мужского («клитор воспринимается как маленький пенис», влагалище *интерпретируется* как «дыра — вместилище, футляр, массирующий пенис во время сношения»), то Иригарэ предлагает обратный взгляд на вещи. Мужчина, «чтобы прикоснуться к себе», «нуждается в инструменте: руке, женщине, языке». Женщина «касается себя и собой без всякого посредника», «касается себя все время», так как «ее гениталии—это две губы в постоянном соприкосновении» [Иригарэ 2001, 128]. Женская сексуальность, по Иригарэ, абсолютно самодостаточна. Желание женщины, таким образом, имеет иную «логику», иной язык, нежели логика, язык, соотносящиеся с мужским телом, с желанием мужчины. Иригарэ, различая способы восприятия и языки, соотносящиеся с мужской и женской телесностью, характеризует мужское, сконцентрированное на единственном сексуальном органе, как логическое, самотождественное, визуальное; для женщины, которая имеет «как минимум два... и на самом деле куда больше» сексуальных органов (по Иригарэ, «сексуальные органы у женщины (органы, посредством которых для нее возможно получение удовольствия, такие, как грудь, например. — *Н. Ф.*) практически повсюду» [Иригарэ 2001: 131]), характерны тактильность, отсутствие претензий на власть, не различение субъекта и объекта (себя и другого). Женщине присущ поэтому и особый язык: «Вот что ее: противоречивые слова, для рассудка почти безумные, невнятные для того, кто воспринимает их через жесткие, готовые паттерны, применяя отработанные, закосневшие коды... Это нужно слушать иначе, прислушиваясь к «*другому значению*», *всегда влетая себя в слова, охватывая их, но и освобождаясь от них, чтобы не застрять, не застыть в них.* Ведь то, что «она» говорит — это не — это уже не — совпадает с тем, что она подразумевает. Более того, то, что она говорит, никогда не совпадает с чем-либо, но скорее прилегает к чему-либо. (*Прикасается*)» [Иригарэ 2001, 132].

В отличие от Иригарэ, американская исследовательница Роза Брайдотти не привязывает специфику желаний, мышления, выражения к физической организации; женское и мужское для нее — типы сознания. Мужское, по Брайдотти, — прежде всего ограниченное и эксклюзивное; женское — направленное на «интерсубъективность, позволяющую через признание различий создать новый тип связности, по включающей (т. е. не-исключающей) схеме» [Брайдотти 2001: 160]. Исследовательница метафоризирует в новый идеал не женское/мужское физические тела, а ландшафтные образы: мужское, фаллоцентрическое, укрепленное только

в *одной* культуре, в *одном* языке ассоциируется ею с имперским, оседлым; женское, не привязанное к какой-либо идее, какой-либо культуре, какому-либо языку, осуществляющее свободный дрейф в ментальном пространстве — с номадическим.

Несмотря на различия, феминистическая критика сходится в одном — язык пишущей женщины нашего времени должен стать особым языком ее телесного и чувственного раскрепощения в непосредственном диалоге со своим телом. В эссе «Хохот медузы» Э. Сиксу размышляет: «Что такое писать? Это действие, которое не только «реализует» неподцензурные отношения женщины с ее сексуальностью, с ее женским существом... оно вернет ей... ее наслаждения, ее органы, ее неохватные телесные территории...» [Сиксу 2001: 807]. Для Сиксу, «текст — тот интимный реципиент, делающий все метафоры возможными и желанными, а тело (тело? тела?) — не более поддающимся описанию, чем Бог, душа или Другое — та часть себя, которая оставляет зазор между вами и вами же, и побуждает вас вписать в скрижали ваш женский стиль» [Сиксу 2001: 807].

Такая позиция, заставляет женщин даже расщеплять и вновь создавать слова: так, his/story превращается в her/story: a/she — расщепляется — dissolution of the self.

Все это теория, что же мы имеем на практике? Каковы нарративные стратегии современных русских авторов-женщин? Сразу скажем, они противоречивы по своей сути. С одной стороны, они основаны на взглядах французских феминисток, считающих, что «женское тело» служит «способом создания женского языка» (Л. Иригарэ), с другой — как бы выворачивают их наизнанку: доминирующей становится стратегия отказа от ощущения красоты женского тела и естественности женских физиологических процессов.

В женских текстах выделяется определенный круг тем, сценариев, мотивов, характеризующих уровень презентации наррации:

1. Героини произведений, в том числе и героини-рассказчицы, часто выступают в статусе пьяных (у Н. Искренко и В. Нарбиковой), стареющих женщин, теряющих свою сексуальную привлекательность (ср. «Огонь и пыль» Т. Толстой), либо больных женщин, женщин-инвалидов (у Г. Щербаковой, Е. Тарасовой и др.) или пациенток психоневрологического диспансера («Давай копать ямку» Н. Габриэлян), даже бомжей («Воробьиные утра» М. Вишневецкой).

2. Многие тексты написаны в стиле неонатурализма, граничащего с порнографией, данной сквозь призму символической системы З. Фрейда: «*Я не люблю порнографию, хотя эротические фильмы иногда смотрю.*

Но порнография меня не возбуждает, она меня временами просто оскорбляет. Она напоминает мне мое истинное место в мужском мире — быть дырой. Необходимым приспособлением для секса» [Ткаченко 2002: 46]. Особая «обнаженность» отличает описания таких чисто физиологических процессов, как беременность и роды; причем в большом числе текстов доминирует мотив «неродившегося ребенка»: центральными становятся ситуации избавления от ребенка («Система собак» В. Токаревой, «Квартира» Н. Габриэлян, «Сексопатология» О. Татаринной и др.), а также ситуация, когда женщина не в состоянии родить («Буйволенок» Л. Фоменко; «Казус Кукоцкого» Л. Улицкой), либо в результате родов появляется урод («Выбор за мной...» А. Мхеидзе) или ребенок сразу умирает («Кровать Молотова» Г. Щербаковой). Получается, что рождение и смерть смыкаются: так, в рассказе «Пчелиный рай» Н. Габриэлян повествование ведется сквозь призму сознания умирающей от гинекологического заболевания женщины, которая в молодости избавилась от будущего ребенка; перед смертью «сценарий аборта» вновь прокручивается в ее сознании, а само освобождение от жизни представляется как роды. Сравни: «Схватка? Освобождение? Легкость в теле. Пустота. Неподвижность. Мрак. "Отмучилась". Кто сказал «отмучилась»? Наверно, эти, в белых колпачках. Закрывают ей глаза. Тело медленно холодеет. Отмучилась. Родила» [Габриэлян 2001: 94].

Характерно, что любовь в женских текстах часто предстает как болезнь, при описании которой используется либо метафора «переносенного плода» (в «Системе собак» В. Токаревой), либо метафора «аномального плода» (М. Рыбакова «Анна Гром и ее призрак»). Сам любовный акт часто представляется как соприкосновение с чем-то «нечистым», и естественность ощущений снимается отрицательными деталями. Так, в сценах любви, когда тело также находится на пороге жизни-смерти, у Н. Габриэлян в повести «Квартира» появляется паук, вызывающий ощущение чего-то грязно-обволакивающего: сравни: «...я сперва слегка испугалась и не понимала, почему тело мое начало вибрировать и исчезать... И тогда начал дрожать пол. А потом на меня вдруг опрокинулся потолок и по нему пробежал маленький паук. И я отделилась от самой себя, медленно взмыла к потолку, прошла его насквозь и умерла» [Габриэлян 2001: 157]. Хотя, согласно славянской символике, паук — не всегда негативный знак (он связан с любовной магией, мужской символикой, используется как атрибут при тяжелых родах) (см.: [Гура 1997]), в рамках развития сюжета он предвещает последующее избавление от зачатого ребенка.

3. Однако можно столкнуться и с обратными явлениями: у героини женщины пропадают деструктивные женские половые признаки, она да-

же именуется существом «среднего рода» (М. Рыбакова «Анна Гром и ее призрак»); другим концом этой палки выступает «женственность» мужчины и его гомосексуальная ориентация («Мужской роман» О. Новиковой, «Голубчик» Л. Улицкой и др.).

4. В пределе мы имеем дело с отказом женщины-автора от женской самоидентификации: так, в произведениях Н. Габриэлян появляется обоеполое «Я» (страдающее нарциссизмом), в котором мужская половина во-зобладает, а женская исчезает или умирает («Хозяин травы», «Озеро»).

Итак, все по порядку. Во-первых, какими предстают женщины в женских текстах. В рассказе М. Вишневецкой «Воробьиные утра» главная героиня Тося — женщина-бомж, лишенная материнских прав, и снова беременная. Она пьяна, ее все время тошнит, и «все кишки, как ногу, свело» [Вишневецкая 1999: 91]. Однако, как ни парадоксально, поскольку она любит своего сутенера, то и себя воспринимает еще как женщину: «А у Тоси тело упругое, — думает она о себе, — белое, в эту осень вообще все налилось, как медом, как снежный кальви, — в тридцать четыре-то, видимо, и не бывает иначе» [Вишневецкая 1999: 85]. Надо сказать, что в произведениях М. Вишневецкой, пишущей как бы по заказу французских феминисток, почти всегда присутствует радостное ощущение женского тела; и это ощущение, как мы видим, не могут снять даже самые экстремальные условия женского существования.

В рассказе «Давай копать ямку» Н. Габриэлян перед нами уже пациентка психоневрологического диспансера. В тексте воспроизводятся ее беспорядочные воспоминания о неудачах личной жизни, которые также даны сквозь призму телесности. Видения прошлого и настоящее самоощущение сливаются, и в своем внутреннем зрении героиня предстает то ли в домашнем, то ли в больничном халате (сравни: «Но халат прилипает к ее вспотевшему телу и никак не отдирается. Любовник перестает давить на звонок с силой и начинает нажимать на него мягко и порывисто. Она пробует соскрести халат ногтями. Но липкая ткань отскребается плохо, и ей удается лишь процарапать в халате несколько больших дыр» [Габриэлян 2001: 116]). Как мы видим, здесь женское самоощущение доведено до предела дисгармонии: героине хочется освободиться от своей одежды «оболочки» точно так же, как и от своего тела. Значимо, что в сознании этой женщины халат и «сосребание» с себя одежды связано еще и с процедурой — выскребания из нее ребенка. В конце же рассказа уже душа женщины покидает телесную оболочку, и «седая кукла в голубом девичьем халате, вытянувшись, лежит на матрасе». Исход души из тела подан по контрасту с чередой беспорядочных бредовых картин как

умиротворяющий: «она бредет, бредет по бесконечному белому пустырю — сквозь медсестру в белом халате, сквозь врача, бормочущего по латыни, сквозь сына, возбужденно толкующего о невозможности уследить за какой-то женщиной... сквозь белое полотно, которое называется “Богоявление”, на котором нет ничего, кроме ослепительной белизны...» [Габриэлян 2001: 128]. Получается, что гармонию можно достичь, только выйдя за пределы оболочки своего тела.

При этом еще в прижизненных галлюцинациях бег по «белому пустырю» в халате оканчивается там, где «рядом с детским садом чернеет яма, вырытая ее сыном. Она впрыгивает в эту яму и, скорчившись на дне, притворяется, что здесь ее нет» [Габриэлян 2001: 126]. Как известно, в древней мифологии, «рождая, женщина рождается. Ее лоно — земля, могила, сосуд, яма. Роды и рождение — более древняя метафора воскресения, хотя и означает то же, что и та» [Фрейденберг 1978: 78].

Видимо, поэтому местом для смерти еще одной женщины-бомжа, цыганки, выбрано у Яны Вишневской метро («Сестры» — рассказ из сборника «Время рожать», к которому мы еще вернемся). Не будем приводить полного описания ее непрезентабельной внешности, важным для нас будет то, как показаны ее «роды» — так на медицинском жаргоне называют «скоропостижную смерть». Героиня рассказа — девушка из метафизической службы спасения метро. Она по-своему любитесь моментом смерти, поскольку — акушерка души. Смерть цыганки с «селедочным хвостиком черных волос» показана ее глазами: «*Ее голова лопается, как гнилой персик, и членистоногая, прозрачная, сверкающая всеми цветами спектра, непостижимая тварь выбирается наружу. Кровь, мозговая жидкость быстро высыхают на тонких крыльях твари. Крылья вздрагивают, испуская ровное сильное сияние... Ее тянет к вентиляционной шахте... Тварь взмахивает крыльями несколько раз, и лазоревый блеск идет от нее кругами, застывает густым облаком прямо под круглой дырой в потолке. Святящееся облако еще стоит над столбом штольни, а твари уже нет*» [Вишневская 2001: 280—281].

Как видим, снова светлый исход, хотя вылетание «бабочки-Психеи» из тела показано отнюдь не эстетично (как например, у Мандельштама: *Когда Психея-жизнь спускается к теням / В полупрозрачный лес вослед за Персефоной,...*), без мыслимой «воздушности», и несмотря на то, что речь идет и о прозрачности, и о сиянии, и о лазоревом блеске — все это снимается использованием слова «тварь» по отношению к душе, и не дает ей освободиться от тяжести телесности.

Мотив «телесности» души часто используется женщинами-прозаиками для контрастного показа женской неприглядности. Алофеозом

же антикрасоты может служить героиня рассказа Е. Тарасовой «Не помнящая зла», которая только что перешагнула возраст Иисуса Христа, ей исполнилось тридцать пять, и она находится «на вершине дуги Данте» — параллель с строчками Данте (*Земную жизнь пройдя до половины, Я очутился в сумрачном лесу*) заставляет ее вновь думать о пакости предстоящей жизни. При этом героиня воспринимает, что ее внешняя телесная оболочка и душа изоморфны: «...душа повторяет тело, его форму: она также осязаема. Тело лишится пальца — его лишится душа, оно лишится зуба — его лишится душа. Но тело можно протезировать, а душа так и останется беззубой, безногой, беспалой. Душа не носит парик, она будет откровенно лысой». Согласно установленной параллели, можно судить о «красоте души» героини по самоописанию ее тела: «*Длинный кровотокающий шов на шее, выражен зуб; вздувшиеся узлы на ногах — варикозное расширение вен, из тридцати зубов четыре только целы, над остальными изрядно потрудился кариес. Рот полон почерневших осколков. Ни она сама, ни душа ее никогда не улыбаются деформированным красным шишковатым лицом: гранулемы, воспаления, вспухшие лимфоузлы... Тление, недоверие, озлобленность, безнадежность. Пустота...*» [Тарасова 1991: 191]. Поэтому у героини особое отношение к телесной красоте других женщин: «*Гадины, гадины. Красивые гадины! Не дай бог никому из Вас... Она существует с ними в одном мире, просто не имея сил уйти*» [Тарасова 1991: 193].

Тут мы переходим ко второму пункту: натурализм, физиологизм, беременность, избавление от ребенка. Как мы уже упоминали, понимание любви в женских текстах представимо в виде метафорической модели «любовь как плод», «любовь как ребенок»: «*Наша любовь была похожа на переносенный плод, который уже не умещается в чреве и задыхается, а ему все не дают родиться*» [Токарева 1996: 72]. Причем, этот плод может принимать и аномальную форму: «*Моя боязнь прогрессировала: из нее, как из зародыша, развивался двухголовый урод: привязанность и равнодушие. Чем больше росла привязанность к некоей человеческой особи, из-за которой я не оставалась одна вечерами, тем равнодушнее я становилась к тому, что собственно было личностью этой особи*» [Рыбакова 1999: 48].

Данные представления по контрасту выступают на первый план чаще всего тогда, когда женщина, по вине мужчины, вынуждена избавиться от своего будущего ребенка. Причем, с точки зрения родополовой дифференциации, безразлично, что этот будущий ребенок для женщины, которая сосредоточена только на своей любви к мужчине (именно его она воспринимает как ребенка), нередко мыслится в «обезличенном»

среднем роде: *«Итак, нечто, вселившееся в меня против моей воли, имело возраст. Но это единственное, чем оно обладало. Ни пола, ни внешности, ни каких-либо примет у него не было»* [Габриэлян 2001: 172]. Так ощущает зародыша героиня повести «Квартира» Н. Габриэлян, которая во время зачатия видела паука. Будущий ребенок предстает ей и в виде «неопределенного тумана внутри», после удаления которого его место заполняет пустота: *«Странно, но оказывается, что полое выпотрошенное тело гораздо труднее втащить на четвертый этаж, нежели тело, переполненное туманом. Пустота весит больше. Она хлипко дрожит, распирает меня изнутри и норовит вырваться плачем наружу»* [Габриэлян 2001: 176].

«Крик неродившегося ребенка» — постоянный мотив текстов, в которых женщины делают аборт, или вообще не могут иметь детей (особенно ярко он представлен в повести «Буйволенок» Л. Фоменко), или случается выкидыш («В конце лета» М. Галиной). Состояние же беременности также может подаваться как «крик» в расширяющемся пространстве: например, в романе «Уткомесь, или Моление о Еве» Г. Шербаковой: *«Она была беременна, что называется, вовсю... Коричневыми пятнами на лбу, подушечками отекавших стоп, не полнотой, а какой-то расширенностью в пространстве и времени. Большое ее тело как будто кричало о том, что это не навсегда, так дети понарошку надувают щеки под столом, раздражая родителей, а ведь всего ничего — игра»* [Шербакова 2001: 103]. Оба состояния одинаково дисгармоничны, неэстетичны, что фиксируется в надрывности плача или крика, но если в первом случае — случае аборта — крик безысходен, во втором он предвещает разрешение от бремени.

Особую символичность детский крик приобретает тогда, когда супруги, долго мечтающие о ребенке, начинают его себе воображать до такой степени, что это становится почти реальностью. Так, в повести «В конце лета» М. Галиной в дом к бездетным супругам, живущим на даче, забредает неизвестная девчушка, которая затем также внезапно исчезает. А исчезает она с «нечеловеческим визгом», когда герой в пылу ревности к этому «воображаемому» ребенку бьет жену в живот, в котором, как окажется, уже зарождался их настоящий ребенок: *«Она продолжала орать — уже неразборчиво, чудовищно, вытаращив глаза, повернув искаженное, уже ни на что не похожее лицо в сторону Светки, которая, обхватив руками живот, скорчилась в углу комнаты»* [Галина 2002: 118]. Затем в больнице, под «скрип скребка» по линолеуму, герой узнает, что его жена Света была беременна и произошел выкидыш.

В случае несчастной любви и невозможности для женщины иметь ребенка для нее сам мужчина выступит в роли «перодившегося младенца». Так, в повести «Буйволенок» Л. Фоменко также изображается трагедия «одиочества вдвоем», когда супруги не могут иметь ребенка. Между ними образуется отчуждение, которое подается в образе «неродившегося ребенка»: даже в минуты любви *«прижимаясь к жене, он [Кирилл] внутренне весь от нее отталкивался и, неуклюже путаясь в постельных принадлежностях, удивительно напоминал ребенка, только что научившегося ползать»*. Речь вдруг подобрешшего мужа напоминает героине «гуление младенца»: *«Низко верещащий голосок струился ровным потоком уменьшительных, ласкательных и самоуничижительных словечек, которых явно не хватало, и они сменялись по ходу междометиями, напоминающими гуление младенца»* [Фоменко 2000: 91], а визуальным отражением этого речевого преуменьшения служит то, что сам муж начинает собирать миниатюрные фигурки и играть с ними. Наконец, неродившийся ребенок постоянно начинает присутствовать в воображении супругов, овеществляясь в виде крика (видимо, за окном); для героини же все предметы приобретают облик кормящей матери. Во сне Юлия слышит «надрывный крик грудного младенца», которого ей нечем покормить, потому что ее грудь в сновидении превращается в «кусок льда», — именно этот кусок льда и оказался героине похожим на «вымя парнокопытного животного наподобие буйвола» [Фоменко 2000: 87], когда она шла домой и чуть не поскользнулась. Сон стал все время повторяться, но вместо нормальной ноги у младенца выросло копытце. Затем в реальной жизни Юлия сама чуть не теряет ногу, когда муж Кирилл в минуту ожесточения как бы шутя бросает ее под автомобиль (но автомобиль все же «исхитряется затормозить у самой ее ноги»). Придя домой, Юлия начинает рассматривать миниатюрные фигурки мужа, и одна из них кажется ей похожей то ли на чертика, то ли на буйволенка с копытцем, то ли на ее мужа в миниатюре. Когда же она берет фигурки в руки — они начинают «коченеть, как от соприкосновения со льдом» [Фоменко 2000: 103]. И тут вдруг «длинный ключечный звук» (видимо, как по льду?) распарывает тишину, и вновь слышится крик ребенка, сливающийся с голосом умершей матери героини.

Крик ребенка слышит перед смертью и героиня рассказа «Пчелиный рай», для которой смерть наступает, как роды. Она воображает взрослой свою неродившуюся дочь (из-за матери она сделала аборт и стала «бесполой» — см. выше). Но и в этих бредовых нагромождениях умирающей женщины всплывает слово «аборт», теперь уже связанное с воображаемой дочерью: *«...Ребенок плачет... Кто принес сюда ребенка? Может,*

Олеся? Нет, Олеся еще рано родить. Да и вряд ли она решила родить, аборт, наверно, сделала. Да она не знает, что я в больнице. Мама... Нет-нет, ребенок настоящий... Плачет. Громко. Маленький... Надо спасти ребенка, а то мама его отнимет» [Габриэлян 2001: 93]. Так, красной нитью у Габриэляна проходит тема «наследственности» аборта, которому несчастная женщина находит оправдание: «Просто она сама не хотела продлевать дурную множественность этих крохотных женщин с белыми макияжными ручками, женщин, которые жертвуют своими детьми ради мужчины, ради любовника» [Габриэлян 2001: 87].

В повести Н. Садур «Девочка ночью» встречаем еще более интересную метаморфозу. С одной стороны, героиня воспринимает как ребенка своего бывшего любовника, который жестоко избавился от нее: «Он был такой трогательный и знакомый, словно она сама родила его» [Садур 2003: 160]. С другой стороны, брошенная женщина воспринимает и свое тело как нечто чужое, отделившееся от нее: «Оно, это простое и теплое тело было с нею не согласно. И главным аргументом против нее был — любовник... Она с отвращением и жалостью подумала о своем слабом теле — всегда оно жило независимой от нее жизнью, и она ненавидела законы, по которым оно живет» [Садур 2003: 171—172]. Показательно, что разные части своего тела существуют для нее как бы отдельно, и каждую она утешает, «как ребенка», которого любил бросивший ее мужчина: «Но только ты не плачь, слышишь не плачь, — упрасивала она свое горло и грудь, и также колени, чтоб они не слабели прежде времени, — ты не плачь, все-таки любовник любил тебя» [Садур 2003: 173].

Кстати, «воплъ», «плач» по отсутствующему ребенку характерен не только для неразделенной двуполой любви, но и для любви лесбийской. Так, если мы обратимся к эссе М. Цветаевой «Письмо к Амазонке» (1932), обращенному к французской «амазонке» Н. Барни, автору книжки «Мысли Амазонки», то прочтем об этом «безысходном, истощном, неодолимом вопле»: «Лакуна эта, пробел, эта черная пустота — Ребенок. Вы то и дело прибегаете к ней, замещаете ею умалчиваемое Вами о ее сущности, рассеиваете ее там и сям и снова там, только бы не осуществовать ее в том вопле, о котором Вы умалчиваете. Этот вопль — разве Вам никогда не приходилось его хотя бы слышать? — О, если бы я могла иметь от тебя ребенка!»

Возвращаясь снова к рубежу XX—XXI в., отметим, что с точки зрения обсуждаемого нами «физиологизма» и отказа от естества «женскости» особенно показателен сборник текстов молодых авторов (большинство из них женщины), составленный Викт. Ерофеевым и озаглавленный

«Время рожать» (2001), опровергающий содержанием свое заглавие (рассказ Вишневецкой о «родах» в метро как раз взят из него). Парадоксально, но большинство молодых авторов-женщин решают доказывать свою «женскость» от противного, причем реализуя сразу два значения этого слова — *противный*: ‘противоположный’ и ‘очень неприятный’. Данная установка — не отказ от женского вообще, а отказ от осознания красоты женственности, причем такой, как пишет Е. Мулярова [Мулярова 2001: 126], что «писатель Сорокин отдыхает». Так, у М. Сазоновой в рассказе «Прекрасен младенец» «противное» поляризуется до торжества «антикрасоты» и таким образом, что заглавие становится оксюморонным по отношению ко всему тексту. Только что родившийся человек показывается еще «нерасправленным для жизни»: «Мордочка ошпаренная, сморщенная и сплюснутая» [Сазонова 2001: 283]. Предпочтение автора явно отдается его телесному низу, где малость выражается диминутивами матерных слов (*хуек с мизинец и недоразвитая пиздинюшка*), умильно подаются лишь младенческие фекалии (*походящие на райские яблочки испражненья его*). А главной деталью женщины-роженицы, которая возвеличена традицией в образе Мадонны и изображена на иконах чаще всего до пояса, становится «провисший живот» и еще более «низменные» подробности.

Нам кажется, что подобная «перевернутая» эстетическая позиция современных авторов-женщин прежде всего направлена на развенчание «культурного мифа о женщине», который в искусстве преимущественно создан мужчинами, моделирующими женщину «извне». Подвергая пересмотру устоявшиеся эстетические модели, «новые амазонки» наполняют свои тексты суперфизиологизмом как бы изнутри женского естества. Таким образом, «антиэстетизм» становится способом женской самоидентификации и противостоит устоявшемуся в мужском обществе ожиданию, что женщина по своей природе стремится к возвышенности восприятия.

Логично переходим к третьей и четвертой темс: отказ от женственности, который проявляет себя двояко: 1) как устранение половых различий, 2) принятие автором-повествователем маскулинного облика и новые поиски «женского Я».

Во многих произведениях женщин появляется мотив «бесполости» или мужеподобия женщин, во многом спровоцированный установлением во второй половине XX в. новой моды. Данную тенденцию фиксирует Т. Толстая в своем эссе «Лилит»: если женщины начала XX в. рисуются ею с помощью типично женской «кулинарной символики» («Они сидят, они лежат, бескостные, струящиеся, охотно слабые, — чудное розовое,

непропеченное тесто с цукатами родинок; тронь пальцем — останется ямка» [Толстая 1998: 205]), то ближе к концу столетия женщина уже сравнивается с мужским фаллическим, острым предметом: *«Из затемненной комнаты выходит преображенная женщина, женщина-мальчик, тонкая, как игла. Бедро — долой, грудь — в корзину истории»* [Толстая 1998: 208].

Отказ от женственности может фиксироваться не только в смене метафорической парадигмы, но и в грамматической и нарративной структуре текста. Так, у М. Рыбаковой в романе «Анна Гром и ее призрак» отказ от принадлежности к определенному полу подается как отказ от «Я». Героиня начинает писать о себе с точки зрения постороннего наблюдателя: *«В один прекрасный день в институте появилось неловкое существо. Это существо владело лишь ломаным немецким... Одето оно было на редкость нелепо и безвкусно... но существо было не робкого десятка (это была я) и вставляло по поводу и без повода свои замечания во время курсов д-ра Зайба»*. Далее ощущение «среднего рода» усиливается благодаря аналогии с «насекомым», существительным среднего рода: *«Но бок о бок возник и интерес (к этому существу. — Н. Ф.) — так гадкое насекомое привлекает нас своим странным видом. Существо, при всей своей неопрятности, выглядело лет на двадцать пять... и, будучи неотесанным, все-таки было женщиной. Мысль, что у меня есть пол, сначала показалась Зайбу извращением...»* [Рыбакова 1999: 41]. Итак, в конце фрагмента мы замечаем, что осознание своей принадлежности к определенному, в данном случае женскому, полу совпадает с коммуникативным переходом к повествованию от «Я».

Интересны в женских текстах и случаи так называемых Gender Shifts, в которых в роли диететического нарратора выступает мужчина (так называемый литературный трансвестизм). В этом отношении показательна повесть Н. Габриэлян «Хозяин травы», которая написана от лица мужчины, страдающего с детства нарциссизмом. (Данная повесть имеет обратную структуру сюжета по сравнению с повестью «У зеркала. Из архива психиатра» В. Брюсова, в которой изображены особые отношения между женщиной и ее зеркальным двойником, поданные от первого, женского лица. У Брюсова реальная женщина меняется местами со своим зеркальным образом — настолько он довлеет над ее жизнью. В результате героиня, замороженная своим зеркальным двойником, как и герой Габриэлян, сходит с ума.) Когда Павел встречает Полину (к ней как раз и применимо определение женщина-мальчик; в тексте же она именуется большей частью как лицо, существо среднего рода), то она на какое-

то время заменяет ему свое зеркальное «Я» (даже по внутренней форме имени Полина оказывается «половиной» Павла): *«Не знаю, зачем это понадобилось живущему в зеркале? Ведь на других женщин он так не реагировал. По всей видимости, Полина заняла в моей жизни то место, на которое до нее не претендовали, — его место»* [Габриэлян 2001: 57–58]. Но затем Павлу снова начинает не хватать Его — своего зеркального двойника, и он начинает заниматься любовью с Полиной перед зеркалом. В конце же повести Полина-половина умирает, пытаясь избавиться от «общего» с обеими половинами мужского Я-героя ребенка. (Ср. *Мы ласкали ее в четыре руки, целовали плечи, детские, хрупкие, под нашими ласками она двоилась...* [Габриэлян 2001: 63].) Фактически мужское Я-героя «губит» Полину, чтобы вновь объединиться со своим детским отражением в зеркале, но в реальной жизни последнее оказывается невозможным.

Показательно, что название повести «Хозяин травы» соотносимо с кузнечиком, которого Полина рисует на своей ужасающей картине (картина называлась «Цивилизация», на ней *«была изображена консервная банка, так тесно набитая человекокузнечиками, что у одних из ушей прорастали ноги, у других из подмышек торчали глаза»* [Габриэлян 2001: 26]); заметим, «хозяин» — слово мужского рода. Если же следовать реальной фабуле, то на Полину нападает самка-кузнечик Saga Pede, которой присуще бесполое (буквально «девственное») размножение — партеногенез. Так, «бесполое размножение» связывается с зеркальным отражением: именно перед зеркалом Полина беременеет, а ее смерть наступает в результате криминального аборта.

Павлу же все время снится сон о Бабочке-Психее, которая никак не может освободиться из своего кокона. Наконец, в последнем сне, предвещающем смерть Полины, он видит другую нарисованную ею картину: *«И вдруг один из них (коконов. — Н. Ф.) лопается, и из него вываливается какое-то месиво из тонких лапок, неразвернувшихся крылышек и ресничатых глаз. Причем все это происходит под землей, в метро: “Полина, вернись!” — кричуя, но она не слышит, и туннель быстро заглатывает электричку и Полину, нянчащую огромный кокон»* [Габриэлян 2001: 66]. И тут во сне герою слышится все тот же «плач ребенка». Просыпаясь, он от умирающей Полины узнает, что та избавилась от ребенка. Вновь в одну цепочку стягиваются мотив «убитого ребенка», его плача и «рождения-смерти» под землей в метро. Показательно, что, лежа в гробу, Полина напоминает Павлу *«какое-то диковинное насекомое, которое как бы уже начало высвобождаться из своего кокона»* [Габриэлян 2001: 69].

Если структурировать смысл повести, то получится, что отказ от своего «женского Я» для самой женщины-автора (т. е. транспонирование себя в мужской пол героя-рассказчика) на деле оборачивается поиском своей «нераскрывшейся» женской половины, которая трагически погибает. *«Когда она уходила, — читаем в повести, — я снова испытывал дискомфорт, ведь она уносила с собой мое “я”, отделенное о меня, неподконтрольное, живущее своей, неизвестной мне жизнью»* [Габриэлян 2001: 64].

Особенно отчетливо эта женская половина выступает в другом рассказе Н. Габриэлян «Озеро». Там мотив нарциссизма также подан в раздвоении героя, и сквозь переходное мужское «Он-Я» просвечивает женское начало: *«И тогда из зеркальных глубин его существа всплыло отражение этой женщины и его губами стало страстно целовать саму себя. И поскольку губы его перестали принадлежать ему, то он не смог выговорить того, что почувствовал: “Холодно. Очень холодно”»* [Габриэлян 2001: 112]. Следовательно, отказ автора от женской самоидентификации оказывается безысходным поиском той красоты, которая находится на самой глубине «озера подсознания» или в неразвернувшемся «коконе» Бабочки-души.

Литература

- Брайдотти 2001 — *Брайдотти Р.* Путем номадизма // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. СПб., 2001. Ч. 2.
- Вишневецкая 1999 — *Вишневецкая М.* Вышел месяц из тумана. М., 1999.
- Вишневецкая 2001 — *Вишневецкая Я.* Сестры // Время рожать. Россия, начало XXI века. М., 2001.
- Габриэлян 2001 — *Габриэлян Н.* Хозяин травы. М., 2001.
- Галина 2002 — *Галина М.* В конце лета // Брызги шампанского. М., 2002.
- Гура 1997 — *Гура А. В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
- Иригарэ 2001 — *Иригарэ Л.* Пол, который не единичен // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. СПб, 2001. Ч. 2.
- Мулярова 2001 — *Мулярова Е.* Хроника двух дней Жени Д. // Время рожать. Россия, начало XXI века. М., 2001.
- Рыбакова 1999 — *Рыбакова М.* Анна Гром и ее призрак. М., 1999.
- Садур 2003 — *Садур Н.* Злые девушки. Романы. Рассказы. М., 2003.
- Сазонова 2001 — *Сазонова М.* «Прекрасен младенец» // Время рожать. Россия, начало XXI века. М., 2001.
- Сиксу 2001 — *Сиксу Э.* Хохот медузы // Введение в гендерные исследования. Хрестоматия. СПб, 2001. Ч. 2.
- Тарасова 1991 — *Тарасова Е.* Не помнящая зла // Не помнящая зла. Сборник женских рассказов. М., 1991.

- Токарева 1996 — *Токарева В.* Система собак // Октябрь. 1996. №3.
- Толстая 1998 — *Толстая Т.* Лилит // *Толстая Т., Толстая Н.* Сестры. М., 1998.
- Фоменко 2000 — *Фоменко Л.* Время уже коротко. Избранное. New York, 2000.
- Фрейденберг 1978 — *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.
- Щербаклова 2001 — *Щербаклова Г.* Уткомесь, или Моленис о Еве. М., 2001.
- Fitzgerald 1992 — *Fitzgerald P.* Carry on being: An investigation into continuity of personal identity. Dissertation submitted for BA Hons, Brighton Polytechnic, 1992.
- Friedman 1992 — *Friedman J.* Narcissism, roots and postmodernity: the constitution of selfhood in global crisis // *Modernity and Identity.* Oxford; Cambridge (USA), 1992.

Телесное в современной российской рекламе

«Телу — время».

Слоган фитнес-центра

Телесный код — один из самых эксплицированных и полифункциональных в современной рекламе, что соотносится с ее направленностью на человеческое, материальное, прагматичное и потребительское. Социологи, культурологи, лингвисты, занимающиеся исследованием рекламы во многих странах, подтверждают это положение и относят его к разряду универсалий [Holc, Pomiechński 2001; Falk 1994; Featherstone 1991; Synnott 1991; Дубин 2001 и др.].

Амбивалентность тела как навязывающего стереотипы (нормы) и как воспринимающего это «послание» (или «тело как желанное и как желающее» [Turner 1984, 20]); символика телесного в ее многочисленных формах со всей полнотой проявляется в рекламном дискурсе. В своих кратких заметках я остановлюсь на некоторых моментах, существенных с точки зрения использования телесного кода рекламодателями и его прочтения адресатами.

Прежде всего следует отметить, что реклама в последние годы стала важной составляющей нашей повседневной жизни, она буквально преследует нас повсюду. Наблюдение американского исследователя Джона-тана Шредера о возрастающей роли визуального восприятия в современном мире (так называемое визуальное потребление) применимо к нашей ситуации [Schroeder 2002]. Так, одной из определяющих характеристик визуального образа сегодняшней Москвы¹ служит обилие гигантских наружных реклам с фотографиями или рисунками человеческих фигур. По количеству щитов и рекламных растяжек российская столица вряд ли может сравниться с другими европейскими городами. К изображениям добавляется звучащая реклама (по радио, в магазинах и в метро), телеролики, и таким образом создается особый аудио-визуальный фон — своеобразный параллельный рекламный мир, со своими героями, сюжетами и образами. Иллюзорный мир, как и мир реальный, антропоцентричен, и важнейшую роль в нем играют люди. При этом человек рекламный подается как некое совершенное *тело*² (или совершенная часть тела), что предлагается как образец для подражания потребителю рекламируемых товаров и услуг.

Текст в соединении со зрительным образом создает самые разнообразные типы репрезентации тела, как изобразительные, так и словесные. Позы, жесты, выражения лица, а также слоганы, в которых используются фразеологизмы, крылатые выражения, пословицы с соматизмами — все это дает богатый материал для семиотического и семантического анализа *телесного* в современной рекламе России.

Полисемантичность телесного кода проявляется особенно ярко в визуальном ряде. *Целое/часть, мужское/женское, обнаженное/одетое, молодое/старое, антропоморфное/предметное, динамика/статика, верх/низ, красота/безобразность* и некоторые другие оппозиции реализуются в изображении тела и его частей. Жест, поза, мимика иногда служат буквальной реализацией словесного клише, но чаще символические связи между изображением, текстом и рекламируемым разрываются³. В таких случаях именно *телесное* доминирует, воплощая в себе человеческое, свойства не духовного, а консуматорского характера.

Телесный код в рекламе приобретает те же функции, что и метафора в политическом дискурсе. Все девять описанных А. П. Чудиновым функций метафоры (номинативная, коммуникативная, прагматическая, изобразительная, инструментальная, гипотетическая, моделирующая, эфемистическая и популяризаторская) [Чудинов 2001: 48—50] «работают» и в рекламном дискурсе. Наиболее важными представляются коммуникативная, прагматическая и изобразительная функции.

Реклама — явление сложное, имеющее выход на манипуляцию сознанием, связанное и с идеологией, экономикой, с массовой культурой и искусством и при этом вписывающееся в конкретный хронотоп. Отсюда следует тот факт, что проблема телесного в рекламе получает разные измерения. Не останавливаясь подробно на вопросах этики и морали, границ дозволенного, широко дискутирующихся в нашем обществе (в том числе применительно и к рекламе) упомяну ее гендерные аспекты (подробнее см. [Сedaкова 2002]).

Мужское и женское тело по-разному представлено в рекламе, а сама реклама соответственно ориентируется на разницу мужского и женского восприятия [Левинсон 2000; Кон 2003; Featherstone 1991: 208]. Явное преобладание женских красивых фигур в визуальном ряду рекламы вызвано многими причинами. С одной стороны, женщины — основные потребительницы вещей собственно «для тела», поэтому появление фотографии красивой, стройной, ухоженной модели или актрисы на соответствующих рекламных вполне оправданно. Это иконографический образ того, чего, пользуясь рекламируемыми услугами или товарами может добиться

женщина. Это стратегия наглядности, безусловно, с долей гиперболизации. С другой стороны, полуобнаженные тела девушек в тех рекламах, которые предназначены или только мужчинам (инструменты для дома, мужская косметика, крепкие спиртные напитки), или всем, независимо от пола (кафель для ванной, сантехника, машины, квартиры), — иллюстрация информации иного рода, кодирование «престижа», «красоты» через эротическое с опорой на стереотипы мужского восприятия. Мужское тело в визуальном ряду рекламы хотя и встречается как иллюстрация к «не мужскому» (например, при рекламе женских духов), но значительно реже, чем женские фигуры.

Многие исследователи говорят об излишней эксплуатации женского тела на рекламных щитах товаров, которые никак не ассоциируются с женщиной. Такое явление характерно для всех национальных традиций, так же как и наполнение рекламы сексуальными аллюзиями (например, последние биллборды с откровенной эротикой в Москве производителя одежды *Morgan*). В российской рекламе эти моменты утрируются. Открытая (или скрытая, но не очень сильно) эротика присутствует как в уличной, так и в телевизионной рекламе. Обнаженное или полуобнаженное тело эротично, но не всегда порнографично⁴. Однако в роликах пива «Тинькофф» полуобнаженные тела девушек в примерочной — это уже не намек на лесбийские отношения, а данность. Раскрепощение нравов, изменение моральных устоев в рекламе даже опережает реальное состояние сегодняшнего общества. Интересно, что в Европе по свободе нравов в сфере рекламы лидирует Франция (нетрадиционная сексуальная ориентация стала общим местом). Англия тоже использует сексуальный подтекст, но обычно уместный, скандинавские страны нередко прибегают к изображению обнаженных тел, однако сексуального значения этим образам не придается — это просто красивое человеческое тело [Guttman 2001].

Гендерные вопросы в рекламе основываются не только и не столько на категориях *мужское/женское, эротичное/нейтральное*, сколько с оппозициями *старое/новое; советское/несоветское; свое/чужое, русское/западное* (американское) и т. п. Так, использование *телесного* кода в тексте и картинке рекламы базируется на принципиально новой идеологии, на новых ценностях общества. Не случайно эпиграфом к статье выбран слоган «Телу — время». Можно считать, что это ключевой посыл потребительского общества, лозунг фетишизма (о фетишизме и теле в рекламе см. [Schroeder 2002: 154—160]). Обыгрывая русскую поговорку «Делу — время, потехе — час», этот лозунг отражает иной подход к жизни и пропагандирует иное отношение к себе, к своей внешности. Постоянный

мониторинг своего тела (по удачному выражению М. Фэтерстоуна [Featherstone 1991: 208]), стремление избавиться от нежелательных, асоциальных проявлений телесности (запаха изо рта, запаха пота), добиться идеала, совершенства фигуры⁵, кожи, волос, зубов — во многом продиктованы рекламой.

Второе слово — *время* также привносит очень важные историко-культурные ассоциации в этот краткий, емкий слоган. Категория времени в целом — одна из важнейших для современного дискурса России как страны постсоциалистической. *Время*, как известно, удобный концепт для манипуляции сознанием (ср. известные языковые клише о светлом будущем, о героическом прошлом). В наши дни в рекламном языке лексема *время* применяется в значении 'пора'. Это слово содержит в себе ту императивную модальность, которая в других лозунгах выражается глаголами в повелительном наклонении, и обычно соотносится с гедоническими или престижными устремлениями: «Время есть!» (кулинарная программа, ресторан), «Время менять коней!» (о новых машинах), «Время худеть»⁶.

Использование предикатов *время, пора* в слоганах согласуется с важным принципом рекламы — она почти всегда идет *впереди времени*, диктуя и навязывая свои стереотипы. Так, в начале 1990-х годов героини реклам, как и сами слоганы, значительно опережали реальную ситуацию в России. Оппозиция *советское/несоветское, западное* в сфере повседневного быта, жизненных принципов и самосознания была более очевидной, чем сейчас. Не только ухоженные, одетые с иголочки, уверенные в себе бизнесмены и бизнеследи, но и домохозяйки, жизнь которых рисовалась сказочной, чудесной, с «волшебными помощниками» (по В. Я. Пропцу) на фоне трудностей тех лет казались очень далекими, утопическими, нереальными и уж точно «не-своими», не русскими. «Своими» в те годы, если говорить о мужчинах, были «нерекламные» работяги-пьяницы, бесправные инженеры и совсем незначительная доля элиты (интеллектуалы, актеры, художники). Стереотип русской женщины увязывался прежде всего с работой, детьми, изнуряющим бытом. Белозубые улыбки на рекламных щитах в городе диссонировали с подавленным выражением лиц в метро, на улицах; призывы к роскоши, престижу, поиску яркой индивидуальности многие воспринимали как оскорбление.

Однако реклама постепенно вытеснила идеологические лозунги, призывавшие строить коммунизм, ударно трудиться, учиться, и отчасти приняла на себя их функции руководства толпой (подробнее см. [Sedakova 2000]). Укрепились новые языковые и ментальные стереотипы, кото-

рые переместили акценты: члены «серой толпы» ощутили себя личностями и стали мыслить в категориях «своего», «уникального», яркого, стали понимать, как «Хорошо быть свободным!» и начали следовать рекламному призыву «Управляй мечтой!». Произошло переосмысление официальных идеалов жизни: доминантой стало личное, потребительское, приносящее материальное удовлетворение. Именно это и отражается в рекламе, и одновременно насаждается ею. Реклама в эпоху отхода от советской идеологии способствовала выстраиванию нового учения о жизни, в котором *телесное* стало играть немаловажную роль. На развитие индивидуальности, выработку индивидуального стиля (и в то же время, отвечающего высоким социальным стандартам) нацелены призывы рекламы, эксплицитные или имплицитные. В противовес советской серости, одинаковости, уравниности реклама предлагает яркие цвета, разнообразие, охватывая все поло-возрастные группы. И, как полагается в рекламе, происходит чудо и в обществе. Человек начинает видеть себя, свое тело отдельно — волосы, губы, зубы, глаза, ресницы... Узнает, что «нежная кожа — удивительное ощущение». Это коррелирует с повышением частотности личных и притяжательных местоимений: «*мои* волосы», «*мои* ресницы», «*Я* так люблю ухаживать за *своей* кожей», «Для яркой *тебя*».

Оценка образа жизни изменилась на диаметрально противоположную, и реклама приняла на себя функции дидактические, она стала учить, как надо жить, относиться к себе, к своему телу. Вначале это было связано с тем, что рекламировались такие товары и услуги, которых раньше (в СССР) просто не было. Расхожее выражение советских лет «Красиво жить не запретишь» стало тиражироваться. «Красивая», «роскошная», «удобная», «яркая», «эсклюзивная», «беззаботная», «полная» (материальными благами и вещами), «безоблачная», «сказочная», «самая-самая», «гламурная» (этот ряд постоянно пополняется новыми эпитетами) жизнь — основной стереотип рекламы [Седакова 1997]. Жизнь, рисуемая рекламой, достаточно утопична, это мир мечты, мир надуманный и во многом не соответствующий стандартам жизни всех членов общества.

Представления о жизни как о борьбе, о жизни, которая «дается один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно...»⁷, почерпнутые из обязательного для советского человека набора цитат, ушли в небытие. Актуальными стали другие ориентиры, иные ценности и идеалы, отнюдь не связанные с самопожертвованием и отказом от удовольствий. К «качественной» жизни, но бездумной, безусловно не духовной и со специфическими моральными стандартами призывают лозунги «Бери от жизни все», «Живи в удовольствие», «Наслаждайся жизнью», «Живи на-

стоящим», «Живи сейчас», «Надо жить играючи» или «Живи играючи». Это гармонирует и с другими рекламными слоганами: «Искушение вкусом», «Уступи соблазну разнообразия», явно в противовес тому спартакскому стилю, который был характерен для советской жизни на определенных этапах и стереотипам тех лет о «правильной» жизни.

В слоганах новые постулаты укладываются в старые, испробованные побудительные, декларативные конструкции, которые по форме нередко представляют собой императив глагола в единственном числе, т. е. адресатом этого рода реклам является молодежь, «вступающая в жизнь». Реклама просвещает, она рассказывает и показывает, какие гигиенические и косметические средства существуют для женского тела с его физиологией, какие — для мужского, как этими средствами пользоваться, и главное — что за ощущения они дают потребителю — свободу, легкость, удовлетворение. Реклама обещает и развивает такие чувства, как уверенность в себе, привлекательность для противоположного пола, сексапильность.

Тема соблазна, обольщения разрабатывается очень активно — и вербально, «открытым текстом»⁸, и откровенной иллюстрацией женского (реже мужского) тела. Люди на рекламах «расчленяются», что делается с разными целями. Кроме необоснованных изображений женских ног (в рекламе сигарет), декольте и бюста (реклама тесст-драйва машины), обнаженной спины, обтянутых юбкой или джинсами бедер (в рекламе потлоков), встречаются изображение тех же ножек, но для рекламы обуви («Обувь наша — ножки ваши»). Безусловно, и здесь изображение утрируется — на рекламном щите представлена женская ножка в сапоге, но обладательница его не стоит, а лежит в соблазнительной позе.

«Расчленение», акцент на одной части тела или перцептивном органе — характерный прием и текстовой части рекламы, которой традиционно уделяется большое внимание⁹. Фонд крылатых выражений с соматизмами богат в каждом языке¹⁰. Выбор рекламы сужается тем обстоятельством, что ее поле — это исключительно позитивное, приятное и радостное, поэтому избираются только клише, имеющие соответствующую побудительную семантику, призыв к действию. (Ср., например, две рекламы автомобилей: «Все сидите сложа руки? Купите автомобиль» или «В ногах правды нет».) Слоган нередко строится на фразеологизме или квазицитате, пословице с соматизмами, имеющими семантику доступности, легкости и удобства: «Все, как на ладони», «У ваших ног», «Толстому ломтику и рот радуется» и т. п.).

Особое распространение в последние годы получило изображение и словесное упоминание *глаза* или *пары глаз*, которые смотрят на нас

отовсюду — с городских щитов, со страниц журналов и газет, с экрана компьютера (в Интернете). По замечанию А. Синнотта, глаз символизирует центр нашей социальной жизни, сливается с нашим «Я» [Synnott 1991: 227]. Очевидно, что изображение глаза в рекламе кодируется на многих уровнях. Это, во-первых, «всевидящее око», оно успеваает заметить новые товары с новыми, более широкими возможностями. Так, появление мобильных телефонов, которые можно использовать как фотокамеры, сопровождалось рекламной кампанией, в которых доминировало изображение глаза. Реклама обыгрывает конкретные функции глаза как органа перцепции и в слоганах: «Для любимых глаз» (с подчеркиванием заботы), «Распахни глаза!», «Сделай глазки компьютеру». Во-вторых, глаз метонимически замещает человека, соответственно, изображение глаз голубых, карих, зеленых и пр. призвано создать образ толпы, человеческой массы. В целом же широко раскрытые глаза коррелируют с идеологией рекламы, они символизируют радостное удивление перед открывшимся новым миром (ср. *горящие глаза* в значении ‘заинтересованность, желание обладать’)¹¹.

«Иметь что-либо, обладать» — важнейшие понятия для потребительского общества — передаются через образ *руки* и через использование соответствующей лексики, паремий («Лучше пиво в руке, чем девица вдалеке»). *Рука, руки* особенно значимы в плане прагматической функции рекламы, этот образ передает как бы осязаемость того, что рекламируется. Так, газета «Из рук в руки» в добавление к своему заглавию породила ряд рекламных лозунгов и отчасти инициировала моду: «Без нас как без рук», «Все в твоих руках». Идея «рук» была подхвачена и растиражирована. «Все в ваших руках», «Все в твоих руках» — использовались в качестве слоганов для рекламы разных предметов (в частности ручных часов, ручного компьютера). Выражение «Все в моих руках» в рекламе женских духов BOSS получает типично гендерное (здесь — феминистское) звучание (ср. «Почему всегда решает он? Мой запах — мой выбор»). Буквальное прочтение, забвение переносного смысла или использование обоих пластов (в руках = на руке, ручной) характерно и для других слоганов. Так, «Рукой подать!» с изображением руки, подающей деньги на подносе (кредиты для населения), акцентирует и территориальную близость банка, и доступность услуги. С другой стороны, «Под рукой» означает только «рядом, поблизости» [Яранцев 2001: 651] и используется в уличной рекламе близлежащего ресторана.

Рука, локоть, плечо как опора, поддержка и более широко — надежность — также важные идеи для рекламы машин, банковских и страхо-

вых услуг (ср. телерекламу машины: «Чувство локтя — ценное чувство. Плечом к плечу»). Изображение детской руки во взрослой символизирует, по замыслу рекламодателей, надежное счастливое будущее.

Женские ножки, как уже говорилось, часто фигурируют в визуальном ряду рекламы и в ее текстах, ср. о бритвах для женщин: «Почувствуй себя богиней. Гладкие ноги — этого достойна богиня». Основная функция ног — способствовать перемещению человека — позволяет рекламировать путешествия: «Обдумай стезю для ноги твоей (Книга притчей Соломоновых)», турфирма «Вояж Plus». Встречается и двойное кодирование, целая цепочка семантических связей: женская ножка — женский пол — паркетный пол (плакат магазина «Мир паркета»: «Внимание! Прекрасный пол». Изображены женские ножки на полу). Отметим и подобное рекламное изображение со слоганом «Самое хорошее к твоим ногам» (линолеум), где используется прием соединения прямого и переносного смысла фразеологизма.

Если слоган строится на описании жеста, то его изображение сопровождает текст в виде рисунка или фотографии. Так, пожатие руки означает сотрудничество и вышеупомянутую надежность, ср. «Жестикулирующие X и Y подтверждают, что будут выполнять условия, о которых договорились» [Григорьева и др. 2001: 98].

Оценочный, экспрессивный жест «Показать большой палец» также весьма частотен в рекламе для передачи восприятия рекламируемых услуг (товаров). Одобрение, восхищение, речевые аналоги «Здорово!», «Класс», «То, что надо» [Григорьева и др.: 100] — необходимые эмоции для действительности рекламы. Иногда этот жест сопровождается звуковым междометием «Во!», тогда в тексте выделяется эта часть слова, например: молоко «Очаково!», изображение большого пальца в знак оценки дополняет текст.

Использование жестов в рекламе позволяет рассматривать ее как своего рода коммуникацию, где зрителю (слушателю, если жест описывается фразеологизмом или междометием) сообщается смысловая информация. Это тем более верно, что реклама регулирует поведение пользователей, манипулирует сознанием толпы. Жесты выполняют и другие важные коммуникативные функции, которые так удобны для рекламы: репрезентацию внутреннего психологического состояния (радость, удивление, т. е. оценочные функции), уточнение размеров («Вот такой маленький» — о мобильном телефоне, о ноутбуке и др.) и, конечно, же риторическую функцию, которая необходима для убедительности слогана [Крейдлин 2001: 181].

В риторических и изобразительных целях используется полисемия лексической единицы, или омонимия, омофония соматизма, ср. рекламу машинки для стрижки волос: «Больше красивых *голов*» (На футболе аккуратно подстриженные с помощью рекламируемой машинки для стрижки папа и сын радуются забитому голу.) *Голова, волосы, лицо* (отдельно глаза, губы¹²) — постоянно фигурируют в текстах и картинках рекламы шампуней и других косметических средств. Это прямая реклама, в которой визуальный ряд служит красивой иллюстрацией, но строится при этом на идеологическом посыле «борьбы с врагами»: морщинами на лице, сухостью кожи, перхотью. То же самое относится и к *зубам* — они как бы начинают в рекламе «жить отдельной жизнью», им нужна крепость, надежная защита от кариеса, микробов, волшебные помощники (в виде чудо-щетки, «чистящей как двенадцать стоматологов», телереклама, 2005).

Следует отметить стереотипную привязанность рекламируемых предметов к телесному образу. Ювелирные изделия, золото всегда рекламируются через женский образ, обычно изображается декольте и бюст — а на шее украшения. Намного чаще, как уже упоминалось, просто «красивое», «эротическое» используется как фон для рекламирования предметов и услуг, абсолютно не связанных с тем, что служит фоном для слогана. В таких случаях и в тексте (перифраз, эвфемизмы), и в изображении присутствует эффект обманутого ожидания. Нередко из-за игры слов, эвфемизмов или двусмысленной картинке непонятно, что предлагается. Так, итальянский модельер следующим образом рекламировал по телевизору джинсы: «Когда я приехал в Россию, я обратил внимание, какие у русских девушек красивые... глаза» (имел в виду «то, что ниже пояса»)¹³, ср. также текст, рекламирующий обувь, его читают с многозначительными паузами: «В женщине главное не..., а в мужчине не... Главное — обувь».

Обращает на себя внимание совпадение ключевого слова со знаковым кадром: так, в ролике о телевизоре («Он купил такую вещь — стильную, большую...»), когда произносится слово «большую», камера останавливается на женской груди¹⁴, ср. также рекламный щит обуви «Смотри на главное» (нарисована грудь, а имеются ввиду цены).

Итак, *телесное* в рекламе представлено широко и разнообразно: от самого прямого, вульгарного иллюстрирования до тонкого кодирования через позу, жест, обрезанность кадра. Антропоцентризм и фетишизм оказывают серьезное влияние на символику изображений и представления рекламируемых предметов, ср., с одной стороны, уподобление рекламируемого предмета человеческой фигуре, с другой — аналогию в обратном направлении — от предмета к человеку. Текстовая часть рекламы исполь-

зует всю палитру русских образных выражений с соматизмами, имеющих позитивную эмоциональную окраску. Буквализация образных выражений, возвращение прозрачной внутренней формы, типично для современного русского языка, особенно для СМИ, и это явление распространяется на слоганы с упоминанием соматизмов. Рекламные приемы отражают более глубинные, чем собственно реклама, тенденции в обществе: это разворачивание нового учения о жизни, рост самооценки личности и при этом развитие гедонизма и исключительного, порой карикатурного, внимания к своему телу.

Литература

- Вежицкая 1996 — Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996.
 Вежицкая 1999 — Вежицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1999.
 Григорьева и др. 2001 — Григорьева С. А., Григорьев Н. В., Крейдлин Г. Е. Словарь языка русских жестов. М., 2001.
 Дубин 2001 — Дубин Б. Социология рекламы // Новое литературное обозрение. М., 2001.
 Кон 2003 — Кон И. С. Мужское тело в истории культуры. М., 2003.
 Крейдлин 2001 — Крейдлин Г. Кинесика // Григорьева С. А., Григорьев Н. В., Крейдлин Г. Е. Словарь языка русских жестов. М., 2001.
 Левинсон 2000 — Левинсон А. Женщина как цель и как средство в отечественной рекламе // Женщина и визуальные знаки. М., 2000.
 Седакова 1997 — Седакова И. А. Лучшее для лучших! Система оценок в современной российской рекламе // Studia slavica Finlandensia. Helsinki, 1997. Т. XIV.
 Седакова 2002 — Седакова И. А. О мужском и женском в культурном языке современной российской рекламы // Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 55 (2002).
 Чудинов 2001 — Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991—2000). Екатеринбург, 2001.
 Яранцев 2001 — Яранцев Р. И. Русская фразеология. Словарь-справочник. М., 2001.
 Featherstone 1991 — Featherstone M. The Body in Consumer Culture // The Body. Social Process and Culture Theory / Eds. M. Featherstone, M. Hepworth and B. S. Turner. London; New York, 1991.
 Fulk 1994 — Fulk P. The Consuming Body. London; New Delhi, 1994.
 Guttman 2001 — Advertising, my Mirror. Interview by Cynthia Guttman // UNESCO Courier. 2001. July/August.
 Holc, Pomiechiński 2001 — Holc K., Pomiechiński A. Reklama pomiędzy hiperzeczywistością a dokumentem // Lud. Poznań; Warszawa; Wrocław, 2001.
 Sedakova 2000 — Sedakova I. On Advertising in Russia // TRADISJON. Tidsskrift for folkloristik. Norway. 2000. № 1.

- Schroeder 2002 — *Schroeder J. E. Visual Consumption*. London; New York, 2002.
- Synnott 1991 — *Synnott A. The Body Social Symbolism? Self and Society // The Body. Social Process and Culture Theory / Eds. M. Featherstone, M. Hepworth and B. S. Turner*. London; New York, 1991.
- Turner 1984 — *Turner B. S. The Body and Society. Exploration in Social Theory*. London, 1984.

Примечания

¹ В российской провинции наружная реклама не так широко представлена. Во многих городах, даже не очень удаленных от Москвы, реклам до сих пор не удалось вытеснить плакаты и призывы советской эпохи.

² *Душа* и *разум* как компоненты человеческого не являются основной мишенью воздействия, доминирует внешность. Изобразить их нельзя, но к разуму можно иногда апеллировать («Разумный выбор», «Разумные цены»). В слоганах же *душа* (по Вежбицкой, одно из ключевых слов русской ментальности [Вежбицкая 1996; 1999]), действительно частотно («В хорошем чае души не чаю», «Русская душа»), но при этом рекламируется нечто для удовлетворения физических потребностей человека, для получения удовольствия.

³ Реклама не всегда претендует на многоплановость, закодированность. Ср. такие прямые тексты с незамысловатыми стишками, которые передают информацию, хотя подспудно играют на человеческих чувствах (на *зависти* строятся многие слоганы): «Здоровые ноги — зависть для многих» (мазь для ног).

⁴ Исследователи рекламы пишут и о фаллической символике в изображении некоторых предметов (труб, кабеля, строительных балок), см. перечень на сайте www.redactor.ru/geklama.

⁵ Ср. цитату из телевизионного рекламного ролика (2004): «Я так люблю свое тело... И я так ненавижу жир, который его скрывает! «Идеал» — идеальное средство для регуляции веса».

⁶ Используется и синонимичное *пора*: «Пора обLADАть» (реклама магазина по продаже российских автомобилей «Лада»), «Пора по пабам», «Пора избавиться от грибка!».

⁷ В соответствии с продолжающимся увлечением языковой игрой цитату «Чтобы не было мучительно больно» стали использовать для рекламы анальгетика, а квазицитату «Чтобы не было мучительно скучно» — для рекламы радиопрограммы.

⁸ Из слоганов отметим «Заведет с полуслова», «Все цвета соблазна», «Безупречная, соблазнительная», «Для тех, кто любит обольщать», «Мы одеваем женщин-обольстительниц».

⁹ Это особенно заметно, когда в рекламной кампании одного бренда, проходящей по многим странам, ее девиз «национализируется» через игру с пословицами, в частности, с соматизмами: «Держи голову в холоде, ноги в тепле». Ср. слоганы IKEA, использующей только типично русские выражения («Отдадим

в хорошие руки») и обыгрывающей национальные суеверия («Возвращаться — хорошая примета»).

¹⁰ Название предмета уже сами по себе являются рекламными: носки «Волшебная пятка», крем для век «Красивые глазки».

¹¹ В этих же целях к рекламным щитам в одной из кампаний по продвижению Билайна использовались *уши*. В текстах через соматизмы передаются вкусовые ощущения человека: ср. «Прохладный янтарь на горячий язык» (пиво «Золотая бочка»).

¹² Безусловно, *губы* — одна из ключевых эмблем эротического, их изображение (или акцентирование, фокусирование на них) связано не только с рекламой помады, но и самых далеких от косметики товаров. В рекламах продуктов питания, напитков также присутствует изображение сексапильных губ или даже их пары — мужских и женских, слившихся в поцелуе (напиток «Казанова»).

¹³ Глаза служат эвфемизмом груди в мужской речи, обычно тоже после паузы или с соответствующей жестикულიацией.

¹⁴ Представляется, что смена слова *телевизор* (мужского рода) на *вещь* (женского рода) не случайна, таким образом усиливается эротический подтекст и одновременно создается «гендерный» конфликт. Последнюю фразу произносит многозначительно герой ролика: «Она думает, я это купил для нее».

Дагмар Буркхарт
(Гамбург)

Шрам. Археология литературного мотива

«Один российский самодур, некий граф Рубец-Откачалов, ужасно кичился древностью своего рода и доказывал, что род его принадлежит к самым древним... Не довольствуясь историческими данными и всем тем, что он знал о своих предках, он откопал где-то два старых, завалившихся портрета, изображавших мужчину и женщину, и под одним велел подписать: "Адам Рубец-Откачалов", под другим — "Ева Рубец-Откачалова"...»

А. П. Чехов. «Фитифляушки»

Кожа — самый большой человеческий орган, является платьем, сшитым по размеру тела и внутренних органов. Она отделяет внутреннее от внешнего, защищает нас от сырости и жары, холода и солнца, атмосферных ядов и вредных микробов. Благодаря своим бесчисленным нервам, кровяным сосудам и органам чувств, она одновременно соединяет нас с окружающей средой и людьми, передает сексуальные, нежные и грубые прикосновения, боль, тепло, дает чувство защищенности. Она значима и во взаимоотношениях людей, так как не только цвет кожи имеет значение для политических и социальных отношений, но и ее принципиальное состояние: здоровая, неповрежденная, приятного цвета и ухоженная кожа вызывает симпатию к человеку, в то время как кожа нездоровая, неухоженная или поврежденная, кожа в шрамах может оказывать отталкивающее, но также и интригующее или стигматизирующее воздействие.

«То, что глубже всего лежит в человеке, — говорил Поль Валери, — это кожа». И «костный, и головной мозг, все, что необходимо для передачи чувств, страданий, размышлений» и для «ухода в глубину, есть изобретения кожи!» (Valely 1960: 215–216). Человек, как он предстает по современным неврофизиологическим познаниям (даже мозг является корой!) есть существо, «глубь которого парадоксальным образом представляет кожа». «Это и есть момент "открытия" кожи как органа и как проекционной площади для внутренних переживаний» (Benthien 2002: 45). По Михаилу Бахтину (Бахтин 1965: 344), «акты телесной драмы», такие, как еда, питье, пищеварение и испражнение, совокупление, роды, болезнь, смерть и разложение совершаются на границе между телом и миром. И здесь — на поверхности тела, как «сцены» этой драмы — располагается феномен *шрама*.

Нас интересует шрам не в медицинском, психологическом или этнологическом аспектах, а как *знак и мотив*, изображаемый в русском литературном дискурсе со времен Аввакума до современной постмодернистской литературы.

Так как каждый шрам есть следствие и след (зажившей) раны или язвы, существующий на человеческом теле как «надпись на коже», то для его анализа и описания существуют две теоретические модели: во-первых, *диегетическая, ориентирующаяся на действие и событие*, а во-вторых, модель, *ориентирующаяся на знаки*.

В диегетической модели вырисовываются как *онтогенетическая*, так и *филогенетическая* основы, описываемые онтогенетически на индивидуально-биографической линии: ранение как «событие» (согласно Лотману) → рана → активизация самоисцеления организма → заживление → образование шрама → шрам как кладовая памяти. С другой стороны, касаясь «человеческого» рода филогенетически, формируется семантическая цепь: *conditio humana* → ранимость/олабость → способность самоисцеления/сила → кратковременность жизни/смертность/суета сует.

Семиотический подход позволяет изучать шрам как образование знака. Шрам есть всегда *индексальный* знак (Morris 1970), функционирующий в соответствии с логической фигурой импликации. Если есть шрам, значит, ему предшествовала рана; там, где рана — там болезнь или ранение. Шрам, если он возник в результате клеймения, например, может быть также *иконическим знаком* (государственный герб с фигурами, например, орел в качестве клейма) или *символическим* (штамп в виде букв, например, «КАТ» от «каторга»). Так как шрам может «читаться», ощущаться и (как правило полисемически) пониматься не только самим человеком, имеющим шрам, но и зрителем как надпись на коже, то он представляет собой сложное коммуникативное предложение, в котором воспоминание о прошлом событии, повлекшее за собой шрам, вновь и вновь воскрешается. Помимо того, что шрам играет роль предмета невербальной (визуальной или жестикуляционно-осозательной) и вербальной коммуникации, каждый шрам как знак прожитой жизни является и феноменом хронемии, т. е. семиотики времени.

Оба подхода связаны принципом индексальности, который, по Себеоку, может быть либо прогнозирующим, либо позволяющим сделать причинно-следственные выводы (Sebeok 2000: 102). Следовательно, феномен «шрам» покоится в случае событийной модели на *проспективном*, прогностическом индексе (лечение и образование шрама как нормальное протекание ранения), а в случае семиотической модели на *ретро-*

спективном индексе (шрам указывает на ранение, рану и является таким образом, как соматический знак, коммуникативным).

Самые важные функции мотива шрама для построения смысла литературных текстов даны в рамках характеристики персонажей и структуры действия или конфликта. Кроме того, данный мотив способствует формированию онтологического или этического круга ценностей.

Приведем примеры и проанализируем их по событийной модели.

Согласно теории Ю. Лотмана о сюжете, любое перешагивание границы или «перемещение персонажа через границу семантического поля» есть «событие» (Лотман 1970: 329). Граница может быть как топографической, так и прагматической, этической, психологической или «познавательной». В случае травмы или ранения персонажа, прежде всего насильственно нанесенного ранения, последующего заживления и рубцевания раны, персонаж со шрамом, очевидно, становится соматически, психологически и эстетически совершенно иным, чем до «событийного» ранения и образования шрама. По трехчленной модели действия Артура Данто (Danto 1965: 236), к персонажу X можно приложить следующую схему:

(1)	X	is	F	at	t-1
(2)	H	happens	to	X	at t-2
(3)	X	is	G	at	t-3

Пример из русской литературы, а именно короткий рассказ 1940 г. Бунина «Волки» (Бунин 1966: 69–71) — за ссылку я благодарна Т. В. Цивьян — должен проиллюстрировать событийную модель. Напомним его содержание:

Темной теплой ночью, постоянно освещаемой зарницами, мелкопоместная барышня и гимназист едут в повозке, управляемой молодым парнем («малым») на козлах. Гимназист целует и обнимает барышню, та нервно смеется, одну за другой зажигает спички и бросает их в темноту, весело крича: «Волков боюсь!» Накануне вечером волк зарезал овцу в деревне. Гимназист хочет спасти свои спички, и его спутница уступает ему за поцелуй. Снова вспыхивает зарница, малый на козлах резко останавливает лошадей. «Волки!» — кричит он. Таково действие первых двух частей данной нарративной миниатюры. Далее следуют три этапа:

Рассказывается о *событии*, приведшем к ранению о железный предмет и образованию шрама на лице барышни. Три больших волка с зелено-

красными светящимися глазами стоят угрожающе перед черным лесом, лошади, испугавшись, несутся прочь, кучер падает с козлов, и телега с грохотом подсакивает на взметах. «Где-то над оврагом лошади еще раз взметнулись, но она, вскочив, успела вырвать вожжи из рук ошалевшего малого. Тут она с размаху полетела в козлы и рассекла щеку обо что-то железное. Так и остался на всю жизнь легкий шрам в уголке ее губ».

Передаются ее поздние, постоянно воскрешаемые *воспоминания* о событийных обстоятельствах той ночной поездки и связанного с ней испытания мужества. Когда ее спрашивали, отчего у нее этот маленький шрамик, то «она с удовольствием улыбалась: — “Дела давно минувших дней!” — говорила она, вспоминая то давнее лето, августовские сухие дни и темные ночи, молотьбу на гумне, ометы новой пахучей соломы и небритого гимназиста, с которым она лежала в них вечерами, глядя на ярко-мгновенные дуги падающих звезд. “Волки испугали, лошади понесли”, — говорила она. — А я была горячая, отчаянная, бросилась останавливать их...»

Концовка достигает своей кульминации при описании *миловидного шрама* друзьями после заживления: это шрам, идущий кверху в уголке губ, зафиксировавший постоянную улыбку: «Те, кого она еще не раз любила в жизни, говорили, что нет ничего милее этого шрама, похожего на тонкую постоянную улыбку».

Привлекательность данного чрезвычайно искусного рассказа, с характерными для него символикой цвета, повторением слов, инструментальной звуков и ритмики, заключается в деконструкции общепринятых пасторальных идиллий, что достигается заменой овец волками, этими ипостасями страстей молодых персонажей. Мотив шрама как результата ранения и боли, претерпевает сублимацию в фантазмагорию постоянной улыбки. Метапоэтически этот мотив указывает на такие афоризмы, как, например, сформулированный Шиллером в конце пролога драмы «Валленштейн» и охватывающий целую программу классической эстетики: «Жизнь серьезна, а искусство весело!» В грациозном рассказе Бунина упоминается не только идеалистическое восприятие искусства как красивого обмана, но и тема бренности, сигнализирующая в мотиве шрама, который похож на постоянную улыбку, переходящую в человеческой жизни и женской красоты.

Следующий пример также должен проиллюстрировать событийную модель. В романе «Венок на могилу встра» (2000) молодого автора Алана Черчесова, объемном и сложном прозаическом тексте, представляющем комбинацию рассказа о первопроходцах, метафизического романа и архаической человеческой драмы (персонажами являются мужчина, жен-

щина и друг), шрам на лбу друга играет роль кладовой памяти о событиях, заложенных в основу романа. Целая глава посвящена описанию событийного действия, когда молодой человек (друг), психически обремененный убийством, совершенном ради своего спутника (мужчины) при победе после совместного похищения женщины, отправляется один на охоту. На лоне вслищавой природы он размышляет о своей жизни и, понимая свободу в экзистенциалистском смысле, пытается застрелиться. Но выстрел оказался несмертельным, пуля только рассекла ему лоб, оставив лежать без сознания. Молодой человек приходит в себя от нападения дикого кабана. Из последних сил он побеждает зверя, а для дезинфекции раны натирает черным порошком. После того как он утолил мучительную жажду кровью из сердца животного и развел сигнальный огонь, он снова теряет сознание. В конце концов, молодого человека находят и спасает его спутник, догадавшийся о происшедшем по следам от пуль. Впоследствии глубокий рубец постоянно воскрещает воспоминания о попытке самоубийства и сигнализирует ценность жизни. Рубец, переливающийся красками, который, по мнению охотника, «может быть начертан только пальцем неба», свидетельствует о его эмоциях и становится своего рода лакмусовой бумажкой, определяющей отношение к герою других людей. Когда его будущая жена просит разрешения коснуться шрама, она тем самым вводит *тактильный код*, декодирует и интерпретирует шрам через призму любви: «Мне нравится его касаться. Он — как слабая трещинка в зеркале лба» (Черчесов 2000: 196), так звучит ее метафорически-сравнительная оценка.

Отклоняющимися от нормального случая проспективного заживления ран с последующим образованием шрамов описываются *раны Христа* в Библии и в «Духовных стихах». Раны Христа на руках и ногах от распятия и рана, нанесенная в бок копьем римского полковника Лонгинуса, из которой текли кровь и вода, не должны заживать и зарубцовываться, так как действие святого деяния должно постоянно оставаться очевидным. Библейская история о «Неверующем Фоме», поверившем в воскресение Спасителя только тогда, когда он вложил свои персты в его раны (от Иоанна 20, 24—29; вот русская икона для иллюстрации!), доказывает значимость открытых ран Иисуса, пожертвовавшего собой ради человечества.

По этой причине в «Житии» протопопа Аввакума, видящего себя мучеником за правую веру, преемственником Христа, речь идет не о шрамах, а об открытых ранах, нанесенных ему плетью противником Пашковым: «Он же рыкнул, яко дивий зверь, и ударил меня... в голову, и сбил меня с ног и... по спине ударил трижды и, разболочши по той же спине

семьдесят два удара кнутом. А я говорю: “Господи, Иисусе Христе, сыне божий, помогай мне!”... Все на брюхе лежал: спина гнила» (Жизнеописание 1963: 149). Описание богоугодной жизни Аввакума становится, таким образом, автоагиографией.

Теперь перейдем к анализу примеров по семиотической модели. Шрамы — это знаки, надписи на коже, приглашающие к расшифровке и тем самым к коммуникации. В русской литературе они встречаются в тех произведениях, в которых речь идет о *клеймах и рубцах от высечения плетью*. Это соматическое выражение испытанных страданий. Подобные индексальные знаки мы находим у Некрасова, Достоевского, Герцена, Горького, Чехова.

«Да-с, восемь месяцев зима / Там — знаете ли вы? / Там люди редки без клейма, / И те душой черствы» (Некрасов 1949: III, 39) — так говорится в том эпизоде поэмы Некрасова «Княгиня Трубецкая», где губернатор пытается отговорить княгиню Трубецкую следовать за своим мужем в Сибирь. Пострадавшие же, напротив, клеймение и высечение плетью описывают как героические поступки. Например, в главе «Крестьянка» поэмы «Кому на Руси жить хорошо?» «Савелий, богатырь святорусский» (Некрасов 1949: III, 259), называемый своим же собственным сыном «Клейменым, каторжным», гордо отвечает: «Клейменный, да не раб!» В своем повествовании он сообщает о том, как его осудили за коллективное убийство одного жестокого эксплуататора и о времени, проведенном на каторге. Причем, его рассказ полон иронии и даже сарказма. Для шрама, полученного в результате наказания плетью, он находит гиперболизированный метафорический оборот. Надзиратели острога «Буй-города» ничего не понимали в своем ремесле и арестантов «не выдрали», а только немного «*помазали*». В сибирских рудниках Савелию встречается Шалашников — мастер пороть: «Он так мне *шкуру выделал*, / Что носится сто лет» (Некрасов 1949: III, 269).

В «Записках из Мертвого дома» Достоевского и «Острове Сахалине» Чехова, названия которых уже есть мегаметафоры царского режима, «пространство, время и люди в остроге» образуют в своей «совокупности модель пространства России» (Koschmal 1980: 414). Картины ада как «лицетворение страдания» являются составляющими обоих произведений — адская сцена в бане в «Записках из Мертвого дома» и описание горящего Сахалина, передаваемое чеховским рассказчиком. Многочисленные мотивы шрама характеризуют inferнальные помещения и заключенных в них по правилам специфического, аксиологически оценивающего телесного кода.

Автобиографический рассказчик Достоевского описывает шрамы от клеймения как индексальные и символические знаки. Они «вписывались» при помощи раскаленных штампов-литер и окрашивания ран индиго или тушью. Это были знаки пожизненного лишения прав — у воров, например, литера «В» накладывалась на лоб, а литеры «О» и «Р» на щеки. Рассказчик добавляет к этому описанию юмористический эпизод. Исая Фомич, желая жениться, припас для дня своего освобождения после двенадцатилетнего срока каторги мазь, способную удалять шрамы. Рассказчик постоянно проникновенно говорит о рубцах, возникших в результате бесконечных наказаний плетью. Вершиной этого соматического знакового дискурса является сцена в бане, подобная аду, когда при хлестании вениками вновь разодранные рубцы проступают на теле ярко-красным цветом. С этими «рубцами», пишет Кошмаль, «интегрирована история страданий и прошлое, помещенная в огромную, вневременную картину», в которой стираются границы между реальностью и нереальностью, и оба мира сливаются в одну сплошную «фантазмагорию» (Koschmal 1980: 414). В отличие от экспрессивного стиля Достоевского, язык Чехова выглядит скорее рассудительно-деловым, что, однако, не делает сцены наказания розгами и краткие описания рубцов-знаков на телах арестантов менее убедительными.

Садистские сцены избиений, указания на раны и шрамы, встречаются не только в записках о каторге, но и в тех произведениях, в которых изображаются такие жестокие самодуры, как дедушка в «Детстве» Горького или флагелланты в романе «Женщина на кресте» Анны Мар (1916), написанном в духе садомазохистического дискурса о теле: «Если бы она могла, она поцеловала бы набожно следы се унижения и покорности» (Мар 1994: 65).

Актуальный до настоящего времени телесный код конституируется, между прочим, в татуировках времен ГУЛАГа. Цветные надписи шрамов являются помимо индексальных знаков прежде всего иконическими и символическими знаками в форме смещения картины и шрифта.

То обстоятельство, что мотив шрама в художественных произведениях встречается довольно часто, обязано своим сложным функциям в семантическом построении художественных произведений. Он служит, например, характеристике персонажей. Согласно Академическому словарю современного русского языка чаще всего встречающаяся форма шрама в русской литературе — «оспина» — используется прежде всего для отрицательной характеристики. «Биологические изменения тела, — пишет Виктор Тернер в своей статье «Телесные метки», — «могут свиде-

тельствовать во многих культурах об операциях невидимых существ или сил, божественных... или колдовских» (may in many cultures be evidence of the operation of invisible beings or powers, such as deities... or witchcraft) (Turner 1987: 269). Помеченными от Бога отрицательно в русской культурной системе традиционно считаются обезображенные *оспьяными шрамами*. Примеры мы находим в том числе у Карамзина, Пушкина, Гоголя (его несчастный Акакий Акакиевич стигматизирован — он «несколько рябоват, несколько рыжеват»). Сходные примеры есть у Достоевского «В записках из подполья» («У одного из наших канцелярских было отвратительное и прерябое лицо, и даже как будто разбойничье»). Их можно найти у Герцена, Горького, Р. Райт, в просветительном плакате с надписью «Что ждет непривитых», где человек в оспинах назван «уродом».

Значимым является оценивающий дискурс физиогномики у Карамзина и Пушкина, построенный на контрастных парах, где признак оспины конституирует пейоративную сторону. В «Письмах русского путешественника» Карамзина, например, отрицательно описано внешнее вида Виланда резко отличается от описания Гердера: «Вообразите себе довольно высокого, тонкого, долголицого, *рябоватого*, белокурого, почти безволосого, у которого глаза были некогда серые, но от чтения стали красные — таков Виланд» (Карамзин 1984: 74). С другой стороны, «Гердер принял меня с такою же кроткою, как и вчера — с такою же приветливою улыбкою, и с таким же видом искренности» (Карамзин 1984: 75). В пушкинской «Истории Пугачева» в сцене казни раскаявшийся Пугачев описывается контрастно по отношению к нераскаявшемуся Перфильеву, как Димас и Гестас — разбойники, распятые вместе с Христом на Голгофе (Лука, 23, 32—43). «Во все продолжение чтения манифеста, он (Пугачев. — Д. Б.), глядя на собор, часто крестился, между тем как сподвижник его Перфильев, немалого роста, сутулый, *рябой* и свиреповидный, стоял неподвижно, потупя глаза в землю» (Пушкин 1958: III, 355—356).

Даже в постмодернизме, например в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» среди «следователей», расследующих убийство, совершенное на скамейке напротив входа в общежитие, есть «один с оспенным лицом», и этот «следователь с оспой на морде» в интертекстуальной вселенной романа выглядит жалкой копией Порфирия Петровича.

У Мандельштама, представителя модернизма, реально-денотативное значение существительного «оспа» или прилагательного «рябой» уступает символическому значению. Его тексты требуют аллегорической интерпретации, т. е. метонимические *символ* и *анаграмма* действуют у него

как приемы. У него — напомним — «оспа» рифмуется с «Оськой». В стихотворении «Полночь в Москве» 1931 г. (Мандельштам 1990: I, 177 сл.), начало которого звучит: «Роскошно буддийское лето. / В черной оспе блаженствуют кольца бульваров, / Нет на Москву и ночью угомону», значимым является повторение слогов /ос/, /оська/ или /оск, ско/, вписанных в текст как центральный мандельштамовский код политического подтекста: *Оська* как простонародная или унижительная форма имени *Иосиф*. О том, что здесь в первую очередь подразумевается Сталин или сталинское время, свидетельствуют определенные лексемы, например *оспа* (у Сталина были оспенные шрамы, за что он в народе был прозван «рябым»), *полночь* (полночь ассоциируется с временем правления демонов), *улицы в чоботах узких железных* (обозначают притесненность и несвободу; «железо» семантически усиливает слово «сталь», а значит и «Сталин»). Аллюзии на диктатора встречаются и в «Четвертой прозе» и состоят в отождествлении Сталина с «рябым чертом», которому русские писатели продали свою душу, а также в высмеивающих Сталина строках «Черная оспа / Пошла от ФОСПа» (ФОСП — сокращение от «Федерация объединений советских писателей», Мандельштам 1990: II 92, 95).

Политический подтекст конституируется в метапоэтическом четверостишии Анны Ахматовой (1962 г.) в метафорическом применении мотива шрама в форме оксюморона: «О своем я уже не заплачу, / Но не видеть бы мне на земле / Золотое клеймо неудачи / На еще безмятежном челе» (Ахматова 1989: II, 168). Для Анны Ахматовой, исключенной в 1946 г. из Союза писателей в результате затеянной Ждановым против нее кампании, подвергавшейся гонениям и смогшей вернуться в русскую литературу только после XX партийного съезда, так называемая неудача ее лирического «Я» во время сталинской эры означала не отрицательное «позорное клеймо», а «золотое клеймо», равное ордену. Метафорически используется мотив шрама у А. Н. Толстого в рассказе «Гадюка»: «Оборвалась ее беспечальная, бездумная молодость. Душа покрылась рубцами, как заживленная рана» (Толстой 1977: 455).

Положительно сигнализирующая характеристика шрамов как доказательство прожитой жизни есть в «Полтаве» у Пушкина, где Мария восхищается шрамами Мазепы: «Не только первый пух ланит / Да русы кудри молодые, / Порой и старца строгий вид, / Рубцы чела, власы седые / В ображенье красоты / Влагают страстные мечты» (Пушкин 1957: IV, 258).

Чаще в русской литературе встречается положительная «расшифровка» мужских шрамов как героических у Гоголя в «Тарасе Бульба», например, протагонист описывается, следуя героическому коду, следующим

образом: «Сорвал и сдернул он все перевязки ран своих <...>. Раны зажили, и только одни сабельные рубцы давали знать, как глубоко когда-то был ранен старый козак» (Гоголь 1937: 147). У Л. Толстого в «Казаках» так описывается дядя Ерошка: «На голове его из-под коротких волос видны были глубокие зажившие шрамы» (Толстой 1979: 194). У Тургенева в «Накануне» рубец на шее Инсарова, борца за свободу, преследуемого турецким правительством, провоцирует — по методу создания захватывающей конъюнктуры — героически-мистическую расшифровку и интерпретацию, когда Берсенов говорит жадно его слушающей Елене: «Я раз увидел у него на шее широкий рубец, должно быть, след раны; но он об этом говорить не любит» (Тургенев 1978: 42). Совершенно другой нюанс выражают шрамы на предплечьях Цыганка в «Детстве» Горького. Они доказывают сострадание и любовь, так как Цыганок принял на себя половину ударов прутот дедушки, предназначенных для мальчика: «Ты глянь-ка, — сказал он, приподняв рукав, показывая мне голую руку, до локтя в красных рубцах, — вон как разнесло! <...> Ну, прут не переломился <...>. А все-таки тебе меньше попало, — видишь, насколько?» (Горький 1974: 23).

Мотив шрама помимо характеристики персонажей может иметь значение для структуры действия и конфликтов (в русских сказках это прежде всего шрамы, по которым узнают героя), а также для этического горизонта текста. Это касается сложного, многозначно закодированного романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998), допускающего целый ряд интерпретаций. Маканинский протагонист и рассказчик от первого лица Петрович — писатель, живущий в «подполье» в брежневские времена. Он работает оплачиваемым стражем в многоквартирном доме. Герой не пользуется услугами молодой проститутки, которую взял к себе в «общагу», так как в своих размышлениях о типе «падшей женщины» в русской литературе приходит к выводу, что ей недостает формата «раскольниковской» святой проститутки Сони. Наконец — это является решающим — девочка с зарубцевавшимися ранами от бритвенных лезвий, нанесенными ей клиентами, и помеченная таким образом как дешевая проститутка, напоминает ему по принципу эквивалентности ситуации зарезанного им кавказца. Вид отталкивающих и внушающих беспокойство шрамов, которые голая девочка пытается спрятать под неприглядным лифчиком, структурирует конфликт и открывает этический проблемный горизонт, определяющийся понятием вины Достоевского и хайдеггеровской категорией «зона совести».

При обзоре литературных эпох можно установить различные функции использования мотива шрама. Мотив шрама в произведениях XIX в.

в основном используется денотативно. В модернизме открывается доминирующее *коннотативное*, символическое, метафорическое или метонимическое его употребление, сменяющееся в постмодернизме вплетением в философские концепции приемами обогащения смысла текста интертекстуальностью.

На метапоэтическом уровне мотив шрама в любом случае выполняет функцию метафоры для кладовых памяти культуры, а значит, и для литературы. Он создается из боли как «могущественнейшего подспорья мнемоники», как подчеркивал Фридрих Ницше (Nietzsche 1980: 295). Культурная память функционирует или поддерживает себя как постоянно обновляющееся воспоминание, и «кто о воспоминании говорит», «тот не обходится без метафор» (Assmann 1991: 13–35).

Итак, если память можно представить как архив, музей, шрифт или палимпсест, в которых хранится прошлое, то случившемуся нуждается в постоянно новом взгляде, чтобы быть воскрешенным в памяти образом, стать настоящим. Мнемотехника является, стало быть, приемом использования сигналов памяти в тексте — такой сигнал памяти и представляет собой мотив шрама. Кроме того, она есть прием размещения текстов и их мотивов как мест памяти в целом здании культуры, которая, тем самым, предстаёт и генератором памяти.

Литература

- Ахматова А. А. После всего. М., 1989.
 Балдаев Д. С. Татуировки заключенных. СПб., 2001.
 Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965.
 Бунин И. Собр. соч. В 9 т. Т.VII. Темные аллеи. М., 1966.
 Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. В 14 т. М., 1937. Т. I.
 Горький М. Автобиографические романы. М., 1974.
 Жизнеописание Аввакума, написанное им самим / Изд. Робинсон А. Н. М., 1963.
 Карамзин И. М. Письма русского путешественника. Л., 1984.
 Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970.
 Маканин В. Андеграунд или Герой нашего времени. М., 1998.
 Мандельштам О. Э. Соч. В 2 т. М., 1990. Т. I. С. 177–178; Т. II.
 Мар А. Женщина на кресте. М., 1994.
 Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. В 12 т. М., 1949. Т. III.
 Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. М., 1957. Т.VIII.
 Толстой А. И. Повести и рассказы. М., 1977.
 Толстой Л. И. Казаки. М., 1979.
 Тургенев И. С. Накануне. М., 1978.

- Черчесов А. Венок на могилу ветра. М., 2000.
 Assmann A. Zur Metaphorik der Erinnerung // Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main, 1991.
 Benthien C. Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze // Gesichter der Haut. Frankfurt am Main und Basel, 2002.
 Danto A. Analytical Philosophy of History. Cambridge, 1965.
 Koschmal W. Semantisierung von Raum und Zeit. Dostoevskijs «Aufzeichnungen aus einem Toten Haus» und Cechovs «Insel Sachalin» // Poetica. 1980. Bd. 12.
 Morris Ch. Foundations of the Theory of Signs. Chicago—London, 1970.
 Nietzsche F. Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift // Werke. Kritische Studienausgabe. Berlin, 1980. Bd. 5.
 Sebeok Th. Indexikalität // Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce. Frankfurt am Main, 2000.
 Turner V. Bodily Marks // The Encyclopedia of Religion / Ed. by M. Eliade. 1987. V. II.
 Valéry P. L'Idée fixée ou deux hommes à la mer // Oeuvres. La Pleiade 2. Paris, 1960.

Перевод Наталии Гергетт

О физиологических жестах: плевание (XIX век и Н. В. Гоголь)

Прежде всего следует вычлениить и объяснить используемые нами термины. Учитывая, что физиология является наукой о функциях организма, т. е. наукой, исследующей функции отдельных органов и их систем, особенно механизмы, наблюдающие за жизненными процессами и регулирующие их, мы позволим себе все жесты, связанные с функциями организма — чиханье, кашляние, шмыганье носом или плевание — назвать физиологическими. Другими словами, все жесты, являющиеся манифестацией внутренних функций организма, мы будем называть физиологическими. Жестом в его широком понимании является каждое несознательное или осознанное движение головой, руками, ногами или всем телом, адресованное другому человеку в процессе коммуникации (Пронников 2001). Наряду с такими жестами и позами, когда человек, например, машет рукой, кладет ногу на ногу, чешет за ухом от смущения или обменивается крепким рукопожатием со знакомым, мы сталкиваемся и с тем, что он иногда вытирает нос, сплевывает от скуки или раздражения, икает и чихает. Последняя группа жестов лежит за пределами сознательных действий. Такие жесты представляют одну из функций определенных органов, т. е. они не приобретенные. Приобретенными бывают только отдельные хорошие манеры, т. е. действия, регулирующие способы поведения при определенных физиологических потребностях. Следует упомянуть, что в процессе исторического развития отношение к необходимости скрыть или обнаружить ту или иную физиологическую потребность менялось, когда определенные внешние, а потом внутренние факторы обуславливали поведение при чихании или при необходимости вытереть нос таким же образом, каким определялась манера человека сидеть, кланяться или приветствовать знакомого. Предметом настоящего исследования являются жестикуляционные аспекты физиологической потребности и способы ее проявления в литературном тексте, прежде всего в произведениях Н. В. Гоголя.

Мы сосредоточим свое внимание лишь на одном ярком примере — жесте плевания. Плевание — это один из важнейших жестов, поскольку раскрывает, проливает свет на факты культуры и обычаи людей различных социальных групп на протяжении длительного времени, как на уровне повседневной жизни (гигиена, медицина, особенно эпидемиология), так

и на уровне литературы или искусства вообще, в которых нашли выражение определенные бытовые привычки. С другой стороны, физиологические жесты обеспечивают телу особое положение «тела-объекта» (Подорога 1995), указывая на то, что «живое тело существует до того момента, пока в действие не вступает объективирующий дискурс, т. е. набор необходимых высказываний, устанавливающих правила ограниченного существования тела. Это может быть биологический, физический, физиологический, лингвистический, анатомический дискурс» (Подорога 1995: 21). Поэтому мы позволим себе объективизировать тело посредством выделения одного жеста на уровне отдельно взятой физиологической потребности. Опираясь на определения тела-объекта в его жестикуляционном аспекте, мы укажем на те внешние, социологические элементы, которые обуславливают манеру поведения и ее вариативность в языке жестов.

Было время, когда плевать не считалось чем-то неприличным и неприятным для собеседника, чем-то, что вызывает отвращение. Ни на Западе, ни на Востоке привычку плевать не считали необходимым скрывать — она была обычным способом поведения в рамках межличностной коммуникации точно так же, как было принято есть руками, вытирать нос полый платя или кланяться при встрече. На Западе существовали нормы, регулирующие место плевания (см. об этом: в Elias 1996). На исходе средних веков общество стало оказывать воздействие на поведение отдельного человека, и привычка плевать почти исчезла. Процесс ее изживания шел постепенно.

Однако не достаточно издать какой-то указ, декрет или устав, чтобы люди избавились от привычной для них формы поведения. Чтобы определенный элемент повседневной жизни исчез, а другой был усвоен как норма, требуется наличие нескольких факторов, как по вертикали (общественные нормы, привычки, отношения высокое/низкое, традиция), так и по горизонтали (период времени). Сложившиеся формы поведения и общения не могут быть прекращены внезапно, они вытесняются постепенно, заменяясь общепринятой нормой. Элиас метко заметил, что отношение к чему-то вредному для здоровья человека не обязательно вызывает реакцию неприятия, как это в наше время случается, когда кто-то сплевывает или неловко вытирает нос. Если человек чавкает за столом или ест руками, в современном обществе это воспринимается лишь как нечто неприличное, но присутствующие совсем не опасаются, что заразятся или что их здоровью будет нанесен какой-либо иной вред. Общественное давление настолько сильно, что некоторые формы поведения постепенно переносятся в сферу непозволительного, неприличного или нежелательного.

Есть и другие сходные с упомянутыми способы поведения или жесты, которые в наше время считаются недопустимыми, например, когда человек ковыряет в носу или в зубах, зевает или чихает, не прикрывая рот и нос рукой и др. Такие виды поведения табуированы и представляют собой то, чего «нельзя делать», что «не гигиенично». Ребенок, который только еще привыкает к социальным конвенциям, «неприличное» поведение взрослых считает допустимым. Чтобы взрослый человек осознал, что вести себя определенным образом не рекомендуется или что это вредит здоровью, должны произойти некоторые «сдвиги цивилизации, предупреждения, благодаря которым общество в процессе “демократизации” устанавливает нормы сдержанности, страха, стыда и отвращения, и это обосновывается логически, той или иной научной теорией, что в той или иной степени касается всех людей независимо от их социального положения и сословия» (Elias 1996: 208). Это выразительный пример того, как на человека оказывается давление извне, что иногда приводит к полной утрате его привычек или сложившейся формы поведения. Так случилось, например, с привычкой сплевывать, которую люди утратили благодаря определенному воздействию на них по горизонту и по вертикали. Общественное воздействие на «неприличное» поведение, давление высшего сословия в выработке новых норм поведения, медицинские доводы, гласящие, что плевать (так же, как и чихать) не гигиенично, поскольку возрастает возможность распространения болезней и, наконец, потому что это вызывает всеобщее неодобрение — это все те факторы, благодаря которым привычка сплевывать постепенно исчезла из быта.

Но куда человеку девать слюну, накапливающуюся в ротовой полости? Хорошие манеры и гигиена предписывают ее глотать. За день у человека выделяется от 1000 до 1500 мл слюны (ср. Guyton 1985: 1082). Человеческая слюна является полезным для организма выделением, участвующим в пищеварении; кроме того, она играет и защитную роль. Иначе говоря, слюна поддерживает гигиену ротовой полости, замедляет развитие микробов или уничтожает их, защищая зубы от кариеса. Возникает вопрос, как обстояло дело с пищеварением и гигиеной рта у наших предков, если они постоянно освобождались от избытка выделяемой слюны?

Нам известно, что в произведениях Гоголя описывается обильная трапеза, богатые столы и угощения. Плотно едят гости Собакевича, губернатора, посетители трактиров. Персонажи гоголевских и других произведений литературы XIX в. потребляют много разнообразной, тяжело перевариваемой пищи и зачастую едят без нужды, когда нет чувства голода. Чичиков, например, переедая от одного помещика к другому, у каждого (кроме Плюшкина) много ест и пьет. Целью посещения поме-

щиков, кроме известной покупки мертвых душ, является для Чичикова угощение. Каждый хозяин угощает гостя прекрасной разнообразной едой и этим подтверждает свое гостеприимство. Как в литературных текстах, так и в повседневной жизни пищу в высшем обществе подавали в изобилии. Наряду с традиционной русской кухней в XIX в. в моде была и французская. Люди ели слишком много и даже кормили изысканной пищей животных, чтобы те прибавили в весе. Некоторые кулинарные принципы были заимствованы из Древнего Рима, например зажаривание животного целиком (внутренности вытягивали через пасть) или фарширование крупного животного мелкими. Такой мясной стол был причиной плохого пищеварения, за которое некоторые люди жестоко заплатились. Так, писатель Крылов умер после одного из подобных обедов от несварения желудка. И у Гоголя были проблемы с пищеварением. Многие современники Гоголя писали о болезненном пристрастии писателя к обильной пище, о невоздержанности в еде, которые связывали с его психической болезнью. Если вслед за Бахтиным рассматривать эту невоздержанность в коде материально-телесной сферы, то еду и питье следует отнести к положительному полюсу карнавализации. Тенденции к излишеству представляют собой «положительный гиперболизм, их торжественно-веселый тон» (Бахтин 1990: 307). Еда вместе с другими элементами гротеска отсылает Гоголя к Рабле. Это сходство бросается в глаза, когда в прозе Гоголя возникает перечисление множества блюд, которые можно встретить начиная с «Предисловия» в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (в Диканьке — дыни, каких, может быть, отроду никто не ел; лучшего меда не сыскать; жена Рудого Панька готовит лучшие пироги и т. п.) и кончая угощениями в «Мертвых душах».

Множество с большой любовью перечисляемых блюд поступают в организм, который характеризуется «открытостью», «незавершенностью» и «взаимодействием с миром» (Бахтин 1990: 307). Тело по существу выходит за свои пределы, оно поглощает мир через рот. Рот — важное отверстие на лице, принимающее еду и питье — является карнавалом положительным, как и вся верхняя часть человеческого тела. Рот находится на лице, как часть головы, с которой мы связываем положительные ассоциации (глава семьи, голова мыслит), а поглощение пищи не подразумевает ее отторжения, переваривания и всего того, что связывается с желудком, кишечником и задом, которые традиционно отрицательно окрашены (см.: Burkhardt 1999). В культуре восприятие человеческого тела визуально разделяется на две части по вертикали: верхнюю (выше пояса) и нижнюю (ниже пояса) и влечет за собой разграничение по ценностным категориям: все, что выше пояса, отмечено положительно, ниже — отри-

цательно, неблагоприятно. Но сразу возникает вопрос, как оценить рот, когда он исторгает из себя что-либо, когда его обладатель плюет? Становится ли рот в этом случае отрицательным, или он все еще является амбивалентным пространством внесения и выбрасывания, положительного и отрицательного? С точки зрения Бахтина, рот, через который поглощается пища, аналогичен заду, так как оба эти пространства-отверстия характеризуются тем, что «именно в них преодолеваются границы между двумя телами и между телом и миром, происходит их взаимообмен и взаимоориентация. Поэтому и основные события в жизни гротескного тела, акты телесной драмы — еда, питье, испражнения (и другие выделения: потение, сморкание, чихание), совокупление, беременность, роды, рост, старость, болезни, смерть, растерзание, разъятие на части, поглощение другим телом» (Бахтин 1990: 343—344). Рот, традиционно рассматриваемый как положительное пространство-отверстие, служащий для принятия пищи, мы сейчас рассматриваем как вывернутый наизнанку, как зону исторжения. Он теперь становится верхним пространством с отрицательными признаками. Рот бормочет, рот оказывается без зубов, может быть с выдающейся челюстью, кривым, рот плюется.

Как мы уже сказали, с медицинской точки зрения плевание является важным физиологическим элементом в жизни человека, а физиологические жесты выплевывания были составной частью человеческого общения вплоть до того времени, когда один сверхэлемент не поставил данный жест в положение табу. Плевание тогда было вытеснено и перенесено в сферу приватности и, вероятно, в течение некоторого непродолжительного времени оно находилось в состоянии перехода от общественного к частному, личному (период, когда использовались плевательницы). Но это длилось недолго. Элиас говорит о правилах поведения на Западе, которые в процессе изживания обычая плевать и выработки запрета на это действие в общественных местах ограничивали упомянутую физиологическую потребность. Например, некоторые правила приличия предписывали сплевывать рядом с умывальником и растирать слюну ногой.

Потребность плевать открыто и на людях (так было, начиная со средних веков вплоть до настоящего времени) может объясняться особенностями одежды, а именно, отсутствием в течение длительного исторического периода карманов. Когда люди плевали на пол или вытирали нос полкой, не было никакой необходимости пользоваться носовым платком, и карман был не нужен. В книге «Костюм в русской художественной культуре» (Кирсанова 1995) карман упоминается как декоративная часть одежды, появившаяся очень поздно, в XIV в., но происхождение слова «карман» в русском языке остается неясным. Хотя в Европе карман

в современном понимании появился сравнительно поздно, при Людовике XIV, эта маленькая деталь играла большую декоративную роль в мужской одежде. Мужская и женская одежда не предполагали ношения платка и других мелких вещей. Даже тогда, когда карманы вошли в моду (в России с XVIII в. они появляются на жилетах, а со временем на пиджаках, брюках и пальто)*, они сохраняли преимущественно декоративное значение, чтобы не «утрачилась форма одежды, во многом определявшая весь ее облик, а должна она была создавать впечатление безупречной опрятности» (Кирсанова 1995: 120). Одежда XIX в. хорошо известна как уже имеющая карман. Последний можно видеть на пиджаках (только что вошедших в моду), в брюках (до XIX в. мужчины носили короткие брюки, поэтому начало столетия обозначило революционную перемену в мужской моде), на фраках. Первая половина XIX в. была временем dandy, временем, когда в моду вошел грациозный танец с шалью, что в эпоху царствования Александра I в России имело большой успех. Куча модных деталей, множество платков и шалей в женской и несложность в мужской моде внесли перемены в поведение того времени (см.: «История русской культуры XVIII—XIX вв.»). На основании вышесказанного можно предположить, что ношение и употребление носового платка в России стало общепринятым только в XIX столетии.

Хотя в XIX в. обычай плевать был изжит, и в моду вошел карман, благодаря которому открывалась возможность носить, а потом и употреблять носовой платок, многие элементы этого жеста (и в меньшей степени — вытирания носа, чихания и кашляния) зафиксировались в языке. Множество фразеологизмов, например *раз плюнуть*; *плюнуть да растереть*; *плевать на кого-либо/что-либо*; *ему плевать на это* и многие другие, свидетельствуют, что язык сохранил то, что в области жеста выходило из обихода и моды. Речь идет прежде всего о выражении негативного суждения — презрения или равнодушия. Несложная в исполнении задача в разговорной речи обозначается как *плевое дело*, т. е. легкая, малозначимая работа. Глаголом *плюнуть/плевать* выражается нечто отрицательное и ничтожное. Этот глагол чаще всего употребляется для выражения пренебрежения в межлической коммуникации (иногда вместе с соответствующим жестом) — *плевать на кого-либо/что-либо*. Это самая высокая степень презрения и неуважения, она может означать агрессивное намерение оскорбить лицо, кому это действие адресовано. Плевание поэтому связано с негативно отмеченными ситуациями и эмоциями, хо-

* На картине П. А. Федотова «Разборчивая невеста» (1847 г.), хорошо виден щегольской носовой платок, торчащий из кармана в фалдах фрака (ГТГ, Москва).

ты культурологически они могут быть окрашены позитивно. В хорватском языке есть пример фразеологизма, выражающего положительные взаимоотношения между людьми: *sin je pljunuti otac*, рус. *сын — вылитый отец* (буквально *выплюнутый отец*). Фразеологизм, обозначающий сходство отца и сына, связан с актом порождения — отец биологически связан со своим ребенком, он его сотворил, «выплюнул». В том же ряду можно рассматривать и плевков Иисуса Христа в Евангелии от Иоанна, в котором Иисус подарил зрение слепому*. Плевание поэтому может обозначать сотворение, исцеление, и можно сказать, что в плевке содержится амбивалентное значение исцеления и загрязнения, соединения и разъединения точно так же, как рот выражает амбивалентное отношение к миру, т. е. границу между внутренним и внешним, между внесением внутрь и выбрасыванием наружу.

У Гоголя можно найти целую гамму плевков как жеста. С одной стороны, это буквальные жесты, т. е. жесты, имеющие место в самом тексте, например *плевать на сторону*. С другой стороны, это метафорические жесты, получившие языковое выражение во фразеологизме, но не отражающие происходящего в повествовании, как, например, *плевать в глаза кому-либо*. Эти жесты мы и рассмотрим по отдельности.

Плевание в произведениях Гоголя не везде равнозначно. Оно, во-первых, выражает различные эмоции, а во-вторых, состояния, физиологически подразумевающие выбрасывание слюны. Такая привычка плеванья есть, например, у курильщиков. Точнее было бы сказать, что речь идет о сплевывании, поскольку табак в то время был крупнее, чем сегодня, и частично попадал в рот, а курили главным образом трубки, люльки или сигары, не имевшие фильтра. Поэтому такими распространенными являются выражения типа *поминутно сплевывать* или *сплюнуть на сторону*, появляющиеся в диалогах, в которых герои курят люльки (Тарас Бульба, его товарищи по оружию, украинские старики в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»). Аналогично и плевание мимоходом или плевание по привычке (плевать на сторону), обыкновенное поплевание в процессе разговора. Речь идет о привычке как части физиологической потребности поглощения и отторжения. Курение при этом является поглощением, а плевание — отторжением. В таких ситуациях рот становится одновременно отверстием для поглощения пищи, дыма сигарет, питья и отверстием для отторжения наподобие ануса. В таком случае можно го-

* «Сказав это, Он плюнул на землю, сделал брение из плюновения и помазал брением глаза слепому, и сказал ему: пойдя, умойся в купальне Силоам, что значит: посланный. Он пошел и умылся, и пришел зрячим» (От Иоанна, 9,6).

ворить об исторжении, т. е. об отторжении слюны вследствие неприятного ощущения. Мы выплевываем то, что очень неприятно держать во рту или у рта (Чичиков однажды сплюнул, когда его лизнула собака в самые губы).

Совсем иначе дело обстоит с проявлениями таких эмоций, как, например, злость, раздражение, досада, разочарование, удивление, отрицание или отказ от чего-либо. В абстрактном смысле *плюнуть на кого-либо* означает пренебрежение к кому-либо, в то время как в буквальном значении плевков часто выражает злость. Может быть, злость — это своеобразное выражение отвращения, и поэтому многие выражения у Гоголя, такие, как *плевать кому-либо на голову*; *наплевать в глаза/в лицо кому-либо*; *плюнуть/плевать на что-либо*; *плюнуть/плевать на все*, которые акцентируют негативное отношение, пренебрежение и даже желание унижить собеседника связаны с плеванием в буквальном смысле (*Дед плюнул на пол*; *сплюнуть в/на сторону*; *плюнул от негодования и начал продолжать работу*); или же особенно интересны выражения типа *плюнуть в сердцах* (у Гоголя: *плюнуть с сердец*), толкующиеся как досада, злость, гнев. Плевание в этих примерах обусловлено отрицательными эмоциями. Заряд подобных эмоций очень силен, и часто невербальная мимика, которая сопровождает речь, способна сильнее проявить эмоции, чем высказанные слова. В своей книге Волос приводит примеры плеванья как «жеста, посредством которого выражается непосредственный контакт с объектами», в данном случае это жесты, выражающие недовольство. Речь идет о словах и словосочетаниях, обозначающих акт плевка — *тьфу* («плюнул губами, тьфу»), подчеркивающих самый высокий уровень недовольства, которое можно выразить руками (*ударить кулаком по столу*), пальцами (*сжимать и разжимать кулаки*), головой (*втянуть голову в плечи*), глазами, бровями (*посмотреть исподлобья*), а также губами — плеванием как таковым (см.: Volos 1995).

Хлестаков в «Ревизоре» тоже плюется от злости, но нельзя забывать, что ему хочется есть, и его плевание, таким образом, является рефлекторным. Слюна у него выделяется из-за чувства голода («Тьфу! /плюет/ даже тошнит, как есть хочется», Гоголь 1952: 30). Желание Хлестакова плюнуть по сути дела является так называемым безусловным рефлексом, или рефлексом Павлова. Он плюет рефлекторно, его мутит от голода. В его плевании обнаруживаются два значения. С одной стороны, речь идет о злости (почему ему не дают есть?), а с другой, даже само упоминание о пище вызывает у него слюноотделение из-за растущего чувства голода. Таким образом, связались два уровня: эмоциональный и рефлекторный. Хлестаков может контролировать злость, так как она является частью его

характера, но не свою рефлекторную реакцию — последняя неконтролируема.

Еще одной эмоцией, связанной с плеванием, является чувство превосходства. Молодой философ Хома в «Вие» пострадал из-за страха. Если бы он не испугался, то ведьма ничего не могла бы с ним сделать, как позже будут говорить его друзья. Нужно было только «перекреститься да плюнуть на самый хвост ей» («Вий», Гоголь 1952: 192). Физиологическим жестом *плевания на хвост* молодой человек мог бы выразить ведьме свое презрение. Страх, таким образом, побеждается жестом плевания. Хома не плюнул, так как побоялся, и поэтому можно сказать, что страх является единственной эмоцией, которую нельзя связать с плеванием. Обусловленный стрессовой ситуацией, страх ведет к активизации гормонов. С физиологической точки зрения интересно, что в такие моменты происходят перемены в теле человека: сокращаются мышцы (проявление готовности к борьбе или бегству), начинают потеть ладони (выражение страха, нетерпения) и, что для нас особенно важно, пересыхает во рту. Слюноотделение уменьшается, поскольку большее количество крови приливает к тем органам, которые в таких ситуациях стресса испытывают в ней большую потребность — к мозгу и мышцам, благодаря чему можно начать борьбу или отступление. Поэтому действие *плюнуть ведьме на хвост* выражает храбрость и по существу означает «я не боюсь».

Кроме упомянутых ситуаций плевания, т. е. реальных жестов, у Гоголя можно найти ряд языковых выражений для обозначения этого действия. Речь идет об определенном виде пословиц и поговорок, придающих гоголевской прозе стилистическую гибкость. Писатель будто рассказывает нам народную байку. В речи созданного писателем Рудого Панька, от лица которого ведется повествование («вы, может быть, и рассердитесь, что пасичник говорит вам запросто, как будто какому-нибудь свату своему или куму», «Вечера на хуторе близ Диканьки», Гоголь 1952: 4), выражения для обозначения плевания являются неотъемлемой частью его коммуникации с другими персонажами. Поскольку Гоголь в своих ранних произведениях подражал «народному рассказчику», т. е. использовал *сказ*, можно было бы подумать, что в этот период его творчества жесты и выражения для обозначения плевания должны появляться чаще, но этого не произошло. Мотив плевания, и как языковое выражение, и как жест, равномерно пронизывает все произведения Гоголя, независимо от того, идет ли речь о ранних повестях и рассказах, драматических произведениях, городских повестях или романе. Следует отметить, что этот жест несколько реже встречается в цикле «Петербургских повестей». Если учесть, что герои Гоголя нюхают табак (и это делают очень картин-

но: *набивать табак; натащить в нос табак; угощать нос табаком*), курят люльки, обильно едят, то вполне естественно, что они при этом и плюются. Если даже речь идет о словесном выражении, герои Гоголя жить не могут без того, чтобы не плюнуть. Они плюют на голову (*плюнуть/плевать на голову*, т. е. презирать кого); плюют в глаза и лицо, что также представляет своеобразный способ унижить собеседника, поскольку лицом можно «в грязь ударить». *Плевание в лицо* — это проявление высшего унижения человеческого достоинства, и его можно распространить и на все окружающее (*плюнуть на все*), что представляет собой выражение глубочайшего презрения.

Данным жестом можно также выразить удивление и разочарование. Вспомним Ковалева, потерявшего нос. Подошедши к зеркалу, он сказал: «Чорт знает что, какая дрянь! — произнес он, плюнувши. — Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!» («Нос», Гоголь 1952: 49). Дед из «Заколдованного места» плюет, когда разочаровывается. Но персонажи Гоголя плюют и от смущения. Так, Лука Лукич, наряду с другими действиями вследствие смущения перед мнимым ревизором, еще и плюется («от испуга выронил сигару, плюнул и, махнув рукою, про себя» — написано в ремарке, «Ревизор», Гоголь 1952: 62). Следует отметить и плевание от скуки. С этим эмоциональным состоянием связано словосочетание *плевать в потолок*, благодаря которому плевание как жест воспринимается гораздо шире. Плевание от скуки (равнодушия) лакея Ивана взбесило Ковалева. Иван «лежа на спине, плевал в потолок...» («Нос», Гоголь 1952: 59). Этот жест снижает негативную эмоцию и показывает, что плевание может быть простодушным. Простодушие может выразиться фразеологизмом *бить баклуши*. Не обязательно плевать только от злости, разочарования или возмущения, это можно делать от безделья, просто со скуки.

И в других произведениях русской литературы XIX в. можно найти выражения для обозначения плевания, более или менее идентичные тому, что мы нашли у Гоголя.

Очень часто встречается фразеологизм *плюнуть на руки* в значении «начать работу», что является интересным, поскольку руками мы что-то делаем и реализуем действия. Поэтому *плюнуть на руки* значит начать делать, в то время как *сидеть, сложив руки* (или *сидеть праздно*), значит «ничего не делать». Это выражение встречается не только у Гоголя (надо обратить внимание, что его герои плюют *в руки*: Петро начинает работу и плюет в руки. «Вечер накануне Ивана Купала»), но и у Гончарова «гребцы в ожидании обещанной награды, поплевали на руки и начали было по-давнишнему прискакивать на местах, изо всей мочи работая веслами» («Обыкновенная история», Гончаров 1947: 74). Чаще всего плевание все-

таки является знаком пренебрежения: «вам наплевать, что говорить будут» («Война и мир», Толстой 1953), т. е. вам всё равно, «мне плевать на него с его княжеством» («Анна Каренина», Толстой 1953), «увидела бы я ее, я бы ей в рожу наплевала» («Обыкновенная история», Гончаров 1947). Кроме того, плюют на *noblesse* («Братья Карамазовы», Достоевский 1958), на отчеты и заслуги, плюют также и вследствие ссоры. В «Бесах» Ф. М. Достоевского используется глагол *расплеваться* в значении поссориться с кем-нибудь, прекратить дружбу. Такое плевание представляет переход злости и пренебрежения в отношении людей на новый уровень — взаимное плевание, плевание друг на друга.

В романе «Война и мир» Л. Н. Толстого мы сталкиваемся с интересным в культурологическом отношении случаем, когда целью плевания является предотвратить сглаз: «Графиня посмотрела на ногти и поплевала с веселым лицом, возвращаясь в гостиную» (Толстой 1953). Такой вид плевания по сути представляет собой желание осуществить намеченное, защититься от противодействия своим планам со стороны. Обычай плевать от сглаза (чаще всего три раза) встречается у многих народов. Русская культура знакома с жестом *плевать три раза через левое плечо*. Речь идет об акте плевания как части обряда, т. е. о «жесте, применяемом в определенных традиционных жизненных обстоятельствах» (Volos 1995: 121). В народной культуре существуют, конечно, и другие способы ограждения от колдовства, но плевание в этом примере несет значение положительной магии.

У Гоголя, как и у других авторов, плевание чаще всего является негативным жестом — выражением презрения. Плюют не только от злости (*плюнуть в сердцах*), плевание гораздо чаще употребляется в словосочетаниях *плюнуть кому-либо на голову, лицо, в глаза* или вообще *плевать на кого-либо/что-либо, плевать на все*. С подобным отношением данные выражения связаны с давних времен: еще в Книге Иова (17, 6) говорится о плевании в лицо как способе унижить собеседника.

Интересно отметить, что, несмотря на частое появление мотива плевания в текстах литературы XIX в., разнообразие этого феномена можно найти только у Гоголя. Его герои обозначены даже своим именем (изучение необыкновенных фамилий в его произведениях выходит за рамки нашей темы, но является интересным, см., например: Мандельштам 1902; Горр 1984). Примером фамилии с физиологической семантикой является Жевакин (от *жевать*) из комедии «Женитьба»; этот герой не жует, не чавкает, но зато способен «жевать жвачку» разных пошлостей. Интересно также, что в романе «Мертвые души» Гоголь создает выразительные портреты своих персонажей, характеризуя каждого не только посредством

внешности (вспомним только портретную галерею его помещиков), но и жестах и мимикой. Одним из наиболее ярко очерченных персонажей романа, несомненно, является Плюшкин. Этот скупец, персонаж гротескного плана, по поводу которого Чичиков недоумевает, мужчина ли он или женщина, весь погружен в мимическое. Даже его фамилия частично напоминает плевание. (В звуковом отношении имя Плюшкин отдаленно напоминает глагол *плюнуть/плевать*.) Плюшкин, которого навещает Чичиков, живет в ужасном доме полном всяких мелочей, среди которых имеется и (описанная типично по-гоголевски) «зубочистка, совершенно пожелтевшая, которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих еще до нашествия на Москву французов» (Гоголь 1952: 119). И Плюшкин действительно плюется. Лицо его — почти такое же, «как у многих худощавых стариков, один подбородок только выступал далеко вперед, так что он должен был всякий раз закрывать его платком, чтобы не заплевать» (Гоголь 1952: 120). То, что плевать ему мешает подбородок, определяется физическим строением лица. То, что он плюется, обусловлено как старостью, так и генетической предрасположенностью. У Плюшкина нет зубов, и ему приходится говорить как бы сквозь губы. Словосочетание *говорить сквозь зубы* в смысле тихо, произносить с трудом, бормотать здесь иронически перефразировано. Поэтому он *кушает губами* будто что-то ест, и этот свой неотвязный жест он повторяет несколько раз в течение диалога с Чичиковым (*стал жевать губами, стал опять кушать губами, пожевал губами*).

Наряду с гротескностью рта, плеванием от старости, строением лица, а также всей острой характерностью своей личности, этот герой отличается и тем, что часто сморкается, вытирает нос. Отчасти он сморкается, оттого что так устроен его нос (длинный, узкий, орлиный), отчасти — потому что нюхает табак: «Плюшкин не заметил от радости, что у него из носа выглянул весьма некартинно табак» (Гоголь 1952: 127). Он утирает нос и губу носовым платком: «Он даже утерся платком и, свернувши его в комок, стал им возить себя по верхней губе» (Гоголь 1952: 128).

Мимика и физиологические жесты достигают в гоголевском персонаже своей кульминации. И это понятно, потому что Плюшкин — это, по словам Т. Крафта (Крафт 2002), «помещик в кривом зеркале». По мнению исследователя, Плюшкин находится в центре инверсированного мира, устроенного на принципе контрастов: к ним относится одежда Плюшкина (Плюшкин как гротескный священник), поведение священника (благословение) versus поведение Плюшкина (проклятие) и так далее. Другими словами, «Гоголь приемом гротеска вывернул наизнанку священника и интерьер русской православной церкви» (Крафт 2002: 105).

Принцип вывернутости наизнанку, достигающий кульминации в образе Плюшкина, типичного гротескного и мимического героя, «рождает расщепление, перепрыгивание смысла из одной крайности в другую, стремление удержать баланс и одновременные срывы — комическое трагестирование слова, вскрывающее его многомерную природу и показывающее пути его обновления» (Бахтин 1990: 534).

Таким образом, посредством амбивалентности смыслов, заключенных в акте плевания, Плюшкин являет собой высшую точку в конструкции гротескного мира у Гоголя. Будучи наивысшим проявлением гротескной репрезентации, образ Плюшкина стал важной вехой на пути исчезновения мотива плевка в русской литературе XIX в. Представленные в связи с Плюшкиным физиологические жесты, прежде всего мимические, а также жесты, в которых участвуют руки и лицо, свидетельствуют о явном завершении этого процесса. Данный персонаж является наглядным примером физиологического жеста плевания на этапе его исчезновения. После Плюшкина, как нам представляется, вышеупомянутое внешнее и внутреннее давление в регуляции нового способа поведения себя оправдало.

Литература

- Акишина А., Кано Х. Словарь русских жестов и мимики. Токио, 1980.
- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- Chevalier J., Gheerbrant A. Rječnik simbola. Zagreb, 1983.
- Достоевский Ф. М. Бесы. М., 1994.
- Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М., 1958.
- Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1952.
- Гончаров И. А. Обломов. М., 1947.
- Григорьева С. А., Григорьев Н. В., Крейдлин Г. Е. Словарь языка русских жестов. Москва—Вена, 2001.
- Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре XVIII—XX вв. М., 1995.
- Мандельштам И. О характере гоголевского стиля. СПб., 1902.
- Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996.
- Подорога В. Феноменология тела. М., 1995.
- Пронников В. А. Язык мимики и жестов. М., 2001.
- Рябцев Ю. С. История русской культуры XVII—XIX вв. М., 1997.
- Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14-ти т. М., 1953.
- Burkhardt D. Мотив «зада» как часть пародийного кода и приема деконструкции // Kodovi slovenskih kultura / Red. Ajdadžić D. Beograd, 1999.

- Elias N. О процесу civilizacije. Sociogenetska i psihogenetska istraživanja. Zagreb, 1996.
- Guyton A. C. Medicinska fiziologija. Beograd—Zagreb, 1985.
- Kraft T. Помещики в кривом зеркале гротеска — Плюшкин // Slavica tergestina / Red. De Michiel M, Deotto P., Nortman M., Več. I. Trieste, 2002. № 10.
- Propp V. Problemi komike i smeha. Novi Sad, 1984.
- Vojvodić J. Gogolj je pisao traheve // Književna smotra. Zagreb, 2000. Vol. XXXII, № 115—116 (1—2). С. 35—39.
- Volos R. Ruska neverbalna komunikacija. Zagreb, 1995.

Телесная мотивика в поэзии Заболоцкого

В творчестве обэриутов ключевая метафора «органической» («организмической») поэтики, восходящей к Ап. Григорьеву («Парадоксы органической критики. Письма Ф. М. Достоевскому», 1864), который вслед за А. Шлеймахером и Г. Спенсером утверждал, что «произведение есть живое тело» [Неклюдов 2003: 118], пришла во взаимодействие с хлебниковским заветом «быть недовольным убожеством словаря живых существ и приступить к существотворчеству» [Хлебников III: 656] и нашла более буквальное, чем это обычно понимается, воплощение¹.

Слово, давшее название (*имя*)² первой и главной книге Николая Заболоцкого — «Столбцы», было найдено поэтом при создании в рукописном «Арарате» стихотворения «Столбцом о черкешенке», переименованного в «Столбцах» 1929 г. в «Черкешенку» и исключенного из всех последующих вариантов. Подобно отброшенному ключу, оно навсегда покинуло корпус «Столбцов», не только дав название книге причудливых стихотворений, но и определив важные особенности формы и онтологии «столбца», его целей и тайных «задач», по-разному решаемых в других образцах этого авторского квазижанрового образования. В отличие от распространенных определений поэтических текстов (*стихи, стихотворения*), содержащих во внутренней форме идею ряда, *горизонталь*, слово *столбцы* подчеркивает *вертикальное* измерение поэтического текста, неизменно присутствующее и в любом «нормальном» стихотворении.

Книга «Столбцы» 1929 г. состоит из 22 стихотворений (соответственно числу Великих Арканов Таро и букв магического еврейского алфавита)³, значимо неравномерно сгруппированных по четырем разделам. В книге «Сефер Йецир» о деянии Творца сказано: «Он создал нечто из хаоса, из ничего сделал нечто, и вырубил большие *столбы* (курсив мой — И. Л.) из воздуха необъятного, и вот знак: одна буква — со всеми и все с одной. Он смотрел, перемещал и сделал все созданное и все слова одним способом и знак этому: 22 предмета в одном теле» [Папюс 1910: 264].

«Столбцы» Заболоцкого восходят к этим воздушным *столбам* и структурно воспроизводят космогоническое деяние Творца в сниженном и как бы «уменьшенном» варианте, максимально приближенном к быту и реалиям Ленинграда конца 1920-х годов. *Столбец* Заболоцкого, как колонка строк, напечатанных в столбик, — точнее, визуальный образ этой колонки, — послужил поэту метафорой неосязаемого воздушного *столба*,

каждый из которых является онтологической константой (Степанов, Проскурин 1993)⁴.

«Столбец о черкешенке» состоит из 40 стихов, напечатанных в столбик и разделенных автором на четыре строфоиды⁵, два из которых содержат по 12 стихов и два — по 8. Асимметричное по вертикали членение смутно напоминает структуру *сонета*, каждый из блоков которого «разросся» в несколько раз. Речь идет не о точном соответствии числа строк и не о точности пропорции, но скорее о движении поэтической материи в соответствии с актуальным в обэриутских кругах понятием «некоторого равновесия с небольшой погрешностью». Р. О. Якобсон (вслед за Хопкинсом) говорил о «симметричной трихотомии» сонетной формы, выполняющей роль смыслового контрапункта, то есть наряду с выраженными в классическом сонете симметриями (4|4 и 3|3) есть еще одна, как правило, смысловая: 7|7 [Якобсон 1987: 88]. Сама структура сонетного канона, где предполагается наличие «большого» (*голова*) и «малого» (*хвост*) центров, напоминает структуру *яйца* в качестве «реального объекта», соответствующего языковым (знаковым) реальностям текста.

На основании анализа текста *Столбцов-29* Е. В. Красильникова приходит к следующим выводам о природе стиха у Заболоцкого: «...Отбор языковых единиц разных уровней и их линейное столкновение активизирует их в тексте. Это можно сопоставить с видимостью и энергией живописных мазков у художников экспрессионистов... М. Ларионов говорит о “выращивании живописи”, то есть росте ее на глазах зрителя... “Мысль и материя едины”. Это философское кредо поэта-мониста, как кажется, приложимо и к материи стиха. Причем, как и в любой полностью живой материи, есть элементы, прозрачно означенные (сознательно наполненные), и есть движение звуков, в которых отсветы смысла только мерцают, как в светляках» [Красильникова 1995: 460–461].

Каждое из стихотворений-столбцов поэт словно бы «выращивает» из Буквы мифологического Алфавита. Первые следы такого отношения к поэтическому творчеству у Заболоцкого мы можем обнаружить в созданном летом 1926 г. стихотворении «Disciplina clericallis», композиция которого восходит к пропорциям алхимического рецепта о «выращивании» в реторте *homunculus'a* (опубликованная А. Н. Пыпиным анонимная масонская рукопись XVIII в. «О философских человеках, — кто они суть в самом деле и как их рождают?»⁶, оказавшаяся в сфере интересов поэтов начала XX в., в первую очередь, Михаила Кузмина и Александра Блока [Богомолов 1995: 153–158]).

Асимметричная на уровне графики композиция «Черкешенки» скрывает симметрию. Если мы, пренебрегая членением на строфоподоб-

ные участки, разделим текст ровно пополам, в центре окажутся строки: «...ей Тула делает фокстрот, / Тамбов сапожки примеряет, / но Терек мечется в груди, / ревет в разорванные губы...» [Заболоцкий 2002: 347]. *Фокстрот* здесь — не танец, как в одноименном столбце, но название популярной в двадцатые годы женской прически. В центре стихотворения (в его «пуповине»), таким образом, локализован образ стихии, разрывающей тело на части, связанный с присутствием кавказского локуса в ленинградском. Ему предшествует построение векторных «стрелок», отсылающих соответственно к телесным *верху* и *низу* — *голове* (*фокстрот*) и *ногам* (*сапожки/два огромных сапога*). *Тамбов* и *Тула* здесь — знаки провинциальных пространств, в самом общем виде сводимые к идее *периферии* — текста, антропоморфного тела и тела геополитического («империя»).

Текстовая периферия — начало и конец текста — подхватывают «стрелки», исходящие из композиционного центра⁷. В первой строфе множество образов свидетельствует о «приуроченности к верху», по терминологии С. В. Кековой: «Когда заря прозрачной глыбой / придавит воздух над землей, / с горы, на колокол похожей, / летят двускатные орлы; / идут граненые деревья / в свое волшебное кочевье; / *верхушка* тлеет, как свеча, / пустыми кольцами бренча; / а там над ними, *наверху*, / *вершиной* пышною качая, / *старик Эльбрус* рахат-лукум / готовит нам и чашку чая» [Заболоцкий 2002: 347; курсив мой — И. Л.].

Образ *вершины горы* замещает здесь образ *человеческой головы*, и в пространстве читательской рецепции происходит совмещение масштабов изображаемого — это и *антропоморфный* образ, и образ *ландшафтный*, и, наконец, образ самого *текста* (образ *столбца*).

Столбец на основании принципа иконизма («отражение структуры реальности в структуре высказывания» [Ланглебен 2002: 182]) воспроизводит антропологическую структуру, параметры которой соотносимы с параметрами вертикальной («И я стою...») фигуры человеческого тела (*верх/низ, правое/левое, впереди/сзади*). Наряду с цитируемым молодым поэтом в статье «О сущности символизма» (конец 1921 — начало 1922 г.) фрагментом из сонета Шарля Бодлера «Соответствия» («Природа — строгий храм, где строй живых колонн / Порой чуть внятный звук украдкой уронит, / Лесами символов бредет, в их чаще тонет <...>» (ср. английские версии персвода названия книги «Столбцы»: «Columns» и «Scrolls»)) несомненно влияние (не возьмемся утверждать — прямо или опосредованное) восходящего к философии Николая Фёдорова противопоставления *вертикального* (связанного с *активным, живым, мужским (сыновним)* и *человеческим*) и *горизонтального* (*пассивного, мертвого, женского,*

животного). Поэт говорил: «Книга будет называться “Столбцы”. В это слово я вкладываю понятие дисциплины, порядка...» [Воспоминания 1984: 105]. В этой связи следует вспомнить о соприродных алфавитному принципу концептах ‘порядок’, ‘мировой порядок’, ‘священный порядок, ритуал’, ‘число’, ‘ритм’ [Степанов, Проскурин 1993: 74]. Как показано в работе Л. Силард (2000) о принципах композиции сверхповести «Зантези», — «колоды», состоящей из 22 (21 + 1) «плоскостей слова», — *Таро* у Хлебникова отчетливо противопоставляется *каббале* (при том, что «хотя история появления карт Таро до сих пор весьма затуманена — их соотносённость с каббалистикой более или менее очевидна» [Силард 2000: 296]). Как пишет исследователь, «люди, больше всего оперировавшие гадалными картами Таро, цыганки-гадалки представления не имели о философии каббалы, но именно это и позволяет — при учете глубинно-символической ориентированности Таро на каббалу — рассматривать Таро чем-то вроде каббалы, спустившейся в субкультуру, или, точнее, субкультурным аналогом каббалы, восходящим к затерянному в памяти времен общему источнику» [Силард 2000: 296]. Внимание к символике антропоморфных изображений на картах *Таро* генерации художников, пришедших на смену символистов теургического склада, ориентированных на загадочные и достаточно абстрактные конфигурации *каббалы*, «обусловлено демонстративной переориентацией на низовую культуру, на субкультуру, негнжируемую “высокой эстетикой”» [Силард 2000: 296–297].

Финал «Черкешенки», где локализован образ абсолютного *телесного низа* (“два огромных сапога”), подтверждает наше предположение о сознательном конструировании стихового массива столбца по образу тела в его отношении с миром; граница между ними стирается на глазах читателя: «И я стою — от света белый, / я в море черное гляжу, / и мир двоится предо мною / на два огромных сапога — / один шагает по Эльбрусу, / другой по-фински говорит, / и оба вместе убегают, / гремя по морю — на восток» [Заболоцкий 2002: 347].

Если «центральным событием» в сюжете стихотворения является *смерть/падение черкешенки*, то самый факт создания вертикального «Столбца о черкешенке» («аккуратная колонка строк, посвященных черкешенке», [Заболоцкий 1998: 138]) означает *воскрешение*, преодоление смерти, продолжение жизни — но в ином (собственно, поэтическом) измерении. Этот аспект отчетливо виден, если сопоставить финальный строфоид («И я стою — от света белый, / я в море черное гляжу...»), где «сходятся» вертикальное стояние *автора/лирического героя* и вертикальная организация сплоченных в массив горизонтальных поэтических строк, с несомненно программным финалом столбца «На лестницах», где

жизнь *кота-отшельника-висельника* (соотв. буква — Ламед и 12-я карта Великих Арканов Таро (Повешенный, или Жертва Духовная)) продолжает охраняемый *броней/скорлупой* герой — свидетель его «страстей»: «И я на лестнице стою, / Такой же белый, важный. / Я продолжаю жизнь твою, / Мой праведник отважный» [Заболоцкий 2002: 93].

Исповедуемое Заболоцким («поэтом-монистом») отношение к созданию поэтического текста связано с *проблемой перевода/трансформации/[трансмутации]* в пределах дихотомии *природа > культура* посредством комбинирования знаков самой разной природы. При моделировании столбца, понимаемого как «развитие, разделение и перемещение» *Букв Алфавита* и *Буквы/тела* возникает система взаимных проекций разноуровневых знаков и знаковых взаимодействий в вертикальной колонке строк:

буква > дерво > колонна > столбец > сфера > яйцо/семя > антропоморфное тело

Иосиф Бродский говорил в «Нобелевской лекции»: «Человек принимается за сочинение стихотворения по разным соображениям: чтобы завосвать сердце возлюбленной, чтобы выразить свое отношение к окружающей его реальности, будь то пейзаж или государство... Он прибегает к этой форме — к стихотворению — по соображениям скорее всего бессознательно-миметическим: черный вертикальный ступок слов посреди белого листа бумаги, видимо, напоминает человеку о его собственном положении в мире, о пропорции пространства к его телу» [Бродский 2000: 311]. Случай «Столбцов» Заболоцкого — случай осознанно-миметического отношения к этой коллизии, при котором базовые оппозиции антропологической структуры (*верх/низ, правое/левое, впереди/сзади*) находят соответствие в собственно текстовых реалиях: *начало* и *конец* текста *столбца, анакруса* и *клаузула* (с возможностью инверсии при «зеркальном» прочтении). Третья из оппозиций предполагает сугубо поэтическую конфигурацию: *внетекстовое* и *внутреннее*, «поэтическое» пространство. В то же самое время, если структура каждого из столбцов антропоморфна, то сборник как целое (в редакции 1929 г. за счет двадцатидвухчленности, в позднейших *Сводах* — благодаря концентрической (сфероподобной) композиции) скорее *теоморфен*. Характер взаимосвязи *столбцов* в составе ансамбля сборника тяготеет к тому, чтобы воспроизвести коллизию, лежащую в самой основе символического мышления: «...Хотя 22 буквы еврейского алфавита равны Богу, Бог не равен ни одной из них в отдельности (в том числе и второй — дыханию), и это при сохранении того условия, что в каждой из сфир он присутствует, в каждой получает воплощение. Фактически это и есть закон символа» [Курганов 1997: 218]⁸.

Творчески следуя рекомендациям популярной оккультной литературы, обэриуты обращаются к двум архаическим концепциям соответствия *тела и речевой практики*: «Есть наука о речи, имеющая несколько названий, и старательно охраняемая двумя посвящениями: южным в мантрах (стихах), на санскритском языке, и восточным — в кабалистических правилах, на еврейском языке» [Папюс I: 128]. При этом в структуре текста воспроизводятся аспекты структуры «реального объекта» (*денотата*) «человек», закрепленные в иной традиции, сама древность которой также становится гарантом онтологической «прочности» текста.

М. Ямпольский обратил внимание на связь текста Хармса «На сиянии дня месяца июня...» ([Хармс 2001: 175]; факсимиле рукописи в: Хармс 1988: 339) с книгой пророка Даниила [Хармс 1998: 70—71].

НА СІЯНІІ ДНЯ МЬСЯЦА ІЮНЯ
 ГОВОРІТЬ ДАНІІЛЬ СЬ ОКНОМЬ
 СВЬЩАННОЕ СОХРАНІТЬ
 І ПКИМЬ ОБРАЗОМЬ ВІДБІТЬ ДУМА СВЬТМЬ
 ГОВОРІТЬ СОЛНЦУ: СОЛНЦЕ РОСВЬТИ МЕНЯ
 ПРОЯВІ МЕНЯ СЛНЦЕ СЕМЬ РАЗЬ
 МЕНЕ ДЬВЯТЬЮ ДРАМИ ЖИВЬ Я
 СЛВДЬ ЗЛОСТИ І ЗДІВЕТИ ВІХОДЬ НИЗЬ
 ПИТЬ ХЛВБУ І ВЕДЕ РОТЬ МОЙ
 СТРАСТИ ВІЗІКЬ ЯЗЫКЬ МОЙ
 ДВА ОУХА ДІЯ СЛУШАМІЯ
 І СВЬТУ ОКНО ГЛАЗА МОЙ

Не менее существен другой источник: в древнеиндийской традиции человеческое тело часто уподобляется «девятивратному граду» (варианты: «дом с девятью окнами» и «сосуд, снабженный девятью отверстиями»), где обитает вечный и невидимый дух — Пуруша⁹: «Ото всех дел отрешась сердцем, счастливо пребывает воплощенный Властитель в *девятивратном граде*, не совершая действий и не заставляя действовать» [Бхагавадгита V: 13; 1978: 100]; «В граде с девятью вратами наделенный телом «гусь» устремляется наружу — Властитель всего мира, неподвижного и движущегося» [Шветашватара упанишада III: 18; Упанишады 2000: 570]¹⁰. В комментариях указывается, что под *девятью вратами* следует понимать два глаза, два уха, две ноздри и рот — вверху, и анус и летородный орган — внизу, каковым соответствуют девять «поэтических настроений» (*раса*; см. также: Галинская 1975: 21—32, Галинская 1986: 12—18). Архаи-

зую магический текст-заклинание при помощи сокращений и написания «под титлом», Хармс создает возможность альтернативного прочтения: драмы = 'дырами', 'дарами' (+ ассоциативно, 'драма').

В написанном 19—20 ноября 1929 г. тексте «Сабля» [Хармс 2000: 278—284] модель 7 + 2 воспроизводится на уровне макроструктуры. «Сабля» — небольшая «сверхповесть» Хармса, в которую входят стихи, прозаические («философские») ¹¹ фрагменты и диалоги. Однако, в отличие от воспроизводящих *двадцатидвухчастную* «тарообразную модель универсума» (Л. Силард) хлебниковской сверхповести «Зангези» и сборника Заболоцкого «Столбцы», здесь царит другой принцип: текст состоит из *девяти* параграфов. Параграфы 8—9 отделены от первых семи подзаголовком «д о б а в л е н и е», и именно они снабжены сносками — своеобразными «выделениями» текста, примыкающими к нему, но и одновременно находящимися за его пределами. Тогда имена предшественников (Козьма Прутков, Гёте, Блейк, Ломоносов, Гоголь, Хлебников), чей опыт «переварен» текстом, оказываются собранными в анальной сфере, а *сабле* возвращается ее фаллический смысл ¹². Если на уровне нарративной «поверхности» речь у Хармса идет о границах тела (*шапочка, сапоги, блестящие манжеты и эполеты*) и об аналогии между *телом* и *поэтическим текстом* («Точно рифмы наши грани/ остриём блестят стальным»), то на уровне макроструктуры актуализирована *проницаемость* границ — участки текста (*параграфы*) становятся иконическими метафорами *окон* (*дыр*) в иное, за-текстовое «измерение». Собственно коммуникативная функция текста отступает на второй план, но текст при этом не становится и текстом-существом. Если позволительно воспользоваться терминологией обэриутско-чинарского философствования, он становится *Препятствием* между Этим и Тем, между читателем и локализованной в ином измерении антропоморфной единицей («вестником»); *зеркалом*, в котором каждый может увидеть (точнее, почувствовать) присутствие вечного и незримого 'двойника' ¹³. Если учесть, что реальная рецепция (особенно при первом знакомстве с текстом) не предполагает осознания особенностей макроструктуры, она работает по принципу «дхавани» («затаенного эффекта»), описанному в работе Б. А. Ларина «Учение о символе в индийской поэтике», которая была напечатана во втором выпуске сборника «Поэтика» в 1927 г. и могла быть известна Хармсу. Кроме того, в записных книжках отражен интерес писателя к индийской мифологии (см. например, лист 11 из Записной книжки № 3 [Хармс 2002[1]: 27]), а также следы практического и теоретического интереса к йоге: упоминаются книги М. Мюллера, Рамачараки, К. Фолиа и др. Лишь в 1938 г. была опубликована работа, посвященная сопоставлению библейской и ведической

мифологии Первочеловека (Франк-Каменецкий 1938), однако гипотетически можно предположить «циркуляцию» идеи и в яфетидологической «аранжировке».

«Всплывшая» у Хармса на рубеже 1920—1930-х годов архаическая модель телесности («семь плюс два») служит одним из многочисленных культурных кодов пьесы А. И. Введенского «ёлка у Ивановых» (1938), но находит воплощение не в композиции сочинения, а в системе действующих лиц пьесы. Наряду с индуистской категорией *Линга-Шарира*, «работающей» в пьесе Хармса «Елизавета Бам» [Ямпольский 1998: 155], позаимствованной из терминологического арсенала П. Д. Успенского (в свою очередь, позаимствовавшего его в сочинениях Е. П. Блаватской) и объясняющей «разновозрастность» семьи «Ивановых» <?> (Петя Перов — годовалый мальчик; Нина Серова — восьмилетняя девочка; Варя Петрова — семнадцатилетняя девочка; Володя Комаров — двадцатипятилетний мальчик; Соня Острова — тридцатидвухлетняя девочка; Миша Пестров — семидесятишестилетний мальчик; Дуня Шустрова — восьмидесятидвухлетняя девочка; Пузырева-мать; Пузырев-отец [Введенский 1998: 512]), модель '7 + 2' определяет состав этой странной «семьи»: отец и мать Пузыревы (*производящий низ*) имеют у Введенского *семеро* детей, состав которых членится в соотношении 4/3: по признаку пола (3 мальчика и 4 девочки) и по окончанию фамилии, на *—ров(а)* и на *—тров(а)*: Перов, Серова, Комаров; Петрова, Острова, Пестров, Шустрова (возможно другое членение, но пропорция сохраняется: 3 фамилии на *—тров(а)* и 4 на *—ров(а)/—тров(а)*). Перед нами троекратный (тройственность на основе синтеза *точности* и *приблизительности*, *отчётливости* и *размазанности*) намек на проекцию *лица* на *целое фигуры*: 2 глаза + 2 уха (4) > верх (7); 2 ноздри + рот (3) > низ (2). Финал первого действия эксплицирует мотив в связи с декапитацией героини: «Все выходят. Соня Острова бывшая девочка 32 лет остается одна. Остается ее голова и тело. *Голова*. Тело ты все слышало? *Тело*. Я голова ничего не слышала. У меня ушей нет. Но я все перечувствовало» [Введенский 1998: 519].

При этом непродуктивно было бы искать прямые соответствия между персонажами пьесы и органами чувств или иными каналами связи человека с внешним миром, как в пьесе Мориса Метерлинка «Слепые» (1890), где блокада одного из каналов (*зрение*) приводит к тому, что персонажи пьесы (12 слепых и Священник) становятся голосами и персонификациями слуха, обоняния, осязания, интуиции и пр. Однако имя няньки-убийцы (Аделина Францевна *Шметтерлинг*) созвучно имени бельгийского драматурга не случайно (см.: Сигей 1994 и Констриктор 1996): между Метерлинком и обэриутами отчетливо видится теоретическая и практическая разработка принципа *монопьесы* у Н. Н. Евреинова.

Подлинным протагонистом пьесы является внеположный сценическому пространству 'Иванов' — невидимый *одиноким лицевым* («протагонист монодрамы», «монодраматист», по Евреинову), с которым, как и с хлебниковской госпожой Ленин, вольно или невольно, осознанно или бессознательно отождествляется каждый из читателей/зрителей: «...Чтобы зритель пережил в данный момент приблизительно то же, что и действующее лицо, надо чтобы он видел то же самое» [Евреинов 1909: 11]. Линия, ведущая от Метерлинка и Гордона Крэга к Маяковскому, Хлебникову, Терентьеву и далее — к обэриутам, пролегает именно через еврейновскую *концепцию монодрамы*, влияние которой пронизывает не только драматургические сочинения обэриутов, но и их поэтические, прозаические, жизненно-поведенческие стратегии¹⁴. Ю. Гирба отмечает: «Тема, пока не исследованная театроведами, — связь идей о “монодраме” Николая Евреинова, драматурга и режиссера “Кривого зеркала”, с театральной реализацией мира подсознательного в обэриутском спектакле» [Хармс 1996].

Автору статьи представляется несчастливым, что достойное развитие и продолжение эта линия нашла не столько в поэзии, сколько в пластических и зрелищных искусствах, базирующихся на особом рода телесных и психологических практиках: фильмы А. Тарковского, «Снежный шоу» Вяч. Полунина или спектакль «Всадник» театра “Dezvo”, например.

Литература

- Богомолов 1995 — *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995.
- Бродский 2000 — *Бродский И.* Поклониться тени: Эссе. СПб., 2000.
- Бхагавадгита 1978 — *Философские тексты «Махабхараты»* / Пер. с санскр. акад. Б. Л. Смирнова. Вып. 1. Кн. 1: Бхагавадгита. Акад. наук ТССР, Ашхабад, 1978.
- Вагинов 1991 — *Вагинов К.* Козлиная песнь: Романы. М., 1991.
- Введенский 1998 — *Введенский А. И.* Ёлка у Ивановых // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2-х томах. М., 1998, Т. 1. С. 512—533.
- Воспоминания 1984 — Воспоминания о Заболоцком. Изд. 2-е, доп. Сост. Е. В. Заболоцкая, А. В. Македонов и Н. Н. Заболоцкий. М., 1984.
- Галинская 1975 — *Галинская И. Л.* Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера. М., 1975.
- Галинская 1986 — *Галинская И. Л.* Загадки известных книг. М., 1986.
- Галоци-Комьяти 1989 — *Галоци-Комьяти К.* «Рыцарь театральности»: Влияние Ницше на эстетическое кредо Н. Н. Евреинова // *Studia Slavica Hungarica*. Budapest, 1989. 35/3—4. S. 393—402.
- Гумилев 1990 — *Гумилев Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990.
- Евреинов 1909 — *Евреинов Н.* Введение в Монодраму. Реферат, прочитанный в Москве в Лит.-Худ. Кружке 16 декабря 1908 г., в С.-Петербурге в Театральном

- Клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской, 4 марта 1909 г. СПб., 1909.
- Евтушенко 1984 — *Евтушенко Е.* Собрание сочинений: В 3-х томах. Т. 3: Стихотворения и поэмы 1973—1983. М., 1984.
- Есенин 1962 — *Есенин С. А.* Собр. соч.: В 5-ти томах. Т. 5: Автобиография, статьи, письма. М., 1962.
- Заболоцкий 1998 — *Заболоцкий Н. Н.* Жизнь Н. А. Заболоцкого. М., 1998.
- Заболоцкий 2002 — *Заболоцкий Н. А.* Полное собрание стихотворений и поэм. М., 2002.
- Иванов 1982 — *Иванов Вяч. Вс.* Семантика возможных миров и филология / Проблемы структурной лингвистики 1980. М., 1982. С. 5—19.
- Иванов 2000 — *Иванов Вяч. Вс.* Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М., 2000. С. 263—278.
- Кекова 1987 — *Кекова С. В.* Поэтический язык раннего Заболоцкого: (Опыт реконструкции) / Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Саратовский гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1987.
- Констриктор 1996 — *Констриктор Б. М.* Трагедия Игоря Терентьева *Иордано Бруно* (Опыт структурного пересказа) // Терентьевский сборник. М., 1996. С. 64—78.
- Красильникова 1995 — *Красильникова Е. В.* Николай Заболоцкий («Столбцы») // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиосинкрий. М., 1995. С. 449—480.
- Курганов 1997 — *Курганов Е.* Розанов и Флоренский. Проблема мессианизма // Звезда, 1997. № 3. С. 211—220.
- Ланглебен 2002 — *Ланглебен М.* Иконизм синтаксиса в «Путешествии в Арзрум» Пушкина // Тыняновский сборник. Вып. 11: Девятое Тыняновское чтение. Исследования. Материалы. М., 2002. С. 181—198.
- Лоцилов 1991 — *Лоцилов И. Е.* Принцип «словесной машины» в поэтике Даниила Хармса // Эстетический дискурс: Семио-эстетические исследования в области литературы. Новосибирск, 1991. С. 152—158. В Сети: <http://harms.lipetsk.ru/texts/losh1.html>.
- Лоцилов 1997 — *Лоцилов И.* Феномен Николая Заболоцкого. Helsinki, 1997. В Сети: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?l&28> (новая версия книги, дополненная и исправленная).
- Лоцилов 2003 — *Лоцилов И. Е.* «Царица мух» Николая Заболоцкого: буква, имя и текст // «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3. М., 2003. С. 86—104. В Сети: <http://litera.ru/slova/loshilov/sidelka.html>.
- Неклюдов 2003 — *Неклюдов С. Ю.* Специфика слова и текста в устной традиции // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. М., 2003. 108—119.
- Папюс 1992 (1910) — *Папюс.* Каббала, или Наука о Боге, Вселенной и Человеке. СПб., 1992.
- Папюс I—III — *Папюс.* Практическая магия (Черная и Белая). СПб., 1913. Т. I—III.
- Пыпин 1896 — *Пыпин А. Н.* Notulculus. Эпизод из алхимии и из истории русской литературы // Почин: Сборник Общества любителей российской словесности на 1896 год. М., 1896. С. 51—66.

Сигей 1994 — Сигей С. Заумь — абсурд — драма // Литературное обозрение. 1994. № 9/10. С. 55—57.

Силард 2000 — Силард Л. Карты между игрой и гаданьем: «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М., 2000. С. 294—302.

Степанов, Проскурин 1993 — Степанов Ю. С., Проскурин С. Г. Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двосерия. М., 1993.

Токарев 2002 — Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М., 2002.

Топоров 1983 — Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227—284.

Упанишады 2000 — Упанишады / Пер. с санскр., иссл. и комм. А. Я. Сыркина. М., 2000.

Франк-Каменецкий 1938 — Франк-Каменецкий И. Г. Адам и Пуруша // Памяти академика Н. Я. Марра (1864—1934). М.—Л., 1938. С. 458—476.

Фролов 1972 — Фролов В. А. «Магическая семерка» // Природа. 1972. № 5. С. 52—59.

Хармс 1988 — Хармс Д. И. Полет в небеса / Прим. А. А. Александрова. Л., 1988.

Хармс 1991 — Хармс Д. Лапа — Вступ. статья и прим. А. Герасимовой и А. Никитасева // Театр. 1991. № 11. С. 26—36.

Хармс 1996 — Записные книжки Даниила Хармса // Мнсмозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996. С. 111—123.

Хармс 2000 — Хармс Д. И. Собр. соч.: В 3-х томах. Т. 2: Новая анатомия. СПб., 2000.

Хармс 2001 — Хармс Д. И. Неизданный Хармс. СПб., 2001.

Хармс 2002 (I—II) — Хармс Д. Полн. собр. соч.: В 2-х т. СПб., 2002.

Хлебников I—III — Хлебников В. Собр. соч.: В 3-х т. СПб., 2001.

Царькова 1978 — Царькова Т. Метрический репертуар Н. А. Заболоцкого // Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 126—151.

Якобсон 1987 — Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.

Ямпольский 1998 — Ямпольский М. Беспамятство как исток: Читая Хармса. М., 1998.

Примечания

¹ Другая линия, ведущая к антропоморфической метафоризации художественного текста у обэриутов, восходит к Платону («Всякая речь должна быть составлена, словно живое существо, — у нее должно быть тело с головой и ногами, причем туловище и конечности должны подходить друг к другу и соответствовать целому») и пролегает через акмеистскую интенцию вернуть слову статус вещи и/или живого существа. Ср. «Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов» (Гумилев П. С. «Жизнь стиха». 1990. С. 47); «Стих есть тело живое, сердцами нашими сотворенное. Подобно телу нашему, в нем есть жилы и мускулы, и волосы и подбородок» (Вагинов К. К. «Монастырь Господа нашего Аполлона». М., 1991. С. 482).

² Созвучие (в мифопоэтической картине мира — родство) имени Автора и имени Книги (с-т-л-б-ц — з-б-л-ц-) «расслышал» и выявил Евгений Евтушенко в сти-

хотворении “Художница”, где есть строки: «Рисунки-сорванцы / похожи на “Столбцы” / когда-то молодого Заболоцкого» (Евтушенко 1984, с. 86).

³ Число 22, представляющее собой число букв финикийского, а затем и древнееврейского алфавита, в культурном ареале Ближнего Востока с незапамятных времен имело сакральный смысл и не утратило этого качества во всех культурах, так или иначе хранящих связь с этой традицией. Особыми значениями оно наделяется в библейско-евангельских и каббалистических текстах. Как в Ветхом, так и в Новом Завете числу 22 предназначена структурообразующая роль. вспомним, например, алфавитные псалмы Псалтири... Вспомним Откровение Иоанна Богослова, не соблюдающее принципа алфавитности, но придерживающееся деления на 22 “главы” [Силард 2000: 294]. В заключении статьи Лены Силард говорится о том, что макроструктура сверхповести Велимира Хлебникова «Зангези», воспроизводящая структуру инициации, «явилась путем посвящения для многих поэтов следующего поколения, в частности, для обэриутов» (с. 302).

⁴ Ср. в Записной книжке 1928 года (№ 13) Хармса: «Сефер Иецира. (Гилхот Иецира) (книга творения) (правило сотворения). Антропоморфические» [Хармс 2002 [I]: 237]. В Записной книжке № 17 (апрель 1929 — январь 1930 г., лист 71) есть запись реплики Введенского в споре с Заболоцким: «Коля я согласен с тобой в вопросе об отделах, как о вопросе “свободы”. (Упрек Введенскому), но Коля твой разговор уже каббала» [Хармс 2002 [I]: 331].

⁵ Под *строфоидом* мы, вслед за Т. Царьковой, понимаем «авторское, тематически обусловленное, графическое разделение астрофического стихотворения на части, содержащие любое количество строк» [Царькова 1978: 133].

⁶ «Сие происходит следующим образом: возьми колбу самого лучшего хрустального стекла, — положи в оную самой чистой майской росы, в полнолуние собранной, одну часть, две части мужской крови и три части крови женской; но заметить должно, чтоб сии особы, если только можно, были целомудренны и чисты; потом поставь стекло оное с сиею материею, покрыв его слепою крышкою, сохрани на два месяца для гниения в умеренную теплоту, — и тогда на дне оногосядется красная земля <...>» (Пыпин 1896, с. 64). 56 стихов «Disciplina clericallis» принадлежат соответственно репликам Хлои, «Я», и Философа: 12 (Хлоя) + 8 (Я) + 8 (Хлоя) + 8 (я) + 8 (Хлоя) + 12 (Философ). Стихотворение строится из трех женских «реплик» (Хлоя), двух мужских (Я) и одной «философской», «чистой» (Философ). Можно указать и отдельные текстуальные переключки: «А потом, немного треснув, / В ящик бархатный ползет <...>» / «<...> если же, напротив того, выбросишь вон сию землю, то делается она илом, наподобие жабы и ползет в землю» [Пыпин 1896: 66]. Подробнее об источниках и архитектонике этого текста говорится в нашей статье «О стихотворении Николая Заболоцкого “Disciplina clericallis”» (в печати).

⁷ Обсуждая с Леонидом Липавским книгу Джеймса Хопвуда Джинса (1877—1946) «Вселенная вокруг нас» (М.—Л., 1932), Заболоцкий говорил: «Вселенная имеет свой непонятный путь. Но посмотрите на интересный чертеж в книге — распределение шаровых скоплений звезд в плоскости Млечного Пути. Не правда ли, эти точки слагаются в человеческую фигуру? И солнце не в центре ее, а на половом органе, земля точно семя вселенной Млечного Пути» (Воспоминания 1984, с. 54). Представляется значимым отклонение как от распространенного в христианском мире представления о сердце как о символическом центре существа человека, так и от восходящей к Витрувию/Леонардо гомологической модели,

где центром является *пупок* ([Ямпольский 1998: 245—249]; ср. *пуп* как «узел человеческого существа» и «знак самопознания», а также антропоморфические интерпретации букв кириллицы и их конфигураций в «Ключах Марии» Сергея Есенина [Есенин 1962: 40—41]).

⁸ Подробнее о композиции «Столбцов» см. в работах автора И. Е. Лошилова (1997 и 2003).

⁹ «Пуруша» как духовное и вечное начало чистого субъективного сознания, воплощающее частицу божественной субстанции, со-противопоставляется в древнеиндийской философии санкхья материальному миру и материи («пракрити»; [Галинская 1975: 32]). Можно предположить, что для обэриутов с их оккультными интересами эта категория находила приблизительное соответствие в *Енохе* каббалистов. В мифологии *Пуруша* — это «вселенский человек», Первочеловек, из частей тела которого был сотворен мир. *Пуруша* упоминается в «Лапе»: «ХЛЕБНИКОВ — (проезжая на корове) — Это не небо / это ладонь / крыша пуруша и светлый огонь» ([Хармс 1991: 32], комментарий на с. 36).

¹⁰ Уместно вспомнить также об открытой в 1967 году универсалии, так называемом числе Миллера («семь плюс-минус два»), определяющем количество рабочих единиц оперативной памяти человека (см. Фролов 1972).

¹¹ О философской проблематике «Сабли» см. Ямпольский 1998, с. 178—190, 287—290; Токарев 2002, с. 214—244, 249—251. Более подробный разбор фрагмента «Гибель уха...», который входит также в состав стихотворения «Столкновение дуба с мудрецом» (28 сентября 1929 года), содержится в нашей статье (Лошилов 1991).

¹² «...одно принципиально важное подобие в структуре верха и низа подтверждается материалом мифов и ритуалов, мифопоэтической биологией; анатомией и медициной, данными языка. Речь идет о соотношении головы и testicula, о cerebro-сперматическом единстве... (ср. такие инверсии, как рождение из головы...)» [Топоров 1983, с. 253].

¹³ Ср. одну из метафор человеческой экзистенции в «Упанишадах»: «6. Две птицы, соединенные вместе друзья, льнут к одному и тому же дереву — / Одна из них поедает сладкую ягоду; другая смотрит [на это], не поедая. 7. На том же дереве — человек, погруженный [в горести мира], ослепленный, скорбит о [своем] бессилии, / Когда же он зрит другого — возлюбленного владыку, то освобождается от скорби» [Шв. IV, Упанишады 2000: 123].

¹⁴ Тема «Обэриуты и Евреинов», намеченная в работах Вяч. Вс. Иванова (1982, 2000), требует серьезной разработки в свете обсуждаемых здесь вопросов, ибо связана с «пре-эстетическим» (по Евреинову), мифоритуальным субстратом поэтической практики. Согласно Евреинову, в древней форме монодрамы в центре стоит, собственно, один герой — умирающий и воскресающий бог, созерцающий собственные страсти глазами участников ритуала. Евреиновская монодрама, согласно Спенсеру Голубу, предполагает два слоя референции — самая древняя ритуальная форма драмы и ее описание в «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше [Галоци-Комьяти 1989: 401].

Мотив тела в поэзии Збигнева Херберта

Творчество современного польского поэта Збигнева Херберта (1924—1998) определяется обычно как поэзия культуры и читается в этическом/моралистическом ключе. Почти без внимания остается «телесная» мотивика его стихотворений. Это происходит, по всей вероятности, из того факта, что, действительно, все творчество Херберта (кроме девяти томов стихотворений издано еще три тома эссе, пять кратких пьес, а в последние годы собранные в одном томе разные другие тексты) само по себе сосредоточено на истории и культуре человечества.

Но, если просмотреть хотя бы только его стихотворения, окажется, что в них нередко упоминаются разные части тела. Среди них едва ли не главное место (по шкале частоты упоминания) занимают слово «рука» с соответствующими синонимами (встречается в более чем 80 произведениях) и слово «глаза» (они упоминаются еще чаще). Само же «тело» упоминается немного реже — приблизительно в 60 стихотворениях.

Само собой разумеется, что для более полного понимания поэзии Херберта следует определить, какой функцией и какой семантикой нагружаются различные «телесные» мотивы в его поэтической системе. В настоящей статье остановимся лишь на мотиве «тела», не вдаваясь в разбор мотивики отдельных его «частей».

Современные словари польского языка определяют «тело» следующим образом (передаю в буквальном переводе)

1) мускульная, жировая, соединительная и кожная ткань, которой обрастает скелет человека или животного;

2) организм человека или животного (реже растения) как целос; иногда: туловище; *перен.* круг людей, собрание; персонал. Дипломатическое тело, учительское, педагогическое, научное тело;

3) труп;

4) *хим., физ.* ограниченная, сформированная материя, субстанция (См. *Słownik...* 1978, I: 288).

Так же обычно определяется и употребляется слово «тело» в повседневной жизни. Причем в определенных дискурсах употребляется (или лучше сказать, предполагается) одно из этих осмыслений «тела» и «не допускаются» другие осмысления.

Примером такого подхода к «телу» является, например, современный, очень динамически развивающийся косметический дискурс. В на-

званиях некоторых косметических препаратов употребляется слово «тело» — «Лосьон для тела с мульти-витаминами». Но в описании способа его применения рекомендуется «нанести лосьон на кожу» — так «тело» оказывается синонимом «кожи». Все это относится только к определенным частям человеческого тела — к туловищу. Об этом свидетельствует тот факт, что существуют отдельные косметические средства для лица, рук, волос, ступней, груди. Итак, можно сказать, что для косметики «телом» является только кожа, да и то за исключением некоторых ее областей.

Что касается языка литературного произведения, то здесь ситуация значительно сложнее потому, что материалом такого произведения является язык. Лексический состав языка литературы серьезно отличается от состава и узуса всякого рода профессиональных дискурсов или диалектов. Литература допускает различные осмысления и употребления определенных слов.

Поэтому нас не может удивить то, что слово «тело» употребляется в поэзии Збигнева Херберта, обыгрываются разные его осмысления, а мотив тела появляется в разных контекстах.

Мотив «тела» в его творчестве относится либо к живому, либо связан со смертью или признаком омертвения в разных его вариантах — начиная с «ленивого тела» и «пустых волюмин тела» до «тела — бесплодного зерна» или тела умершего/погибшего, т. е. трупа. Кроме того, отдельную группу составляют те произведения, в которых данная лексема используется метафорически, наличие тела у которых не предполагается.

Примеров стихотворений, в которых «тело» выступает «живым», в творчестве Херберта почти нет. Таково «тело» в поэтической прозе *Пан Когито и жемчужина* [*Pan Cogito a perła* — Herbert 1993: 13], *Гигиена души* [*Higiena duszy* — Herbert 1995: 80]. В первой из них заглавному Пану Когито

[...] zdarzyło mu się pewnego razu, gdy spieszył na wykłady, że wpadł mu do buta mały kamyczek. Umieścił się złośliwie między żywym ciałem a skarpetką.

[...] однажды случилось, что, когда он торопился на лекции, ему в ботинок попал маленький камешек. Он злостно расположился между живым *телом* и носком [по-русски, видимо, следовало бы здесь сказать не «живым *телом*», а «живой плотью» — Р. Б.]

Несколько позже этот камешек — или, лучше сказать, причиняемая им боль — приводит к тому, что Пан Когито не в состоянии усвоить понятие идеи Платона:

Z początku wyglądało to niegroźnie, po prostu doskwieranie i nic więcej, ale po jakimś czasie w polu świadomości pojawiła się pięta, i to w momencie, kiedy

młody Cogito mozolnie chwycił myśl profesora rozwijającego temat pojęcia idei u Platona. Pięta rosła, nabrzmiwała [...] wypierała z głowy nie tylko ideę Platona, ale wszystkie inne idee.

[Сначала все это выглядело безобидно, просто некое неудобство и больше ничего, но через некоторое время в поле сознания появилась пятка, как раз в тот момент, когда молодой Когито с большим трудом пытался уловить мысль профессора, развивающего тему идеи у Платона. Пятка росла, набухала [...] вытесняла из головы не только идею Платона, но и всякие другие идеи.]

Уже с первого взгляда очевидно, что в этом стихотворении «телом» называется не вся «внешность» человека, а только его часть (пятка), притом лишь ее мясистая ткань. Но здесь интересно другое: чувство боли/пятки является гораздо важнее абстрактных идей, которые и в нормальных условиях человек в состоянии понимать только «с большим трудом», поскольку они доступны лишь уму. В широком плане «тело» как нечто «реальное», материальное, доступное чувственному восприятию противопоставляется здесь всякого типа абстракциям, идеям или духовному. Такое противопоставление является одной из основных закономерностей всего поэтического творчества Херберта. Причем мы никогда не в состоянии ответить на вопрос, которая из этих областей считается в его художественной системе положительной. Кажется, что поэтический мир Херберта существует по принципу своеобразного «неустойчивого равновесия» между ними.

Пан Когито и жемчужина является примером характерного для поэзии Херберта отношения к страданию. Тема страдания упоминается во многих стихотворениях поэта, причем везде оно выступает страданием без надежды и вознаграждения, своеобразным «страданием для страдания» и приобретает героические черты. В *Пан Когито и жемчужина*

Rozsądek nakazywał pozbyć się intruza, ale zasada *amor fati* — przeciwnie, znoszenie go. [Pan Cogito] Wybrał drugie, **heroiczne** rozwiązanie.

[Рассудок требовал избавиться от чужака, но принцип *amor fati* — напротив, — терпеть его. [Пан Когито] Выбрал второе, **героическое** решение.]

Сходные ситуации есть и в других произведениях Херберта.

Что касается «тела», то в его стихотворениях почти нет традиционного противопоставления «тело/душа». Это удивительно тем более, что такое противопоставление существует на оси «реальное/материальное/доступное чувствам — абстрактное/связанное с умом и душой/недоступное чувствам». С другой стороны, взаимоотношение «тела» и «души» в поэ-

зии Херберта никак нельзя назвать новаторским. «Тело» и «душа» здесь не тождественны, но вместе они составляют одно целое. Интересным примером таких взаимоотношений является стихотворение *Душа Пана Когито* [*Dusza Pana Cogito*], где душа главного героя является чем-то независимым от его тела:

Dawniej
wiemy z historii
wychodziła z ciała
kiedy stawało serce

z ostatnim oddechem
oddalała się cicho
na łąki niebieskie

dusza Pana Cogito
zachowuje się inaczej

za życia opuszcza ciało
bez słowa pożegnania

miesiące lata bawi
na innych kontynentach
poza granicami Pana Cogito (Herbert 1992: 12)

[Раньше
мы знаем об этом из истории
выходила из тела
когда останавливалось сердце

с последним вздохом
удалялась тихо
на блаженные луга

душа Пана Когито
поступает иначе
при жизни покидает тело
без слова прощания

месяцы годы проводит
на других материках
за пределами Пана Когито]

«Тело» Пана Когито является здесь своеобразной формой, в которой живет душа. Оно имеет свои пределы, т. е. в каком-то смысле, ограничивает душу, но она в состоянии перейти/нарушить эти границы безо всяких последствий. Интересно здесь и то, что «тело» в состоянии жить и тогда, когда душа покидает его пределы, когда ее в нем уже нет. Кроме того, тело в состоянии думать и ощущать разного рода эмоции («низкое чувство ревности»), т. е. ему свойственны такие признаки, которые обычно считаются характерными для души. Дело в том, что «душа» здесь осмысливается иначе, чем в традиционном понимании. В стихотворении Херберта она не отождествляется с чем-то оживляющим тело, с бессмертным, нематериальным, животворным началом сущности человека (как это имеет место во многих религиозных представлениях, прежде всего под влиянием христианского учения о душе — см. например: *Мифы* 1987, I: 414—415; *Словник...* 1994: 238—241). У Херберта она похожа на мысль или на такой тип духа, который является частью духа мира. Уход души здесь не приводит к смерти — она «при жизни» (Пана Когито) «покидает тело», и оно в состоянии функционировать независимо от души — тесной связи между ними нет.

В стихотворении *Душа Пана Когито* показательна еще одна характерная черта концептуализации «тела». Оно отождествляется здесь со всем человеком, и можно сказать, что «тело» равнозначно «человеку». Душа Пана Когито «покидает тело» и подолгу задерживается где-то «за пределами [по-польски буквально «за границами»] Пана Когито», почему и получается, что границы тела являются заодно и границами человека. Сходным образом обстоит дело и в других произведениях Херберта.

Интересным примером концептуализации «тела» является стихотворение *Допрос ангела* [*Przesłuchanie anioła* — Herbert 1996: 27—28], в котором описывается допрос и пытки ангела. Во время пыток наблюдается процесс постепенного превращения ангела в человека (после каждой пытки черты, свойственные человеку, прибавляются прежде всего в анатомическом плане). И если первоначально он «сделан» из «материи света» (т. е. на самом деле он не материальный, а отражает божественную Славу), то далее у него появляются границы тела, лицо и кровь, спина и позвоночник, горло, колени, язык и выбитые зубы, в конце концов — голова. Что же касается «тела», то его границы определяются при помощи орудий пытки (железо, розги, огонь), т. е. устанавливаются ощущением боли. Имея в виду прозу *Пан Когито и жемчужина*, можно сказать, что, по всей вероятности в поэтической системе Херберта возможность ощущать боль является одной из характерных черт человека. Буквально и ме-

тафорически человеком считается только тот, кто в состоянии чувствовать боль, т. е. страдать. Все, что никак не связано со страданием и болью, остается абстрактным, связанным с областью идейного, недоступного человеку. Одновременно все это в поэтической системе Херберта, с одной стороны, соотносится с совершенством, а с другой — с мертвотой и нечеловеческим (в отрицательном смысле)*.

Относительно часто среди тех произведений Херберта, где встречается мотив «тела», оно получает значение 'труп' или хотя бы в некоторой мере связывается с мотивом смерти/мертвенности. Таково, например, «тело» в стихотворениях *К Афине* [*Do Ateny*], *Фрагмент греческой вазы* [*Fragment wazy greckiej*] (Herbert 1994), *Белый камень* [*Biały kamień*], *Биография* [*Zyciorys*], *Эпизод в библиотеке* [*Epizod w bibliotece*], *Оса* [*Osa*], *Похороны молодого кита* [*Pogrzeb młodego wieloryba*], *Кабинет смеха* [*Gabinet śmiechu*], *Самоубийца* [*Samobójca*], *Русская сказка* [*Bajka ruska*] (Herbert 1997), *Возвращение проконсула* [*Powrót prokonsula*] (Herbert 1995), *Пан Когито читает газету* [*Pan Cogito czyta gazetę*] (Herbert 1993), *Пан Когито о необходимости точности* [*Pan Cogito o potrzebie ścisłości*], *Пан Когито думает о крови* [*Pan Cogito myśli o krwi*] (Herbert 1992), *Прощание* [*Pożegnanie*], *Ландшафт* [*Krajobraz*] (Herbert 1997). Особенно интересна роль «тела» в стихотворении *Биография*:

4

trzeba mu oddać sprawiedliwość
niepředko zgodził się na życie

przybierał wartki strumień zdarzeń
on stał w pustkowiu i zawodził
szukał pamiątek po ruinach
modlił się imionami zmarłych

poezja córką jest pamięci
stoi na straży ciała w pustkowiu

szelesty wierszy tyle warte
ile jest w nich oddechu tamtych

siedzi samotny przy stoliku
bębni palcami woła pustkę (Herbert 1997a: 81)

* О таком осмыслении «совершенства» и «ангела» в поэтической системе Херберта см.: Bobryk 1999: 156—157. См. так же Baranczak 1994: 115—116.

[ему надо отдать должное
не сразу согласился жить

прибывал крутой поток событий
он стоял среди пустыря и причитал

искал памятки по руинам
молился именами умерших

поэзия это дочь памяти
стоит на страже тел в пустыре

шеlestы стихов столько стоят
сколько в них дыханья тех

сидит один за столиком
барабанит пальцами вызывает пустоту]

Относящиеся к поэзии стихи следует понимать как экспликацию взглядов героя, по всей вероятности, рассказывающего о собственной жизни. В стихотворении выражены взгляды лирического субъекта на роль поэзии в жизни человека, ее функции и на роль поэта в жизни общества/нации. Встречающееся в этой части произведения слово «тело» относится здесь к умершим. Роль поэзии, по мнению «я», заключается в том, чтобы сохранить память об этих умерших, или, в широком плане, о прошлом. Сами же «тела» здесь присутствуют только в плане выражения. Они синонимичны с прошлым, историей. Но прошлое в мире стихотворения является чем-то ненужным, нежелательным. Поэтому, кажется, «тела» помещены «в пустыре», так как около них никого нет, а поэт (герой стихотворения), который хочет сохранить память об умерших/прошлом «сидит один» (никто не разделяет его точку зрения) и (как в магическом сеансе) «вызывает пустоту»...

Такое метафорическое употребление «тела» (в смысле 'труп') в поэзии Херберта больше не встречается. В других стихотворениях, где есть мотив «тела», это слово относится прежде всего к умершему человеку. В поэтической прозе *Эпизод в библиотеке* описывается, как молодая девушка разбирает стихи погибшего поэта:

Jasna dziewczyna pochylała się nad wierszem. Oстрым jak lancet ołówkiem przenosi na białą kartkę słowa i zamienia je na kreski, akcenty, cezury. Lament poległego poety wygląda teraz jak salamandra objedzona przez mrówki (Herbert 1997a: 119)

[Светловолосая девушка склонилась над стихотворением. Острым, как скальпель, карандашиком она переносит на белую страничку слова, превращая их в черточки, акценты, цезуры. Элегия погибшего поэта выглядит теперь, будто саламандра, объединенная муравьями (перевод Владимира Л. Британишского: цит. по: *Польские поэты 2000*: 129).]

Эта ситуация вызывает у рассказчика воспоминания о его мыслях в момент смерти поэта, наводит на размышления о современной ситуации его творчества:

Kiedy nieśliśmy go pod ostrzałem, wierzyłem, że jego ciepłe jeszcze ciało zmartwychwstanie w słowie. Teraz, kiedy widzę śmierć słów, wiem, że nie ma granicy rozkładu. Pozostaną po nas w czamej ziemi rozrzucone głoski. Akcenty nad nicością i prochem.

[Когда мы несли его под обстрелом, я верил, что его холодеющее тело воскреснет в слове. Теперь, когда я вижу смерть слов, начинаю понимать, что нет предела распаду. После нас останутся в черной земле разбросанные отдельные слоги. Акценты над прахом и небытием (Перевод Владимира Л. Британишского, цит. по: *Польские поэты 2000*: 129).]

В данной ситуации слово «тело» (по принципу *pars pro toto*) является «синонимом» погибшего, а «словом» (по тому же принципу) называется все его творчество. Если в момент смерти поэта рассказчик надеялся, что память о нем сохранится благодаря его творчеству, то после того, что он увидел в библиотеке, никаких иллюзий у него уже не может быть. Современники (в том числе, по всей вероятности, и исследователи) не знают уважения к слову и поэзии. Интересно при этом, что в описании надежды рассказчика просматривается евангельское «Слово стало плотью» (по-польски буквально: «телом») — с тем, что желательной здесь считается обратная метаморфоза — воскресение тела в слове.

Если рассматривать поэта и его творчество в евангельском ключе, приходится сказать, что погибший поэт («тело») сравнивается здесь с Христом, а его творчество с божественным началом (Логосом). И так, по всей вероятности, понимает роль поэзии и ее происхождение (божественное начало?) рассказчик. Но, в современном мире этот 'Логос-слово поэта' уже не считается святым/божественным — слово потеряло свой статус и предпочтение и стало просто чем-то напоминающим предмет. Описанное здесь отношение к поэзии сосредоточено на ее внешней, в какой-то степени доступной чувствам, можно даже сказать, «материальной» форме. Современность уничтожает «слово», ничего не предлагая вместо него — остается только «прах» и «небытие». Здесь следует подчеркнуть и то, что только после того, как рассказчик увидел в библиотеке разбор стихов

(или, по его словам, «смерть слов»), он уже не в состоянии верить в воскрешение людей — их судьба такая же, как и судьба слов. Отсюда, видимо, и сравнение стихотворения со скелетом объединенной муравьями саламандры, человеческие же останки описываются как анализируемое стихотворение.

Иначе выглядит «тело» в поэтической прозе *Самоубийца* и *Русская сказка*. В *Самоубийце* «телом» называется труп человека, который пустил себе пулю в лоб:

Spadł jak płaszcz rzucony z ramion, ale dusza stała jeszcze jakiś czas potrząsając głową coraz lżejszą, coraz lżejszą. A potem ociągając się weszła w to zakrwawione u szczytu ciało w chwili, gdy wyrównywała się jego temperatura z temperaturą przedmiotów, co — jak wiadomo — wróży długowieczność. (Herbert 1997b: 163)

[Упал как сброшенный с плеч плащ, но душа все еще стояла потряхивая головой все более и более легкой. А потом медля вошла в это окровавленное у своей вершины тело в тот момент, когда его температура выравнивалась с температурой предметов, что — как известно — предвещает долговечие.]

Процесс постепенного замирания признаков жизни самоубийцы является одновременно процессом постепенного превращения человеческого тела в вещь — полное овеществление человека/его тела происходит в момент **выравнивания** их температур. Этот момент является заодно и моментом выравнивания их статуса, **уровнивания** мертвого тела с предметом, что ведет к долговечности.

Этот заданный поэтической системой Херберта вариант все той же концептуализации: в его стихотворениях человек является изменчивым, зависимым от всякого рода внешних влияний, в конце же подчиняется смерти, предметы же неизменны, в каком-то смысле едва ли не «бессмертны». Интересен тот факт, что именно в момент такого полного овеществления тела/человека в него входит душа, что противостоит традиционному христианскому воображению, согласно которому, наоборот, после смерти душа покидает тело усопшего. У Херберта до момента смерти душа находится вне тела (см. аналогичную ситуацию в стихотворении *Душа Пана Когито*) и входит в него тогда, когда тело становится равным вещи. Эта ситуация приводит к заключению, что предметы в поэзии Херберта, по всей вероятности, — «одушевленные».

В какой-то степени сходна с вышеописанным трактовка мотива «тела» в поэтической прозе *Русская сказка*:

[...]

W końcu umarł car ojczulek na dobre. Dzwony biły, ale ciała nie wynoszono. Przyrósł car do tronu. Nogi tronowe pomieszały się z nogami carskimi. Ręka wrosła w poręcz. Nie można go było oderwać. A zakopać cara ze złotym tronem — żal. (Herbert 1997a: 172)

[...]

В конце умер царь-батюшка окончательно. Колокола звонили, но тела не выносили. Прирос царь к престолу. Престольные ноги перепутались с царскими ногами. Рука вросла в поручень. Нельзя было его оторвать. А похоронить царя с золотым престолом — жалко.]

И здесь мы имеем дело с описанием своеобразного процесса «овеществления» тела. Но, происходит он немного иначе, можно сказать, физически — тело (после смерти) так тесно связывается с предметом, что никто не в состоянии их разделить/оторвать. Наиболее наглядным и зримым признаком такой связи является перепутанность ног и рук [усиленная едва ли не реализованной омофонией «нога» (престола, человека) и «рука» (царя) / «поручень» (тронного кресла)].

Вообще «овеществление» тела на разных уровнях текста является одной из наиболее характерных черт в поэзии Херберта. Наряду с «сюжетным» уровнем аналогичные процессы наблюдаются на уровне языка. О «теле» часто говорится с использованием имени/названия предметов, животных. И так, в стихотворении *Смотри* [*Zobacz*] говорится:

Nie mów że to nieprawda że nie ma aniołów
pogrążona w sadzawce leniwego ciała
ty która widzisz wszystko w kolorze swych oczu
i stajesz syta świata — na granicy rzęs

[Не говори что неправда что нет ангелов
погруженная в пруд ленивого тела
ты которая все видишь в цветах своих глаз
и задерживаешься сыта света — на границе ресничек].

«Тело» метафорически называется здесь «прудом» — такое определение концептуализирует «тело» как нечто родственное трясине или чему-то, во что человек погружается. Причем оно является здесь чем-то отдельным от самого человека, как будто внешним, своеобразной формой, в которой он живет. Граница же дополнительно строится на двусмысленности ресниц и ресничек, покрывающих стоячую, зацветшую, воду.

Сходна ситуация в начале поэтической прозы *Гигиена души* [*Higiena duszy* — Herbert 1995: 80]. И здесь «тело» тоже выполняет роль чего-то внешнего по отношению к человеку:

Żyjemy w wąskim łóżku naszego ciała. Tylko niedoświadczeni wiercą się w nim bez ustanku.

[Живем в узкой кровати нашего тела. Только неопытные суеются в ней непрерывно.]

В стихотворении *Завещание* [*Testament*] субъект произведения завещает:

ziemi którą kochałem za bardzo
ciało moje jałowe ziarno

[земле которую я любил слишком сильно
тело мое бесплодное зерно].

Такое определение «тела» связано, по всей вероятности, с тем, что в большинстве культур тело после смерти хоронят именно в земле. Определение «бесплодное зерно» свидетельствует о том, что сам завещающий не думает, что оно принесет какие-нибудь плоды, и, следовательно, вообще не дорожит им. Но, возможна и противоположная интерпретация, потому что именно тело он завещает «земле которую любил слишком сильно» — и, следовательно, он хочет подарить ей самую ценную «вещь».

«Тело» также сравнивается с «гнездом» (*Зрелость* [*Dojrzałość* — Herbert 1997b: 43—44]), «черным стволом», из которого «вырастает ветвь белое дыхание» (*Зимний сад* [*Zimowy ogród* — Herbert 1996: 23—24]), «лужой мрака» (*Ответ* [*Odpowiedź* — Herbert 1997: 101—102]). Говорится об «атласе нашего тела» (*Стыдливые сны* [*Wstydlive sny* — Herbert 1992: 39—40]), а в стихотворении *Мона Луза* [*Mona Liza* — Herbert 1995: 25—27] — о «пустых волюминах тела».

О своеобразном «овеществлении» «тела» в поэзии Херберта свидетельствует и факт, что в нескольких его произведениях «телом» называется нечто совсем не связанное с человеком — вещи и животные. Так, «тело» имеют мертвый кит, умирающая оса, керосиновая лампа. Простыни сравниваются с «пустыми телами ведьм и еретиков» после пытки (*Каток* [*Magiel* — Herbert 1997b: 165]). «Тело» имеют и камешки. В стихотворении *Пан Когито и жемчужина* камешек, который попал герою в ботинок и «злостно расположился между живым телом и носком», называется взятым из медицинского языка термином «чужеродное тело», а в другом стихотворении (*Камешек* [*Kamyk* — Herbert 1995: 59]) прямо говорится о камешке:

czują ciężki wyrzut
kiedy go trzymam w dłoni
i ciało jego szlachetne
przenika fałszywe ciepło

[я чувствую тяжелый упрек
когда держу его в ладони
и его благородное тело
пронизывает фальшивая теплота].

Если попытаться определить главные свойства «тела» в поэтических произведениях Херберта, то самым показательным из них окажется его своеобразное «овеществление». Не менее важно и то, что во многих произведениях «тело» является чем-то внешним по отношению к душе или даже к самому человеку. Это приводит к следующему выводу. «Тело» у Херберта является только материальной формой и только одной из форм жизни. Оно понимается почти чисто физически/материалистически, как нечто близкое по способу существования к предметам. От предметов же оно отличается тем, что если они в каком-то смысле неподвижны, неизменчивы (в физическом и даже моральном смысле) и едва ли не бесмертны, то тело (и человек) смертны и изменчивы.

Литература

- Abramowska J.* 1995 Wiersze z aniołami // Czytanie Herberta. Poznań 1995, S. 65—79.
- Balcerzan E.* Arkadyjczyk w oblężonym mieście (O poezji Zbigniewa Herberta) // Twórczość. 1986. N 10. S. 39—71. Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności. (Zbigniew Herbert) // *Balcerzan E.* Poezja polska w latach 1939—1965. II. Ideologie artystyczne. Warszawa, 1988.
- Barańczak S.* Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta. Wrocław, 1994.
- Bobryk R.* Кто такой Пан Когито? // Русская филология. 9. Сборник научных работ молодых филологов. Tartu Blikooli Kirjastus. Tartu/Tartu, 1998. С. 211—219.
- Bobryk R.* Siódmy anioł jest... («Siódmy anioł» Herberta) // Slavica Tergestina. 7. Studia Slavica. Trieste, 1999. P. 145—163.
- Bodin P.* 1981 The Barbarian and the Mirror: An Analysis of One Poem in Zbigniew Herbert's Poetical Cycle «Pan Cogito» // Scando-Slavica. 1981. T. 27. Poznawanie Herberta. 2/ Wybór i wstęp A. Franaszek. Kraków, 2000. S. 370—380.
- Cieślak T.* Narzędzie i odrębne «ja»? Motyw i symbolika ręki w twórczości poetyckiej Zbigniewa Herberta // Prace Polonistyczne. Seria XLVIII. 1993. S. 173—185.
- Franaszek A.* Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta). Londyn 1998.
- Herbert Z.* Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze. Wrocław, 1992.
- Herbert Z.* Pan Cogito. Wrocław, 1993.
- Herbert Z.* Struna światła. Wrocław, 1994.
- Herbert Z.* Studium przedmiotu. Wrocław, 1995.
- Herbert Z.* Napis. Wrocław, 1996.

- Herbert Z.* Elegia na odejście. Wrocław, 1997.
- Herbert Z.* Hermes, pies i gwiazda. Wrocław, 1997.
- Herbert Z.* Epilog burzy. Wrocław, 1998.
- Nycz R.* «Niepewna jasność» tekstu i «wierność» interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta «Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy» // Teksty Drugie. 2000. N 3.
- Opaska-Walasek D.* 1996 «..Pozostać wiernym niepewnej jasności». Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta. Katowice, 1996.
- Słownik języka polskiego / Red. M. Szymczak. T. 1. A—K. Warszawa, 1978.
- Słownik teologii biblijnej. Dzieło zbiorowe / Red. X. Leon-Dufour. Tłum. i oprac. bp K. Romaniuk. Poznań, 1994.
- Астафьева Н. Г., Британишский В. Л.* Польские поэты XX века. Антология. СПб., 2000. Т. 2.
- Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. А—К. М., 1987.

Лицо и тело в повести «Анд» Станислава Чича

Станислав Чич (Stanisław Czucz) — польский поэт и прозаик, жил в 1929—1996 годы. Он считается особой личностью, аутсайдером, существовавшим на заднем плане тогдашней литературной жизни, несмотря на то, что живя в известном Доме писателей на улице Крупничей в Кракове, он долгое время находился как раз в самом ее центре.

До сих пор он мало известен публике, однако в последнее время начинает пользоваться заметно нарастающим интересом как исследователей, так и читателей. За последние несколько лет в Кракове прошел ряд поэтических фестивалей («Перспективных...»)¹ его имени, а в ноябре 2001 г. состоялась посвященная его творчеству специальная всепольская конференция. Ее результат — выпуск монографического номера краковского журнала «Ха!арт» («Ha!art»)². Кроме того, вышли два сборника о творчестве и жизненном пути Чича и относительно большой том его избранных произведений³.

Наиболее известным и хорошо принятым уже в самый момент публикации является прозаический дебют Чича — повесть «Анд»⁴.

Несмотря на то, что «Анд» получил высокую оценку, с повестью связаны и многочисленные интерпретационные недоразумения. Сначала эту повесть рассматривали прежде всего как биографическую, как рассказ о последних днях, которые Чич провел вместе со своим другом, Анджеем Бурсой⁵, незадолго до его смерти, либо же как иронический отчет о первом «Фестивале молодой поэзии», который проходил в Познани⁶. Желание прочесть текст сквозь призму фактов отвлекало внимание от того, что в «Анде», без всякого сомнения, является намного важнее. Лишь только авторы новейших интерпретаций (например: Х. Береза, Л. Бугайски, Г. Янкович)⁷ заметили, что это прежде всего текст об искусстве: о постепенном вхождении Повествователя в мир искусства, а через этот мир и осознание своей сущности. На этом сложном пути самоосознания немаловажную роль играет, в частности, мотивика и символика тела.

В повести «Анд» тело редко появляется под общим названием, то есть как нечто неделимое, как одно целое. Чаще всего его составляют отдельно упоминаемые те или иные органы. Они отчетливо распределяются по двум разным зонам: подвластной контролю, овнешненной, сопричастной публичной жизни человека, и неподконтрольной, внутренней,

сугубо интимной. От того, к какой зоне относится орган, зависят его коммуникативные функции и семантическая нагрузка. При этом некоторым из упоминаемых частей тела свойственно двойное вхождение — их место и значимость зависят от того, как ими пользуется их обладатель в данной обстановке и какое действие ими выполняется. Некоторым органам не приписывается дополнительной семантики. Они начинают нечто значить лишь тогда, когда определяется их место в пространстве.

Двойную роль играют прежде всего глаза. Неопределенными по семантике оказываются, например, части женского тела: волосы, шея, грудь, живот. Отрицательно оцениваемую зону овнешненности/публичности определяют руки и лицо; интимную же, внутреннюю зону, расцениваемую как средоточие спонтанности/правдивости, — остальные части тела: в основном внутренности, кишечный тракт и гениталии.

Из всех органов тела чаще всего упоминаются глаза и соответствующее им чувство — зрение. Глаза и зрение определяют прежде всего Повествователя, который прямо говорит о себе, что он является человеком с преобладающей зрительной памятью и что окружающий мир он познает/воспринимает именно посредством глаз (С. 79). Попутно отметим, что эта установка в не меньшей степени свойственна и другим героям Чича.

В основном своем значении глаза — это прежде всего средоточие чувств, орудие восприятия и ощущения окружающего мира. Но равным образом то, что увидено, оцущено, является отправной (а иногда даже и конечной) точкой для понимания действительности или мышления о ней.

Приведем примеры:

«...to dodawało mi w *ich oczach* ...nawności lecz i jeszcze cynizmu» (С. 8)

[перевод: ...это прибавляло мне в *их глазах* ...наивности и еще цинизма*] — говорит Повествователь, рассказывая о необычности обстоятельств своего вступления в Союз польских писателей, когда в комиссию Союза он подал стихи уже известного, но находившегося в эмиграции поэта⁸. Среди текстов лишь несколько принадлежали Повествователю.

«(...nie czytałem dotąd wierszy prócz obowiązkowych w szkole — i z nich chyba miałem to świetliste widzenie artystów o ile miałem) i całe wiersze gdy patrzyłem nie jak na magiczne uważałem za nieudolne» (С. 9)

[перевод: (...до сих пор я не читал стихов кроме обязательных по школьной программе — и, кажется, от них у меня возникло это светлое

* Элементом стиля автора является отсутствие или произвольность пунктуации, однако в переводе цитат пунктуация проставлена в соответствии с нормами русской орфографии в целях облегчения понимания (прим. ред.).

видение художников, если вообще нечто такое было) и все стихи, когда я смотрел на них не как на магические, я считал корявыми]. Так говорит он в другом месте, делясь своими соображениями по поводу поэтов, прежде чем сам стал одним из них;

«— wiem, **nie widzę** u siebie nic na czym by mogło zależeć.

— *To jasne widzenie orientuje cię chyba że i ty nie masz nic do stracenia*» (С. 22),

[перевод: — знаю, **не вижу** у тебя ничего такого что бы могло увлечь.

— *Этот светлый взгляд, возможно, показывает тебе, что и ты не имеешь ничего такого, что не хотелось бы терять*]. Так звучит диалог между Повествователем и говорящим о самоубийстве Андом.

Открытые глаза участвуют, главным образом, в познании, но одновременно они способствуют контактам с другим, а также сохранению искренних отношений между людьми — взгляд в сторону усиливает недоверчивость, таинственность, провоцирует к использованию того обстоятельства, что партнер может не уловить этот взгляд. Так, в частности, заметив, что Анд отводит взгляд во время игры в карты, герой-Повествователь прячет туза в рукав (С. 77).

Анд часто показывается со спины либо вполоборота и тем самым вызывает у Повествователя ассоциации с демоническими существами:

«*śródmiejska ruchliwa ulica i Anda zauważam dopiero gdy jestem tuż obok, stoi zwrócony twarzą w pół do ściany w pół do tamtego nie do wystawy sklepowej która jest dalej*» (С. 31)

[перевод: многолюдная улица в центре, и Анда я замечаю лишь когда я уже рядом, он стоит отвернувшись лицом к стене вполоборота к тому, а не к витрине магазина что подальше];

«*...nie, (myślałem) to jest zupełnie... on, ten... ten diabeł, ten przecież nieczłowiek...*» (С. 103),

[перевод: ...нет, (думал я) это совсем... он, этот... этот черт, этот нечеловек ведь...].

Закрывание глаз связывается с попыткой очертить и уплотнить границы собственного мира.

Приоткрытые, а точнее полусомкнутые, глаза — признак самозащиты от опасности, от нежелательных впечатлений, какие исходят от окружающего мира, от вторжения образов, которые могли бы поставить под угрозу единство и самоидентичность персонаей. Это в равной степени относится как к картинам недавней войны (имеется в виду Вторая мировая война и особенно гитлеровская оккупация) —

«*...i również nie dla tych działań chodziłem do lasu, przed którymi, choć już nie takimi lekowo dziecinnymi [płacz — J. U.] bronilem się jakby przyzykaniem oczu, prawie niepatrzeniem*» (С. 15)

[перевод: ...и также не из-за этих действий я ходил в лес, от которых, хотя уже не так испуганно по-детски [слезы — пояснение наше, Ю. У.] защищался, жмуря глаза, почти не глядя]

так и к другим нежелательным ситуациям. Анд не смотрит, то есть у него полусомкнутые глаза, тогда, когда некий поэт, уговаривающий персонажей вступить в какое-то общество, начинает ходить на руках вверх ногами (С. 75). Анд не смотрит прежде всего потому, что понимание искусства как циркового фокуса не совпадает с его собственным представлением.

Потупленные глаза помогают уходить в себя, погружаться во внутренний мир — в созерцание, мечты, воспоминания. Так это происходит, например, в кафе гостиницы, где герои, подперев головы руками, с потупленными (полузакрытыми) глазами погружаются в свои мысли до такой степени, что пропускают спектакль, который они так ждали и который собирались посмотреть в местном театре (С. 60).

Повествователь в этом эпизоде вспоминает всю историю своей «внутренней жизни», а что происходит с Андом — неизвестно. Прикрытые веки не позволили Повествователю проникнуть вглубь души Анда. И наоборот: Анд ошибочно считает, что его друг (Повествователь) в это время грезил, и верит, когда тот говорит, что спал.

В оппозиции к глазам и зрению формируется значение слуха (однако сама лексема «ucho», «uszu» — «ухо», «уши» в тексте появляется только один раз). То, что доступно человеку исключительно при помощи слуха, то, что слышится или услышалось прежде, чем увиделось, по большей части вызывает отрицательные эмоции, боязнь или недоверие. Они возникают, когда слышны шумы, треск и другие звуки окружающего мира и когда слышащему неизвестно, кто или что является их причиной. Недоверие, а то и впрямь неверие, рождается при столкновении со словами, которые, что неоднократно и однозначно подчеркивается в тексте, утрачивают свою как коммуникативную, так и творческую силу.

Глаза и зрение в повести способствуют не только видению и пониманию реального мира, они имеют большое значение и в создании реальности в литературе и искусстве.

Более ценным оказывается искусство, созданное не из абстракций (они понятны лишь единицам), а из того, что уловимо и ощущается, в том

числе, если не прежде всего, — посредством глаз. Искусство должно иметь основание в действительности. Это искусство воспринимающих.

Примеры из текста, где представлено понимание искусства персонажами:

«nie ze słów lecz robiona tymi którzy (w nawet zdychającym człowieku (nie zajmując się zwierzętami jak one nie zajmują się sztuką) jest więcej krwi jest życia i ogarniania niż w jakimś ze słów rodzącym się w najświetniejszym poemacie poezji...» (С. 10)

[перевод: ...не из слов, но создаваемое теми в ком, даже в подышающем человеке — о животных мы не говорим, так как они не занимаются искусством — куда больше крови жизни и охватности, чем в какой-то рождающейся из слов изумительнейшей поэме поэзии...];

«„Co sądzisz o tych trupach?“ — pod ścianami i na ławkach i obok ławek, jakieś dziecko śpiące w objęciach kobiety wpołleżającej, inne mamroczące czy popłakujące, ktoś się porusza poprawia, ktoś wstaje, ktoś wszedł, szuka miejsca, szarzy nędzni i brudni jak cała ta poczekalnia dworcowa, wchodzi milicjant, podnoszą się ciężale gdy budzi tych pod ścianami, każe im wstać, wychodzi i znów się tam ukladają, paru z kuflami piwa stania się przy bufecie, późno, noc prawie — „bo to są przecież trupy“ mówił stojąc tuż nad leżącymi czy siedzącymi i podnosili na nas oczy gdy on mówił głośno jakby naprawdę uważał że to są trupy, odprowadził mnie wtedy do pociągu zatrzymał się tam zdawał się być zachwycony „dlaczego mi nigdy nie mówiłeś o tym?“, odprowadzał mnie potem często i kupując peronówkę mówił „popatrz, tak tanio a przecież widowisko warte skarbów faraonów, i oczu faraonów, w tak skromnej salce i na tak skromnym uboczu ten Teatr Narodów”» (С. 32)

[перевод: „Что ты думаешь об этих трупах?“ — у стен и на скамейках и возле скамеек, какой-то ребенок спящий в объятиях полулежащей женщины, другой бормочущий или поплакивающий, кто-то шевелится, поправляет, кто-то встает, кто-то вошел, ищет место, серые жалкие и грязные как весь этот привокзальный зал, входит милиционер, тяжело приподнимаются, когда он будит этих у стен, приказывает им встать, выходит и опять укладываются там же, некоторые с кружками пива слоняются у буфета, поздно, ночь почти — „ведь это и есть трупы» говорит, стоя над лежащими или сидящими, и они приподнимали на нас глаза, когда он говорил это громко, будто бы действительно считал это трупами, тогда он проводил меня к поезду, задержался там, казался восхищенным, «почему ты никогда не говорил об этом?», потом он провожал меня часто и, покупая перронный билет, говорил „посмотри, так дешево, а ведь зрелище стоит сокровищ фараонов, и глаз фараонов, в столь скромном зальчике и на такой обочине этот Театр народов”].

Описание кочующих в зале ожидания людей, в том числе, видимо, и бездомных (хотя в те времена в официальном дискурсе категория «бездомный» не существовала) показательно тем, что Анд явно восхищен их видом и, называя их «трупами», одновременно видит в них «Театр народов» (престижный международный смотр театральных достижений разных стран в Париже, равно как и аллюзии к барочной категории «человеческой комедии» и к кочевьям Весны народов 1849—1849).

Смерть (самоубийство) Анда кажется венцом такого представления об искусстве. Тут Анд достигает вершины выполнения своей, а затем уже и совместной с Повествователем, программы по созданию искусства из самого себя («sztuka robiona sobą»). Повествователь относится к смерти Анда с завистью и готов воспринять ее как воплощение творческого акта (С. 78, 90 — 92, 102).

Итак, глаза определяют основной способ участия в мире: его познание, ощущение и создание. В зависимости от того, на что направлены глаза — на окружающий мир или на самого себя, — а также от того, как они решают свою задачу — видят ли они или же «строят» ненастоящие видения, — они расцениваются положительно или отрицательно. Но глаза и сами бывают объектом восприятия. Тогда их статус меняется. Они могут стать источником информации о своем обладателе или, наоборот, — дезинформировать, когда застывают, как непроницаемая маска.

Части женского тела — волосы, груди, живот, шея — определяют почти всех появляющихся в тексте женщин, и поэтому производят впечатление семантически неопределенных. Их отрицательный или положительный, овнешненный (публичный) или скрытый (интимный) статус зависит от пространства, в котором находятся женщины. Указанные части тела получают положительное значение тогда, когда это пространство мечты или желаний, и преимущественно отрицательное, когда это пространство — пространство памяти. Положительное, на этот раз в смысле «истинное», без притворства, — тогда, когда они присутствуют в несанкционированных (внекультурных) зонах: в подземных переходах, на вокзалах; отрицательное значение, в смысле «лживое», «фальшивое», — когда их наблюдают в зонах культурных: «на поверхности земли», в полном освещении, дающим санкционированный образ жизни.

Так, в частности, строится сопоставление женщин, которых герои повести видят в подземных переходах железнодорожного вокзала, с женщинами, которых они встречают на поверхности. Внешность их на поверхности лжива, противоречит их сущности и внутреннему миру. Зато внешность женщин на вокзале как раз соответствует естеству. Самая же

суть женственности в данном сопоставлении сводится к половой сфере, к гениталиям:

«Te dwie kobiety: bezbarwne bez zdecydowanego wyrazu twarzy, ogłupiałe spojrzenia, twarze jakby zmięte, i patrząc jeszcze na ich nogi i piersi i szyje pomyślałem że to wszystko jest doskonałym zaprzeczeniem tego co wmawiają sobie tamci na powierzchni — nie, nie idzie o stronę zewnętrzną, bo przecież widywałem tam piękne twarze, jakieś czułe a chyba i mądre spojrzenia, ciała zbudowane harmonijnie, a nawet tak, jakby to duma czy szlachetność, lub obie one razem, ukształtowały swoją nieskazitelną postać (he, he, — zgoda: he, he), więc nie strona zewnętrzna ale wyciągane z niej wnioski o wnętrzu i istocie — te wszystkie podniosłe upajające fantazje wysnuwane z widoku fasady, i tyleż tam na powierzchni bywa tragedii z powodu tych złożonych ramek nędznego obrazka, a z powodu nagłego odkrywania czegoś zupełnie nędznego pod pysznymi złożeniami, tam na powierzchni która podobnie jest oprawiona fałszującymi mylącymi świeceniami, twarze ręce czy szyje kobiet które tu widziałem nie mogą nikomu wtówać nic nieprawdziwego — jeżeli nawet ktoś w tym podziemnym mieście miałby nagle pragnienie popatrzeć trochę niżej lub wyżej miejsca w którym jest ta cała ich istota, — aha, satyra; satyra prawie obyczajowa, co? — Nie, rozanielona buziu» (С. 87–88)

[перевод: Вот две женщины: бесцветные без определенного выражения лица, оторопевшие взгляды, лица как будто смятые, и смотря еще на их ноги, и груди, и шеи я подумал что это все идеальное опровержение того, что внушают те, на поверхности — нет, дело не во внешности, ведь я видывал там красивые лица, какие-то умиленные и, может быть, даже и умные взгляды, стройные гармоничные тела, и даже так сложенные, будто это гордость или благородство или одно и другое в совокупности сформировали свое безукоризненное воплощение (о-го-го, — согласен: о-го-го), значит, не внешность, а извлекаемые из нее заключения о внутреннем и о сущности — эти все возвышенные опьяняющие фантазии выводимые из вида фасада, и сколько же там на поверхности бывает драм из-за этих позолоченных рамок жалкой картинки, а собственно из-за внезапных открытий чего-то совершенно жалкого под пышной позолотой, там, на поверхности, что таким же образом встроена в фальсифицирующие обманчивые подсветки — лица, руки или шеи женщин, которых я видел здесь, никому не в состоянии внушить ничего ложного — если даже кто-нибудь в этом подземном городе вдруг и загорелся бы посмотреть чуть пониже или чуть повыше места, где кроется вся эта их сущность — хм, сатира; сатира почти нравственная, не так ли? — Нет, ангельское ты личико].

Отрицаемую санкционированную сферу публичности представляют руки и лицо.

Руки в повести «Анд» — это в основном орудие коммуникации со средой, или, вернее, приспособления к правилам хорошего тона. За патетическими жестами, если они встречаются, ничего не кроется, они пусты.

Лицо же в этом тексте появляется в нескольких вариантах, из его деталей преимущественно отмечаются глаза и губы, иногда нос, хотя он скорее всего упоминается безотносительно к лицу, так сказать, отдельно, и выражает амбициозность героев — так, удар в нос понимается как вызов на поединок или же как исход такого поединка.

В одном из значений, как и руки, лицо должно служить приспособлению к общепринятым правилам поведения. Но это лишь фасад, за которым скрывается нечто более правдивое, хотя одновременно и тривиальное. В других случаях оно принимает вид маски (идиота и весельчака) и посредством умножения и своеобразно утрированного преувеличения определенных конвенций становится орудием обособления и отграничения от действительности. И хотя в намерениях «тех/того», кто к таким «маскам/маске» прибегает, они должны выражать реакцию на окружающий мир, тем не менее даже пользующийся гримасами-масками обозначает ими и по отношению к ним свою циничную дистанцированность. Они создаются по определенным принятым правилам. Интересен механизм возникновения и нагнетания таких гримас-масок. Выражениями своих лиц и модуляцией голоса Анд и Повествователь взаимно влияют друг на друга, при том до такой степени, что сами сочинители этих гримас-масок попадают в ловушку запущенного механизма:

«głos Anda był modulowany umiejętnie i pochylenie czy w pewnych chwilach nagle poderwanie głowy, zmiana głosu; to robiło wrażenie, — właśnie to robiło jednak wrażenie; czy i on ulegał, czy ulegał własnym słowom, a także minie, mojej minie, modulowanej — mimo że chwilami już prawie zasypiałem — modulowanej — czy na pewno zupełnie świadomie? Poddającej się — on modulując głos modulował również moją maskę, a ona, modulowana, skłaniała go chyba do nowych modulacji a one znowu maskę, a maska, i także pewne moje, uległe słowom jego, moje słowa, które znowu — tak to jakoś wzrastało» (С. 97)

[перевод: голос Анда модулировался умело, и наклон или в некоторых моментах внезапно вскинутая голова, изменение голоса; это впечатляло, — именно: это производило впечатление; действовало ли оно на него, действовали ли и на него его собственные слова, а также выражение лица, мое выражение лица, модулированное — несмотря на то, что я иног-

да уже почти засыпал — модулированное — действительно ли полностью сознательно? поддающемуся — он модулирует голос, модулировал также и мою маску, а она, модулированная, видимо, поощряла его к новым модуляциям, а они опять маску, а маска и также некоторые мои, подвластные его словам, мои слова, которые опять — так это как-то возрастало);

«*Tylko, że myśmy się przecież śmiali; no, chwilami trochę inaczej, chwila mi tym właśnie patosem, patosem oczywiście świadomym... tak, to jakoś wzrastało i myśmy ulegali, to była zabawa która bawiła wreszcie nie nas lecz bawiła się nami, — zresztą czy to naprawdę była tylko zabawa?» (С. 96—97)*

[перевод: Только мы ведь смеялись, но, иногда чуть иначе, иногда с этим именно пафосом, пафосом естественно сознательным... так, это как-то возрастало, и мы были этому подвластны, это была игра, которая развлекала в итоге не нас, а она сама развлекалась нами, — в конце концов, действительно, была ли это игра?].

Маски подводят к ситуации розыгрыша и маскарада. Смех обладает функцией маски, за которой скрываются персонажи. Это циничный смех, вытекающий из двойственного восприятия мира и являющийся результатом расхождения между тем, что выставлено напоказ, находится на поверхности, и тем, что непублично, что опускается и умалчивается, но что подспудно определяет цель и ход жизни. Данный смех тоже не вполне однороден. У него всегда есть второе дно — в нем сквозит пафос, плач, смерть:

«*To były urywane, krótkie jakby zacinające się wybuchy, głowa przechylo- na przy tym trochę w tył, chichot który od strony brzmieniowej podobny był raczej do łkania — nie skierowany do mnie, And na mnie nie patrzył i zresztą jak zawsze w podobnych wypadkach wyprzedził mnie trochę w tym biegu» (С. 75)*

[перевод: Это были отрывистые, короткие, будто запинаящиеся взрывы, голова при этом немножко откинута назад, хихиканье, своим звучанием напоминающее скорее рыдание, — не адресованное мне, Анд не смотрел на меня и, впрочем, как всегда несколько опередил меня в этом беге];

«*...kiedy jeszcze pisałeś, to w którymś wierszu — poczekaj, jak to tam pisałeś — karnawał tak do umierania podobny jak [mówi Narrator na s. 83 — dopisek mój, J. U.], odbicie do postaci [-dokończenie na s. 10 — J. U.]»*

[перевод: ...когда ты еще писал, то в каком-то стихотворении — подожди, как же ты там писал — карнавал похож на умирание так [говорит Повествователь на с. 83 — пояснение наше, Ю. У.], как отражение на смотрящегося [окончание фразы помещено на с. 102 — Ю. У.]⁹].

Сферу, которая отражает правду реальности, определяют остальные части тела, прежде всего — внутренности (кишечный тракт) и гениталии.

Противопоставленные лицу и руке, они расцениваются как истинное, напоминая, на чем покоится этот мир. Размышления по этому поводу возникают у Повествователя, когда он сталкивается со смертью Анда (С. 50—51, 103).

Доведенный до предела данный принцип отражается в структуре произведения. Можно сказать, что представленная в тексте история и ее семантика во многом основывается на ощущениях Повествователя, связанных с желудком/кишечником.

Желудок у Повествователя больной и плохо переваривает пищу. Возникают тошнота и рвота, в результате чего Повествователь постоянно голоден. Из-за недостатка еды он обманывает голод спиртным и сигаретами. Выпивку всегда иницирует Анд.

Желудочные недомогания часто сопровождаются головной болью:

«*od tamtego śniadania w barze nie jedliśmy nic, głowa bolała mnie bez przerwy już od poprzedniego dnia, i piekły dziąsła język i gardło, paliłem odruchowo nie myśląc nawet że palenie może stłumić głód, z pewnością znowu bym rzygał, gdybym miał czym» (С. 77)*

[перевод: с того завтрака в баре мы не ели ничего, у меня постоянно болела голова уже с предыдущего дня, горели десны язык и горло, я машинально курил, не думая даже, что курение может заглушить голод, наверно опять меня рвало бы, если бы было чем].

Голова также неоднократно кажется пустой. Это впечатление усиливается тем, что Повествователю случается не думать вообще. Он подавляет в себе некие мысли, либо припоминает мысли давние, уже неактуальные. Кроме того, у него начинают развиваться мысли Анда. При этом показательно, что разные идеи часто появляются у Повествователя извне благодаря глазам и зрению, о чем уже говорилось выше.

Пустота в голове и пустота в животе вызывают впечатление ущербности Повествователя, предстающего полым, без сердцевины, отмеченным внутренней пустотой, требующей заполнения.

Средством заполнить эту пустоту являются близкие отношения с Андом. Графическое совпадение имени «Анд» (от «Andrzej») с английским «and» (и затем возможность читать его и как «end») могло бы, по законам мифопоэтики, направить значение имени заглавного героя и его места в мире по руслу смыслов «соединять», «продлевать» (а в фонетическом варианте «end» и как «завершать», «заканчивать», «окончание, конец, предел»). И действительно, в тексте «Анда» немало сигналов того, что речь идет как раз о «продлении» самого Повествователя, или его внутренней жизни.

В тексте и в жизни Повествователя Анд является эквивалентом авиабомбы и револьвера. Прежде чем укрепились взаимные связи между Повествователем и Андом, Повествователь часто приходит к месту с врезавшейся в землю невзорвавшейся авиабомбой. Бомба находится в лесу, торчит вертикально из земли и вполне естественно ассоциируется с космической осью вселенной. Кроме того, она обладает и фаллической, оплодотворяющей силой. Она разжигает воображение обнаружившего ее Повествователя до того, что всякий раз, когда он на нее смотрит, он испытывает некое «озарение», «светозарное видение» и «изумленис». Над этими его «видениями», метоминически называемыми «солнцами», позже будет посмеиваться Анд. Но кажется, что именно они вызывают у Повествователя тоску по активному занятию поэзией. Впрочем, Повествователь и сам откровенно идентифицирует бомбу со своей внутренней жизнью:

«moje życie wewnętrzne zaczęło się po południu, też gdy chodziłem jeszcze do szkoły, i z wiosną do jesieni, moja Persefona w powłoce ze stali, ale mam siedemdziesiąt lat i co mnie obchodzi tamto i że znaczna część mojej młodości zeszła mi na podnoszeniu bomby ciągle mi przewracanej» (С. 20)

[перевод: моя внутренняя жизнь начиналась пополудни, и тогда, когда я ходил еще в школу, и с весны до осени, моя Персефона в стальной оболочке, но мне семьдесят лет и какое мне до того дело, что значительная часть моей юности ушла на поднимание бомбы, постоянно опрокидываемой].

Аналогичный статус, хотя и несколько другого веса, приписан в тексте револьверу. Как и бомба, он являет собой предмет особой заботы Повествователя и дает ему повод чаще бывать в лесу. Однако, в отличие от бомбы, которая, несмотря на свою притягательную магическую силу, существует все-таки отдельно, револьвер почти сливается с Повествователем, становясь естественным продолжением его тела:

«rewolwer był duży cieszył mnie jego ciężar miał podobnie jak szarpnięcie w momencie wystrzału jakby zachowany w mięśniach ręki jak wokół pasa chłód naboń które nosiłem za koszulą, dzwoniło mi może w uszach po każdym strzale...» (С. 15)

[перевод: револьвер был большой радовал меня его вес у меня похоже как рывок в момент выстрела как-будто сохранен в мышцах руки как вокруг пояса холода патронов которые я носил под рубашкой, может звенело у меня в ушах после каждого выстрела...].

Точнее говоря, именно благодаря бомбе, а еще больше — револьверу, и стало возможным установление близких отношений между Повество-

вателем, пока всего лишь кандидатом на звание поэта, и Андом, талантливым поэтом, уже членом Союза польских писателей.

«Циничный жест», за какой было принято представление Повествователем комиссии чужих стихов, фабульно стал возможен благодаря другой необычной находке. Повествователь обнаружил ее в чемодане фокусника у некоего друга на чердаке, где когда-то они вместе искали взятый этим другом револьвер. Мысли Анда о самоубийстве и связанное с ними желание взять револьвер еще сильнее сближают друг с другом двух главных героев повести. В конце концов укрепление отношений происходит одновременно со взрывом бомбы:

«tylko że potem w miesiąc lub dwa po tamtym z nim w lesie spotkaniu zastałem dół w miejscu bomby, była prawie wszystko (od nowa gdy uważałem za skończone tamte epizody) mojego życia wewnętrznego a co miałem z zewnętrznego mógłbym tylko tępo i żebraczo widzieć życiem i pomyślałem że skoro jej już nie ma, pomyślałem „...moje życie wylatywało tu w powietrze, ja o tym nie wiedziałem — to jakbym teraz miał żyć po swojej śmierci — wszystko — pozostał mi jeszcze rewolwer i gdybym nie był tchórzem —”... ale i głębiej było mi dość próżniowato naprawdę» (С. 29)

[перевод: с тем что спустя месяц или два после той с ним встречи в лесу я обнаружил на месте бомбы яму, была почти всё (заново когда я считал те эпизоды законченными) моей внутренней жизни, а что у меня было из внешней, я мог бы лишь тупо и нищенски рассматривать как жизнь, и я подумал, что коль скоро ее уже нет, я подумал „...моя жизнь вылетела здесь на воздух, я об этом не знал — то как-будто сейчас мне пришлось жить после своей смерти — всё — у меня остался ещё револьвер, и не будь я трусом —”... но и в глубине души действительно было мне довольно пусто].

Взрыв бомбы и усиленная им внутренняя пустота обернулись таким образом, что Анд стал для Повествователя тем, чем раньше для него была эта бомба. Постепенно Анд стал руководителем в его духовной жизни («мастером страдания»), проводником в мире искусства. В связи с этим начинает меняться и прежнее понимание поэзии Повествователем. Когда оно приблизилось к тому пониманию, какое исповедывал Анд («искусство, создаваемое из самого себя» — «sztuka robiona sobą»; Яцек Розмус называет его термином Кантора — «искусство аннектированной реальности» — см. примечание 3), наличие мастера оказалось для ученика избыточным. И мастер исчез так, как раньше исчезла бомба:

*«czy go zastanę
nie będzie w naszej rozmowie jak zawsze nic co by przypominało
odstaniecie się pąków drzew czy zrywanie się przezroczywych wiatrów na
długich polanach lub polach za miastem... i nie chcę żeby było, mijalem tyłu,
czekać na tramwaj niecierpliwilo mnie, szedłem szybko i zaraz spocony czulem
piekące klucia w skórze pleców i głowy, czy go zastanę, i chcę tych kluc
przypominały mi się takie same sprzed roku czy dwóch» (С. 33)*

[перевод: застану ли я его,

*не будет в нашем разговоре как всегда ничего, что напоминало бы
набухание почек деревьев или порыв прозрачных ветров на широких поля-
нах или полях за городом... и я не хочу, чтобы так было, я проходил мимо
многих, ожидание трамвая раздражало меня, я шел быстро и, тут же
вспотевший, я чувствовал острые уколы в кожу спины и головы, заста-
ну ли я его и хочу ли этих уколов, мне приходили на память такие же
прошлогодние или и позапрошлогодние];*

*«bo przecież później już twoja obecność nie była potrzebna, wreszcie
umiałem się już bez ciebie» (С. 46)*

[перевод: но ведь позже твое присутствие не было уже нужным,
в конце концов я смеялся уже сам без тебя];

*«...nie, ja jestem daleki od niedoceniań twojej w tym [rzeźbienie śmiechu
w sobie — dopisek mój J. U.] roli; to ty zacząłeś to we mnie rzeźbić. Tylko że to
było zaraźliwe; uczeń szybko dogonił mistrza» (С. 47)*

[перевод: ...нет, я далек от того, чтобы недооценить твоей в этом
[в ваянии (формировании) смеха в себе — пояснение наше, Ю. У.] роли;
это ты начал лепить это во мне. Так как это оказалось заразительным;
ученик быстро догнал мастера].

Упоминания тела, а вернее определенных его частей, в «Анде» не только заметны, но и, по крайней мере отчасти, функциональны. Тело, разделенное на разные культурные зоны, соотносится здесь с более широким видением действительности, какое присуще субъекту текста. Действительность видится ему неоднородной. С одной стороны, она рассчитана на публику, является фасадом, а с другой она — непубличная, застенчиво скрывающаяся, составляющая запретную тему. Мало того, что субъект «Анда» демонстрирует двойственность мира, он еще нарушает табу, делая из неофициальности основной материал своих высказываний (также и на уровне речи). Аналогичным образом дело выглядит и по отношению к искусству. Оно тоже не движется одним течением. Текстовое «Я» становится на сторону его менее искусного, но зато более подлинного варианта¹⁰.

Примечания

¹ Названия фестиваля Festiwal «Zapowiadających Się...» взято из повести «Анд». Первый раз он был проведен в ноябре 2000 г. Буквально это название означает «проявляющие талант (способности), обещающие, подающие надежду (на нетривиальное развитие).

² «Ha!art», 2002, № 9-10 — в нем опубликованы материалы конференции «Czuczujemy» (буквально «Чичуем(ся)», которая состоялась в ноябре 2001 г. в рамках фестиваля «Zapowiadających Się...».

³ См.: Czycz St. Mistrz Cierpienia. Zebrał i opracował Krzysztof Lisowski. Kraków, 1997; Rozmus J. W okolicach arkadii Stanisława Czycza. Kraków, 2002; Czycz St. Proza. wiersze. Wybrał Krzysztof Lisowski. Kraków, 2001.

⁴ «Анд» — одно из самых известных произведений Чича. Впервые он был опубликован в 1961 году на страницах литературного журнала «Творчество» («Twórczość», 1961, N 3, s. 11—44). Отдельным книжным изданием он вышел в 1980 году в престижном Литературном издательстве в Кракове (Kraków, Wydawnictwo Literackie). В 1967 году, он вышел как часть книги «Ajol» [Айол], а затем еще как фрагмент тома «Ajol i Laor» [Айол и Лаор] в обработке Кшиштофа Лисовского в 1996 году (Czycz St. Ajol i Laor. Wybór Krzysztof Lisowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996). Все эти публикации отличаются друг от друга, изобилуют разночтениями. В предлагаемом разборе я пользуюсь текстом отдельного книжного издания «Анда» 1980-го года (Czycz St. And. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980); всюду цитируется именно это издание, а отсылки с указанием страниц в скобках даются непосредственно после польских выдержек; переводы на русский, равно как и жирный шрифт в цитатах всюду мои — J. U./Ю. У.

⁵ Имеется в виду ставший легендой польский поэт и прозаик Andrzej Bursa (1932—1957). Он умер (а по всё еще не подтвержденной легенде покончил с собой) в двадцатипятилетнем возрасте.

⁶ «Всеполюский фестиваль молодой поэзии» («Ogólnopolski Festiwal Młodej Poezji») первый раз был проведен в 1957 году. Ср.: [Jerzy Stempowski] Paweł Hostowiec. Notatnik niespiesznego przechodnia. Gdzie umieścić Cz.? // Kultura. Paryż, 1961, N 7/8 [перепечатано в: Stempowski J. Gdzie umieścić Czycza? // Ibid. Szkice literackie. T. II. Klimat życia i klimat literatury. Wybór i opracowanie Jerzy Timoszewicz. Warszawa: Czytelnik, 1988. S. 243—252].

⁷ Bereza H. Sposoby // Bereza H. Prozaiczne początki. Warszawa, 1971 [перепечатано в: Bereza H. Sposób myślenia. Tom 1. O prozie polskiej. Warszawa 1989; первоначальная публикация: Bereza H. W nowy sposób // Nowe Książki” 15.IX.1967, N 17]; Bugajski L. «Lot w gwiazdy» // Kultura, 15.II.1981, N 7 [перепечатано в: Bugajski L. Lot w gwiazdy // Bugajski L. Pozy prozy. Warszawa, 1986]; Jankowicz G. And: niewyraźalność // Ha!art, 2002, N 9—10. S. 4—6.

⁸ Имеется в виду Чеслав Милош (Czesław Miłosz). Это следует из воспоминаний и Чича, и Шимборской, и самого Милоша. См.: Czycz St. Mistrz Cierpienia. Zebrał i opracował Krzysztof Lisowski. Kraków, 1997.

⁹ В своей речевой реализации «Анд» сложен и запутан. Намеченные в повествовании темы и даже фразы неоднократно обрываются буквально через несколько слов и вводятся совсем другие, но потом через некоторый (часто даже очень длинный) промежуток те оборванные вдруг возобновляются. Потому текст нарративно однороден и позволяет проследивать определенную связность отдельных тем повествования.

О речевом строе повести см.: Justyna Urban / Юстина Урбан. Как рассказывается «Анд» Станислава Чича (предварительный — тематический — разбор второй главы) // Алфавит: Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика. Смоленск: СГПУ, 2004. С. 21—49.

¹⁰ С предложенной точки зрения творчество С. Чича еще не анализировалось. Однако справедливости ради необходимо сказать, что некоторых из критиков их читательская интуиция не подвела. Правы оказываются те из них, кто говорит, что тело в творчестве Чича играет очень важную роль. В частности, А. Станковска (*Stankowska A. Wyobraźnia fantazmatyczna. Autokreacje Jerzego Harasymowicza i antropologia Stanisława Czycza // Stankowska A. Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „gównanie”.* Kraków, 1998. S. 110—163), К. Гонсёровски (*Gąsiorowski K. W bełkocie i rzeźbach ciemna // Poezja 1980, N 7. S. 7—15*) считают, что сама впрямь представляет собой в творчестве Чича онтологическую ось вселенной, является единственным критерием, подтверждающим существование, в том числе, и существование самого творческого субъекта (героя-Повествователя).

Телесный код и его роль в раскрытии идеи романа Ивана Цанкара «Нина»

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

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

Работа над произведением, хотя и продолжалась недолго (чуть более трех месяцев), шла не совсем гладко. Обещания Швентнеру большого объема Цанкар не выполнил: было написано лишь 7 из 15 задуманных глав. При этом на завершающей стадии он решительно отказывается от части текста и заново переписывает две большие главы романа, а затем требует остановить печатание, поскольку хочет завершить роман небольшим эпилогом. Как считает один из ведущих словенских исследователей творчества И. Цанкара, Ф. Берник, автор, предполагая неоднозначную реакцию на свое новое произведение, стремился несколько смягчить вероятное негативное впечатление от него³. Что, впрочем, ему не удалось. Кроме того, на заключительном этапе работы писатель принципиально меняет отношение к своему детищу, признаваясь в письме к Л. Швентнеру, что «Нина» — «скорее, романс в прозе, чем роман, поэтому ей более приличествует формат стихотворный»⁴, и с учетом этого меняет определения внутренних композиционных частей (вместо «глав» появляются «ночи»). Одновременно, он просит у издателя разрешения напечатать в австрийском журнале «Oesterreichische Rundschau» перевод одной из глав «Нины»

и выбирает для этих целей ночь 4-ю, дав ей название «Дом смерти» («Ein Totenhaus»). Таким образом, Цанкар не только по-новому определил жанровое своеобразие «Нины», но и выделил для нас самую значимую из ее структурных единиц.

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

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

ночь, пустую, серую, полную стыда и горя, чтобы глаза тем сильнее затосковали по чистому свету. Поэтому мое слово, как оно ни твердо и жестоко — слово надежды и веры...»⁸.

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

Действительно, «Нина» резко отличается от принесших ему славу первого писателя Словении традиционных романов («Чужие», «На улице бедняков», «Мартин Качур» и др.), с четко выстроенным сюжетом и достаточно ясно прочитываемой символикой образов и мотивов. Новое произведение требовало внимательного и многократного прочтения, позволяющего, по убеждению автора, уловить ход его мысли⁹. Именно это — направление мысли, в котором могло бы двигаться сознание и осознание — он и предлагает читателю. Но предчувствуя трудности подобного движения, Цанкар старательно расставляет ориентиры, своеобразные путевые знаки. Это и отсылки к его предыдущим произведениям через сквозные образы и мотивы, и мысли, высказываемые в публицистике и письмах того времени. И все они подчинены главному — раскрытию мироощущения и мировидения героя романа. Человек во всех своих проявлениях — вот то, что в первую очередь интересует писателя, и он показывает его с самых разных сторон. Поэтому одним из возможностей прочтения этого сложного произведения может, на наш взгляд, стать взгляд на героя романа, на человека с точки зрения тела, телесного кода.

Прототипом главной героини послужила сестра невесты писателя, Штефки — Амалия (Малчи) Лёффлер, младшая дочка его венской квартирной хозяйки. Образ этой неизлечимо больной девочки уже не раз был выведен Цанкаром в романах «Чужие» и «Обитель Марии-заступницы» и в ряде других произведений¹⁰. Однако к тому времени, когда он создавал «Нину», девочки уже четыре года не было в живых. Таким образом, текст создавался на основе воспоминаний писателя, связанных с его жизнью в 16-ом предместье Вены, где он, с небольшими перерывами, провел почти десять лет. Мир рабочей окраины, поражающий юношу убожеством жилищ, атмосферой апатии и безнадежности, неверия в перемены к лучшему, оказывается главным фоном повествования, его своеобразной декорацией. Но это не мешает автору постоянно использовать магию пространственно-временного перемещения: читатель оказывается то в лесу недалеко от Врхники под Любляной, где прошло детство

Цанкара, то на берегу спокойной Любляницы за каменными стенами бывшей люблянской сахарной фабрики, то снова на мрачных улицах предместья австрийской столицы.

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

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

Итак, диалога в романе нет, есть лишь монолог автора, буквально сотканный из историй, картин, притч. Кажется, что коммуникация нарушена, и, чтобы восстановить связь между героями, автор-повествователь прибегает к активному использованию описаний постоянно меняющейся внешности, отражающей состояние своего адресата, т. е. Нины. Ее ответ-

ную реакцию на мысли, выраженные в словах, он передает через составляющие телесного кода, главное внимание уделяя выражению глаз и движению рук. При этом он постоянно связывает их с порывами сердца. Таким образом, глаза, руки как основные составляющие телесного кода и концептуальные образы человеческого тела, обозначающие отдельные его характеристики, у Цанкара напрямую связываются с сердцем, душой, обозначающими человека в целом. Благодаря этому идет конкретизация оппозиций внешнее/внутреннее, а также видимое/невидимое.

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

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

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

Значимость введения Цанкаром элементов телесного кода подтверждает и 4-я глава (напомним, самая важная и выделенная писателем для перевода на немецкий язык как «Дом смерти»). В ней дан образ «цуккарны» (сукгама), бывшей люблянкой сахарной фабрики, где находят свой последний приют не только реальные люди, но и многие герои Цанкара. В творчестве писателя этот образ дома-тюрьмы, дома-мертвецкой становится моделью Дома не только в словенских, но в общечеловеческих масштабах как образ юдоли земной. Закрытое от света и солнца пространство, где все «дышало смертью и плесенью и до сердца пробирал холод» (171), автор населяет бестелесными тенями. Так, вводя концепт тени, он утрирует характеристику дома-мертвецкой, замкнутого, лишённого жизни пространства: «Раздавались шаги по коридорам, но человека не было» (173); «мелькала тень, тень бестелесная» (174), «тень, полночный гость из мертвецкой, бродит, не видимый никем...» (177). В 6 главе бестелесная тень, как образ смерти, возвещающей приближение конца, появляется и в комнате, где умирает Нина.

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

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

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

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

Б. Руки: милосердные, ведущие к свету.

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

Б. Лицо: спокойное, умиротворенное.

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

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

Этот ряд оппозиций можно продолжить. Но для нас важно, что Цанкар находит слово, которое снимает эти оппозиции, концентрируя в себе весь комплекс значений, заложенных в них — это удивительно емкое словенское слово «hgerenje», т. е. не умирающая (неизбывная) устремленность к жизни и всему прекрасному в ней, устремленность, которую он считал главной творящей силой бытия¹³. И, подчиняясь ей, только сам человек, утверждает писатель, выбирает свой путь. Если его глаза прозревают, а сердце устремлено к свету, то он, человек, способен, двигаясь с своей тяжелой ношей по трудной дороге жизни (у Цанкара это и длин-

ная крутая дорога вверх, и лабиринт), способен разрушить стены дома-тюрьмы, победить страх смерти, пережить воскресение, ибо, считает автор, «в своем сердце он носит мертвецкую и любит ее» (184).

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

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

Примечания

¹ Pisma Ivana Cankarja. Ljubljana, 1948. Zv. II. S. 162.

² Cankar I. Zbrano delo. Ljubljana, 1973. Zv. 13. S. 290.

³ Ibid. S. 272.

⁴ Pisma Ivana Cankarja. Zv. II. S. 177.

⁵ Cankar I. Zbrano delo. Zv. 13. S. 275.

⁶ Ibid. S. 283.

⁷ Ibid. S. 290.

⁸ *Cankar I. Bela hrizantema. Kritični in polemični spisi. Ljubljana, 1966. S. 124.*

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

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

¹¹ *Cankar I. Zbrano delo. Zv. 13. S. 143.* Далее в тексте даются ссылки на это издание с указанием номера страницы.

¹² *Cankar I. Zbrano delo. Ljubljana, 1969. Zv. 7. S. 197.*

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

¹⁴ *Petre F. Tipologija proze Ivana Cankarja / Slavistična revija. Ljubljana, 1969. Št. 1. S. 16.*

Телесный код в соцреалистических произведениях

«Одно тело наводит на них заботу, а души в помине нет». В этой фразе И. А. Гончарова заявлена одна из ключевых оппозиций мировой культуры вообще и русской православной в частности. Возможно ли разделить эти два концепта — душу и тело? Едва ли, по крайней мере в русской литературе.

«Телесный код» — довольно новый культурологический термин. Его наполнение и значение проявлены, как мне кажется, недостаточно внятно, особенно это относится к литературе и шире — к культуре соцреализма. Но если задаться вопросом, что соответствует ему в традиционном литературоведении, можно найти довольно значительные параллели с художественным портретом или портретной характеристикой персонажей. В то же время совершенно очевидно, что если портрет играет вспомогательную роль в раскрытии души, внутреннего мира или психологии действующих лиц того или иного художественного произведения, то «телесный код» очень часто имеет вполне самостоятельное значение, самоценен сам по себе. Если описания жизни души человеческой, радостей, сомнений и страданий всегда носят некий таинственный сакрализованный оттенок в силу своей нематериальности и вечности, и потому, как правило, вызывают позитивную читательскую реакцию, то жизнь тела — всегда осязаема, материальна, и в итоге конечна, что с неизбежностью всегда имеет трагическое звучание.

Жизнь тела описывается и дешифруется наиболее глубоко, естественно, с помощью «телесного кода», но в конечном итоге — душа и тело как вместилище души не могут ни взаимовлиять, ни взаимопроявлять друг друга. Кстати, в толковом словаре Ушакова значение слова «телесный» как противоположное духовному имеет помету — книжное, устаревшее. Но постоянно обновляющийся, изменяющийся язык совершает разнообразные превращения, что мы наблюдаем в данном случае со словом «телесный». Из устаревшего оно стало вполне современным, правда, только в составе нового термина и с несколько измененным значением.

Таким образом, если попытаться объяснить значение термина «телесный код», то, по крайней мере, в литературоведении он призван расшифровать или способствовать выяснению причин тех или иных поступков литературных персонажей, процессу формирования их мировидения через физиологию, т. е. телесность.

Во все времена в православном мире брэнному человеческому телу всегда противопоставлялась вечная, нематериальная душа. Иными словами невидимый скрытый дух, душа человека проступали через видимое телесное, через отношение духа к телу.

В классической русской литературе XIX в. в соответствии с православной традицией писатели, как правило, никогда не акцентировали внимание на жизни тела, которое неминуемо сопровождалось физическими страданиями, увечьями, болезнями; вообще жизни тела отводилось минимальное пространство. Пожалуй, только Толстой посвятил брэнному телу «Смерть Ивана Ильича». Описание внешности героя или выделение в ней одной, наиболее характерной черты служило в первую очередь постижению его внутреннего мира. Едва ли не главное место в описании литературных персонажей отводилось глазам человека как зеркалу души. Эта традиция получила свое продолжение и в литературе соцреализма.

Как правило, ключевым мотивом этой литературы была жизнь идей и духа. Нередко при чтении произведений, написанных по канонам и стереотипам соцреализма, создавалось впечатление, что советский человек был почти бесплотен. На этом моменте следует остановиться особо. Казалось бы, произошел решительный разрыв между старым и новым временем. Атеизм стал новой религией, но архаические стереотипы еще продолжали существовать и даже определять тип героя соцреализма, который подобно своим предшественникам, был иррелевантен к телесному. Внешние черты традиционно служили только вспомогательным элементом, который более выпукло проявлял характер персонажей.

Приведу наиболее простой, но показательный пример. В советской литературе существовал большой корпус документально-художественных текстов, посвященных В. И. Ленину, так называемая Лениниана. Их авторами были и большие художники, такие как М. Горький и В. Маяковский, и теперь уже прочно забытые соратники Ленина по партии, люди, случайно его встречавшие. Все без исключения авторы вспоминали и описывали, в первую очередь, глаза и особый взгляд Ленина. Например, у А. Луначарского — «глаза у Ленина насмешливые, полные иронии, блестящие умом и каким-то задорным блеском. У Ленина глаза так выразительны, так одухотворены... На лице его покоилась печать необычайной силы, что-то лвиное ложилось на это лицо и на эти глаза...»¹ В поэме «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковский также особое место в портрете вождя отводит описанию взгляда, называя его «бьющим, сощуренным, всевидящим». Говорилось и о сверкающих глазах, веселом добром взгляде. В рассказе В. Ильенкова одному из его персонажей «понравились светло-карие

глаза его, излучавшие смех и в то же время таившие в глубине своей какую-то большую, неотступную думу». Пролетарский поэт Н. Полетаев писал: «Глаза и мысль нерасторжимы, / А кто так мыслю богат, / Чтоб передать непостижимый, / Века пронизывающий взгляд?»

Почему из ничем не примечательной внешности Ленина выделены именно глаза? Очевидно это объясняется тем, что благодаря особенному зрению², вождь способен был видеть все, проникать в будущее. Его прозорливый взгляд был схож с взглядом пророков, которые были, как писал Сковорода «глазастыми и прозорливыми, у них истинное око, которое никогда не отемнеет»³. Особый акцент на взгляде и глазах Ленина отчасти объясняется и тем, что «код зрения — один из наиболее развитых в мировой культуре»⁴.

В то же время в русской литературе советского периода существует небольшой, но значительный по своей популярности и влиянию на читателей корпус художественных текстов, которые имеют совершенно особые черты, носят необычный для национальной литературы характер благодаря главному мотиву этих произведений — преодолению телесных мук во имя большой цели. Развивается он с обилием натуралистических деталей. Другими словами, телесный код — один из основных художественных приемов авторов этих книг. Среди них можно назвать канонические образцы соцреализма — «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого и некоторые другие, менее значительные.

Остановлюсь на последней книге, которая была впервые издана в 1946 г. и впоследствии многократно переиздавалась. Ее главный персонаж — реальная личность, военный летчик Алексей Мересьев, в книге — Мересьев, который в первый год войны во время воздушного боя был сбит немецким ассом. 18 дней зимой буквально ползком по непроходимому лесу выбирался Мересьев навстречу людям. Результатом этого страшного похода стала потеря ступней обеих ног. Но героический летчик все же сумел вновь, после преодоления почти нечеловеческих мук, уже с протезами сесть за штурвал самолета.

Ни в одном художественном произведении русской литературы не встречается настолько соматически ориентированного произведения. Описанию физических страданий героя и его товарищей по госпиталю посвящена большая часть книги. Они испытывают постоянные боль и муки, их тела обезображены шрамами и ожогами. Полевой в несвойственной для соцреалистической литературы манере, не щадя читатель-

ских нервов, описывает страдания человеческого тела с откровенными подробностями и деталями.

Немало места в повести отведено описанию чувств голода, холода, страха, которые испытывал летчик. «На ночь, забравшись под шатер старой ели, он поел ягод, пожевал коры и семечек из еловых шишк... Несколько раз казалось, что кто-то в темноте бесшумно подкрадывается к нему. Он открывал глаза, настораживался так, что начинало звенеть в ушах, выхватывал пистолет и сидел окаменев, вздрагивая от звука упавшей шишки, от шелеста подмерзавшего снега, от тихого журчания маленьких подснежных ручейков»⁵. Писатель рассказывает как у Мересьева «пальцы совершенно потеряли чувствительность, их кололи булавками, и булавки эти входили в тело, не вызывая боли». Как при ампутации ступней пилили кость, а затем что-то глухо падало в таз. Как молодой обгоревший танкист, другой персонаж повести «осматривал свое багрово-красное, увешанное лохмотьями обгорелой кожи тело». Кстати, частота упоминаний слова «тело» очень велика. Оно встречается в «Повести» более сотни раз, и это абсолютно нетипичный случай для русской литературы, тем более советской.

Нередко, на мой взгляд, натурализм «Повести» превышает допустимые для художественного произведения границы, но в то же время совершенно очевидно, что автор делает это намеренно, чтобы более внятно прозвучала ключевая мысль произведения: «Казалось, что чем слабее и немощнее становилось его тело, тем упрямее и сильнее был его дух». Это соображение Полевой высказывает не о Мересьеве, а о другом раненом, но оно рефреном проходит через всю книгу, относится к подавляющему большинству персонажей и соответствующим образом перекликается с антитезой дух/тело, лежащей в основе мировидения этих, автор подчеркивает — советских людей.

Посланные главному персонажу судьбой испытания в виде телесных страданий закаляют его характер. Если в начале повести он путем физических невероятных усилий пытается просто выжить, его телесными манипуляциями руководит в первую очередь инстинктивная жажда жизни: «Жив, жив, жив! Мысленно повторял Алексей. И весь он, все тело его ликовало, впитывая в себя чудесное, могучее, пьянящее ощущение жизни, которое приходит к человеку и захватывает его всякий раз после того, как он перенес смертельную опасность», то после ампутации ног он сознательно — и в этом видится выздоровление человеческого духа — пытается вновь вернуться в строй с единственной целью — не только жить, но и летать. Не сразу приходит он к этой мысли, через отчаяние, страх и боль.

И в этом ему помогают любимая девушка, друзья, соседи по больничной палате. В первую очередь Комиссар, о котором стоит сказать особо.

Если все действующие лица «Повести» вполне достоверны, с живыми характерными чертами, то Комиссар, которого только так и называют, человек без имени, он идеологически нагруженный персонаж — тип идеального героя, и в этом видится несомненная дань Полевого соцреалистическому канону. Даже израненное тело этого действующего лица по-иному, чем другие, переносит физические страдания: «Несомненно Комиссар сильно страдал. Стоило ему заснуть и потерять контроль над собой, как он сразу же начинал стонать, метаться, скрежетать зубами, лицо его искажалось судорогой. Вероятно, он знал это и старался не спать днем, находя для себя какое-нибудь занятие. Бодрствуя же, он был неизменно спокоен и ровен, как будто бы его не мучил страшный недуг... Он ко всем умел найти ключ, никогда, даже при самой жуткой боли, не терял самообладания, всегда находился в добром расположении духа... Он был центром стягивавшем и сплачивавшем всех этих разнохарактерных людей». Комиссар олицетворяет собой, по замыслу автора, скорее жизнь духа, а не тела. Совсем не случайно, а в соответствии с логикой и стилистикой соцреализма именно этот человек сыграл ключевую роль в пробуждении у Мересьева интереса к жизни.

Характерно, что Комиссар, стараясь найти для раненого летчика некий пример для подражания, просит принести ему повесть Н. Островского «Как закалялась сталь». И это не было случайностью, поскольку поколение Мересьева выросло на этой культовой для своего времени книге, а ее герой был образцом для подражания. Однако, путь страданий, пройденный тяжело больным Корчагиным до вновь обретенного смысла жизни, описан Островским весьма сдержанно, со скупыми подробностями, и в этом видится и определенная неловкость автора, поскольку он писал по существу автобиографическую повесть и эпоху, в которую он жил.

В то же время даже немногие описания физических мук Павла, в соответствии с неизжитым еще к концу 20-х годов духом революционного романтизма, в определенной степени автором опозтизированы: «В часы, проведенные на операционных столах, когда ланцеты кромсали шею, удаляя паразитовидную железу, трижды задевала его своим черным крылом смерть. Но жизнь в Корчагине держалась цепко. Тая находила своего друга после страшных часов ожидания мертвенно-бледным, но живым и, как всегда, спокойно-ласковым... Но тут грянула новая беда. Болезнь делала свое дело. Огнем нестерпимой боли запылал правый глаз Корчагина, от него загорелся и левый. И впервые в жизни Павел понял, что

такое слепота — темной кисеей затянулось все кругом него. Поперек дороги бесшумно выдвинулось страшное в своей непреодолимости препятствие и преградило путь».

Б. Полевой в силу своего профессионального опыта отнесся к главному мотиву «Повести» иначе, чем Н. Островский, так как кардинально различались время и ситуация, в которой оказались Корчагин в 20-е годы и Мересьев — в 40-е. Болезнь Корчагина-Островского — редкий медицинский случай, а многочисленные ранения, увечья, безногие и безрукие солдаты на фронтах Отечественной войны были, как ни кощунственно это звучит, не исключительным событием, а почти рядовым явлением. Поэтому Полевой поставил перед собой задачу по возможности, как можно правдоподобнее, более того — натуралистически описать и физическую боль, и душевные потрясения, чтобы для людей, попавших в аналогичную ситуацию, еще отчетливей и яснее стала возможность выхода из своего трагического состояния, чтобы они смогли преодолеть себя в случае необходимости. Отсюда обилие физиологических подробностей. «Ноги занимали у Мересьева все мысли. Порой забывшись, он ощущал боль в ступне, менял позу, и только тут доходило до его сознания, что ступни нет. В силу какой-то нервной аномалии отрезанные части ног еще долго как бы жили вместе с телом: вдруг начинали чесаться, ныть к сырой погоде и даже болели».

Новая пора в жизни Мересьева наступает с овладением протезами. Вот где телу смогли помочь только дух и рожденная им сила воли. Надо отметить, что процесс постепенного привыкания героя повести к новой, «безногой» жизни описан Полевым через пробуждение в нем лучших душевных качеств — сострадания к ближнему, любви к матери и оставшейся в городе детства девушке, восхищения природой. «Алексей Мересьев, совершавший в счет вечернего урока двадцать третий рейс вдоль коридора, всем своим усталым, измученным телом чувствовал, как отекли и горят бедра, как ноют занемевшие от костылей плечи... Многие, лишившись ног, не обладая силой воли, до старости не могут снова постигнуть так легко дающееся нам с детства искусство ходить».

Мересьев был выпечен из хорошего теста. Он умел добиваться своего. Учтя ошибки, он снова оттолкнулся от стены и, отворачивая носок искусственной ноги в сторону, стал на пятку, потом перенес тяжесть корпуса на носок... Стоял, шатался, все время теряя равновесие и чувствуя, как холодный пот выступает у переносицы».

В двух первых частях «Повести о настоящем человеке» основные ключевые слова отсылают нас к телесному коду — ноги (нога) и тело в це-

лом выходят на первый план. Правда, и здесь обнаруживаются нехарактерные для соцреалистического канона аллюзии, отсылающие читателя совсем к другому, скорее православному канону. Вот, например, сквозь полузабытые видит своего боевого товарища Мересьев: «Лучинный светец освещал его сзади. Золотой бобрлик коротко остриженных волос нимбом светился над его головой». Или другой пример. Спасший Мересьева дед Михайла, рассказывая друзьям летчика о его беспримерном мужестве, говорит: «Великого подвига человек этот!... И святым отцам, по житиям, такого-то подвига совершать не приходилось. Куда там! Экое дело, подумаешь, — на столбе стоять!» Можно сказать, что так Полевой косвенно указал на внутрижанровую природу своей «Повести».

Как известно, жанр — это наиболее устойчивый элемент произведения. Он сохраняет присущие ему черты в течение долгого времени, и, набирая новые, никогда не забывает старые. Вполне возможно, что Полевой бессознательно указал если не на образец, то на соответствующий жанр, повествующий о пути человека к святости, пусть отдаленный во времени. Людям XX века, даже деду Михайле кажется бессмысленным подвиг Симеона Столпника, о котором он когда-то читал или слышал. Для него уже непонятно, что совершался этот подвиг во славу Господа, что так человек усмирал свою плоть и, возвеличивая, высвобождал дух. Подвиг же Мересьева ему ясен: человек преодолел свои недуги, чтобы вернуться в жизнь, полную труда во славу Родины.

Таким образом, Мересьев продолжает ряд героев, начатый Корчагиным, в котором просвечивают очертания героя агиографического. В этом же ряду и имя, которым зовут раненые самую добрую и внимательную медсестру в госпитале — «Ангел», правда, при этом добавляют — «советский ангел».

В двух последующих главах почти исчезают упоминания о теле, хотя тема больных ног, привыкания к ногам искусственным — по-прежнему главная в тексте произведения. В то же время появляется и абсолютно новый мотив с новым ключевым понятием уже из области духовной, философской. Мересьев постоянно думает и говорит о том, что он хочет стать «настоящим человеком». «Настоящим человеком» был умерший Комиссар, это высшая, по мнению Мересьева, оценка, которой может удостоиться личность. Несмотря на то, что жизнь с протезами не становится физически легче, из текста повести почти исчезают описания телесных страданий. Теперь главный герой устремлен на достижение самой важной цели своей дальнейшей жизни — убедить врачей в его возможности летать для того, чтобы возвратиться в действующую армию и воевать.

Полевой названием книги как бы заключает — Мересьев через преодоление физических страданий достигает главной духовной цели — становится «настоящим человеком».

Таким образом, Борис Полевой как бы закольцевал свое произведение. Начав его с последнего перед ранением воздушного боя Мересьева, продолжил описанием нечеловеческих физических испытаний раненого летчика, и завершил повесть возвращением Мересьева в небо для исполнения главной мечты — стать «настоящим человеком», духовно и физически состоявшимся.

Тема сосуществования, соперничества души и тела — одна из «вечных» тем мировой литературы. Постоянно откликалась на нее и литература социалистического реализма. Правда, нередко писатели-соцреалисты нагружали эту оппозицию идеологическим содержанием, что приводило к всеобщей победе «духа, духовного над бранным». Тем самым искажался процесс постоянной борьбы двух этих начал, но иногда (как мы пытались показать на примере повести Б. Полевого), когда писатель не отходил от «правды жизни», удавалось талантливо показать, как этот вечный конфликт развивался в новой трагической ситуации с новыми персонажами на новом историческом витке.

Примечания

¹ Луначарский А. Рассказы о Ленине. М., 1998. С.34.

² Софронова Л. А. Три мира Григория Сковороды. М., 2002. С.185.

³ Там же. С.186.

⁴ Там же. С.130.

⁵ Цит. по изданию: Полевой Б. Повесть о настоящем человеке. М.—Л., 1947.

Телесность. Самоидентификация чешки на вершинном этапе чешского национального Возрождения

Работая над этой темой, я продолжила две предыдущие — автопортрет славянина и национальный эрос. Проблема телесности весьма многогранна, о ее долгой традиционной разработке говорить не приходится.

Мне хотелось бы начать с краткой характеристики прозы, публикуемой на страницах чешского журнала «Кветы» (1841—1844). В первые годы в этом издании печатались так называемые «новеллы в письмах». Для примера обратимся к новелле Й. К. Тыла «Пять писем» (1841). Она содержит три письма Станислава — будителя и патриота — своему другу и два письма подруге Юлии. Письма короткие — по полторы-две странички. Они содержат историю любви Станислава и Юлии, которая под благотворным влиянием друга становится рьяной «*vlastenkou*», одновременно с любовью к Отчизне проникается любовью к Станиславу. Четыре года понадобилось Юлии, чтобы осознать сущность патриотизма и проникнуться чувствами Станислава. Случайная встреча на одной из пражских «бесед» расставила все по местам. Их яркие, искренние, эмоциональные письма дают возможность проследить, как выглядит телесный код, участвующий в процессе «перевоспитания» влюбленных.

Чаще всего при описании любовных перипетий упоминается сердце (25 раз на пяти страницах). Сердце «идет в паре» с глазами: «Юлия запала мне в очи, в сердце», — сообщает другу Станислав, — «Пишу Тебе о своей любви, как сердце мое диктует». Упоминается и цепь из роз, незаметно сковавшая их сердца. Юлия же восклицает: «Почему я не сбросила тончайшую ткань (в другом месте — панцырь изо льда), окутавшую, заковавшую сердце мое и отбратившую меня от патриотического дела? Но наконец-то растопил взгляд Станислава эту ледяную пещеру, и сразу же впорхнули туда любовь и счастье». «Я без конца прислушивалась к своему сердцу, дабы понять причину этой привязанности — к милой Отчизне и Юлии», — пишет другу Станислав.

Сердце присутствует во многих идиомах и словосочетаниях:

— тайну сердца моего сохранил в своей груди я;

— и душа, и сердце мои отражались в ее глазах,

— сердце мое разорвалось на две половины,

— мягкое, как воск, сердце его, тотчас же открылось мне золотым ключиком чистого патриотизма.

В письмах идет речь не только о сердце, но и о внешнем облике возлюбленной. Чаще всего упоминаются лоб (чистый, молодой, умный), грудь (нежная, девичья, трогательная), кудри (обязательно каштановые), руки (прекрасной формы), губы (малиновые). Но на первом месте — повторим — находится сердце. Любовь рождается и умирает в сердце, это его единственное пристанище, тихая пристань, одинокая лесная поляна посреди таинственной чащи леса. Только сердце способно ощутить, вместить в себя чувство Родины. В иных случаях оно уподобляется чужестранке, временной обительнице чужого угла. Таким образом, в Чехии эпохи национального возрождения вершина чувственного — это отношение к Отчизне, Родине, заполняющая сердце. Главное внимание уделяется отнюдь не женщине и не женскому телу.

Так вводятся в текст новеллы — переписка влюбленных — тема чувств, и ведет ее — сердце. Иное место занимает телесное в арабесках и новеллах чешских прозаиков 30—40-х годов XIX в., на втором этапе издания журнала «Кветы». Все телесное собрано здесь воедино, герои произведений рекомендуются читателям при первом же знакомстве через их телесный облик. Так, в новелле Й. К. Тыла «Новый год» (1843) действие происходит в маленьком провинциальном городке в предновогодний вечер. В кафе собирается компания друзей. Первым появляется самый молодой из них — Новотны. Вот как описывает его автор: «Небольшая худощавая фигура, русые кудри, слегка тронутая ржавчиной борода, четкая смелая линия рта, очки, стекла которых отдавали в голубизну, за ними сверкали живые глаза — таков был Новотны — по профессии своей лирический поэт; временами его можно было увидеть в компании критиков, но что выходило из-под его пера, было мало известно».

Второй гость, Яновский, «все еще тянулся вверх. Это был молодой человек с нежной, почти прозрачной кожей лица, похожей на женскую. Когда он начал говорить, сквозь нее можно было наблюдать движение крови, так иногда зримо выступает сердцевина молодой елочки, охваченной огнем. Яновский писал портреты и, кроме того, давал уроки рисования в богатых домах...»

«Третьего их товарища — он был старше всех, — человека степенного, театрального актера, трудно было бы описать. Лицо его лишено было всякого выражения, но отмечено знаком простодушной сердечности. Однако когда он хмурился или улыбался, широко открывая рот и высоко поднимая веки, в глазах его скакали веселые бесенята, и все вокруг начинали смеяться, хотелось им этого или нет. Он был популярным комиком».

Трудно опустить хотя бы один женский образ — хозяйки кафе: «Пани хозяйка обладала маленькой худощавой фигуркой, всё лицо ее было по-

крыто густой сетью морщин; внимание привлекал острый подбородок, нос какого-то страшного желтоватого оттенка, небольшие блестящие глазки. Основной чертой ее характера было лукавство, которое не давало искреннему сердцу проникнуться к ней доверием. Маску злобы и лукавства не могла стереть с ее лица даже редкая улыбка».

Не могу оставить без внимания еще одну, весьма удачную, с моей точки зрения, характеристику последнего члена компании, собравшейся для встречи Нового года: «В тот момент из-за стола, куда певица уже неоднократно бросала взгляды, поднялась длинная и тощая фигура мужчины. Это было живое воплощение недуга. Сгорбленная фигура, желтого оттенка лицо, впалые глаза, тощие руки, подгибающиеся в коленях ноги — вот некоторые черты с трудом приподнявшегося тела. Это был человек в летах, да только на первый взгляд трудно было определить, выглядит ли он на свой век, либо телесный недуг — этот символ старости — наложил отпечаток на всю его фигуру. После того, как певица зажгла тонкую свечку, мужчина вновь опустился на стул — усталый, опаленный страстями, измученный болезнью, изможденный до крайности. Холодный ветер, ворвавшийся с улицы, овивал своими крыльями его чело, в то время как лицо его орошали крупные капли пота».

Итак, если сравнить первые повести — как правило, в жанре писем — в журнале «Кветы» с более поздними произведениями, то зримо выступает разница в описании героев. Если в переписке акцент делается на отдельных частях тела (сердце, глаза, руки и т. д.), то в арабесках они собраны воедино. Как правило, автор дает удачное описание персонажа «целиком». Обращает на себя внимание, что «телесная» специфика не оставляется без внимания в дальнейшем повествовании, удачно дополняя и развивая характер героя, помогая определить его место в различных коллизиях произведения.

В дальнейшем развитии чешской прозы перестают доминировать романтические штампы (сердце — прибежище любви к родине, а отсюда — патриотизм), описание телесности становится более чутким, художественным, выразительным, ярким. Несмотря на то что социальная среда, из которой вышли герои, остается однородной, она полнее свидетельствует о большем знании мира персонажа и тем самым — о большей способности прозаика создать «картинки из чешской жизни», расширив поле отечественной беллетристики.

Уточним, что чешская новелла 30—40 х гг. XIX в. родилась из немецкой сентиментальной повести, служившей для нее образцом в течение всей первой половины XIX столетия. Отсюда, в частности, был взят об-

раз сердца, закованного в ледяной панцырь, растопить который может лишь нежный взгляд, открыв путь к возлюбленному и — важное чешское дополнение — к милой родине, стоящей на краю гибели — ведь ее культура и язык в опасности!

Кратко остановимся на проблеме языка — важнейшей в иерархии ценностей эпохи чешского национального возрождения, символически компенсирующей исторические потери и поражения.

В стихотворении Винаржицкого «Защита звуков чешских»:

Как-то говорит мне немец: «Чешская речь груба, немелодична,
Согласные громоздятся друг на друга,
С трудом гласную-то обнаружишь».
Я защитил чешский язык:
«Из различных музыкальных инструментов
Можно извлекать звуки — одни из них мягко, другие мощно звучат.
Природа тоже имеет как крутые горы, так и плавно текущие реки.
Радуга соединяет цвета светлые и темные.
Могучи гром и буря; тихо шепчет лишь ветерок...
Чешская речь полна неги и сладости, подобно меду...
Для чешек согласные — родные звуки, уста они не стягивают.
Хочешь сравнить наши языки? На своем наречии
Спой нам песни, подобные чешским. Да где там?!
Сразу же узнаем, кому присудить пальму первенства».

Что же еще характерно для чешки, помимо признания согласных «хорошими звуками»? Если сравнивать чехов с немцами, а такое сравнение чрезвычайно типично для первой половины века, то получаются следующие противопоставления, уже через растительный код, в который врываются представители животного мира с присущими им символическими значениями:

чехи:	немцы:
липа (мягкость)	дуб (твердость)
мед (сладость)	желудь (твердость)
пчела (миролюбие)	кабан (агрессивность).

Дополняет приведенную схему символика цветов (kvetomluva). На вершине иерархии цветов находится, разумеется, роза — наиболее популярный символ любви и совершенства. Лилия — традиционно символизирует

чистоту и невинность, благородство и простоту. Идеал чешки — сочетание красоты, невинности, скромности и благородства, т. е. розы и лилии:

«Лилию искал я — а в ней свое счастье
Лилия святая — роза без шипов» (Рубеш).

Но, пожалуй, более пристала чешке (маргаритка) chudoba, символизирующая радость тихой семейной жизни. Приведем отрывок из беседы юноши и девушки на одном из пражских балов:

«Барышня в белом и голубом, — произнес я, выводя из круга свою милую и усаживая ее в кресло.

— Это мои любимые цвета! — отвечала Лоринка, теребя в руках голубую ленту.

— Я — лилия и фиалка! — сказала она, строго посмотрев на меня, будто хотела выяснить, понял ли я ее.

— Невинность и верность, — повторил я серьезным тоном» (Рубеш).

Удачно и очень выразительно сказал о языке цветов в чешской литературе эпохи национального возрождения Й. К. Хмеленский: «Поэзия, а зачастую и проза, в наши дни представляет собой огромное поле, усыпанное цветами. Следует лишь тщательно следить, не засорили бы его чертополохом и иными неподобающими растениями».

На всем протяжении первой половины века «процветала мифология», одним из центральных образов которой стал образ Мины — Музы и возлюбленной Яна Коллара.

Иоганна Аугуста Фридерика Шмидт — девица невысокого роста, смуглая «нескладного сложения», осталась в истории словацкой и чешской культуры как прекрасное хрупкое существо с волнистыми русыми волосами, голубыми глазами и белоснежной кожей. Что же касается славянских корней Мины, то, помимо якобы славянских предков ее отца — священника Шмидта, больше ничего неизвестно. Кстати, в переводах с немецкого самого Коллара немецкие прилагательные «боевые», «храбрые», «непобедимые» превращались в «разбойные», «дикие», «варварские». Позиция Я. Коллара близка позиции Фр. Л. Челаковского, который воскликнул в одном из стихотворений: «Будь свидетель! Ежели б умом, умением себя вести, красотой тела она (немка) равнялась бы богине, я и то не смог бы ее полюбить!». Иными словами, славянские авторы весьма произвольно обращались как с реальными, так и с вымышленными (в «воспитательных целях») женскими образами, смело прибегая к привычной в чешской культурной среде мифологизации.

Арабески и новеллы не только имели своим образцом немецкую прозу. Многие из них переводились с немецкого. Что касается самих пе-

реводов, то они сделаны тщательно и были близки к оригиналу. Однако объем их меньше. Это объясняется прежде всего строгой австрийской цензурой, запрещающей либо приглушающей эротические сцены, занимающие в немецких сентиментальных повестях значительное место по объему и имеющие немаловажное значение в их художественной концепции. Австрийской цензуре приписывалось наблюдение над нравственностью сопредельных народов. Кроме того, принимались во внимание особенности чешского менталитета.

Ту же картину мы наблюдаем при переводах прозы, публиковавшейся на страницах первого периодического издания — эстетического приложения к журналу «Ost und West» (1845—1848). Цель этого издания, судя по вводной статье Рудольфа Гласера, «научить читателя жить красиво, превращать жизнь в постоянный праздник (недаром журнал имел подзаголовок *Schönlebenkunst* — Искусство жить красиво). Тематика статей — искусство садов, парков, разведение лесов. Большое внимание уделялось стилю жизни — одежде, поведению за столом на курортах во время отдыха. Здесь же врачи давали диетологические советы (C. W. Hufelandem). Иллюстрации демонстрировали здоровые и недужные тела — и эта, иллюстративная, часть журнала вызывала пристальное внимание цензуры (подобно, впрочем, как и описание поведения публики на курортах — скромность, отказ от вызывающей моды, доброжелательное — «без назойливости и заискивания» — отношение к окружающим, правила личной гигиены, и многое другое). В этом приложении говорилось о красоте фигур чешек, чем они выгодно отличались, конечно, от немецких девиц, лишенных стройности и изящества, и вдобавок громогласно обменивающихся подробностями интимной жизни через головы сотрапезников и чинно прохаживающейся по аллеям парков «приличной» публики. Вот что вызывало интерес читателей нового издания, который мог усмотреть в нем нарушение равновесия, если не соревнование чешской и немецкой культур. Это соревнование и даже соперничество представляло собой в то время, в первой половине XIX в., одну из важных черт чешского национального сознания и уже только поэтому заслуживает внимания.

«Патриарх» чешской славистики Йозеф Юнгманн, включая в этот процесс интересующую нас проблему, придает ей более общий характер и намечает ее дальнейшую судьбу: «Ведь и в сложении телесном заключен характер народа — один народ веселее другого; достаточно сравнить «веселых» и любящих пение чехов и всех славян с венграми и немцами (где славянка, — там пение, где венгерки — там *hnev*). Но уже с Клацела этот тип национальной дифференциации воспринимается как примитивный, ограничивающийся исключительно телесным характером».

Л. А. Софронова

Телесный код в русском театре XVIII в. *

На первый взгляд может показаться, что вынесенное в заглавие статьи словосочетание — телесный человек — безосновательно. Каким же еще может быть человек? Но применительно к театру XVII и даже начала XVIII в. оно имеет смысл, так как человека, выходящего на сцену, желали видеть условным и бестелесным. Он почти не пользовался основным инструментом актера — телом. «Телесной» связи, которую П. Пави называет неперемным условием отношений актера и зрителя, еще не существовало¹. Только слово и сопровождающие его предписанные скупые жесты и, конечно, символические атрибуты находились в распоряжении актера. Его скованность объяснялась тем, что культура относилась к человеку на сцене более чем сдержанно, если не отрицательно. Она возражала против уподобления другому, нарушавшего целостность и неповторимость человека. Действовал запрет на изменение его внешнего облика, созданного по образу и подобию Божию. Физическая сущность находилась за пределами эстетических ценностей. Никак не предполагалось, что с помощью тела возможно создать некий образ, что оно встанет в ряд средств художественного освоения мира.

Ситуация изменилась во второй трети XVIII в. во многом благодаря любительскому «охотничьему» театру, действовавшему в Москве и устроенному силами непрофессиональных актеров. Именно на их сцене развивалась полноценная игра, предполагающая действие и перевоплощение: здесь утвердилось понятие роли, что повлияло на зрительское восприятие. Зритель увидел на сцене человека, играющего роль, и следил за действиями персоны, им представляемой, т. е. относился к нему двойственно. «Это двойственное восприятие актера зрителем весьма важно. Во-первых, благодаря именно такому восприятию все знаки, выраженные актером, становятся жизненными. Во-вторых, двойное восприятие подчеркивает, что исполняющего роль актера никак нельзя отождествлять с персонажем пьесы, что нельзя ставить знак равенства между актером и лицом, которое он представляет, что костюм и маска так же, как и жесты актера — лишь знаки знака изображаемого действия»².

* Работа выполнена при поддержке РФНФ, грант № 03-04-0022а.

Оставив в стороне проблему отождествления, остановимся на жизненности театральных знаков. Она достигалась тем, что персоны обретали уверенность и оживали на сцене, «находились в состоянии энергичного физического действия»³: были чрезвычайно подвижны, совершали самые различные действия и жесты, активно выражали эмоции. Многие из этого они делали и ранее, но теперь жизненность театральных героев стала не дополнительным, а доминантным признаком. Прежде всего она выражалась в зримой телесности. Актер теперь играл телом, а не только голосом. Ранее оно, как говорит П. Пави, было лишь промежуточной инстанцией, и опора сценического творчества находилась «в иной плоскости — в тексте или в представляемом вымысле»⁴. Теперь тело выступало основным посредником между представлением и зрителями.

Человек на сцене школьного театра не столько играл, сколько с помощью символично-аллегорического языка создавал сложные риторические конструкции, насыщенные дидактическим началом. Его телесный облик был востребован только в эпизодах физического насилия и смерти. Повреждения тела и его брэнность составляли краткий список тем, реализуемых в слове и действии. Иначе выглядит человек на сцене «охотничьего» театра. Не сдерживаемый никакими запретами, этот театр расширил список телесных тем и реализовал их в акциональном плане, который уже не дублировал слово и утратил свою иллюстративность⁵. Это происходило преимущественно в тех эпизодах, где доминировали оппозиция смерть/жизнь или развивалась любовная, эротическая тема. Прежние бестелесные персонажи на любительской сцене почти исчезли, хотя не окончательно. Например, таковыми оставались аллегории, хотя и они уже проявляли телесное начало.

Кроме того, персоны приблизились друг к другу, их общение стало более разнообразным. Они вступили в тесный физический контакт. Теперь их выводят на сцену, «держат в руке»⁶. Они берутся за руки, целуются и обнимаются. Прося о помощи, падают друг перед другом на колени. Выталкивают «в шею» неугодных или помогают подняться распротершимся перед ними просителям. Предлагают взглянуть на свое тело, боясь, что останутся неузнанными. Персоны демонстрируют разнообразие телесных контактов, они не отдалены друг от друга, как герои школьного театра, которые ходили по сцене и произносили монологи, как бы не замечая друг друга. Теперь предпринимаются попытки раскрепощения тела: актеры овладевают различными жестами, занимают разнообразные позиции на сцене, очень много двигаются.

Жестов, используемых на сцене, немного. Актеры как бы передают их друг другу, меняются ими. Чаще всего среди группы персонажей выделяется один, который, например, воздевает руки — другие же стоят или сидят вокруг него неподвижно. Они указывают рукой друг на друга, как это делает царь, рассказывающий о своей дочери разным аллегорическим фигурам и приближенным. То же делает Тигрина: «Сей же от разбойников меня отбиваше (указует на Полиартеса)» (5, 167). Указующий жест сопровождает вопрос о неизвестной персоне: «Се что за девица красна обитает, пред вашим бо величеством зачем пребывает?» (5, 177).

Персоны, кроме того, грозят друг другу: «Грозитца на Палиартеса» (5, 187), «Калеандр грозитца на Полемондра и Руиллу» (5, 245). Они воздевают руки, что означает печаль: «Цесар, подъем руки, слезно глаголет» (5, 165), Тигрина, «подняв руки вверх, воздохнув, жалосно глаголет» (5, 213). Этот жест выражает и благодарность: «Атигрин цесар, встав с трона, руки подняв кверху, благодарит богов» (5, 170). Благословение также требовало этого жеста. Часто персоны кланяются, соблюдая правила этикета. Отроки кланяются царю, Ксенофонт и Мария — Старцу, Рыгандрус — Петру, жрецы — идолу и аллегориям, боги — Юпитеру. Индрик, увидев Цесареву, «комплементует».

Главный жест неуважения — плевок. Не желая выходить замуж, Тигрина возмущается и «плюет на Агралима» (5, 144). Агралим же в свою очередь плюет на своего соперника. Купида, рассердившись, плюет на царя Пранду. Царица Тигрина, только услышав, что Калеандр хочет взять в жены ее дочь, тоже плюет на него. Персоны, кроме того, толкаются, в том числе и цари, так обращавшиеся к аллегориям: «Ты поди, учи ково сама знаеш от меня же и пути скоро не спознаеш» (5, 155); трясут друг друга, взявши за ворот. Они в ярости топают ногами, топчут грамоты, бросают перстни, требуют гнать аллегории.

Этот набор жестов существенно дополняется размещением персон на сцене, которые стояли, сидели или лежали: «Леонора стоящая глаголет» (5, 102), «Седяшу царю на троне» (5, 406), «Меленда, лежащая на постеле» (4, 523). Все эти позиции — знак этикета и власти, физического и эмоционального состояния персон. Довольно редко персона на протяжении одного эпизода успевает выступить во всех трех позициях, как в десятом явлении «Истории о царе Давиде и царе Соломоне». Адания сначала лежит ниц перед царем, потом стоит и, наконец, получив приглашение, садится. Так он следует придворному этикету.

Позиции четко распределены между персонами. Например, Бес-смертие садится подле трона, а «Любов против ее на другом стуле» (5, 307).

Партуиан лежит и охает, Калеандр стоит над ним. Диалда лежит, Дамы сидят вокруг нее. Царь сидит рядом с сыновьями и приближенными, а аллегии стоят поодаль. Так создается четкий рисунок мизансцен. Они не бывают насыщенными частой и всеобщей сменой позиций, но в них всегда активизируется противопоставление покоя движению.

Позиции персон могут оставаться неизменными. Например, царь Силодон с царицей Астеранией, тоскуя по давно пропавшему сыну, сидят неподвижно на тронах и слушают тревожные вести. Они не сходят с них даже тогда, когда сын, наконец, появляется и рассказывает о своем чудесном спасении. Другого царя, Туркомана, приходится просто стаскивать с трона: «Скоро сними с трона, с таковыя славы!» (5, 386).

Существует «добровольная» смена позиций, означающая отчаяние или пиетет — падение. Царица падает, увидев, что львица унесла ее сына. Другие падают или перед государем, или завидев монастырь, или услышав глас с небес.

Падение могло быть обмороком персоны. Падает Ураний, узнав, что Штелла не желает идти за него замуж. Услышав речь Индрика, падает Меленда. Затем падает и сам Индрик. «В произведениях драматургии и иных жанров с конца 20-х гг. XVIII в. умножается число персонажей, которые отключаются от общения с кем-либо, периодически как бы впадая в состояние беспамятства: ничего не видят, не слышат, не помнят»⁷.

Разнообразятся позиции персонажей на сцене и тем, что они становятся на колени. Так они молятся, приносят жертвы, умоляют о пощаде, благодарят за оказанные милости или просят прощения. Коленопреклонение может означать не только уважение, но и отчаяние. Меленда становится на колени, произнося плач над убитым мнимым Индриком. Стоя на коленях, хочет заколоться Тигрина, вынимая «пугинал» из кармана. Встает на колени Алколес, «и копие против сердца держит» (5, 158).

Персоны активно двигаются по сцене, что самым замечательным образом передает Гаир: «Хто, где, куда, зачем пошто пошел, // хто кому-то сказывал — приказывал: побеги, // поскоряя поди, — не знаю» (5, 111). Движение никогда не бывает беспорядочным: обычно ходит, бегают одна из персон, в то время как другие сохраняют статичное положение: «Стоящим кораблеником четверем, един выходит из-за шпалер» (5, 421). Оно интенсивно, что подчеркивается неожиданным появлением действующих лиц: «Внезапу Калеандр входит» (5, 287); «Внезапу входит Полиартес со Славой, и Фартуной» (5, 163). В нем нет монотонности, так как оно бывает противонаправленным: «Един посол с одной стороны ведет Алкалеса, королевича черкескаго, а з другой посол ведет Агролима, шаха

татарского» (5, 135), «Раб отходит, со другия страны Ксенофонт» (4, 211). Оно прерывается паузами: «Тогда надлежит кравевне вытти и, немного помешкав, приити Фарсону» (4, 362). В движении присутствуют колебания, создающие естественность поведения человека на сцене: «Сенатор первый Послу говорит приступя, потом отступит» (5, 58), «Гениюш, подшет ближе к царю, глаголет» (5, 153). Разнообразится темп движения. Например, в одной ремарке сказано, что некто должен идти «тихо».

Кроме того, перемещение персон не однотипно. Они могут не только ходить, но и бегать. Такая аллегория, как Премена, всегда «пробегают» по сцене. Носится Купида. «Дьявол побежит чрез театрум, радуясь» (4, 203). Из ада выбегает Мсгера с Фуриями. Оттуда же выскакивает Смерть. Разбойники также постоянно бегают или «прискакивают». Бросаются в бегство и многие другие персоны. Аллегии, конечно, летают, как Слава: «Летит перната, летит крылата» (5, 132) — или Совесть, которая «улетает».

Экономное использование жеста, позиции, движения создает некую «прозрачность» старинного театра. Каждое, даже едва видимое изменение поведения и позиции персоны становится заметным, и его значение легко прочитывается. Кроме того, все персоны наподобие шахматных фигур делают только заданные «ходы». У них нет еще особой свободы, но все же, используя возможности своего тела, а не только произнося монологи, они создают рисунок роли, который дополняется мимикой, о чем мы можем судить на основании ремарок и речей персон. Они доносят до нас только один ее вариант — в них говорится о взорах.

Царь Давид произносит речь, «взирая на небо» (4, 118). Ливерий говорит, «взглянув кверху» (5, 394). Поднимается на трон, также «пустя свой взор кверху» (5, 399). «Взглянув к небесам» (5, 403), начинает битву с французами. Он же «оглянетца... вдруг к месту, где Беляндра лежит» (5, 396); произносит монолог, «на всех смотря сенаторов» (5, 398). Магиленна «встает и обзираяся говорит» (4, 346). Герои, как Астарба, побывав в «каморе» у благородного Сарпида, замечает, что «бе бо зело нечто злобен и очи иматъ мрачныи» (5, 87). Эльвира скорбит о Леоноре, «зря на смертном одре помраченно лице» (5, 109). Следовательно, актеры, играющие эти роли, должны были выражением лица и мимикой передавать свое состояние.

Новое отношение к телесности позволило открыто играть физические страдания и смерть. То Неонилду ранили в колено и в бок, то Калеандр вопит: «Ах! Руку перешибло и главу прошибло!» (5, 333). Он просит излечить его раны, что и делается. Не всегда с ранеными обращаются столь великодушно. Победители повергают их на землю, встают на грудь,

что символизирует превосходство. Порой, правда, проявляется милосердие и побежденным велят вставать: «Ну-те, братцы, пора вам вставати, разве тово хотите, чтоб смерти предати» (5, 232).

На сцене герои расстаются с жизнью, убивая друг друга самыми различными способами. Они постоянно «сочиняют» баталии. Смерть утрачивает условность и приобретает явные очертания. Казни и убийства происходят на глазах у зрителя — Туркоман отсекает голову мнимому Калеандру, «на копие вонзает и уносит» (5, 323). Ложному Индрику отсекают голову, а тело повергают на землю. Настоящий Индрик велит отрубить голову Сенатору: «Тогда Сенатор становитца на колени и Спекулятор голову его отсекает и отходит» (5, 541). Фарсону хотят отрубить голову, но потом расстреливают. Голова врага еврейского народа Олоферна, показывается на сцене — ее несет на мече Юдиф. Отсекают голову Адании в пьесе о царе Давиде и царе Соломонс. Также не избежал этой участи Ивания: «По окончании сея речи, пасть на колсни, а Иванию отсеци главу» (4, 131). Скифская царица Тамира отсекает голову Киру. Орест мечом убивает Памфила.

Мертвые тела неоднократно раскладывают перед зрителем. Лежит мнимо убитый Ураний, распростерто тело царицы Беляндыры перед неутешным сыном. Иполит закалывает Раба и «отвлечет за полы» (5, 480). «Плутон Туркоманиво тело примаает» (5, 387). Живые не страшатся этой наглядной смерти. Умиравшего в страшных муках Атигина окружают сочувствующие Сенаторы. Меленда желает облобызать руки покойного Индрика, страдает, что не видит «очей его зрак»: «Несть здесь твоя главы, ни же зрак персоны! // ...Вижду мертво тело и несть языка, // К тому не узрю любезнаго лика» (5, 516). Он же, увидев мнимо мертвую Меленду, говорит, что земная персть сдает красоту его возлюбленной. Примерно в тех же выражениях Меленда оплакивает Индрика.

Гаер, как ему и положено, осмеивает персон, заслуживших казни. Он «ворошит» тело повешенного Зимфона, о его смерти говорит как о разложении тела: «А где ж твое око? // Ау, уж нет и рожи, // Или обшит в кожи? ...Покормка воронам будет немала» (5, 126); о его вине — как о прелюбодеянии: «Знать, поимали негде на девке» (Там же). Выступление Гаера дополняется снижением мотива казни: он боится, что его тоже хотят повесить, пытается откупиться, не зная своей вины. Ритуальному осмеиванию подвергается и павший от руки Полиартеса Агролим. Над ним «надсмехаетца Предупедение» (5, 170). Смерть хохочет над умершей Кризантой. Аллегии вообще не обходят смерть своим вниманием. Совесть так угрожает Целюдору: «Смерть бо его горкая во гробе положит ...толк кроме савона савсем изубожит» (5, 177).

В некоторых пьесах персоны или намереваются или, действительно, совершают самоубийство. Тигрина в отчаянии готова принять скорую смерть: «Пронжу на мечи свое тело бело, на копии острья брошуся аз смело» (5, 146). Она уже достает «из кормана пуйнал» (там же), но фигура Разсуждения спасает ее от неминуемой смерти. Также Алкалес «пронзатися хошет... копием» (5, 157). Он уже готов «закалать» себя, но тут приходит Полиартес и спасает его. Таким же чудесным образом решается судьба Партулиана, который, плача, ожидает смерти: «Смерте любезна, нимало не медли, вскоре мою душу от меня отъемли» (5, 282). Кризанте удастся покончить с собой, в чем ей помогают аллегорические фигуры: Совесть дает ей «пуйнал», а Смерть — «савон». Калеандр становится свидетелем ее самоубийства. В «Акте Ливерском» королева Беляндра, увидев разбойников, также сводит счеты с жизнью. По окончании «слезного» монолога она «ударит себя шпагою и упадет» (5, 395). Кончает жизнь самоубийством Кралевна в пьесе о графе Фарсоне: «А я более не могу на свете жити / И чем себя веселити, / А кем веселилась! / И того лишилась (Тогда вынуть шпагу и заколотца)» (4, 410).

Убийства и казни поддерживают выступления персон, в которых развивается тема тела истерзанного, разъятого на части. Королевич аглицки обещает, что голова его противника будет без тела валяться. Рыцарь Ланццылонт уверяет, что сам этот королевич скоро потонет в крови, как камень. Коварный Пилляд надеется, что ненавистный Орест погибнет, даже если выйдет из темницы: «Тех подвигну к делу, / дабы во свете не процветать его телу» (5, 115). Дукс Сарпид уверяет, что привык «телеса противных... раздробляти» (5, 82). Он мечтает о том, чтобы разорвать «уды их на премногия части» (5, 101), утопить меч в их крови, раздробить их жилы и кости; обещает, что будет мстить до тех пор, пока его собственное тело «изьяденно червями будет» (5, 101). Другие цари желают рассечь своих противников «на штуки». Астарба обещает Зимфону, что все его тело будет истерзано, и Гаер конкретизирует ее обещание: «Свяжу ноги и руки, / выколупаю язык и оки, / шоки и бока обламаю» (5, 97).

Конечно, подобные эпизоды и выступления можно рассматривать как проявление жестокости, присущей старинному театру, которая активно эксплуатировалась уже на барочной сцене. «Закон барокко — дробность композиции, множество сюжетных линий, масса персонажей, обилие всевозможных ужасов, убийств, преступлений — красочный, движущийся, не поддающийся регламентации хаос»⁸. Он еще действовал на русской сцене XVIII в. Так создавался очередной аффект, воздействующий на зрителя; так театр привлекал его кровавыми сценами. Этот

способ и до сих пор является доминантным для некоторых кинематографических и театральных жанров. Оставив в стороне эту линию визуального искусства, заметим, что главной составляющей жестоких сцен «охотничьего» театра является тело. Оно, а не орудия убийства или пыток, в первую очередь становится объектом изображения. Обезображенное, изувеченное, мертвое, тело присутствует в условном театральном мире и в сценическом слове.

Рыцарские сражения, заканчивающиеся смертью, снижаются в смеховом мире. Здесь смерть — всегда мнимая. Интермедийные персонажи не столь жестоки, как важные персоны, они обходятся драками. Бьют и прогоняют Херликина, а он кричит: «Ой, ой, ой, вить было хорошо!» (5, 567). В другой раз он просит не бить его в рыло. Он и сам горазд вступать в драку, колотит Судью и Секретаря. «Вчинает» драку Старик с женой. Бьет Хозяйку Господин. Колотят Попа Старец и Подьячий. Дама бьет Гаера по роже. Мошеники костыляют Ставленника «в шею, в плешь заезжая грешною рукою». И вообще в конце каждой интермедии «все будут дратца и уйдут за ширмы» (5, 657).

Иногда интермедийные персонажи все же ожесточаются. Бьет и топчет ногами Гаера Купец. Неверная Жена призывает Любителя растоптать его ногами. Сам Гаер усердно колотит Старуху, предварительно ее связав. Иногда и персоны серьезных пьес вступают в драку и выражают свои намерения отнюдь не в высокопарных выражениях: «Сим моим пругом росчибу твое рыло, // разреку твои губы, // Что не соберешь, где лежат зубы!» (4, 377), «Не бранись, каналая, мерская ты харя, подми ты о землю, смаху вас ударя» (5, 168).

Еще одним важным проявлением телесности на сцене является болезнь⁹. Она предвещает тему смерти. Особенно подробно рассуждает о своих предсмертных мучениях царь Атигрин. Он жалуется, что лежит на смертной постеле и видит «струпы гнойны на всем... теле... Болезнью тяшкою весма обложенны, все мои уды уже раздробленны. Весь ум мой помрачен, трепещут составы, напиток знат приходит смертныя отравы» (5, 207). Он находится при смерти. Не все болезни заканчиваются так печально. Многие персоны выздоравливают. Но, сидя в темницах, они мучатся от жестоких язв, о которых непременно упоминают, повествуя о своих несчастьях, перенося в физический план душевные муки. Оклеветанная Царица жалуется на то, что ощущает в сердце «глубочайшу язву». Граф Фарсон сообщает, что печаль мелко раздробила все его члены.

Совсем иначе болеют интермедийные персонажи. Их болезнь поддерживает тему бедности и голода и решается в традициях народной сме-

хой культуры, где противопоставление телесного верха и низа имеет решающее значение: «От хлопотни афендрона и во лбу стучало» (5, 113). Кажется, все их болезни концентрируется в «афендроне», где, например, у Гаера сделалось «ненасыть великое», «а по-вашему в жопе, а по-нашему в гузне, // а по-русски в седалищи, // а по-словенски на металищи» (5, 105). Здесь, как и во многих других случаях, телесный код снижается до мотива фекалий. Желудочная болезнь описывается и как страшный холод, мороз, ворчащий в брюхе. В доказательство своего ужасного состояния Гаер после приема лекарств, ему прописанных, появляется «з болшим брюхом, охает» (5, 682). Так болезнь незатейливо представлялась на сцене. Он же подробно перечисляет все возможные недуги, которыми страдает, на время отвлекаясь от болезненного состояния своего желудка: здесь и «меленкония», и «лихоратка», и «превеликий жар», и понос, и кашель. От всех этих болезней он ужасно исхудал, «хут, как слон, стал» (5, 714), — сообщает он, как всегда, прибегая к оксюморонному выражению. Чудесной лекаркой оказывается для него Молодица.

Также герои интермедий страшно кашляют, как Гаер, Панталон и тот Мужик, которого иностранный Доктор решил вылечить от кашля клизмой, от одного вида которой тошнит Шута. У них так сильно болит голова, что они идут не только к Доктору, но просят помощи у Цыгана, что заканчивается весьма плачевно. Правда, чаще вместо Цыгана появляется «добры лекарь, свиной обтекарь». Краткий курс лечения — сюжет многих интермедий. Доктора осматривают больных, щупают им пульс, восклицая: «O quem pulsus est gravis!» (4, 469); прописывают лекарства. Не меньше страдают интермедийные персонажи от побоев: «И так брюхо от кулаков опухло, и в глазах кажется рухло» (5, 128).

Посталкогольный синдром, или похмелье, также мучит их, как например, Гаера: «Ох, ох, ох, ох, ох, много уж я примечал, // что всегда мне с похмелья печаль. // Шумит, гремит, звенит, дренит. // Голова на мне бутто иная, // кожа и рожа кажется свиная... Да и глаза не те никак, все видится круги да дуги, // а в костях великие недуги» (5, 102). В аналогичном состоянии находится Посацкой, который выпил пять ведер пива и наелся соленых сазанов: «Ах, какая беда! Чуть всего не раздует, // Что и глаза мне наверх и душу вон сует... Слышу я, что во мне жар горит как во аде, // Не можно ль ти лду сыскать хоть мало в посаде?» (4, 550). Его Слуга предпочитает привести священника.

Часто болезнь выручает интермедийных персонажей из затруднительных ситуаций. Хозяйка делает вид, что больна, так как боится, что Муж заметит спрятанного у нее под юбками любовника: «Батюшка, вот и

поясницу сечот, // Притом я вся не могу и живот вон приот!» (5, 607). Она даже уверяет, что ей пришла пора родить. Не ребенок, а жеребенок выходит на свет из-под ее юбок — неудачливый любовник отползает с места действия и спешно убегает.

Тема болезни пересекается с любовной темой. Высокие персоны мучаются от страданий любви, развивая известный топос: любовь — болезнь. Болезнь эта представляется очень красноречиво. Как только Леонора видит, что ее возлюбленного Ореста уводят в тюрьму, она восклицает, обращаясь к придворной даме: «Ах, не могу терпеть, сие зрящи, / доведши, положи мя на одре, не медлящи! / Ах последняго моего издыхания» (5, 109). Она так лежит до тех пор, пока вновь не встречается с возлюбленным. Другая героиня, прекрасная Магилена, «не очень здорово» опочивала; ее снедает непонятная болезнь, которую Мамка называет несносной: «Отчего в моих силах так ослабела // и тяжко весьма ныне заболела, // В трепетании сердца раздробила кости от таковой новой несносныя злости. // Трепещутся жилы, корпус каменеет, // и во гроб вселится, думаю, присплет» (4, 335). Мамка в затруднении и готова позвать доктора, дать Магилене лекарства, но та отказывается и просит привести милого ее сердцу князя Петра. Получив отказ, она замертво падает на постель. Конечно, ее болезнь — это муки любви, но они так энергично переведены в телесный код, что об эмоциях в ее монологе почти не идет речи.

Пожалуй, только отвергнутый Кралевной Фарсон, обращаясь к ней, зывает: «Из очей моих спознаешь, всю болезнь душевную // ...Ты, сама душа, увидишь, как я буду мертв лежать» (4, 394). Он не концентрируется на физическом своем состоянии, но оно таково, что смерть его неминуема. Влюбленный Алколес жалуется, что печаль болезненно терзает его утробу и члены, Атигрин — что его сердце от печали «хворю». Телесный код помогает описывать эмоциональное состояние и героям интермедий. Гаер, повествуя о страшных приключениях, которые ему пришлось пережить, уверяет, что волосы у него встали, как щетина.

Телесное начало в любовных эпизодах реализуется не только в мотиве болезни от любви. Оно представлено в любовных сценах. Конечно, это пока подступы к реализации возможностей тела актера в данном плане, но и они уже значимы. Старинные пьесы полны эпизодов, изображающих невинную любовь, чувствуя которую, персоны уже не обходятся только словами, а позволяют себе скромные знаки внимания. Индрик и Меленда целуются при встрече. Цесарь целует Цесареву. «Орест является — целует Леонору» (5, 107). Штелла «слезно» целует Урания. Шпиналба целует и обнимает Калсандра, Тигрина — Палиартеса. «Армелина, ух-

вата его (Алкобея. — Л. С.) и обнем, поцеловав» (5, 239). Алкабель же берет ее за руку и тоже целует. Так они целуются, «а Купида их обнимает» (5, 238), а затем, взяв за руки, уводит со сцены.

Персоны идут дальше и даже затворяются в отдельные «каморы», как Калеандр со Шпиналбою. Он, забыв о том, что обещал блюсти чистоту, соблазняет ее, просит, чтобы она «с ним плоцки пребыла»: «Мы уединенны с тобою zde будем, на сем поединке со мной днес пребудем. Утоли во мне огонь, тобою возженны; аз к тебе любовию весма сопряжены» (5, 270—271). Только после плотских утех он объявляет ей свое имя. Она же, «весма распаленна» пламенем «купидинским», желает, чтобы Калеандр с ней амур сотворял, на что тот радостно соглашается: «Уже разженны не могу терпети, хошу бо с тобою амур возымети» (5, 272). Зато Купида очень доволен и, смеясь, уходит со сцены. Египетский царевич Урания, прибыв к трапезонскому царю Полиартесу, сразу влюбляется в его дочь Штеллу и даже перед тем, как дать ей «пароль», сообщает, что его плоть «ныне огнем раскаленна» (5, 341).

Граф Фарсон с Кралевною также уединяются. Она не прямо приглашает его на свидание, а подсылает к нему Пажа, который передает ему требование выходить на «шпажное блистание». Он готовится к поединку, что заставляет вспомнить слова другого персонажа, Калеандра, о поединке как о любовном свидании. Так оживает устойчивый мотив: любовь как сражение. Фарсон доверчиво ждет противника, но Гофмейстерша приглашает его войти в особые покои, куда приходит Кралевна «под мушкаратом» и призывает: «Ляжем на сию кровать / И будем вместе спать» (4, 379). Фарсон боится, что им будет тесно вдвоем, но Кралевна успокаивает его, что «будет обоим место». Тот доволен: «Ты меня будеш грети, / А я тебе буду радети» (4, 380). После свидания Каморгер спрашивает Фарсона, у кого он ночь ночевал, а тот рассказывает, что имел с некоторым человеком «амурию велику» и пребывал с ним «во всех веселиях». Второе их свидание происходит в доме Фарсона.

Остаться наедине с прекрасной Магиленой мечтает князь Петр: «Счастлив бы я человек могл назватца в свете, // чтоб всегда разговаривать в вашем кабинете» (4, 334). Но красавица велит ему отправляться на свою квартиру. Петр пытается овладеть ей, когда они отдыхают в лесу, открывает ее белые груди. Совершиться греху помешал ворон, укравший узелок с перстнями.

Телесных радостей не чуждаются и библейские герои. Евнух Вагаф объясняет Олоферну их суть следующим образом: «Ничто в мире тако всем весело бывает, // Яко тело свое кто плотски услуждает // ...Телеси

своему улучити исправу // Светлюю женою, котора яви ти славу» (5, 456). Олоферн немедленно приказывает привести эту светлую жену, т. е. Юдифь, на свое ложе. Царь Давид, завидев Ависану, берет ее за руку и просит выпустить «тверды мраз» из его сердца. Для этого она должна «на мягчайшей ложе» с ним «утружена быти // И во всем... угодити» (4, 111). Некоторые персоны проявляют страшную ревность и верят злым наветам. Как предполагает Царь, Царица «днесь с прелюбодеем в ложе почивает» (5, 409).

Персоны не только предаются любовным утехам за сценой, но и пускаются в рассуждения об отношениях полов. Происходит это в эпизодах, построенных на приеме половой идентификации. Когда Калеандр в рыцарском уборе Неонилды появляется в покоях Шпиналбы, она предлагает ей (ему) выйти замуж за ее брата, Туркомана, но Калеандр открывает свой пол: «Как муж с мужем может в супружестве жити?» (5, 270). Когда обезумевшая от любви к Калеандру Кризанта принимает за него Неонилду, то Неонилда также сообщает ей, кто она на самом деле. Магилена, боясь остаться не узнанной возлюбленным, призывает: «Се смотрите патрет ваш и белые груди, // Не безвестен убо от слов моих буди» (4, 352). Физическое доказательство идентичности, поддерживаемое портретом, неоспоримо. Этот же прием неузнавания в другой пьесе обогащается репликой и жестом. Неонилда говорит Кризанте: «Коли не вериш, смотри мои груди» (*Кажет ей груди*)» (5, 262). Про этот жест хорошо помнит Кризанта. В своих скитаниях она, рыдая, рассказывает, что та ей «оказала груди» (5, 294), чем весьма ее удивила. Аналогичная ситуация происходит у Неонилды с Харизой и, гневаясь на ее отца, царя Пранду, Неонилда заявляет: «Как то можно мне ей учинити, девка да у девки ж так брюхо добыти?» (5, 285). Харизе приходится признаться, что брюхо ей «добыл» Партулиан. Сходный эпизод представлен в интермедии, в которой Муж пристаёт к Любовнику жены, переодетому кружевницей, хватает его (ее) и целует.

Интермедийальные персонажи не ограничиваются поцелуями и нежными признаниями и всегда мечтают о более рискованных любовных играх и добиваются их: «Ни в чем нет недостатка, кроме любезной моей женушки, с которою бы мне спать» (3, 372), «Во мне многа есть притчины, // хотя б доступить и до девчины. А что бабушка или молодушка, // то моя душка» (5, 119). Веселые женки не отстают от любвеобильных Гаеров и Любителей. Оставшись одни, они немедленно посылают за любезным другом, желая с ним сердечно обняться. Встретившись, целуются: «Вижу твою любезную персону, // Как зрю такую у себя особу, // Хотя еще и недавно вас знаю, // Приступи ко мне, радость, да тебя облобы-

заю» (5, 634). Садятся пить вино да пиво, танцуют. После недолгих танцев Любители приглашает их опочивать. Монах, завидев бабу, вообще отказывается плясать и сразу предлагает ей лечь. Все интермедийальные персонажи, только увидев приятную и любезную молодницу, обнимаются с ней и немедленно «ложатся».

Гаер всегда готов «завалитца» с вдовой либо с молодницей и, как только представляется возможность, залезает с ней под одеяло. Будущая его невеста рассказывает, что, оставшись с ней наедине, он гладит ее по щекам, целует руки, хотя она его и отпихивает. Шупает пульс, заботясь о ее здоровье, на что отец, услышав об этом, говорит скороспелой невесте: «Я чаю ты тоже разумееш, где пулс у него!» (3, 389). Гаер всегда принимает очень быстрые решения. Требуется, чтобы невеста сняла платье еще до свадебного пира и громко заявляет: «Я хочу с тобою спать ити» (3, 401). Не отстает от него Панталон, который сразу после знакомства, зовет прелестную Дорикин пойти с ним в «полату».

Часто подобные свидания нарушаются непредвиденным вторжением Мужа, Арликина или других персонажей, и тогда начинаются оправдания. Попавшись на любовном свидании, Молодка, отговариваясь, заявляет, что она не гуляла с Монахом, а просто пришла в чужую клеть «молебнов петь». Не всегда любовные утехи приносят радость. Дворянка-вдова вспоминает про первую брачную ночь и последующую счастливую семейную жизнь, когда муж ее щекотал по бокам поленом и бил по голове обухом.

В связи с темой любви и любовными эпизодами на сцене часто рассуждают о девственности. Достойные героини, как Тигрина, берегут свою честь. Она боится, что разбойники хотят разрушить ее бедное «девство» и просит их: «Токмо, прошу, девство мое сохраните, или уж пожалуйте, скорее умертвить» (5, 149). Но разбойники надеются тешиться с нею в забавах, правда, напрасно. Тема «девства» звучит не раз. Кризанта, сама пристававшая к Калеандру, обвиняет его в том, что он желал ее обесчестить.

Интермедийальные героини гораздо легче расстаются со своей честью и оказываются «чреваты» неизвестно от кого, потому и желают скорее выйти замуж. Сразу после свадьбы они обещают мужу родить: «Видишь ты какой, в 3 дни зделал дитя, / Подщился для меня» (5, 615). Доверчивый муж в восторге и бахвалится пред друзьями. Гаер же сомневается в честности невесты и подозревает, что лучшую и лакомейшую вещь от нее уже кто-то получил. Он волнуется, не спал ли кто с ней и не беременна ли она. «Ты можеш в скляннице познать, беременна ли жена, или нет» (3, 373), — говорит он Доктору. Пугается, что жена родит двойню или

тройню сразу после свадьбы. Затем получает известие о том, что у него уже родился сын и любит лежащим в колыбели чудесным младенцем.

Многие сюжетные эпизоды пьесы о Калеандре также строятся на том, что девицы и жены беременеют; Шпиналба, например, — от Калеандра. Как только она «сотворила с ним амуры», она уже «чревата» (5, 273) и просится замуж, но тот не берет. Она одна растит сына Шпинадора и приходит к Калеандру в момент его бракосочетания с Неонилдой. Рассказывая о себе, напоминает, что это он «разрушил» ее девство. Палиартес, уйдя на войну, размышляет о том, что Диалда «ныне бо... от мене чревата, родит бо воскорее та мне отрочата» (5, 216). Злой царь Пранда думает, что его дочь, прекрасная Хариза, понесла от Калеандра. Беременность подруг, жен и дочерей приносит много горя мужским персонам. Они сомневаются в своем отцовстве и в безупречном поведении девиц. Коварная свекровь уверяет своего сына Царя, что его дети рождены от другого: «Не мни, что те младенцы родныя суть чада» (5, 409).

Кроме того, героини серьезных драм появляются на сцене сразу после родов и возлежат на подушках с младенцами, вспоминая о родовых муках, как Тигрина: «Хотя от рождения и скорбь возымею» (5, 201). Не зная еще о рождении внуков, умирающий царь Атигрин жалуется, что его дочь Тигрина «давно есть чревата, уже шестый месяц от мя невидата» (5, 207). Она приходит с детьми на руках, которых бедный царь благословляет. Чаще, конечно, дети появлялись на свет за сценой, где также умирали их несчастные матери, как Диалда, родив Штеллу, как родители Иполита и Жулии, Индрика и Меленды. Так, герой старинного театра проживал на сцене жизнь от рождения до смерти, предаваясь любовным утехам.

Телесность персон старинного театра поддерживается многочисленными их рассуждениями о физическом своем естестве. Если ранее они вели разговоры все больше о душе, то теперь тело становится объектом рассуждений. «Пропадай мой дух и весь корпус тела, / Ежели не получу сего дела» (5, 69), — жалуется один Кавалер. Этот «корпус» постоянно занимает персон. Зритель слышал слова Алкалеса о том, что «состав» его телесный оцепеневае. Полиартес сообщает, что он «утружден премного в тучном своем теле» (5, 197).

В старинных пьесах человек взглядывался в другого и в речах набрасывал как бы эскиз его портрета, пусть очень краткий и условный. Только в интермедиях герой сам говорил о своей внешности, как, например, Раскольник: «Стару веру держу, ношу браду тако» (4, 530). Эти наброски прежде всего передавали реакцию на другого: «И лице твое язвит сердце

мое красотою» (5, 455), «Которая красотой весь свет удивляет / и персоною своею многих уязвляет» (4, 323); хотя перечисление частных, с трудом организовывавших целое, обычно имеет место. Мелькают в этих зарисовках и конкретные наблюдения, когда, например, персоны присматриваются друг к другу после долгой разлуки. Наконец узнав Индрика, Меленда трогательно говорит: «Вижду, хотя и светлость лица твоего зарасла власами, / Однакож прежнюю любовь признаваю с вами» (5, 530). Но в целом условность высказываний о внешнем виде человека не подлежит сомнению. Особенно явно она проступает при изображении красавиц.

Сравнение здесь играет решающую роль. Неонилда восхищена красотой Армелины: «Не видах такой прекрасной таковой девицы, удивляюсь много сицевой зеницы. Нет ей краснейши нигде не видала, такой прясной нимало слыхала» (5, 351). Калеандр сравнивает Шпиналбу с Венерой: «Вижду днес паки Венеру пришедшу» (5, 383); Целюдор Диалду — с солнцем и «крином»: «Вижду, дражайшая, як солнце сияеш, красотой же ныне, как крин процветаеш» (5, 174). Сравнение может быть скрытым, как в описании благочестивого Мужа. Царица Диана, встретив Мужа Старого в пустыне, спрашивает его: «Человек ли еси ты, о мужу избранны, / Или ангел с высоты, от Бога посланны» (5, 420). Эта реплика свидетельствует о благообразии старца.

Иногда персоны только кратко сообщают о прекрасном облике увиденных ими королевен и принцесс: «За красоту королевны хошу умерети» (5, 73), «За красоту твою аз здесь бился» (5, 74); Царица «лицезарна», Ленора прекрасна, в красоте «преизрядна», Армелина девица «полезна», «славна». Другие героини лаконично называются благополезными или прекраснейшими. От подобной условности описаний персоны порой стараются избавиться. Граф Фарсон, оплакивая разлуку с Кралевной, говорит: «Лице бело твос тело, превосходит вся, что есть» (4, 394). Прекрасная герцогиня Кризанта, плененная Калеандром, похвалит красоту его «и увеселяетца, зря на его персону» (5, 250). Ее восхищение не сводится только к словам о том, как он процветает «прекрасными видами». Она, склоняясь над спящим Калеандром, «указует рукой на лице Калеандро-во» (5, 252). Монолог Кризанты — единственное описание мужской красоты в «охотничком» театре.

В отличие от красоты безобразие герои описывают с большим тщанием, не скупясь на детали. Мерзкий татарин Агролим «страшнее диявола взором превосходит, на лютаго зверя лицом он походит» (5, 146). Он «злообразен», подобен демону, «сатанинский образ на себе имущ». Даже прекрасная Тигрина не стесняется в выражениях, говоря о нем: «Что се за

чючала и дурная рожа? Вот какая харя! Экая пригожа» (5, 144). Так она издевается над своим женихом, решительно отказываясь выходить за него: «А то сыскал жениха, демону подобна, всякому страшилищу истинно удобна» (5, 146). Также аллегории, приобретенные в «охотничком» театре внешний вид, рассуждают об облике других персон в весьма нелестных выражениях. Гениуш, например, называет Совесть «пакосной машкарой».

Интермедийные персонажи, вообще сосредоточенные на телесности, говорят о телесном начале чаще, чем герои серьезных пьес и, конечно, не стесняются в выражениях. Встречая дамскую персону, они не в силах сдержаться. Монах, только завидев бабу черноброву, просит: «Ну-ка, Келейница, по чарке поднеси, / Да жопой та потреси» (5, 700). О красоте они говорят, отказываясь от абстрактных рассуждений общего плана. Арликин описывает некоего любовника как «хорошинкого, пригожинкого, милинкого, чистинкого, опрятнинкого». Старуха предлагает Дворянке-вдове свести знакомство с замечательным господином, на что та задает вопросы, касающиеся его внешности: «А как он собою? / Стар или молод, брестца или ходит з бороною?» (5, 628). Старуха отвечает в лучших традициях смеховой культуры: «Личиком кругленок, как ворона ясна, / На голове кудри, борода безвласна, / Гласки самого свинцового цвету, / Носок долгонек, да такой, что в свете нету» (5, 628—629). Основное внимание она концентрирует на «нижнем» носе: «Таков носок, что всякому будет жило» (Там же).

С видимым удовольствием герои интермедий усиливают негативные характеристики, как свои, так и чужие. Их персонаж по определению безобразен, и его безобразие всегда осмеивается. Сваха, готовая сосватать Гаеру невесту, в ужасе от его внешности: его рожа «очюнь непригожа» (5, 752). Она боится, что невеста его просто испугается. Гаер и сам недоволен своей внешностью: рожа больно страшная, особенно нос, да и уши не как у людей, и глаза, как у рака. Также герою «Комического монолога на встречу весны» нечем особенно хвалиться: «Что есть господин: глава, как у сокола, что ночью летают, / А брови, как у соболя, что мыши хватают, / Возраста малаго, а лицом зело красным» (5, 547). Правда, интермедийный персонаж бывает и вполне доволен собой, как Гаер в пьесе о дуксе Сарпиде, где кратко замечает: «Кажется не уродок» (5, 119). Также интермедийный Цыган хвалится: «Якая то моя хорошая урода!» (15, 464). Но другие персонажи, встретив Гаера и ему подобных, не унижаются и вопят: «Ах ты, чучела дурная, / И рожа твоя как свиная!» (5, 722).

Свою и чужую внешность персонажи интермедий постоянно обыгрывают. Безобразных, например, выдают за красавцев, как Цыган, пред-

ставляющий Гаера как красивого молодца. Сваха уверяет, что он высокого роста и хорош собой. Но кто же ей поверит: «За какого урода ты меня вручила?» (5, 762) — спрашивает ее Жена, считая, что «и на лице его страшно зреть» (5, 763). Мошенники не раз указывают Ставленнику на его неказистый внешний вид: «То плешь, посмотрите ка, / Куды кака пропасть, как право велика! // ...Тьфу, кутья толоконна, плешь!» (4, 476). Не нравится им и его брюхо: «Да что и он, как просвирня, развалил брюхо коровье?» (там же). Подьячий, приехавший забирать в семинарию сыновей Дьячка, восхищается ими: «Куды, право, выглажены: как добрые поросята» (4, 482).

Персоны любительского театра обращают внимание и на возрастные характеристики. Например, сыновья царя Целюдора так говорят о его старости: «Ты уже при старости древней пребываешь, седиными украшен смерти ожидаешь» (5, 152). О старости царя Атигина рассуждают Сенаторы, утешая его: «Хот весма престарелы твои уже леты, толко нет на вас смертной никакой приметы» (5, 207). Полиартес, рассказывая о волшебнике Аристоне, называет его седым и «брадатым». Индрик, говоря о своем отце, упоминает его «престарелые седины» (5, 538). Рыцарь Ланцылонт обещает поступить с князем Петром в бою, как с маленьким мальчиком, но тот не сдается: «Сей малчик поступит с тобою жестоко, // сим мечем сердце твое прободет глубоко» (4, 341). Герой «Комического диалога на встречу весны» также указывает на свой юный возраст: «Право хорош молодик, / А ще сам возрастом не очин велик, / Да штож делать» (5, 546-547). Аллегорические фигуры рассуждают о своей юности, как Купида: «Не велик я возрастом, но силен и славен» (4, 315), выводя этим из терпения Зависть. Она называет его мальчишкой, забавляющимся «во младенстве». Эта характеристика постоянно сопровождает Купиду: «Что это стоит при мне за малчишко?» (5, 258), «Что ты за малчишка ко мне приступаешь, такими пакосными речами досаждаешь» (5, 285). Интермедийные персонажи принципиально смешивают старость с молодостью. Купцу, покупающему Гаера, например, кажется, что он уже старик. Старость всегда осмеивается. Шут называет старого Панталона «табашной бородой». Очевидно, что описания внешности персон поддерживают телесность человека на сцене.

Итак, в «охотничком» театре роль доверяется человеку телесному. Тело становится способным выражать различные эмоциональные, а не только физические состояния. Телесность осознается как средство создания эпизодов, построенных на темах смерти и любви. Даже если это осознание еще неполное, все равно оно способствует созданию нового

статуса тела на сцене. Как бы в подтверждение этой его новой позиции персоны в своих речах не раз обращаются к своему и чужому телу, подробно его описывают. Оно приобретает очертания, в чем предлагалось убедиться. «Осяжи и виждь, моя сердечна радость, / да отидет от тебя из сердца твоя жалость» (5, 123), — призывает возлюбленную вернувшийся из темницы герой. Реплика гласит: «Леонора встав, сядет, и осмотря глаголет» (там же). Так физический контакт на сцене происходит на минимальном расстоянии, осязание становится возможным. Благодаря такому статусу тела теперь не только через костюм и вещь актер осуществляет свою основную задачу — играть.

Примечания

¹ Пави П. Словарь театра. М., 1991 С. 9.

² Богатырев П. Г. Знаки в театральном искусстве // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. 7. С. 20.

³ Демин А. С. «Живость» драматических героев 1670-х годов // О художественности древнерусской литературы. М., 1998. С. 104

⁴ Пави П. Указ. соч. М., 1991. С. 377.

⁵ Там же.

⁶ Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.) / Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 166. В дальнейшем ссылки на это издание в пяти томах даются в скобках в тексте: первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

⁷ Державина О. А., Демин А. С., Робинсон А. Н. Рукописная драматургия и театральная жизнь первой половины XVIII в. // Ранняя русская драматургия (XVII — первая половина XVIII в.). Пьесы любительских театров. М., 1976. С. 18.

⁸ Большаков В. П. Корнель. М., 2001. С. 69.

⁹ Одесский М. П. Человек болеющий // Древнерусская литература. Изображение природы и человека. М., 1995. С. 195.

Фламандцы в красноармейской шинели

Разные эпохи по-своему ставят и разрешают проблему телесности. Дело не ограничивается всего лишь «игрой плоти», «раскрепощением плоти». Потребности времени, национальный характер, культурное своеобразие — все это, подчас причудливо, отражается в интимной сфере взаимоотношений мужчины и женщины. Различные перекосы и отклонения в этой области, запреты, умолчания, «утверждения не существования» (выражение М. Фуко) или, наоборот, откровенность, переходящая за любые возможные пределы, — исследование всего этого помогает гораздо яснее постигнуть ментальность эпохи, чем груды исторических документов, газетных вырезок и даже полицейские отчеты. Искусство призвано фиксировать «лица необщее выраженье» своего века. Поэтому-то по созданиям искусства лучше всего проследить перипетии рокового, кажущегося тупиковым вопроса «борьбы полов». В конце концов, ответ находится, но он редко бывает однозначным.

Надо сказать, что и вопрос о восприятии художественного произведения всегда предусматривает два аспекта: во-первых, что хотел сказать автор? и, во-вторых, как это понимает потребитель (читатель, зритель)? Подчас то и другое сходится, но нередко налипо и резкие расхождения. Отсюда укоренившееся мнение о самостоятельной жизни книги, спектакля, фильма.

Одним из ярких примеров подобной «вольности поведения» художественного создания стал спектакль В. Э. Мейерхольда «Великодушный рогоносец». Никто не ожидал (и, пожалуй, меньше всего сам режиссер), что этот спектакль окажется вехой в истории русского искусства XX в. Да и сам по себе незатейливый балаганный фарс мало известного бельгийского драматурга Ф. Кроммелинга как будто бы не давал к этому никаких оснований. Мейерхольд постоянно подчеркивал, что он ставил перед собой чисто технические задачи — своего рода «растеатрирование театра» (выражение А. В. Луначарского). Отсутствие декораций, деревянные сценические конструкции (именно то, что впоследствии превозносилось как дерзкое новаторство) сам Мейерхольд сначала объяснял исключительно тем, что его театр был свободным (не академическим), поддержкой государства не пользовался, большого успеха у зрителей не имел, и новая постановка должна была уложиться в скудную смету 200 рублей.

По-видимому, сыграло роль и то, что Мейерхольд уже обращался к бельгийской драматургии (М. Метерлинк, «Зори» Э. Верхарна). Вообще

интерес к литературе этой страны был большим. Речь идет не только о символистах (тот же Метерлинк, Ж. Роденбах). Совсем недавно было переведено на русский язык крупнейшее произведение бельгийской литературы XIX в., наконец-то обрешес запоздалую всемирную славу, — «Легенда об Уленшпигеле» Ш. Де Костера. В России она сразу же была возведена в ранг революционной литературы (так же, как упомянутая пьеса Верхарна). Именно из Бельгии ждали «нового слова» в искусстве.

Сам Мейерхольд ставил перед собой чисто технические задачи. Он следующим образом сформулировал то, что задумал: «Спектакль должен был дать основания новой технике игры в новой сценической обстановке, порывавшей с кулисным и порталным обрамлением места игры. Обосновывая новый принцип, он неизбежно должен был обнажать все линии построения и доводить этот прием до крайних выводов схематизации. Принцип удалось провести полностью»¹. Для режиссера главным была проверка на деле (на живом актере) биомеханики. Одновременно «Великодушный рогоносец» должен был означать новый подход к классике. — Недаром спектакль был посвящен Мольеру. Однако широкий зритель, не причастный к театральной критике, совсем по-иному воспринимал увиденное.

Достаточно узко понимал собственную цель и автор. Бельгиец Кроммелинг, определяя свою пьесу как фарс, словно подчеркивал ее пародийный характер. Действительно, современный читатель, если он вновь обратится к «Великодушному рогоносцу», скорее всего, воспримет эту пьесу как пародию в грубоватом фламандском стиле на драматургию Метерлинка. Похоже, что герои сошли с полотен П. Брейгеля-старшего («Мужичского»). На страницах пьесы подлинно фламандский «разгул плоти». Главный герой «Великодушного рогоносца» мельник Бруно — поэт, искатель идеальной любви. Живым воплощением подобной любви для Бруно становится его жена Стелла. Но постепенно им овладевает мания ревности. Подозревая Стеллу в измене, он на деле заставляет ее изменять ему, вновь и вновь сам поставив ей любовников. Таковой оказывается оборотная сторона поисков абсолюта. Очевидно, что драматург находился в кругу чисто литературных проблем.

Выбор Мейерхольда вовсе не был необычным, как это представляется сегодня. Известная американская исследовательница Л. Энгельштейн красноречиво описывает предреволюционный русский театр: «В годы, предшествовавшие Первой мировой войне, высочайшее искусство и бульвар находились не столько в состоянии конфронтации, сколько в состоянии диалога. Демократизация искусства приняла форму вульгаризации, ко-

торая породила свою собственную иерархию... Сценические названия... говорили о широком распространении сексуальной тематики: «Лига свободной любви», «Грешная ночь», «Вахханка — Вампир любви», «Живой товар» (намек на «белых рабынь»). Они шли на сцене параллельно с множеством фарсов, переведенных с французского и других европейских языков»².

Мейерхольд просто вернулся к своим прерванным поискам предреволюционной поры, бросая вызов старым театрам, репертуар которых отнюдь не стал иным. Элемент пародии играл существенную роль и в его замысле. Но, конечно, нельзя упускать из виду тот парадоксальный аспект, который еще в начале XX в. метко подметил К. И. Чуковский: «Русская порнография не просто порнография, как французская или немецкая, а порнография с идеей»³. Опыт революционных лет не прошел даром. Театр Мейерхольда был театром совсем для другого зрителя — и этот зритель подошел к пьесе Кроммелинга со своей «идеей». В старые меха было налито новое вино.

Широко известны слова Пушкина, что «первой книгой, изданной в свободной России, будут сочинения Баркова. Не для кого не было секретом то, что неизбежным следствием революции явится «вольность нравов». Еще Ф. Энгельс писал: «...в каждом крупном революционном движении вопрос о «свободной любви» выступает на первый план. Для одних это — революционный процесс, освобождение от традиционных уз, переставших быть необходимыми, для других — охотно принимаемое учение, удобно прикрывающее всякого рода свободные и легкие отношения между мужчиной и женщиной»⁴. В России дело усугубилось тем, что страна пережила не только революцию, но и предшествовавшие ей три года кровавой войны, а это само по себе должно было тяжело сказаться на моральном состоянии общества.

Распад социального уклада неизбежно означал и распад бытового, семейного уклада. Впрочем, мины под семью были заложены уже давно. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» был культовой книгой радикальной интеллигенции. Одна из его главных тем: брак, базирующийся не на церковном обряде, а на свободном союзе мужчины и женщины на основе близкого жизненного понимания и духовной общности. Не важно, что такой брак очень часто оказывался не особенно прочным и не слишком длительным. В интеллигентской среде «шведские браки», подобно описанному в «Что делать?», были достаточно частыми; стоит только вспомнить Некрасова и Панаевых, Шелгуновых и Михайлова. Хрестоматийным примером уже начала XX в. были Маяковский и Брики. Недаром острая на язык Л. Я. Гинзбург назвала Л. Ю. Брик «великосоветской дамой».

Исходя из всего сказанного, нечего удивляться появлению на свет разного рода курьезных документов, вроде пресловутого «Декрета о социализации женщин». Этот декрет противоречил не только более ранним действиям советской власти (декабрьские декреты 1917 г. о свободе брака и развода и введении книг актов гражданского состояния, позднее закрепленных в Гражданском Кодексе 1918 г.), но и элементарному здравому смыслу. Однако, этот декрет получил достаточно широкое распространение. Он гласил: «С 1 мая 1918 г. все женщины с 18 до 32 лет объявляются государственной собственностью. Всякая девица, достигшая 18-летнего возраста и не вышедшая замуж, обязана под страхом строгого наказания зарегистрироваться в бюро «свободной любви» при комиссариате призрения. Зарегистрированной в бюро «свободной любви» предоставляется право выбора мужчины в возрасте от 19 до 50 лет себе в сожители супруга... Мужчинам в возрасте от 19 до 50 лет предоставляется право выбора женщин, записавшихся в бюро, даже без согласия на то последних, в интересах государства. Дети, произошедшие от такого сожительства, поступают в собственность республики»⁵. Вряд ли этот декрет вышел из стен Совнаркома. В крупных городах ничего подобного было попросту невозможно. Но в провинции скандальный декрет имел хождение и даже кое-где воспринимался как руководство к действиям; скорее всего, он и явился плодом различного рода «инициатив на местах». Не исключено и то, что это — обыкновенная фальшивка. Но уже сама возможность его появления на свет свидетельствует, насколько болезненно стояла «проблема пола», и как необходимы были новые нравственные ориентиры.

На арене партийной публицистики громче всего раздавался голос А. М. Коллонтай. Подчас ее выступления имели привкус скандала. Она много писала об «Эросе крылатом» и «Эросе бескрылом» (при всем пиетете перед, без всякого сомнения, незаурядной женщиной, нельзя не отметить, что эти словосочетания дурного вкуса; кажется, они просто-напросто выхвачены из эпигонской поэзии «серебряного века»). «Эрос крылатый» — любовь, свободная от любых формальных уз, прежде всего экономических. Только такая любовь свидетельствует о раскрепощении человеческой личности. Отвечая на обвинения в адрес русской молодежи, в среде которой якобы царили слишком свободные нравы, Коллонтай писала, что, наоборот, русская молодежь, наконец-то, покончила с проституцией. Обыватель (жрец «Эроса бескрылого») способен видеть только разврат, но, по сути дела, здесь «оздоровление отношений», ростки нового быта⁶. При новом быте — провозглашала Коллонтай — старая

семья неизбежно отомрет, потому что она будет не нужна ни людям будущего, ни государству будущего⁷. Ее заменит широкая трудовая семья, где будут царить подлинный коллективизм и действительное товарищество.

Поисками нравственных ориентиров занялась литература. Достаточно указать на «Про это» В. В. Маяковского и «Зависть» Ю. К. Олеси. Между прочим, комсомолец из романа Олеси, воплощающий нового человека, исповедует взгляды, не многим отличающиеся от выше приведенного печально прославившегося декрета. Как ни покажется сегодня странным, но сюда же органически вписался фламандский фарс Кроммелинга в постановке Мейерхольда. Все это были явления одного порядка. Театр даже опередил литературу. Премьера «Великодушного рогоносца» состоялась 25 апреля 1922 г., а поэма «Про это» была опубликована в мартовском номере ЛЕФа за 1923 г.

Экономия средств заставила Мейерхольда одеть всех актеров в одинаковые синие комбинезоны. Режиссеру вновь удалось превратить вынужденную унитарность в сценическую находку. Ее заметил брат по профессии В. И. Немирович-Данченко, но отнюдь не заметили зрители. Немирович-Данченко сказал в интервью газете «Известия»: «Я видел... актера в одной общей прозодежде»⁸. Зрители восприняли эту «прозодежду» как своего рода армейскую форму, которую они сами, в большинстве одетые одинаково, донашивали после долгих военных лет. Простота отношений, царившая на сцене, никого не удивляла. Ведь нечто подобное всегда было и всегда будет на любой войне. Бруно представлялся тем, кто сидел в зале, вернувшимся с фронта красноармейцем. Спектакль сразу обрел современный смысл.

Трудно поверить, но русская молодежь услышала в этом фламандском фарсе «музыку революции», которая звучала для Блока зимой 1918 г. и уже перестала звучать в первый год нэпа. Э. Гернштейн писала в своих мемуарах, что ни в одном из самых ультрареволюционных спектаклей Мейерхольда время не говорило таким четким и ясным голосом. Она вспоминает:

«Это было время всеобщей окрыленности, реального почти чувственного ощущения возможности все переделать и глубокого кровного убеждения, что старая жизнь была только пародией. С этой кровью завоеванной жаждой новизны люди ринулись в жизнь. Требования были только максимальные. Все испытать, все понять до конца, и при этом чтобы все было гармонично и разумно.

Молодежь с удивлением слушала рассказы старших о том, как они женились, как любили. Удивлялись, как можно было прожить жизнь, не испытав полного счастья удовлетворенной страсти, как можно было до

такой степени изуродоваться, чтобы где-то за углом своего дома предаваться низменным утехам. Люди нового молодого поколения делали все открыто, ходили почти обнаженные, как-то естественно, сам собою, возник культ здорового тела, на всех углах и перекрестках танцевали смелые танцы, не виданные в прошлом. Из всех окон неслась музыка острая и монотонная, зовущая даже не к танцу, а к жизни, ходьбе, к действиям в ритме... быстро, открыто, даже не представляя себе, во имя чего можно себе в этом отказывать. Но в этой полной эротической свободе стала слышаться настойчивая нота. Не из чувства долга, не по принуждению, не по расчету, а по непреодолимой потребности в человеческой любви стали раздаваться голоса о необходимости прочной связи. Все это обсуждалось бурно, публично, на студенческих диспутах, в учреждениях, в товарищеских компаниях. Распространяли анкеты, в которых каждый должен был рассказать, как протекает его интимная жизнь, и что он предпочитает, “случайную” или “длительную связь”. Трудно поверить, но ответы эти печатались в газетах, был произведен статистический подсчет, и выяснилось, что большинство молодежи против “случайных” встреч и за “постоянную связь”. Карикатура? перегибы? извращение? — Нет. В этом интересе к проблемам пола не было ничего нездорового, самоуслаждающего, а было это самой насущной, жизненной проблемой: **как лучше жить, как жить по-новому.**

А в болес интеллигентных кругах люди не задавали себе таких вопросов, а сходились по общности интересов и половому подбору, повелительно отбрасывая от себя все, что мешало в быту этой связи. Никогда не было таких веселых, складных пар, как в свободных браках 20-х годов. Женщины неохотно даже называли себя женами, а предпочитали быть подругами своих мужей-товарищей.

Вот такую идеальную пару — молодых, полноценных, любящих друг друга мужчину и женщину, видели мы в спектакле “Великодушный рогоносец”. Как будто сам Бог столкнул в одном театре двух таких артистов, как Ильинский и Бабанова. Они оба были красивые особой красотой, которая раскрывается только в движении⁹.

Ныне слова Э. Гернштейн могут вызвать, скорее всего, недоумение. Мы уже давно привыкли к тому, что 1920-е годы были, по выражению Б. Л. Пастернака, эпохой «немыслимого быта». Но какой могучий духовный импульс получило поколение, вступающее в жизнь и уверенное в том, что ему надлежит коренным образом изменить человеческую природу! Ведь именно он продиктовал Э. Гернштейн ее красноречивый отрывок; он оказался действенным и спустя тридцать лет, несмотря на трагический опыт этого же самого поколения.

Надо отметить, что «старшие наставники» не только не разделяли эйфорию молодежи, но, подчас, относились к ней резко негативно. В. И. Ленин, чей семейный быт был предельно аскетичен, считал выступления Коллонтай по меньшей мере несвоевременными. Благожелательный наблюдатель «российского эксперимента» Г. Уэллс в «России во мгле» писал о «глубокой нравственной лихорадке», охватившей русскую молодежь. Со своей пуританской позиции чистокровного англичанина он видел здесь только половую распущенность, и это было для него единственным темным пятном на светлом облике русской молодежи. Близких взглядов придерживался и Луначарский, что определило его резко отрицательный отзыв на спектакль Мейерхольда. Он не щадил выражений:

«Уже самую пьесу я считаю издевательством над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью, издевательством, простите, гнусно подчеркнутым театром... Не в непристойности сюжета тут дело: можно быть более или менее терпимым и к порнографии — а в грубости формы и чудовишной безвкусоности, с которой она преподносилась... Жаль всю эту сбиту с толку “исканиями” актерскую молодежь. Стыдно за публику, которая хохочет животным смехом над пощечинами, падениями и сальностями. Стыдно за то, что публика гогочет так не в полутерпимом коммунистическом режиме притоне, а на спектакле, поставленном режиссером-коммунистом, расхваленном критиками-коммунистами на наших глазах»¹⁰.

В своем отзыве Луначарский смыкается с нэповским зрителем, а отнюдь не с коммунистической молодежью. Вот что писал Мейерхольду молодой актер, впоследствии режиссер А. И. Позднев: «...Я видел как после “Рогоносца” публика расходилась. Отзывы. Дама нэповского пошиба: “Это не спектакль, а плевательница”. Другой: “Это безобразие, порнография!” И другие. Рабочий театра Соловцова: “Вот это, товарищи, театр, игра, это — наше. Наши актеры на сцене ходить боятся, каблучки ломают, а у вас — сила, браво!” И громко стал аплодировать некоторым нашим. Или отзыв одного музыканта: “Я ушел из театра как после лучшей вещи Скрябина”»¹¹.

Мейерхольд исчерпывающе ответил Луначарскому на диспуте по поводу «Великодушного рогоносца» 15 мая 1922 года:

«...Мне кажется, прав Маяковский, указавший, что в Анатолии Васильевиче говорит больше голос драматурга, чем голос наркома и голос художественного критика. Тут сказывается вкус, выросший на Ростане, на стишках, требующих непременно аккомпанемента мандолины. Такой вкус никогда не примет ни здорового смеха, ни здоровой игры, ни мощного здорового инженеризма, ни биомеханизма, которые показаны нами в спектакле “Великодушный рогоносец”».

...В наших театрах играют пьесы, в которых, хоть и не слышно таких слов, какими сыплет Брюно в пьесе Кроммелинга, но которые, в противоположность “Великодушному рогоносцу” сознательно взывают к дурным инстинктам своего буржуазного зрителя. Уж если говорить о “грязной волне” в быту искусства, то должно говорить о том, что не здесь, не в том искусстве, которое было показано в пьесе Кроммелинга — грязная волна. Наоборот: мы имеем здесь дело с самой чистой волной в очень грязном быту нашего искусства»¹².

Мейерхольд имел полное право говорить такие слова. Фактически речь шла не о половой распущенности русской молодежи (как представлялось Г. Уэллсу), а о поисках нового жизнеустройства. Свою поэму «Про это» Маяковский писал «по личным мотивам об общем быте». Что же такое «это»? В начале поэмы Маяковский, вроде бы, прямо говорит, что его тема («личная, мелкая») любовь. Но в финале он по-другому определяет «это»:

не приемлю,
ненавижу это
все.
Все,
что в нас
ушедшим рабьим вбито,
все,
что мелочинным роем
оседало
и осело бытом
даже в нашем
краснофлагом строе.

На поверку оказалось, что человеческая природа вовсе не тот материал, который легко поддается своего рода «модернизации». Горячие атаки молодых наталкивались на непроницаемую стену. Действительно,

Вот так и стоит столетья,
Как было.
Не бьют —
и не тронулась быта кобыла.

Даже больше: «старый быт» продемонстрировал удивительную живучесть и хваткую приспособляемость к доселе невиданным условиям. События

Столетия
жили своими домками
и нынче зажили своим домкомом!

Своим душевным надрывом «Про это» превосходит даже «Облако в штанах» и «Флейту-позвоночник». «Личное» упорно не хотело стать всего лишь частью «общего». Отсюда постоянное чередование самого беспросветного отчаяния с лихим оптимизмом. Пафос поэмы Маяковского в следующих словах:

Сажённый,
осмеянный,
сажённый,
битый,
в бульварах
ору через каски военщины:
Под красное знамя!
Шагайте!
По быту!
Сквозь мозг мужчины!
Сквозь сердце женщины!

Отвечая Луначарскому через несколько десятилетий исполнитель главной роли в «Великодушном рогоносце» И. Ильинский в своих мемуарах писал: «Я был бы согласен с Анатолием Васильевичем, если бы он сократил свою фразу так: “Уже самую пьесу я считаю издевательством над ревностью...” И только»¹³. Действительно, ревность казалась русской молодежи той поры одним из самых отвратительных реликтов прошлого. Ревность принимала самое активное участие в «заговоре чувств» Олеси. Даже больше: один из героев его знаменитого романа определяет ревность как «половую контрреволюцию». Молодые зрители увидели на сцене театра Мейерхольда «преодоление ревности», представленное с грубоватой аристофановской прямотой.

Но какие же чувства принимали участие в «заговоре»? Это жалость, нежность, гордость, ревность, тщеславие — другими словами, как говорит один из героев романа, «почти все чувства, из которых состояла душа человека кончающейся эры». Социалистическое перерождение человечества неизбежно должно привести к появлению новых душевных состояний, заменяющих старые чувства. Биомеханика Мейерхольда и была шагом в этом направлении.

Успех побудил Олешу переделать свой роман в пьесу. Надо отметить, что это самостоятельное произведение, художественно роману не уступающее и с несколько иной фабулой. «Строгого юноши» комсомольца в списке действующих лиц нет. Фабула сведена к любви директора пищевого треста Бабичева и приемной дочери его брата. Пьеса так и называется:

«Заговор чувств». В соответствии с требованиями сцены идейная направленность предельно обнажена и логически закончена. Именно поэтому некоторые реплики сегодня звучат просто-напросто цинично. Влюбленная в главного героя девушка говорит: «Я очень красивая, я лучше, чем та колбаса, о которой ты мечтаешь». А вот как тот реагирует на ее любовь: «Ты резервуар... Понимаешь? Ты инкубатор. Мы с тобой ляжем на эту удобную постель, и потом ты родишь ребенка. Нам нужно потомство. Остальное мистика».

«Великодушный рогоносец» был одним из шедевров Мейерхольда. Но вне исторического контекста 20-х годов прошлого века пьеса утратила свое звучание и превратилась опять в заурядный фарс. Новая постановка «Великодушного рогоносца» на сцене театра «Сатириконт» воспринималась, в лучшем случае, как блестящая стилизация. Успех был относителен. По-настоящему зрителя спектакль не затронул. Но, к счастью, он не разрушил легенды, какой уже давно стало «конструктивистское действо» Мейерхольда.

Примечания

¹ Мейерхольд В. Как был поставлен «Великодушный рогоносец» // Новый зритель. 1926. 28 сентября.

² Энгельштейн Л. Ключи счастья. М., 1996. С. 411.

³ Чуковский К. И. Геометрический роман // Речь. № 123 (17 мая — 9 июня 1907 г.). С. 2.

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 21. С. 8.

⁵ Социализация женщин. Пг., 1918. С. 4—5.

⁶ См.: Лебина Н. Б., Шкаровский М. В. Проституция в Петербурге. М., 1994. С. 183.

⁷ Там же С. 195.

⁸ См.: Елагин Ю. Б. Всеволод Мейерхольд. Темный гений. М., 1998. С. 212.

⁹ Гернштейн Э. Ночь на 16.X.1952 // Знамя. 2002. № 8. С. 168.

¹⁰ Луначарский А. В. Заметка по поводу «Рогоносца» // Известия. 1922. № 106. 14 мая. С. 3.

¹¹ Мейерхольд В. Э. Переписка. М., 1976. С. 220.

¹² Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 2. 1917—1939. М., 1968. С. 46.

¹³ Ильинский И. В. Сам о себе. М., 1973. С. 164—165.

Прозрачное тело и тело-материя (Ришард Чесляк — «Стойкий принц» в спектакле Ежи Гротовского и Валери Древилль — «Медея» в спектакле Анатолия Васильева)

Ежи Гротовский сформулировал парадоксальную мысль, которая ставит под сомнение характерное для XX в., особенно для второй его половины, убеждение, что уровень актерской игры находится в прямой зависимости от того, насколько актер владеет определенными техниками, в том числе — техниками тела. В одном из основных своих текстов, где он изложил свои взгляды на актерское искусство, Гротовский провел разграничительную черту между актером-святым и актером-куртизанкой, обращая внимание на тот факт, что не случайно на протяжении веков театр сопоставлялся с проституцией в том или ином смысле этого слова и что понятия «актриса» и «куртизанка» долгое время употреблялись почти как синонимы.

«Существует миф, расхожее убеждение, что актер с обретением определенного опыта обретает так называемый арсенал средств, то есть способов, трюков, технических приемов, благодаря которым, применяя в каждой роли то или иное количество комбинаций, может достигнуть высокого уровня экспрессии и вызвать рукоплескание. Опуская уж сам факт, что каждый “арсенал средств” в результате сводится к определенному количеству стереотипов (штампов), следует признать, что такого рода процедура как раз довольно тесно смыкается с тем, что мы определили как актерскую проституцию. Разница между техникой актера-куртизана и актера-“святого” (если и впредь употреблять это рискованное определение) идентична той, что отделяет сноровку куртизанки от акта самоотдачи и дозволения, рожденного истинной любовью, то есть — жертвования собой. В этом, втором, случае решающей является способность миновать все, что мешает преодолению границ. В первом случае все заключено в наращивании “умений”, во втором — в преодолении барьеров и сопротивлений; в первом случае принципиальным вопросом является существование тела, во втором — его, можно сказать, несуществование»¹.

Отношение к актеру и его телесному присутствию на сцене находится в прямой зависимости от взглядов на театр: что он, в сущности, такое?

Место, где царят иллюзия, притворство, маскарад, иначе говоря — обман? Или же место, где «открываются глаза», сбрасываются маски, т. е. свершается «момент истины»? Первое мнение подкреплено перспективой зрителя театрального спектакля: спектакль возникает как объект, противопоставленный субъекту, каким является зритель. Все совершенно иначе, если подходить к спектаклю субъективно. Если мы вслед за Г.-Г. Гадамером, герменевтиком XX в., предположим, что произведение искусства не является объектом, который противопоставлен «бытию-для-себя» субъекта, а что оно само является субъектом, поскольку оно в сила изменить того, кто его читает, смотрит или слушает, существуя независимо от его сознания², — то тогда именно театр окажется сферой, которая лучше всего иллюстрирует это воззрение.

Этот двойственный подход к театру находит подтверждение и в том, что в описании актерской игры наблюдается дуалистическое размежевание: на школы «переживания» и «представления», на «искреннюю» игру, основанную на близости актера к герою, и актерскую игру, строящуюся на сознательном дистанцировании по отношению к персонажу, на «органичную» и «конструктивную» актерскую игру. Этим дуализмом отмечено отношение к проблеме телесности в театре. Патрис Пави в своем замечательном «Словаре театра» под рубрикой «Тело» разделяет способы сценического использования тела согласно двум концепциям:

1. Тело рассматривается как «промежуточная инстанция и опора сценического творчества, которое находится в другой плоскости — в тексте или в представляемом вымысле. В таком случае тело полностью подчинено психологическому, интеллектуальному или моральному смыслу; оно ступает перед сценической правдой, играя всего лишь роль посредника в театральном ритуале», жесты и движения, его так называемая «пластика» «является типично иллюстративной и не более чем дублирует слово».

2. «Тело... не является выражением идеи или психологии», оно является материалом, который в результате сценического творчества несет свое собственное сообщение и, таким образом, «отсылает не к кому-либо иному, а к себе самому»³. То есть мы имеем здесь дело с концепцией тела актера как автономного театрального средства. Тут Пави приводит (помоему, не вполне удачно) в качестве примера, Гротовского.

Однако есть все основания предполагать, что Гротовский стремился найти способ, как преодолеть оппозицию между иллюстрацией и «отсылками к самому себе», между подражанием и творчеством, между имитацией реальности и созданием сценического вымысла, между актерской телесностью и внутренней жизнью актера.

То, что делал Ришард Чесляк в «Стойком прищце», неслучайно вошло в историю театра под введенным Гротовским названием «целостный акт». Целостность — т. е. отсутствие указанных выше разделений — означала тут субъектно-объектное единство, которым является актер.

Говоря, что тело актера «практически, в каком-то смысле... должно перестать существовать», создатель Театра-Лаборатории имел в виду преодоление актером барьера собственного тела. Его тексты — как цитируемый, так и другие, особенно «Упражнения»⁴ — содержат подробные объяснения, каким образом актер, познавая через интенсивные упражнения свой организм, учится прежде всего высвобождать собственное тело от «зажимов». Однако это не все, поскольку целью упражнений была не столько тренировка тела (в любом случае физическая натренированность не должна становиться самоцелью), сколько разблокировка того, что Гротовский называл «телом-памятью» и что связано с преодолением тех ограничений, которые ставило собственное тело. Гротовскому, таким образом, было важно, чтобы актер освободил себя от сконцентрированности на технике, на том, каким образом выполнить данное задание. Он обратил внимание на определенный парадокс: преодоление себя становится возможным только при условии, что мы в полной мере принимаем себя, в том числе принимаем собственное тело. Освобождение от этой всевластной телесности, от «избытка» тела происходит тогда как бы само по себе, становится возможным благодаря «несопротивлению» тела, благодаря завоеванию его податливости.

Гротовский стремился, воплощая свои взгляды в практической работе с актером, к достижению потерянной «целостности» человека, когда исчезает разделение «между мыслью и чувством, телом и душой, сознанием и подсознанием, ...полом и мозгом». Убеждение Гротовского, что достижение человеком так понимаемой целостности, в конце концов, возможно, осталось бы в сфере мечтаний, если бы не Стойкий принц в исполнении Рышарда Чесляка — благодаря ему понятие «целостный акт» наполнилось живым содержанием.

Спектакль на основе текста драмы Кальдерона в переводе поэта-пророка (я бы «пророка» пропустила и оставила только «поэта») Юлиуша Словацкого (этот перевод, собственно говоря, был парафразом оригинала, поэтому на афише фигурировали имена обоих авторов) — это исследование феномена «стойкости», воплощаемого заглавным героем, которого играл Чесляк⁵.

Гротовский отказался от присутствующего в драме исторического контекста и перенес конфликт на универсальный уровень: противо-

поставил Принца конформистскому сообществу, которое представлено Королем, его дочерью Фениксаной и чиновниками. Принц сначала кажется покорным, пассивным, не входит в споры, не сопротивляется. И тем не менее внешний мир не может к нему подступиться. Окружающие его люди, владея его телом и жизнью, могут сделать с ним все, что хотят — в сущности, однако, не могут сделать с ним ничего: «Принц, вроде бы с покорностью поддаваясь нездоровым манипуляциям его окружения, остается независимым и чистым — вплоть до экстаза»⁶.

Отчуждение Принца от его окружения подчеркивал его костюм: «белая рубашка — наивный символ невинности, красный плащ, который в любую минуту может оказаться саваном, а также нагота — знак беззащитности, присущий человеку как таковому»⁷. Нужно добавить, что нагота Чесляка в ключевой сцене спектакля не была полной (впрочем, ни в одном из спектаклей Гротовского актеры не появлялись нагими): его бедра были опоясаны, что непосредственно отсылало к образу Христа. В сцене монолога Принца — Чесляка его извивающееся в конвульсиях, а затем успокоенное тело, его лицо в экстазе, наконец — покой, умиротворение в руках символической Матери — все это напоминало иконографические образы Христа (Пиета).

В этой сцене происходило нечто значительно большее, чем «цитирование образа», и уж конечно, Гротовский стремился не к стилизации: «В “Стойком принце” и в “Апокалипсис с фигурой”⁸ самым буквальным образом он (Чесляк. — К. О.) воплощался в образ Христа как посредника между противоположностями, то есть тогда происходило “воплощение архетипа Самости”»⁹.

Спустя годы Гротовский признался, что в период работы над «Стойким принцем» и над ролью Чесляка значительное влияние на его творчество оказывали тексты христианских мистиков, особенно письма св. Иоанна от Креста. «Упразднение» груза собственной телесности оказывалось условием, необходимым для того, чтобы выявить архетипический уровень персонажа. А именно: Чесляк «докапывался до самой глубинной истины о собственной сути», причем «внутренняя правда оказывалась в то же время трансцендентной истиной»¹⁰.

Упражнения должны были предотвратить «отяжеление» тела и духа актера и помочь достижению психоорганического единства, когда тело и духовная жизнь составляют одно целое, когда каждый мускул поддается духовному импульсу, когда то, что внутри, становится тождественным тому, что вовне. Такой род единства обычно является привилегией мис-

тиков. Однако в отличие от тех, кто пребывает в трансе, актер Чесляк, конечно, держал процесс под контролем.

Неслучайно в описаниях игры Чесляка (хотя «игра» тут — не вполне правильное слово, поскольку в сущности речь идет именно об «акте обнажения») преобладали такие формулировки, как «свет» или «просветление» — критики писали о внутренней просвечиваемости актера, о легкости, невесомости его тела («еще немного, и актер поднимется в воздух», — писал такой «резвый» и несклонный к экзальтации рецензент, как Юзеф Келера¹¹), о состоянии вдохновения или благодати, в котором находился Чесляк в момент кульминации, или, наконец, о состоянии экстаза.

Таким образом, для описания этой роли рецензенты и комментаторы использовали религиозную лексику. Реакция критики отвечала намерениям создателей спектакля. Гротовский в работе с Чесляком достиг подтверждения своих стремлений, которые до той поры были лишь словесными декларациями и для многих звучали неубедительно. В его работе с актером невозможное стало возможным: в игре Чесляка упразднилась раздробленность, характерная для повседневной жизни человека.

Зрители, согласно оставленным свидетельствам, увидели в Стойком принце человека в его «целостности», человека, который не носит маски, который оказывается способным полностью обнажить себя перед зрителем. Это обнажение становилось возможным при условии достижения предельной искренности актера: исчезал барьер между ним как актером и как человеком.

Сам Гротовский формулировал это следующим образом: «Этот акт (исповеди. — К. О.) достигим исключительно на почве собственной жизни — это тот акт, который сдирает с нас оболочку, обнажает нас, открывает, выявляет, выводит на свет... Актер тут должен не играть, а зондировать сферы своего опыта, как бы анализируя их телом и голосом. Он должен отыскивать в себе импульсы, всплывающие из глубины его тела, и с полной ясностью сознания направлять их к тому необходимому моменту, когда он должен совершить в спектакле эту исповедь, и к тому определенному сценическому пространству, где это должно произойти. В момент, когда актер достигает акта, он становится феноменом *hic et nunc*; это не рассказ и не творение иллюзии, это — *время настоящее*. Актер раскрывается, он отдает, вручает нам то, что совершается сейчас, и то, что еще должно совершиться; он открывает себя»¹².

Условием полного актерского «открывания себя» являлось, таким образом, полное принятие своей телесности, когда тело становилось

послушным и беззащитным, чтобы, сбрасывая маску, делалось как бы прозрачным.

Ни для кого не секрет, что Анатолий Васильев, по крайней мере с момента основания своей Школы драматического искусства (1987 г.), ссылается на Гротовского, считая себя отчасти его последователем. Васильев не был свидетелем творчества Гротовского в так называемый период «театра спектаклей»¹³, и не имел случая увидеть «вживую» «Стойкого принца» (хотя определенно он видел этот спектакль в записи). В первый раз он столкнулся с методом Гротовского в итальянском местечке Понтедера, в 1990 г.¹⁴. Несмотря на это, в его выступлениях, в написанных им текстах можно найти немало отсылок к размышлениям создателя Театра-Лаборатории. Кажется, главная причина, благодаря которой Васильев считает Гротовского своим учителем или даже духовным отцом, заключается в том, что Васильев увидел в деятельности польского режиссера религиозные мотивы. Васильев же, начиная с конца 1980-х годов не раз декларировал, что его интересует театр, с помощью которого можно вырваться из круга «человеческих вопросов», являющихся, по Васильеву, доминантой «театра психологического исповедания») и дойти до «истины вне человека»¹⁵ (доминанты театра «метафизического»).

Когда пишешь об этих двух художниках, о роли Гротовского в формировании художественных принципов Васильева, невозможно обойти молчанием и существенные отличия, касающиеся не только эстетики, что само собой разумеется, поскольку в любом случае речь идет не об эпигонстве. Отличия эти связаны с отношением к искусству.

Для Гротовского искусство было, по определению П. Брука, «*un véhicule*», т. е. «средством передвижения» (к целям, расположенным вне искусства)¹⁶. То есть, более чем искусство его интересовал человек во всех аспектах его бытия, и прежде всего в аспекте духовного развития (отсюда постоянно возвращающийся в его творчестве архетип Христа, соединяющего божественное и человеческое). Искусство — каким его видел Гротовский — было средством, которое «позволяет человеку достичь *иногo* уровня...». Таким образом, «Театр спектаклей», а затем «Театр Соучастия», «Театр Истоков», «Объективная Драма», наконец, «Ритуальные искусства» — были для Гротовского дорогой к иному и инструментом его познания.

Васильев, начиная с конца 1980-х годов, определял цель своего театрального искусства как путь к Богу¹⁷ (тут, пожалуй, стоит заметить, что Гротовский как раз никогда не говорил впрямую о Боге). Однако, как кажется, в отличие от Гротовского, для Васильева самое важное — это как

раз искусство, которому он хотел бы придать (или же действительно придаст) религиозные функции. Характерно, например, что в работе над физическим жестом он берет за образец православную литургию, в ней ищет источник вдохновения¹⁸.

Васильев в определенном смысле подставляет искусство на место религии. Читая высказывания Васильева, смотря его спектакли, можно сделать вывод о том, что целью его устремлений является искусство, понимаемое «как явление самой идеи в чувственном»¹⁹. Тема различий между Гротовским и Васильевым требовала бы дальнейшего раскрытия, что невозможно сделать в рамках данной работы²⁰. Я хотела бы остановиться лишь на том, как проявляются эти различия по отношению к актеру — и к его телесности.

Размышления Васильева о театре уже не первый год погружены в мир религиозных, христианских, а более конкретно — восточнохристианских понятий и представлений. Невозможно обойти молчанием этот троп, если мы хотим понять его театр (хотя, конечно, между принципами и их реализацией есть различные несоответствия, так как Васильев меняется и ищет новые пути). Одна из основополагающих категорий его театра, основанная на понимании искусства как «откровения первообраза», — это категория прозрачности²¹, которая относится также и к актеру: «Знаете, самый лучший из действующих — тот, который прозрачен. Именно прозрачность труднее всего достигается! Как правило, тело актера представляет из себя плотность, не пройти которую, не пробить. И существуют методики, самые разнообразные, которые делают тело прозрачным, как и существуют методики, фильтрующие психику»²².

Я не берусь тут рассуждать о технике, которая должна служить достижению актером «прозрачности» (ее описание требовало бы знания «изнутри» актерского тренинга, через который проходят актеры Школы драматического искусства). Можно всего лишь слегка приблизиться к традиции, в которую вписываются высказывания Васильева. Это платоновская традиция (неслучайно чтение «Диалогов» Платона является обязательным элементом тренинга для всех адептов Школы Васильева), согласно которой все, что находится в этом мире, имеет свой образец в мире идей, в мире разума, который возвышается над миром телесным.

Таким образом, человек тоже раздвоен: на человека-«идею» и человека телесного, причем именно идея есть то, что относится к «действительности». У Плотина, в свою очередь, мы читаем, что в нас беспрестанно присутствует «тот другой» человек, человек-идея, прикрытый внешней оболочкой — нашим телом. Таким образом, человек принадлежит к обе-

им реальностям одновременно: к миру идей и к миру чувственному — и занимает срединное место между идеальными сущностями и сущностями, не обладающими разумом. Как убежден Васильев, именно актер играет роль посредника «между землей и небом» — это при его посредничестве возможно открыть идею, припомнить бытие и истину. В течение многих лет режиссер, как сам он уверял, — стремился распрощаться с советской практикой театра жизненного правдоподобия, где тело актера должно лишь служить персонажу, им играемому, а сам этот персонаж — созданию на сцене реальности, являющейся эквивалентом жизни. Васильев с отвращением произносил слово *материализм*.

«Медея. Материал» Хайнера Мюллера, поставленная в Школе драматического искусства в Москве (2001), по многим причинам выделяется из того, что показывал Васильев до сих пор. Прежде всего — за основу взят не классический текст, а драма современного (уже покойного) немецкого драматурга, который экспериментировал со словом и в стремлении потрясти зрителя придавал своим произведениям черты психодрамы (в понимании Арто). Театр такого типа до сих пор Васильева не интересовал. Кроме того, этот спектакль — монодрама; в нем занята одна актриса. А ведь еще несколько лет тому назад Васильев уверял, что на сцене его интересует исключительно ситуация диалога между актерами. Далее — в центре спектакля находится тело: тело, которое предали, тело, которое страдает, тело, которое совершает насилие над другими и — в конце концов — над самим собой. Тело подано в этом спектакле так сильно, чтобы не сказать брутально, что это, кажется, противоречит декларированным до сих пор режиссером намерениям — будто в искусстве его интересует исключительно проявление духовного аспекта за материальной оболочкой. Трудно предвидеть, в каком направлении пойдут дальнейшие искания Васильева. Однако остается фактом, что «Медея. Материал» занимает в ряду его исканий особое место.

Мюллер высказывается в своем тексте необыкновенно жестко. Это монолог (переходящий во внутренний диалог с Ясоном) пылающей жаждой мести, обезумевшей, преступающей все табу Медеи. Семантика текста находит отражение в его синтаксисе: драматург разбивает его, чтобы создать новый язык. Эта стратегия писателя была подхвачена режиссером. В спектакле актриса говорит текст по-французски (хоть слово «говорит» тут не подходит — скорее выбрасывает его из себя, выплевывает), калеча интонацию и ритм родного языка. Валери Древилль в одном из интервью описывала стратегию работы Васильева: «В том, что касается ритма, мы идем поперек французского языка, где ударение всегда падает на по-

следний слог... Васильев переносит ударение с последнего слога на первый. Это создает напряжение во всей толще текста...»²³

Перед появлением актрисы на сцене текст Мюллера проецируется на большой экран (на котором затем, уже во время монолога Медеи, зритель увидит снятые на киноплёнку море и чаек). Перед экраном стоит нечто вроде деревянного трона. Около него на полу лежит обыкновенный таз, а с другой стороны находится маленький столик с разнообразными туалетными принадлежностями. Входит актриса, одетая в цветное летнее платье, черные туфли на каблуках, садится на «трон», гасит сигарету и начинает исторгать слова, реплики, фрагменты реплик, проклятия одержимой ненавистью женщины. В определенный момент актриса снимает платье, оказывается нагой, и тогда мы видим прикрепленный между ее бедрами мужской член из пластмассы, который она протыкает шпилькой, а жидкость, которая из него вытекает, используется для того, чтобы поджечь платье — это символический эквивалент платья новой жены Ясона. Медея уничтожает и двух маленьких куколок — ее детей; разрывает им животы, вешает их, а затем сжигает в тазу. Наконец, она успокаивается и впадает в оцепенение. Нагая, с широко расставленными ногами, шепчущая утасоющим голосом: «Кормилица, знаешь ли ты этого мужчину?», она останется недвижимой и тогда, как на сцену будет вынесена табличка с надписью «Конец спектакля» и зрители начнут выходить из зала.

Валери Древилль, занятая в роли Медеи, французская актриса, известная режиссеру с того времени, когда она сыграла Нину в его постановке «Маскарада» Лермонтова в Комеди Франсез, становится медиумом не столько для являющегося «ни мужчиной, ни женщиной» (как говорит сама о себе Медея) персонажа, сколько для инстинктов, которые раздражают душу и тело Медеи. Актриса активизирует весь свой физический (несмотря на кажущуюся неподвижность — она все время проводит на сиденье-троне) и голосовой аппарат. Когда она исторгает искаженные деформированные слова, ее лицо искажается в конвульсивных гримасах; мускулы ее лица, рук, ног реагируют на мощные импульсы, исходящие из ее диафрагмы и гортани. «Тело, голос составляют здесь некий материал в его сыром первоначальном виде, и нужен головокружительный талант актрисы Валери Древилль, чтобы донести свое чисто физическое присутствие, предложенное нам тут в самой полной наготе, вплоть до самых дальних и смутных бастионов нашего сопротивления»²⁴, — писала французская рецензентка.

Хочу предложить здесь гипотезу о том, что спектакль «Медея. Материал» и роль Валери Древилль возникли с отсылками к «Стойкому принцу»

и роли Чесляка. Конечно, тут речь идет не столько об отсылках непосредственных (таковые было бы довольно трудно доказать), сколько о соотношениях между этими двумя ролями. Первая из них стала эмблемой театра Гротовского: фотографии Чесляка, опубликованные в тысяче книг и статей, известны всему миру. Исполнительница второй роли — Валери Древилль — воспринимается как актриса Васильева, и даже как его «актриса-фетиш»²⁵.

На уровне семантики мы имеем дело с полной противоположностью этих двух персонажей: Дон Фернандо и Медея отсылают к прямо противоположных архетипам. Дон Фернандо — это архетип Христа, самости (в юнговском смысле); в нем нет «темной стороны» психики, тьмы духа и греха. Дон Фернандо — это отказ от индивидуализма, от собственного «я». Это преодоление эгоизма, благодаря которому он достигает вершин того, на что способен человек. Как каждая личность, он содержит в себе и мужское, и женское начала: он ясен, открыт, «просветлен», он «рыцарь Божий», готовый страдать ради защиты духовных ценностей и в тоже время принимает муку с кротостью.

Если Дон Фернандо — это свет, ясность, то Медея — это ночь, репрезентирующая темные силы и инстинкты. В то время как Дон Фернандо — это Сын, Медея — это Мать, причем среди бесконечного разнообразия атрибутов архетипа матери в Медее верх берут темные аспекты материнства: страстность и мрак. В ней отсутствует элемент доброты (мать всегда имеет двойную натуру: она вызывает любовь и страх). Медея — это оргиастическая эмоциональность и небезопасные, темные глубины. Дон Фернандо репрезентирует духовную стойкость, Медея же — материю, иначе говоря — «Материал».

Перечисленные аспекты проявляются и в способе телесного присутствия актеров. В случае Чесляка говорилось о просветленном, невесомом теле, которое — как казалось — может взлететь. Тело Медеи—Древилль кажется плотным, непроницаемым. Тело Чесляка, подвергаемое пыткам, извивалось в конвульсиях, но его лицо оставалось спокойным, на нем читались благодать, экстагическое воодушевление. Лицо Медеи искривляют гримасы боли и страдания. Тело Чесляка—Принца не было полностью обнажено; его чресла были перевязаны так, как на изображениях распятого Христа. Нагота Медеи—Древилль — абсолютна, она даже раздвигает ноги, открывая срамное место. При этом она открывает не только свое тело, но и нарочито искусственный знак мужского тела. Эта нагота отталкивающая, в ней нет «доверия, тепла, просветления, сопутствующих процессу отдания себя», — как это было в случае Чесляка. Экспрессия

Валери Древилль — это крик тела, которое лишено точки опоры, тела, которое сжигает самое себя в страдании («Медея, сама ставшая живым факелом, превратит свое прошлое в горку пепла; (она. -- К. О.) остается сидеть тут же, не двинувшись с места, в полном оцепенении, сама вся сторевшая дотла...»²⁶) «Медея. Материал» в исполнении Древилль — это ритуальное уничтожение самой себя в присутствии свидетелей-зрителей. Неслучайно во французской прессе появились отклики, вписывающие этот спектакль в контекст идей Арто.

Медея—Древилль — это материал в состоянии бурления. Мука брошенной, преданной, уязвленной до глубины души женщины имеет телесную природу. Актриса подвергает свое тело различным операциям, даже пыткам: срывает с себя платье (как кожу), покрывает лицо и тело густой мазью, прикладывает к коже тампоны — обезображивает себя. Вся эта процедура очевидным образом не имеет ничего общего с демонстрацией актрисой собственной, личной телесности. Валери Древилль блестяще владеет техникой, и восприятие ее роли подразумевает барьер, отделяющий ее как человека от нее как актрисы. То есть, это ситуация, полярно противоположная той, что наблюдалась в случае Чесляка. Кажется, что отношение к телу у обоих режиссеров немало говорит о разделяющих их — несмотря на определенную общность — отличиях.

Описывая путь к «акту обнажения», который достиг своей вершины в роли Ришарда Чесляка, Гротовский сосредоточился на упражнении на концентрацию: «Концентрацию, не имеющую ничего общего с нарциссизмом, со смакованием собственных переживаний, словом, концентрацию, являющуюся сосредоточением не на том, что мы могли бы назвать “я”, а на том, что можно определить как “ты”»²⁷. Этот выход к «ты» (диалог с «ты», как его понимал Мартин Бубер) отмечал как работу над ролью, или, говоря иначе — «актом» Чесляка²⁸, так и сущность театра или искусства, как ее понимал Гротовский.

Медея—Древилль сконцентрирована на «я». Обнажение является для нее не выходом к «ты», а лишь предельной точкой, до которой дошло в своем развитии «я», опутанное чувственностью и телесностью. Медея у Васильева совершает саморазрушительный акт по отношению к собственной телесности. Убивая собственных детей, жену Ясона, уничтожая себя, Медея в финале спектакля домысливает до своего логического конца то представление о теле, в котором оно оказывается воплощением «тщеты» и обреченности на смерть и разложение.

Итак, Медея говорит: «Я», изолируя себя от внешнего мира. Она замкнута в коконе боли. Между ней и зрителем встает барьер. Имеет зна-

чение и тот факт, что весь этот деструктивный и автодеструктивный процесс происходит на фоне экрана, на который проецируется фильм: мягкие морские волны, кружащие над волнами птицы, — а действия Медеи сопровождается в некоторых частях текста музыка. Так Васильев создает для Медеи эстетическое пространство, которое не позволяет зрителю забыть, что он в театре. Зритель смотрит на Медею, открывающую перед ним мрачные пропасти первичных устрашающих инстинктов, и не отождествляется с ней. В то время как Чесляк — Стойкий принц, находясь один на один со зрителем в почти пустом пространстве, лишенном театрализуемых его атрибутов (в соответствии с идеей «бедного театра»), выходил за пределы «я» — к «ты», говорил языком, который понятен каждому.

Актерская игра в театре Васильева — это противоположность тому, что Гротовский называл «целостным актом». В спектаклях, предшествующих «Медее», при всех отличиях «Плача Иеремии» от «Амфитриона» Мольера или «Каменного гостя» Пушкина, телесность была, в определенном смысле, отсечена на второй план. Васильев реализовал в этих спектаклях идею «актера-экрана», на котором проступает духовная действительность. В «Медее» мы имеем дело с квинтэссенцией телесности: тело становится материалом, который подвергается уничтожению. То есть, в театре Васильева между телесностью и духовностью оказывается пропасть — пропасть, которую никогда не удастся преодолеть. Стремлением же Гротовского было — свести эту пропасть на нет.

Примечания

¹ Цит. по: *Гротовский Е.* От бедного театра к искусству-проводнику. М., 2003. С. 69.

² *Gadamer H.-G.*, Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej. Kraków, 1993. S. 122.

³ *Пави П.* Словарь театра. М., 1991. С. 377.

⁴ Цит. по: *Гротовский Е.* От бедного театра к искусству-проводнику. Указ. соч. С. 121—140.

⁵ Библиография «Стойкого принца» Кальдерона—Словацкого в режиссуре Ежи Гротовского в Театре-Лаборатории во Вроцлаве (1965 г. — первый и второй варианты, 1968 г. — третий вариант) насчитывает на сегодняшний день более тысячи позиций; о нем писали на десятках языков. См.: *Flaszen L.* «Książę Niezłomny. Przypisy do przedstawienia // *Flaszen L.* Teatr skazany na magię. Kraków—Wrocław, 1983. S. 340—342; *Osiński Z.* Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa, 1980 (автор первого труда был одним из создателей Театра-Лаборатории и на протяжении многих лет сотрудничал с Ежи Гротовским; автор второго — наблюдал и интерпретировал

творчество Гротовского). В описании игры Чесляка я также опираюсь на следующие источники: *Osiński Z.* Ryszard Cieślak — dzisiaj. Niektóre ślady i inspiracje // *Osiński Z.* Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Gdańsk, 1998. S. 73—110; тексты, опубликованные в журнале «Notatnik Teatralny», весна лето 1995, № 10, каталог выставки: *Ryszard Cieślak.* Aktor Teatru Laboratorium we Wrocławiu. См. также: *Гротовский Е.* Симптомы мастерства // Режиссерский театр, от Б до Ю. Разговоры под занавес века. М., 1999. Вып. 1. С. 93—104.

⁶ *Flaszen L.* Op. cit. S. 340.

⁷ *Ibid.* S. 341.

⁸ В «Apocalypsis cum figuris» Чесляк воплощал Темного — эта роль в структуре спектакля соответствовала образу Христа.

⁹ *Osiński Z.* Ryszard Cieślak — dzisiaj... S. 87.

¹⁰ *Kolankiewicz L.* Aktorstwo w teatrze Grotowskiego // *Polska Sztuka Ludowa — Konteksty.* 1995. q 2. S. 73.

¹¹ Цит. по: *Osiński Z.* Ryszard Cieślak — dzisiaj... S. 131.

¹² *Grotowski J.* Teatr i rytuał. Цит. по: *Гротовский Е.* От бедного театра... С. 114.

¹³ «Театр спектаклей» охватывал период от 1957 г. до премьеры «Apocalypsis cum figuris» в 1968 г.; этот период предшествовал следующим этапам в творчестве Гротовского, наступившим после его «выхода» из театра, который он понимал как искусство создания спектаклей.

¹⁴ О встрече коллектива Школы драматического искусства с Гротовским см.: *Театральная жизнь.* 1991. № 11.

¹⁵ *Васильев А.* Rond—Point (четверть лекции) // *Театральная жизнь.* 2003. № 7. С. 48.

¹⁶ В дальнейшем Гротовский развил данное Бруком определение. Исходя из смысла, вкладываемого в него Гротовским, на русский язык «Art as a vehicle» переведено как «Искусство-проводник». См.: *Брук П.* Гротовский: искусство как проводник // *Гротовский Е.* От бедного театра к искусству-проводнику. С. 48—52.

¹⁷ «Эти вопросы (касающиеся направлений актерской работы — *К. О.*) определяют взаимоотношение человека с окружающим миром. И не только с близким окружающим миром, но и с очень далеким, и в конце концов решают вопрос взаимоотношений Бога и человека» — *Васильев А.* Хроника 14-го числа. // *Искусство кино.* 1999. № 6. С. 131 (в рамках этой «Хроники» опубликован, между прочим, диалог Гротовского и Васильева, отвечающих на вопросы *Ф. Тавиани* во время конференции в г. Вольтерра, 14.07.1991 г.)

¹⁸ *Васильев А.* О физическом действии и других секретах // *Режиссерский театр, от Б до Ю...* С. 72.

¹⁹ *Флоренский П.* Моление иконе Преподобного Сергея (*Флоренский П.* Соч. в 4-х т. М., 1996. Т. II. С. 383). На эту тему см.: *Osińska K.* Чистота пространства в театре Анатолия Васильева // *Studia Litteraria Polono-Slavica.* Warszawa, 1999. Т. 4. S. 461—466. Попытка описать суть театра Васильева с точки зрения православной

философии и категорий платоновского «припоминания» предпринята в следующих моих текстах: *Osińska K. W stronę ikony // Didaskalia, Kraków, 1996. N 12; Idem. Zdejmowanie zasłon // Teatr. Warszawa, 2000. N 7—8. S. 22—25.*

²⁰ См. упоминания на эту тему: *Казьмина Н. Анатолий Васильев как зеркало самого себя // Театральная жизнь. 2003. № 7. С. 22—23; Борисова Н. Путешествие в театральном пространстве. Анатолий Васильев и Игорь Попов: сценография и театр. Ч. I. М., 2003. С. 114.*

²¹ Шире о категории «прозрачности» не только по отношению к искусству актера, но также к сценографическому и архитектурному пространству театра Васильева см.: *Osińska K. Między ziemią a niebem // Didaskalia. Kraków, 2002. N 47. S. 17—20; Борисова Н. Указ.соч. С. 108—112.*

²² *Васильев А. Хроника 14-го числа. С. 144.*

²³ *Тибода Ж.-П. Дремель раскрывается в «Медее» // Театральная жизнь. 2003. № 7. С. 19 (перепечатка текста из французского журнала «Libration» в переводе Н. Исаевой).*

²⁴ *Лэн З. Медея, которая подверглась влиянию. // Театральная жизнь. 2003. № 7. С. 17 (перепечатка текста из французского журнала «Humanité» в переводе Н. Исаевой).*

²⁵ См.: *Тибода Ж.-П. Указ.соч. С. 18.*

²⁶ См.: *Лэн З. Указ.соч. С. 18.*

²⁷ Цит. по: *Гротовский Е. От бедного театра к искусству-проводнику. С. 72.*

²⁸ Подробности, касающиеся работы над «актом Чесляка» и имеющие очень личный характер, были обнародованы Гротовским, когда актера уже не было в живых.

Секта и тело

Мы начнем наше исследование с пояснения, о какой именно «секте» пойдет речь. Нас интересует отношение к телу секты, основанной польским философом-мистиком Анджеем Товяньским (1799—1878). Секта была создана им в кругу польских эмигрантов в Париже в сороковые годы XIX в. Мы сосредоточим свое внимание на отношении этой религиозной общины к телу и затронем общие проблемы взаимосвязи духа и тела.

Как известно, «сектами» принято называть общины, отколовшиеся от господствующего направления. Любой секте присущи следующие черты: дух единства, замкнутость в узком кругу единомышленников, признание ведущей роли предводителя¹.

В секте личностный внутренний опыт приобретает характер института. Именно в этом и заключается парадокс секты: движение радикального религиозного протеста против окостенелых форм доктрины, культа, организованности ограничено рамками группы и само строит крепость институционализма.

Секта возникает тогда, когда горстка избранных людей — посвященных — восстает против бесцветной жизни и отсутствия различий между людьми. В исследовании «О духе сект» Роже Келуа, ставшем уже классикой, сказано: «Человек хочет убежать от общества, которое требует усредненности... Инстинктивный протест против неопределенного жалкого существования в среде разобщенных существ, живущих вместе лишь по воле стечения обстоятельств, порождает в воображении дерзкого юноши ложное стремление создать идеал — маленькую группу единомышленников, избираемых по собственному желанию...»²

Людам, которые недовольны серостью окружающей жизни, подчинение дисциплине может показаться чем-то очень привлекательным. Дисциплина необходима тем, кто жаждет чего-то необычайного. Только неординарных людей может привлечь ригоризм. Член секты готов к послушанию во всем и в любую минуту. Он соглашается на то, чтобы вся его жизнь была под контролем. В секте нет места для так называемой личной жизни. Группа не допускает никакой самовольности. Отсюда — подчинение прав личности правам коллектива.

Обратимся теперь к польским эмигрантам «с парижской улицы». Их повседневная жизнь в сороковые годы XIX в., т. е. спустя десять лет по

прибытии во Францию после поражения Ноябрьского восстания — это, по словам А. Витковской, «культура одиноких мужчин». Ими в изгнании овладело чувство бессмысленности существования, внутренней опустошенности. Отсюда — их бездеятельность и отчаяние. Они предавались азартным играм, алкоголю, сексу, дуэлям, иногда даже дело доходило до самоубийства³.

И вот в такой среде духовно гибнущих эмигрантов словно по велению Бога появляется А. Товяньский, приехавший из Литвы. Число членов созданного им в 1841 г. Кружка Дела Божьего быстро увеличивалось, потому что он пробуждал в людях надежду, способность на глубокие религиозные чувства, устанавливал в коллективе братство, основанное на духовном подчинении лидеру, дисциплине и кооперации всех членов секты.

Северын Гошиньски (1801—1876) вплоть до 1875 г. писал хронику этого движения, товьянизма, под названием «Журнал Дела Божьего» (*Dziennik Sprawy Bożej*). Наряду с письмами самого мастера Анджея, хроника является для нас основным источником знаний об этом кружке.

Из хроники мы узнаем, что А. Товяньский реабилитировал человеческое тело. Он считал его зримым орудием действий незримого духа. Тело, по его мнению, является основным проводником чувства милосердия. Важно отметить, что именно Товяньский ввел в польскую литературу понятие метапсихоза. Мастер провозглашал необходимость обретения телесных форм духа⁴. Более того, он был уверен, что можно (и нужно) стремиться к достижению состояния полного единства тела и духа. В «Журнале» мы читаем: «Как это бывает прискорбно, когда дух живет сам по себе, а человек — сам по себе...»⁵ Последователи Товяньского должны были выявлять свой внутренний облик, *свой тон* — как говорили братья «Дела Божьего», посредством тела. В своей беседе с Гошиньским Адам Мицкевич сказал: «Тон существует не только внутри человека. Человек только тогда имеет тон, когда это проявляется снаружи. Тон должен быть заметен в голосе, в каждом слове, во взгляде, в каждом движении человека, во всем его внешнем виде; это все зримая мощь духа. Внутренняя сила должна постоянно излучаться вовне... Она должна быть всегда заметна со стороны»⁶.

В практикуемых в Кружке приемах управления телом можно найти сходство с максимализмом аскезы. Член секты — это солдат-монах. Гошиньский пишет о строгом соблюдении ими поста, о том, как они долго молятся с воздетыми вверх руками и как сознательно ограничивают продолжительность сна.

Можно говорить и об эстетике тела, разработанной Товяньским. Согласно его теории, чистое тело излучает свет. Лицо брата должно быть прозрачным, глаза устремлены вверх. Гошиньский даже во сне меняет грязную рубашку на белоснежную. Часто появляются мотивы купания и раздевания. Форменной одеждой секты, по словам Мицкевича, было просторное белое одеяние, напоминающее греческий гиматий. Важно было вести себя по-детски просто. Образцом прозрачности являлся для членов секты Христос, а также сам Мастер. Приведем цитату: «...Мастер предстает перед человеком, лишенный всего внешнего — он совершенно прозрачный»⁷.

Зыгмунт Красиньский однажды иронически заметил, что Мицкевич, будучи поклонником А. Товяньского, «рассчитывал своими конвульсиями обеспечить себе путь на небеса»⁸. Дело в том, что в сатире, направленной против Товяньского, было принято определение «конвульсионеры» от французского «les convulsionnaires», по названию одного из морально-религиозных течений XVIII в. Эта секта проповедовала так называемую риторику тела, которая состояла в конвульсивных судорогах.

В «Журнале» Гошиньского читаем: «Братья произвели на меня грустное впечатление; они казались мне роботами ...их лица и осанка отмечены чертами внутреннего омертвения, неестественной жизни»⁹. Несоответствие движений и мимики внутреннему состоянию — это признак притворства, игры.

Почему же идея «реабилитации тела» так и осталась утопией? Можно назвать несколько причин неудачи этого духовного движения:

— неизбежным следствием жизни в группе, особенно в небольшом замкнутом коллективе, явилось неестественное, театрализованное поведение;

— сектой (и мастером) членам коллектива навязывались определенный образ жизни и правила поведения, которые трудно было соблюдать на практике;

— стремление этих людей противопоставить себя среде обывателей, даже ценой притворства, игры, приводила их к высокомерию.

Неудача А. Товяньского и его последователей имеет более широкий универсальный характер. Это неудача ложной антропологической концепции — утопии прозрачности.

Примечания

¹ См., например: *Wach J. Socjologia religii. Warszawa, 1961.*

² *Caillois R. O duchu sekt. // Żywioł i ład. Warszawa, 1973. S. 260.*

³ Witkowska A. Cześć skandale. O emigracyjnym do doś wiadzeniu Polaków. Gdańsk, 1997. S. 31—49.

⁴ См.: Witkowska A. Towiańczycy. Warszawa, 1989.

⁵ Goszczyński S. Dziennik Sprawy Bozej / Oprac. Z. Sudolski. Warszawa, 1984. T. I. S. 418.

⁶ Ibid. S. 124.

⁷ Ibid. S. 260.

⁸ Krasieński Z. Listy do Delfiny Potockiej / Oprac. Z. Sudolski. Warszawa, 1975. T. 3. S. 700 (List z 27.II.1848).

⁹ Goszczyński S. Op. cit. S. 450.

IV. ТЕЛО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Г. П. Мельников

Телесность в чешском барокко

Телесный код в культуре чешского барокко соответствует общеевропейскому пониманию телесности того времени. Так как это понимание с веками утратилось и сейчас доступно не всем, даже специалистам-исследователям, поскольку сущностная интерпретация феномена барочности вытеснена трактовками, далекими от аутентичности, будет не лишним вначале остановиться на общебарочном понимании телесности.

Здесь невозможно пройти мимо трудов выдающегося чешского исследователя культуры барокко Зденека Калисты (1900—1982), вскрывшего, как представляется, глубинную сущность барокко как феномена культуры¹. Как считает исследователь, барокко, синтезируя готику и Ренессанс, не отвергает «этот мир» и его тварность, как это делала спиритуализированная готика, и не превозносит его как самодовлеющую ценность, как это было в эстетике и искусстве Ренессанса. Барокко в принципе теоцентрично. В нем духовное, ирреальное достигается только и исключительно посредством тварного, вещного, плотского, но внутренне преображенного. Так решается проблема дихотомии духа и плоти, духовного и телесного — центральная для культуры христианского мира в целом. Путь к Богу как к всеединству, Абсолюту лежит через движение разнообразнейших форм тварного мира. Только через плоть возможно духовное абстрагирование². Отсюда проистекает, как представляется, гипертрофированная эмоциональность, чувственность барокко, подчеркивание телесного компонента, который в основе своей уже внутренне преображен, насыщен божественным светом как путеводным ориентиром, трансформирующим телесность не только внутренне, но и внешне.

З. Калиста говорит о «двойной преломляемости» в барокко: это «стремление за видимым миром, доступным чувствам, постигнуть *другой мир*, иную жизнь, иное пространство, иную атмосферу. Это проявляется не только в картинах и вообще в художественных произведениях, с наслаждением показывающих человека на границе мира здешнего и мира сверхъестественного, главным образом в момент смерти, но и во всем формальном построении. Художник барокко с радостью выхватывает своего героя или сцену, при помощи необъяснимого кьяроскуро избавляет их от какой-либо связи с реальностью окружающего мира, но и там,

где он оставляет их в контексте реальной жизни, они падеваются такими жестами и красками, что мы напрасно искали бы их подобия в жизни вокруг нас. Его дикий натурализм не стремится ни к чему иному, как только очень быстро и глубоко увлечь вас в необыкновенное зрелище, развертывающееся перед вами, настоятельно открыть вам окно в иной мир, нежели ваше обычное окружение... Это какой-то сон, заколдованный в смыслы познаваемой реальности». Сущностным стремлением барокко является «стремление познать Бога через этот свет»³.

Наиболее полно и адекватно эти свойства барокко, отмеченные З. Калистой, проявились в барочной культуре Центральной Европы, в которой Чешскому королевству принадлежит видное место.

Тема преобразования плоти характерна и для католического, и для протестантского барокко, что лишний раз подчеркивает справедливость широко распространенного тезиса о едином культурном пространстве барокко. Отношение к плотскому началу, не насыщенному изнутри иными, высшими смыслами, остается, как и в Средние века, по-христиански традиционно негативным. В этом смысле чрезвычайно показательным отношением к плоти у Я. А. Коменского. Оно сформулировано великим философом, педагогом, писателем в раннем, но принципиально важном сочинении «Лабиринт света и рай сердца» (1623). Коменский в традициях средневековых и протестантских «моралий» бичует самодовлеющую телесность: такие ее традиционные грехи, как лень, обжорство, похоть, пьянство, безделие. Этому посвящена гл. XXV «Нравы людей, пребывающих в светской роскоши». Здесь у Коменского «свет воплощенного Бога» не «избавляет от греховности» (выражения З. Калисты) плотское начало. Напротив, бездуховная плоть и плотские утхи представлены как крайне омерзительное зрелище.

Люди, которых одевают слуги и которые имеют все, чего пожелают, описаны почти карикатурно. «Эти лентяи с глазами навывкат, с одутловатой головой, отекшим животом, чувствительными членами» уподобляются стоячей и гниющей воде, распространяющей зловоние⁴. Карикатурность усиливается в описании обжор и пьяниц. Напомним, что эти два греха — обжорство и пьянство — наиболее распространенные во всей западнохристианской моралистике начиная с бл. Августина. В чешской культуре предшествующего периода они были актуализированы в сатирическом тексте, сопровождаемом семнадцатью гравюрами, под названием «Масленица», сочинение Вавржинца Леандра Рвачовского, изданном в 1580 г. знаменитым пражским книгопечатником Иржи Мелантрихом⁵.

Коменский несомненно был знаком с этой книгой, влияние которой можно заметить в некоторых деталях его описания: «Я увидел, как некоторые пичкают себя и наливаются до того, что уж и брюха не хватает для них; они должны были распоясываться; некоторые дошли до того, что все это извергалось у них обратно и верхом, и низом. Другие, чавкая, выбирали только сласти, выказывали желание иметь такие длинные шеи, как у журавлей, чтобы дольше можно было чувствовать вкус. Некоторые хвастались, что в продолжении десяти и двадцати лет они не видели ни восхода, ни заката солнца, потому что, когда оно заходило, они ни разу не были трезвы, когда восходило — не успевали еще вытрезветь». К игравшей музыке «каждый присоединял свой голос... один выл, другой ревел, третий квакал, четвертый лаял, пятый свистел, шестой чирикал, седьмой рыдал и т. д. со странными при этом жестами»⁶.

Таким образом перед нами встает объемное изофоническое изображение проявлений греха во всей его конкретности. По силе обличения «плотскости» аналог этому месту у Коменского в изобразительном искусстве, кроме указанных гравюр на дереве в книге Рвачовского, вспоминается лишь один — «Вакх» испанца Х. Рибера (полотно и офорт), рождающий то же чувство омерзения от лицемерия плотских излишеств. Так католическое (Рибера) и протестантское, «общесправительное» (Коменский) восприятие «радостей плоти» совпадают, что лишний раз подтверждает тезис о едином культурном поле барокко.

Грех похоти у Коменского описан более сдержанно: он указывает как на ее последствие лишь на сифилис, проявляющийся в виде чесотки на теле. «Мерзкий неизлечимый недуг» приводит к тому, что «не у одного из них высыпала гадость и наружу, так что и друг для друга они были противны, несносны и вообще отвратительны»⁷.

Очень характерна топография помещения, где люди «предаются наслаждениям»: «Это была последняя палата из палат для сибаритов, откуда нельзя было идти ни вперед, ни назад, исключая какой-то дыры там вглубине, в которую попадали те, которые еще ниже падали в своем невоздержании; в эту тьму за светом они попадали заживо»⁸. Очевидно, это адская бездна, вход в которую весьма напоминает дыру в нужнике. Так, попаданием заживо в ад, т. е. двойным усилением адских мучений, Коменский наказывает грешников, предающихся чрезмерным радостям плоти.

В противовес греховности плоти и связанных с нею людских пороков, Коменский превозносит «кротость тела», проявляемую во всех отношениях. Именно ею характеризуются «истинные христиане», т. е. члены Общины чешских братьев — родной церкви Коменского. Их описанию

в «Лабиринте» посвящены гл. ХLI—LI. Литературное «я» автора — Путник уже вошел в иное состояние и пространство — в «рай сердца», где получает следующее наставление от самого Иисуса Христа: «Будь послушен мне, упорствуй и противься миру и телу... душой служи мне одному, телом — кому можешь или должен... в свете будь телом, во мне — сердцем» (гл. LIИ «Путешественник принят в домочадцы Божьи»)⁹. Тело и душа вновь противопоставлены как противоположные категории. Даже очищенное от грехов тело принадлежит этому свету, но в то же время без тела нет человеческого существования, поэтому оно должно «служить», быть опорой духу и чистым сосудом души.

Изобразительное искусство Чехии XVII—XVIII вв. более разнообразно, полиаспектно подходит к дихотомии тело-душа, насыщая саму телесность, плотскость, повышенной семантической и духовностью. Сначала искусство Чехии знакомится с гипертелесностью живописи Рубенса: его «Святой Августин» помещается как главный алтарный образ в пражском костеле св. Фомы на Малой Стране — в одном из наиболее элитарных пражских храмов¹⁰. Другие картины великого и очень модного тогда фламандца и художников его школы украшают дворцы чешской знати. Чехия узнает и принимает новый канон телесности, охарактеризованный французским культурологом Ф. Комаром как апофеоз здоровой силы, вязнушей в жире, что превращает тело в живую карикатуру¹¹. Исследователь отмечает, что «барокко прячет конструкции тела под грудой мяса. “Антично-ренессансный” идеал исчезает под гипнотической, завораживающей силой подобия форм... “Обдуманному” телу барокко противопоставляет тело-сюрприз, тело-открытие, подчеркивая грубый, а зачастую и эфемерный характер своего открытия»¹². На барочное искусство в Чехии первой половины XVIII в. оказал влияние, прежде всего на скульптуру, не только Рубенс, но прежде всего Бернини, так как почти все немецко-австрийские и местные ваятели, работавшие в Чешских землях в этот период, в той или иной мере прошли через римскую, берниниевскую школу барочного ваяния¹³. Творческий принцип Бернини — создать театральную иллюзию чуда, происходящего в реальности¹⁴, был активно воспринят и развит в барочной пластике земель Чешского королевства прежде всего в творчестве М. Брауна, Ф. М. Брокофа, М. В. Екеля.

Чешское изобразительное искусство эпохи барокко трактует телесное как путь в трансцендентное через гипертелесность. В произведениях искусства, особенно в скульптуре, господствуют сверхдинамизм и деформация, создающие впечатление преувеличенной динамики тел, ощущение трепета живой плоти и ее какой-то «толстости». Возникает опре-

деленный парадокс: для трансцензуса телесности нужна не ее негация, не аскеза, не бесплотность, как это было в готике, а наоборот — гипертрофия телесного, самой человеческой плоти, которая посредством вихревого движения тела (фигуры) в мыслимом (виртуальном) едином небесно-земном пространстве пре-творяется. Иными словами, «тело» насыщается «духом», не утрачивая своей телесной субстанции. Происходит то, что называется сакрализацией обыденного, тривиального, повседневного — в данном случае человеческого тела, теряющего в новом контексте все смыслы, связанные с его греховностью. Эту черту для чешского барокко отмечает крупнейший современный чешский историк, исследователь культуры XVII—XVIII вв. Йозеф Петрань¹⁵; в отечественной науке концепция сакрализации обыденного (вместо традиционной секуляризации сознания) на примере живописи XVII в. убедительно доказывается в многочисленных работах И. Л. Бусевой-Давыдовой¹⁶.

Сакральная сфера приобретает все признаки телесности. Особенно ярко и наглядно это демонстрируют многочисленные «небеса» — верхние части скульптурных алтарей, представляющие собой облачка на лучах света небесного, на которых сидят веселящиеся и играющие ангелочки-путти и сам Саваоф. Сюда же следует отнести и фигуры ангелов, поддерживающих органную трибуну и буквально связывающих находящихся в храме людей (сферу земную) с архитектурно-пространственным объемом храма (сферой небесной, точнее, с топосом неба). Такое впечатление создается в интерьере паломнического костела Посещения Девы Марии на Св. Копечке под Оломоуцем (автор проекта декора итальянец Б. Фонтана, начало XVIII в.)¹⁷. Обратим внимание на патрочинию костела — она связана с одним из существенных актов перед боговоплощением, являясь символом единения божественного духа и человеческой плоти.

С этой символикой связаны так называемые ангельские оркестры — изображения нескольких ангелочков-путти, сидящих на трубах органа и вокруг него и играющих на музыкальных инструментах, создающие фоноизотопос «священной музыки» как единства божественных звуков и телесности человеческого слуха как органа чувств, облагораживающегося путем внимания небесным, т. е. не-чувственным, звучаниям. «Небесная», «божественная», «ангельская» плоть уподобляется трансформированной динамикой плоти человеческой, что позволяет создать некое «плотское единство» мира тварного и трансцендентного, одинаково насытив их теоцентричным динамизмом чувственно ощущаемой субстанции. Возникающее единство наиболее адекватно воплощает (в самом прямом смысле этого слова, ибо мы имеем дело с материей скульп-

туры) главную христианскую идею боговоплощения — акта, посредством которого Всевышний снял в Новом Завете благодаря миссии Христа неразрешимое в Ветхом Завете противоречие между духом и телом. Полнота новозаветного боговоплощения, принятие Богом человеческого облика означали реабилитацию телесности, которая как бы дорастала до уровня духовности благодаря своему очищению, непорочности. К этой христианской парадигме барокко добавило динамизм как некое горнило очищения. Вместе с тем мир небесный, приобретая конкретную, осязаемую, а не идеально-нормативную, как в искусстве Ренессанса, телесность становился гораздо ближе, понятнее, роднее для верующего человека. В этом следует видеть христианский демократизм барокко, его принципиальную антиэлитарность. Характерно, что этот демократизм неразрывно связан со сферой телесного.

В чешской барочной живописи, в особенности у П. Брандла, мощно звучит тема смерти и мученичества. Живописец достиг феноменального мастерства в передаче теплой и трепетной человеческой плоти, которую он «подвергает» истязаниям и смерти. Интересно наблюдение З. Калисты над единством плотского и смертного в его живописи: на алтарном образе костела в Бенатках нежные, как цветок, прекрасные пальцы святой прикасаются к человеческому черепу, создавая концепт жизнессмерти в христианском понимании этого термина¹⁸. Плоть бrenна, она несет в себе зародыш смерти, человек при жизни уже как бы полутруп. Это положение иллюстрируют довольно распространенные изображения мужской фигуры, разделенной пополам: одна часть живая, другая — уже скелет. Одновременно деревянные гробы украшаются веселой, жизнерадостной цветочной росписью с христианской символикой, говорящей о «жизни вечной»: в барокко смерть, даже ужасная, «сладостна», желанна¹⁹.

По этой же причине в сущности радостно и празднично изображаются мучения святых (например, цикл картин П. Брандла для Бржевновского монастыря в Праге). Натурализм в показе их ран, отчлененных голов, рук, ног и т. д. не производит отталкивающего впечатления, ибо мучение плоти, тела интерпретируется как праздник души, переходящей из земной юдоли в царствие небесное. Поэтому на картинах часто изображается следующий по времени за мученической смертью святого эпизод — взятие его души в Рай. Такой трансцензус оказывается возможен только благодаря смерти, исчезновению плоти, хотя сама душа человека изображается как его тело со всеми его признаками. В живописи динамизм сцены достигается скорее бурным движением складок одежды и драпировок, чем завихрениями «толстой плоти», как в скульптуре. Brenность плоти

акцентируется ее аристократизацией, как в «Поклонении королей» П. Брандла.

Плотско-духовный трансцензус всего человечества, как массы, лучше всего представлен в настенных росписях и плафонах В. В. Райнера. Его фигуры часто бывают слишком коренасты, приземисты, их жесты нечетки и неуверенны, иногда же, в лучших работах, они подчеркнута сенсуальны, по-природному материальны²⁰. Последнее качество присуще и живописи другого мастера многофигурных композиций, активно работавшего в Моравии и Чехии, — Ф. К. Палко²¹, иллюзионизм которого как-то по-особенному осязаем благодаря чрезмерной выпуклости фигур.

Плотское в искусстве барокко обладает особой гротескностью, сопоставимой с гротеском литературным, как, например, в вышеприведенном фрагменте «Лабиринта света и рая сердца» Я. А. Коменского. Основа гротеска барочного типа — несоответствие категории тварности, включающей в себя и человеческое тело, и Абсолюта с его бесплотностью. В результате их взаимодействия, сопоставления возникает чувство дисгармонии видимого, разрешающееся в гармонии невидимого, божественного. Путь от первого ко второму составляет напряжение, внутреннюю динамику, что является сущностью барочного концепта движения. Гротескность, выражаемая через гипертрофию плоти, жестов, движений, т. е. языка тела, есть знак анализируемого несоответствия. Барочная гротескность плоти, однако, противоположна своей предшественнице — готической гротескности: там все плотское начало рассматривалось как «уродство», ибо оно было антитезой духовного, здесь же подчеркивается красота тела, часто перерастающая в «красивость до безобразия». Почему так произошло? Здесь видятся две причины — историческо-эстетическая и теологическая. Первая сводится к тому, что барокко вообрало в себя опыт Ренессанса с его реабилитацией плоти, но, однако, восприняло не классический тип человеческого тела, ярко выраженный в искусстве Высокого Возрождения, а его деформацию маньеризмом, из которого непосредственно и возникло барокко. Маньеристический тип красоты с его изломанностью, геометричностью, даже рафинированной противестественностью в парадоксальном сочетании с повышенной эротичностью²², стоял у истоков красоты барочной. Вторая причина заключается в новой теологии, также возникшей в эпоху Возрождения, и гуманистической по характеру. Она утверждала, что «тело» при всей его греховности и несовершенстве, идущих от человеческой «натуры», все же «дело рук творца», оно создано «по образу и подобию Божию». Барокко к этой ренессансной идеологии добавляет первородный грех, исказивший гармо-

ничный образ человека и обрешивший плоть на смертность. Поэтому тело в барокко одновременно красиво и брэнно, оно «сосуд греха» и в то же время «вместилище души», рвущейся из своей плотской оболочки.

Последнее необычайно наглядно представлено в жанре «священного театра», где фигуры исполняют мифический ритуал, некий священный танец, имеющий целью через экстаз слиться с чисто духовным пространством, т. е. дематериализоваться. Яркий пример этому мы находим в творчестве крупнейшего скульптора Центральной Европы первой половины XVIII в. М. Брауна. Это многочисленные алтарные композиции, но прежде всего «театр скульптуры на открытом воздухе» — пластическо-пространственные композиции в Лысой-над-Лабой (пустыня св. Вацлава в лесу) и в Куксе (Вифлеем), выполненные по заказу и идеям графа Ф. А. Шпорка²³. Особенно примечателен Кукс, где расположенные в лесу скульптуры полностью сливаются с природой, образуя некое искусственно-природно-духовно-сакральное единство. «Плоть» скульптур, выполненных из песчаника, материала мягкого и недолговечного, как плоть человеческая, оплывающего, стареющего и рассыпающегося в прах, буквально превращается с течением времени в неорганическую субстанцию, в ничто²⁴. Самоотрицание плоти в барокко доведено здесь М. Брауном до своего апогея. Причем скульптуры, изображающие священных персонажей, даны больше человеческого роста. Это гиганты, вырастающие из земли или из скал и когда-нибудь с неизбежностью в них возвращающиеся. Поэтому их «плотское состояние» является переходным, временным эпизодом между вечностью до и вечностью после.

Двойственная трактовка категории телесности в чешском барокко стала возможной благодаря тому, что возникший синтез изобразительного искусства и архитектуры (пространственного решения) являл собой «священный театр», в котором фигуры изображали не только отдельного, конкретного священного персонажа, но прежде всего выражали абстрактные понятия, были в прямом смысле слова воплощением чувств, состояний, переживаний, идей, присущих барочной скульптуре как целому²⁵.

Примечания

¹ Подробнее см.: Мельников Г. П. Чешский ученый З. Калиста и проблемы барокко. (К 100-летию со дня рождения) // Славянский альманах 1999. М., 2000. С. 299—312.

² Там же. С. 308.

³ Kalista Z. Tvář baroka. Praha, 1992. S. 13.

⁴ Коменский Я. А. Сочинения. М., 1997. С. 80.

⁵ Pešek J. Jiří Melantrich z Aventýna. Praha, 1991. S. 37 (ill. s. 33).

⁶ Коменский Я. А. Указ. соч. С. 80.

⁷ Там же. С. 82.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 126.

¹⁰ La peinture flamande au 17e siècle à la Galerie Nationale de Prague. Praha, 1963. Pl. 45.

¹¹ Комар Ф. Искусство и человек. М., 2002. С. 47.

¹² Там же. С. 47, 49.

¹³ Hladík T. Sochářství baroka v Čechách // Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století / Ed. V. Vlnas. Praha, 2001. S. 132—175.

¹⁴ Буссалли М. Бернини. М., 2000. С. 37.

¹⁵ Petrůň J. Kultura a společnost v Čechách doby baroka // Sláva barokní Čechie. S. 73.

¹⁶ См., например, Бусева-Давыдова И. Л. Пространственные построения в работах Симона Ушакова // Русская художественная культура XVII века. М., 1991.

¹⁷ Krsek J., Kudělka Z., Stehlík M., Válka J. Umění baroka na Moravě a ve Slezsku. Praha, 1996. S. 352. Smejkal B., Hyhlík V. Svätý Kopeček. Poutní chrám Navštívení Panny Marie. (Církevní památky. Sv. 14). Velehrad-Olomouc, 1994. S. 9.

¹⁸ Kalista Z. Op. cit. S. 19.

¹⁹ «Dneska mně, zejtra tobě». Katalog výstavy funerálních předmětů. Kolín, 2003.

²⁰ Preiss P. Václav Vavřinec Reiner. Skici-kresby-grafika. Výstava k třístému výročí umělceva narození. Praha, 1991. S. 13.

²¹ Preiss P. František Karel Palko. Praha, 1999.

²² См.: Любовные позиции эпохи Возрождения. Сост. О. Я. Неверов. СПб., 2002.

²³ Poche E. Matyáš Bernard Braun. Sochář českého baroka a jeho dílna. Praha, 1986. S. 71—105, 152—162; Kořan J. Braunové. Praha, 1999. S. 47—79.

²⁴ Врсьма и климат очень помогли процессу старения скульптур, которые сейчас утратили многие свои части и находятся в режиме научной консервации.

²⁵ Blažiček O. Umění baroka v Čechách. Praha, 1971. S. 7.

Телесность в рудольфинской культуре

Рудольфинская культура, сложившаяся в Праге на рубеже XVI—XVII вв., представляет собой модель постгуманистического типа культуры, позволяющую проследить развитие центральной ренессансной идеи антропоцентризма на ее завершающей стадии, собственно говоря, в ситуации *post quem*. Такая оптика более рельефно выявляет скрытые в этой культурологеме противоречия, которые обратили ее в свою противоположность — человек благодаря открытию Коперника перестал быть центром Вселенной, оказался затерянным в бесконечном пространстве. Но именно стремление человека по-новому осознать свое место в изменившейся структуре мира привело к изменению идеи антропоцентризма, трансформировавшейся, если так можно выразиться, в «центризм плоти». В связи с этим в рудольфинском искусстве формируется новое, специфическое осмысление изображения человеческого тела, связанное с этим понятием.

Важно отметить, что при Рудольфе II разделялась теория Коперника, исключением был только придворный астроном Тихо Браге, который выработал собственную теорию, представляющую собой, впрочем, нечто среднее между гео- и гелиоцентризмом. Такое изменение картины мира вызвало обострение интереса к вопросу о том, какое место занимает в ней человек, а тем самым и к изучению человеческого тела. Этим было обусловлено то, что в культуре всего XVI в. одной из доминант стал эротизм. Особенностью рудольфинской культуры является то, что она ставит задачу соединить научность и эротичность. В этом и состоит специфика телесности у рудольфинцев.

Поскольку важный признак рудольфинской культуры, как и культуры позднего Возрождения, или маньеризма, в целом — это интеллектуализация и синкретичность художественно-научного мышления, обратимся сначала к взглядам на феномен тела ученого, профессора Пражского университета, врача, анатома Яна Эссениуса, который произвел в 1600 г. первое публичное вскрытие трупа в Праге и подробно описал его в своем сочинении¹, опубликованном в 1601 г. Эссениус не входил в придворный круг по политическим убеждениям, но все же оказал большое влияние на развитие рудольфинской культуры. Эссениус основывался на итальянской традиции, основным представителем которой является Леонардо да Винчи.

По определению Эссениуса человеческое тело представляет собой единое целое, состоящее из множества разнообразных и самодостаточных

частей, связанных между собой душой, которая также наделена различными функциями, причем каждая часть тела соответствует определенной функции души и служит вместилищем для ее осуществления. Таким образом, тело является механизмом, посредством которого выражается деятельность души.

Под частью тела Эссениус понимает субстанцию, связанную с целым организмом единой жизнью и приспособленную к деятельности и пользе всего тела. Органы тела (и внешние, и внутренние) как его части разнообразны по своему составу, строению и функциям, при этом каждая часть тела представляет собой самодостаточное целое, так же как и весь организм, состоящий из многих самодостаточных и разнообразных частей.

Различные части тела могут быть более или менее важными, но без менее важных частей невозможно действие более важных, и потому каждая из них имеет значение только во взаимосвязи со всеми остальными. Так, например, действие такого органа, как рука, не могло бы происходить без действия мышцы, которая представляет собой составную часть руки как главного органа². Именно по этой причине каждая часть тела является самодостаточной, но реализующей себя только в целом.

Таким образом в представлениях Эссениуса находит воплощение одна из центральных идей эпохи Возрождения — антропоморфизм, т. е. идея тождества макрокосма и человеческого тела как микрокосма.

Такое восприятие человеческого тела было характерно не только для такой сферы культуры как наука. Те же идеи находят воплощение в художественном творчестве, ярчайшим примером чего служат произведения Джузеппе Арчимбольдо. Маньеристическое осмысление данных представлений является основой его фантастических портретов-коллажей. Человеческое тело у Арчимбольдо теряет свой обычный облик, будучи составленным из предметов растительного и животного мира. Так наглядно, причем в игровой, шуточной форме, что свойственно маньеризму, представляется ренессансная идея человека как микрокосма, в котором отображается строение всей Вселенной. Однако вместе с тем серьезность отношения к данной идее этим не снимается. Напротив, можно провести параллель между рассмотренными нами представлениями о теле в научной деятельности Эссениуса и в творчестве Арчимбольдо.

Наиболее характерным примером являются картины, объединенные в серии «Элементы» и «Времена года», составляющие, по замыслу автора, единое целое. Они были задуманы как парные, располагавшиеся в символическом соответствии друг с другом, где один профиль повернут вправо, а другой — влево. Таким образом создавалось впечатление своего рода диалога между головами, выражающего сложную символическую

систему, в которой последовательность времен года соответствует четырем элементам и находит отзвук в четырех возрастах человеческой жизни и четырех темпераментах.

Весна, связанная с птицами и Воздухом, является, таким образом, юностью, распускающейся подобно цветку, молодой веселой девушкой сангвинического характера. Лето, соответствующее Огню — это пылкая молодость сангвинического характера. Меланхолическая Осень — это зрелая и плодородная Земля. Зима, старая и флегматичная, соответствует Воде. В сумме «Элементы» и «Времена года» составляют Универсум, которому тождественно человеческое тело как микрокосм.

При этом каждая картина из этих двух серий, представляющих во взаимосвязи единый организм, является, как и каждая часть человеческого тела в учении Эссениуса, самодостаточным уникальным целым, выполняющим определенную функцию и состоящим из других самодостаточных и уникальных частей — в данном случае из предметов реального мира. Каждое растение или животное, служащее составной частью портретов, изображено с натуралистической точностью, свойственной научной иллюстрации, что говорит о ценности и значимости каждого элемента картины как цельного организма.

Из соответствия человеческого тела как микрокосма макрокосму, или Универсуму, следует идея единства познания мира, Бога и самопознания. Таким образом, познание строения человеческого тела означает проникновение в тайны устройства мира, который представляется как сложный механизм, состоящий из множества элементов, каждый из которых обладает особым значением.

Понимание Вселенной как механизма, а человека как его части лежит в основе творчества Питера Брейгеля Старшего, почитавшегося рудольфинцами. Собрание его картин в галерее Рудольфа II было наиболее полным в тогдашней Европе. Картины Брейгеля представляют совершенно иное отношение к человеческому телу — люди являются безликими частями механизма Вселенной. Каждый человек в отдельности уже не представляет собой уникального и самодостаточного целого, так как он выглядит точно так же, как и все остальные. Поэтому в изображении человека появляется определенный схематизм. Кроме того, человек совершает бессмысленные и абсурдные действия (на данную особенность творчества Брейгеля указывает О. Бенеш в книге «Искусство Северного Возрождения»)³.

Так проявляется кризис идеи антропоцентризма, вызванный изменениями представлений о мире, произошедшими в XVI в., прежде всего благодаря открытию Коперника, поставившему Землю в разряд рядовых

планет, вращающихся вокруг Солнца, и тем самым поместившему человека в необъятное, неизведанное, а поэтому ставшее враждебным пространство, в котором человек еще не нашел свое место.

В этой связи возникает вопрос о том, знал ли Брейгель Коперника. Это представляется маловероятным, что может служить еще одним доказательством, что в науке и искусстве того времени разрабатывались сходные идеи, совпадающие в своем восприятии человеческого тела. Однако идея тождества микро- и макрокосма в несколько измененном виде является центральной в творчестве Брейгеля — хотя человек и не понимает смысла своих действий, этот смысл все-таки есть, и заключается он в необходимости существования каждого как части единого механизма. То же самое можно сказать о картинах рудольфинского художника Ханса Вредмана де Вриса, изображающих дворцы с множеством безликих фигурок, совершающих в общем-то бессмысленные действия. Их даже нельзя назвать телами, скорее они часть природы и архитектуры, заполняющей пространство картины.

Человеческое тело понимается как механизм, что находит отражение в рисунках итальянских художников этого времени: «Люди из стальных пружин», «Человек из ромбов», «Человек-точильный станок и человек-колокольня» Джованни Брачелли, «Группа кубистических фигур» Луки Камбиазо⁴, где человеческие фигуры изображены в виде неких автоматов, предназначенных для выполнения определенных функций или представлены составленными из геометрических фигур. Такое понимание человеческого тела вызвало интерес к различным автоматам, часовым и музыкальным механизмам, смыслом которых было все то же соответствие между частями и целым, которое мы проследили в учении Эссениуса, а попытка смоделировать механизм Вселенной тем самым означала также стремление к осмыслению устройства человеческого тела.

Важно заметить, что в отличие от изобразительного искусства, нацеленного на соотношение части и целого, автоматы и механизмы часто представляли идею тождества микро- и макрокосма в действии, т. е. в движении. Интересно вспомнить в этой связи утверждение Эссениуса о том, что деятельность любой части человеческого тела определяется как движение⁵. При этом механизм мог быть изготовлен непосредственно в виде человеческой фигуры, как, например, музыкальный автомат, выполняющий одновременно функции часового механизма, изображающий фигуру человека, бренчащего на цитре⁶.

Идея антропоморфного механизма-автомата лучше всего отражена в пражской версии легенды о големе⁷ — искусственном человеке, созданном, по легенде, пражским еврейским ученым и философом Иегу-

дой Лёвом бен Бецалелом (Магаралом), тесно связанным с рудольфинским кругом главным образом близостью философской концепции восприятия мира. Принято считать, что идея антропоморфности механизмов впервые появилась в XVIII в. в сочинении Жюльена Ламетри «Человек-машина». Однако очевидно, что на самом деле она возникла на полтора столетия раньше в рудольфинской культуре.

Важно обратить внимание на основную мысль легенды о големе. Из нее следует, что существование искусственного человека должно быть неразрывно связано с почитанием людьми, его создавшими, Бога — иначе нарушится существующая в мире гармония. Таким образом, смысл легенды выражается не столько в гуманистическом восхвалении величия разума человека, сумевшего уподобиться Богу-творцу, сколько в идее взаимосвязи Бога, человека и мира. Заметим, что голем наделен телесностью. Это не механическая машина. Он так же, как и человек, сделан из глины, т. е. его антропоморфизм проявляется не только во внешнем подобии человеку, но и в единстве материи, лежащей в основе творения как человека искусственного, так и живых людей.

Идея создания искусственного человека коренится в алхимических представлениях, оказавших огромное влияние на формирование особенностей рудольфинской культуры. Одной из важнейших паранаучных идей, отражающей взаимосвязь и единство составляющих элементов всех предметов мира, является идея метаморфозы, выражающаяся в различных необычайных феноменах, изучение которых дает возможность максимально глубоко проникнуть в законы устройства мира. Отсюда повышенное внимание к паранормальным формам человеческого тела, отмечающееся в рудольфинской культуре, например интерес к карликам, великанам и прочим аномалиям человеческого тела, а также животных и даже растений. Данная особенность восприятия тела наиболее ярко воплотилась в рудольфинской кунсткамере, где были представлены так называемые «диковинки природы»⁸.

Неотъемлемой частью рудольфинского искусства был утонченный эротизм, вообще характерный для изобразительного искусства Высокого и Позднего Возрождения, однако обладающий своими отличительными особенностями. Главной характерной чертой рудольфинских эротических скульптур, картин, гравюр и рисунков (Б. Спрангер, Х. фон Аахен, Й. Хайнц) является отстраненность и некая объективистская бесстрастность изображения, в котором отсутствует сладострастие. Любовная сцена при этом пронизывается интеллектуализмом. Мужчина и женщина воспринимаются скорее не как реальные люди, поддающиеся плотскому влечению, а как олицетворение мужского и женского начал, соединение

которых означает, по герметическим представлениям, синтез противоположностей или идею мировой гармонии. При этом геометрические построения и сама композиция произведения отличаются необычайной сложностью.

Деперсонализация эротических ситуаций свойственна и итальянской эротической гравюре XVI — начала XVII вв. (Джорджо Вазари, Маркантонио Раймонди, Агостино Карраччи). Ее общекультурный контекст был недавно исследован О. Я. Неверовым⁹. Но эта деперсонализация носит иной характер, проистекающий из общей дилактической цели сборников порногравюр — в принципе это учебники любовных позиций, своеобразная ренессансная Камасутра, где доминирует инструктивно-техническое начало, абстрагирующееся от мира эмоций. Персонажи имеют традиционную внешность богов, богинь, нимф и героев, что снижает бытовизм порноизображения, точнее, его камуфлирует. Однако инструктивность итальянской высокохудожественной порнопродукции не выходит за рамки ренессансного гедонизма (это особенно ясно из простых и непристойных стихов Аретино, абсолютно далеких от всякой символики сил, движущих эротическим соитием) и не претендует на сопряжение с идеями познания мироздания. Именно последние аспекты характерны для эротических изображений рудольфинских мастеров, что в интеллектуальном смысле ставит их произведения несомненно выше, чем гравюры прославленных итальянцев.

Одна из важнейших герметических идей единства мира как синтеза противоположностей проявляется в рудольфинской эротической живописи в наличии двух ипостасей телесности — темной и светлой. Темная телесность по европейской традиции олицетворяет собой мужское начало, светлая — женское. Ярким примером этого могут служить автопортретные композиции Ханса фон Аахена — «Автопортрет с женой» (дочерью знаменитого музыканта и композитора Орlando Лассо, известного, кроме того, своими алхимическими пристрастиями) (1585) и «Вах и Силен» (1608)¹⁰.

На первой из них художник изобразил себя в обществе играющей на лютне молодой женщины, явно наделенной портретным сходством, так как ее черты отличаются от обычного женского типа, который Аахен использовал в мифологических или религиозных композициях. Лицо художника написано более темными цветами, чем лицо женщины, а также отличается более грубыми чертами, что подчеркивает мужское и женское начала. На второй художник изобразил себя в образе Силенy, а в образе Вахy запечатлел своего друга, одного из приближенных Рудольфа II Кристофа Попсла из Лобковиц — члена одного из крупнейших чешских аристократических родов.

И на первой, и на второй картине автор тмсн лицом, грубоват. Этот тип предвещает образ пьяного сатира у Рубенса, это некое темное начало, не без самоиронии, в особенности это видно в похотливом выражении стареющего лица художника. Грубоватой темной телесности противостоит светлая телесность, подчеркнута белые, изнеженные тела жепы и друга, что допускает неоднозначную интерпретацию эротических наклонностей автора.

Следует обратить внимание на то, что Аахен был не просто придворным художником. Он был одним из приближенных Рудольфа и можно без преувеличения утверждать, что их связывали довольно близкие дружеские отношения, о чем свидетельствовали многие известные личности, приезжавшие ко двору, которые убеждались в том, что добиться аудиенции императора гораздо проще через посредничество Аахена. Рудольф ему безгранично доверял, и Аахен выполнял очень важную культурную и государственную функцию — посещая многие европейские страны как посол императора, художник отбирал и приобретал ценнейшие произведения искусства того времени, приглашал на службу ко двору Рудольфа талантливых деятелей культуры и таким образом оказывал большое влияние на формирование рудольфинской кунсткамеры и особенностей рудольфинской культуры в целом. Кроме этого, Аахен принимал участие в различных дипломатических переговорах. Здесь следует иметь в виду и связи его тестя. Известно, что Лассо пользовался высшим авторитетом не только в музыкальной среде, но и среди знаменитых алхимиков.

Противопоставление темной и светлой ипостасей телесности характерно для произведений и других рудольфинских художников, например, Бартоломеуса Спрангера в картине «Венера и Адонис». В образе Адониса изображен сам Рудольф II, являвшийся для придворных художников и ученых не просто императором-меценатом, но представлявший собой своеобразный мифический образ, символически воплощающий их важнейшие идеи. Адонис — древнегреческий бог умирающей и воскресающей природы, считался в эпоху Возрождения провозвестником Христа, тем самым личность Рудольфа II наделялась глубоким сакральным смыслом — император воспринимался как символ христианской идеологии смерти и воскресения, то есть идеи жизни вечной. Таким образом, его личность носила сакральный характер, и ее появление в эротической сцене свидетельствует об интеллектуально-сакрализованном восприятии эротика как тайны взаимопроникновения двух противоположных начал, являющейся основой гармонии мира.

Изображение человеческого тела рудольфинскими художниками-фигуративистами, такими, как Бартоломеус Спрангер, Ханс фон Аахен,

Йозеф Хайнц, отличается сложностью композиционного построения, натурализмом, а часто и неестественностью пропорций и ракурсов. Последняя черта наиболее характерна для творчества Б. Спрангера, которое прекрасно освещено в работе Л. И. Тананаевой¹¹. Мифологические картины Спрангера, носящие эротический характер, такие, как «Венера и Адонис», «Вулкан с женой Майей» отличаются необычайной усложненностью ракурсов обнаженных тел, которые словно сплетаются в одно целое, представляющее собой некую сложную геометрическую композицию, состоящую не столько из самих тел, сколько из образующих эти тела линий.

Можно говорить о геометризме как основной черте эротической рудольфинской живописи, которая, впрочем, проявляется и в вышеупомянутых гравюрах М. Раймонди. Однако геометризм его гравюр носит скорее практический характер. Хотя тела изображены в очень сложных ракурсах, в изображении чувствуется определенный прагматизм, обусловленный дидактическими целями. Эти виртуозные, но классически сухие геометрические построения не претендуют ни на что, кроме своего рода энциклопедического изложения техники любви, предназначенного для практического использования. Об этом свидетельствует существующее мнение о том, что «Любовные позиции» Д. Романо и М. Раймонди, П. Аретино, являющиеся иллюстрациями к сонетам, тесно связаны с бытом привилегированных римских куртизанок той эпохи, упомянутых в сонетах Аретино вместе с их поклонниками. На основании этого считается, что «Любовные позиции» Романо-Аретино «являются своего рода галереей в форме альбома шестнадцати реальных куртизанок Рима, где было указано не только имя каждой, но и обозначено их специальное умение в любви. Некоторым образом этот сборник уподобляется развлекательным «Каталогам» и «Тарифам» той эпохи, содержащим перечисление куртизанок с их умением, и часто с указанием цен»¹².

Геометризм в рудольфинском эротическом искусстве чрезвычайно далек от сферы практической реализации. Главное отличие заключается в интеллектуализации и философичности эротических изображений. Эротика здесь предстает как мистический синтез мужского и женского начала, который олицетворяет собой один из аспектов идеи мировой гармонии. Геометрическая усложненность ракурсов обнаженных тел пронизана стремлением проникнуть в тайну синтеза противоположностей и тем самым постичь устройство законов мира. Неслучайно О. Бенеш указывает на аналогию между астрономическими чертежами Тихо Браге и эллиптическими и гиперболическими линиями в мифологических картинах Б. Спрангера, относящихся к эротическому жанру. Кроме того, эротика здесь носит алхимический характер — основными алхимическими категориями

являются противоположности, представляющие мужское и женское начала, а завершение процесса Великого делания и означает их таинственное воссоединение, носящее название Химической свадьбы. Напомним, что рисунки, помещенные в алхимических трактатах и отражающие определенные этапы Великого делания, представляют собой сцены соития мужчины и женщины.

Все, сказанное о рудольфинской эротической живописи можно отнести и к рудольфинской мифологической скульптуре, отличающейся необычайно геометрически сложными ракурсами и объемами, также эротичной по своей форме и интеллектуализированной по внутреннему содержанию. Наиболее ярким ее представителем является Адриан де Врис, ученик Джованни де Болоньи, который и порекомендовал его Рудольфу. Среди первых работ А. де Вриса, выполненных для императора до 1593 г., выделяется «Геркулес». Могучее тело античного героя смоделировано уже во врисовском стиле, выражающемся здесь в драматическом сплетении фигуры Геркулеса и встающего на дыбы змея. Следующие две скульптурные группы «Психея, возносимая путти на Олимп» и «Меркурий и Психея», представляют собой выразительную вертикаль худых тел, создающую впечатление, что скульптуры отрываются от своих постаментов и возносятся вверх. Здесь можно провести параллель со спрангеровскими картинами цикла «Венеры», которые характеризуются подобной композицией и моделировкой изображения тел. Нельзя однозначно ответить на вопрос о взаимовлиянии скульптора и художника, представляется наиболее очевидным то, что единство стиля явилось результатом решения общих проблем, занимающих не только Б. Спрангера и А. де Вриса, но и всех представителей рудольфинского круга.

Таким образом, у рудольфинцев телесность — не самоцель. Она символична, насыщена мировыми движущими силами, «трансэротична», не самодостаточна. Она всегда сопряжена с «плотью», «тварностью» мира. Следовательно, можно говорить о единой телесности тварного мира в рудольфинской культуре, так как человеческая телесность составляет ее главную часть. Гипертрофия эротичности в обнаженных фигурах скорее метафизична, чем порнографична и сексапильна, так как провоцируемые эмоции не видят в образах своего разрешения и сублимируются (любимый термин алхимиков!) в панэротизм, т. е. во фрейдовское либидо. Так рудольфинская телесность неожиданным образом подтверждает имманентную либидоизность искусства по теории Фрейда-Фромма-Юнга-Ноймана и всей их школы. Насколько известно, фрейдистский психоанализ искусства прошел мимо рудольфинцев, а жаль!

Данная особенность восприятия и изображения тела в рудольфинском искусстве является следствием трансформации идеи антропоцентризма. С одной стороны, она углубляется, когда внешний аспект изображения человеческого тела начинает подчиняться его сложному и противоречивому внутреннему содержанию, с другой — в противоположность этому человеческое тело рассматривается как одна из составных частей макропространства, поэтому на него воздействуют физические силы, движущие всем миром, и человеческое тело оказывается лишь одной из частей этого пространства. Отсюда подача обнаженной фигуры в усложненных и кажущихся противоестественными ракурсах. Но в отличие от нидерландских брейгелистов, представленных и при дворе Рудольфа (Рулант Саверей), ведущие фигуративисты средоточием астрально-физических сил Вселенной делают именно обнаженную фигуру. Такая трактовка телесности рудольфинскими художниками намечает плавный переход от ренессансной к барочной парадигме человеческого тела.

Примечания

¹ *Jesenský J. Popis pitvy, konané roku 1600 v Praze. // Polišíenský J. Jan Jcsenský-Jessenius. Pr., 1965. S. 97—122.*

² *Ibid. S. 118.*

³ *Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1969; новейшая литература о П. Брейгеле: Хаген Р.-М., Хаген Р. Брейгель. Taschen. 2000; Дзери Ф. Брейгель. Крестьянский танец. Белый город, 2001.*

⁴ *Preiss P. Panoráma manýrismu. Pr., 1974.*

⁵ *Jesenský J. Popis pitvy, konané roku 1600 v Praze. // Polišíenský J. Jan Jesenský-Jessenius. Pr., 1965. S. 114.*

⁶ *Fučíková E., Bukovinská B., Muchka I. Umění na dvoře Rudolfa II. Praha, 1988. S. 174.*

⁷ *Мельников Г. II. Живое/неживое: голем, машина и концепция современной культуры Э. Фромма // Миф в культуре: человек — не-человек. М., 2000; Он же: Пражский голем в чешской и мировой культуре // Между двумя мирами: представления о демоническом и потустороннем в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2002.*

⁸ *Hendrix L. Vyobrazení naturalii na dvoře Rudolfa II.: Cisař jako patron a sběratel vyobrazení přírody // Rudolf II. a Praha. Praha, 1997. S. 160—162.*

⁹ *Любовные позиции эпохи Возрождения / Сост. О. Я. Неверов. СПб., 2002.*

¹⁰ *Hans von Aachen. Bakchus a Silén. Pr., 1996.*

¹¹ *Тананаева Л. И. Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI—XVII веков. М., 1996.*

¹² *Любовные позиции эпохи Возрождения. С. 9.*

Пластическая репрезентация тела у Петрова-Водкина

В рисунках и картинах Кузьмы Петрова-Водкина одетая, полуобнаженная или обнаженная женская фигура занимает центральное место, хотя многочисленны и изображения нагих юных мужчин. В подходе к человеческой фигуре/телу заметна намеренная двусмысленность. С одной стороны, художник не может обойти анатомическую точность (для этого он всегда рисует с позирующей модели), с другой — эта точность (и модель) выводит его на нечто свободное от частностей. Сочетая в изображении человеческой фигуры/тела соответствие натуре и свободу творческого концепта, Водкин иногда опирается и на накопленный в истории живописи изобразительный опыт. Человеческую фигуру художник членит как бы на две автономные части: верхнюю — голова/лицо и нижнюю — весь остальной корпус. Будучи обособленными и образуя одно целое, они наделяются самостоятельным существованием. В ряде случаев между ними устанавливается некий диалог.

Знаки тела

1. Натурные штудии

Большинство рисунков Петрова-Водкина с изображением обнаженной натуры носит учебный характер. Самые ранние, сохранившиеся от пребывания Петрова-Водкина в Париже в 1906 г. (их около 300), — это своеобразная «лаборатория женской/мужской телесности». Рисуя обнаженное тело, художник запечатлевает знаки индивидуальных качеств: физическое состояние (тело отличается здоровьем), привлекательность/красоту. Женское тело Петров-Водкин трактует, в основном, как эстетическую ценность, проявляющуюся в физическом своеобразии тела; его анатомия тщательно прорисована: мускулатура торса (грудь, живот), рук, ног, складки кожи, женские органы — *Натурищица* (1906, постель), *Женский торс* (1913, тушь). С одной стороны, тела натурщиц дифференцируются, с другой — фиксируемые художником параметры физического, телесного проявления женщины, в силу их повторяемости, сконструированности, выражают не столько ожидаемое остро индивидуальное, неповторимое, отличающее одного человека от другого, сколько строят обобщенное представление о женском теле. Для многих рисунков характерен ракурс

со спины, показанной в разном положении: стоя, сидя, полулежа, иногда с атрибутами женского туалета (таковы, например, *Сидящая натурщица со спины*, *Натурщица со спины* (оба 1906, карандаш, акварель), *Натурщица со спины с зеркалом* (карандаш, акварель), *Натурщица в драпировке со спины* (уголь, акварель)). В этом ракурсе, определенном положении и в жестикуляции проявляются свобода движений женского тела, которое демонстрирует свою естественную пластику.

В рисунке *Натурщица в драпировке, со спины* Петров-Водкин учитывает опыт итальянских мастеров, которым приходилось больше всего ваять тело в одежде, где сквозь ткань проглядывала пластика тела. У Петрова-Водкина, однако, сильная драпировка не выявляет строения нижней части тела натурщицы. Образуя плотный футляр, ткань скрывает тело, усложняя взаимоотношения между его членами — они конструированы на основе оппозиций: обнаженная спина показана в движении, а зад и ноги — скованные неподвижностью. В рисунке *Натурщица со спины*, следуя технике Валентина Серова и Эдгара Дега, художник достигает ощущения живой формы обнаженного женского тела с помощью сильной, подчеркнутой линии, притом гибкой и упругой, запечатляющей тончайшие напряжения тела и его движения; отточенность линий передает малейшие изгибы и повороты женской фигуры. Тело здесь предстает как поле экспрессии, движение идет от головы, окаймленной волосами и склоненной влево, через стройную шею, плавную линию спины, округлости зада до линейного контура стройных ног. Движение подчеркивается и положением рук — правой на шес, а левой на затылке. Рисуя натурщиц/натурщиков, Петров-Водкин постоянно выискивает в них то, что потом (особенно в картинах) обобщается как естественная красота пропорций тела, равновесие между подвижностью и покоем, когда тело насыщено движением, но сохраняет присущую ему слаженность форм.

2. Сюжетно-композиционная роль женских/мужских фигур

Тела натурщиц/натурщиков в картинах Петрова-Водкина — нагая/одетая женская фигура и обнаженная мужская подвергаются некоторой трансформации. Художник не избегает внешней красоты моделей, но их тела/лица привлекательны лишь в своей неестественности. Тело/лицо идеализированы, в них выражено возвышенное, идеальное. Они трактованы не миметически, их индивидуальные черты приглушены, к тому же тело лишено эротических коннотаций, а лица бесстрастны. В позах, движениях, жестах фигур доминирует пластика тела и линий,

связывающих персонажи в цельную группу. Жест не выполняет активную роль в характеристике модели, он становится нейтральным. Иногда в передаче жестикуляции рук живописец вводит застывший жест, свойственный статуе и персонажам пантомимы. Переходящие из композиции в композицию обнаженные/одетые женские фигуры похожи друг на друга и воплощают собой вечную женственность.

Обратимся для примера к картинам *Элегия* (1906) и *Сон* (1910). Оба полотна по художественному концепту — отвлеченно-символические, выполненные в классических традициях. В *Элегии* изображены две молодые, полуобнаженные, погруженные в свои думы девы, сидящие на скале у моря. Их фигуры и лица, данные в профиль, восходят к натурным штудиям. Их позы также напоминают академические постановки. Язык тела состоит из повторяющихся знаков. Нагие, слегка наклоненные спины обеих женщин, плечи, шеи и лица, опущенные на еле намеченную грудь, голые руки и ноги одной из них написанные сухо и четко, в почти монохромной цветовой гаммой. Набедренные повязки, скрывающие интимные части тела обеих дев, и греческие сандалии на ногах одной из них, отсылают к «античности». И полуобнаженные тела дев, и их статичные, почти статуарные позы, и жесты рук (одна правой, согнутой в локте, подпирает лоб, вторая опирается локтями на скалу) запечатлевают состояние вневременной отрешенности, окрашенной, как это было свойственно символизму, тонами созерцательной грусти.

Сон — это переложение на язык живописи начала XX в. юношеской картины Рафаэля Санти *Сон рыцаря* (ок. 1500—1502). Сюжетом рафаэлевской картины послужила средневековая легенда о рыцаре, оказавшемся на распутье между Доблестью и Наслаждением (в основе легенды — переработка античного мифа о Геракле). Два пути, один из которых должен выбрать рыцарь, аллегорически воплощаются в образе молодых женщин, одетых в современные одежды: одна предлагает ему цветущие ветви, другая — меч и книгу. Лица женщин, схожих, будто они — сестры, нежны, привлекательны. Их позы вторят друг другу. Юный рыцарь в сверкающих доспехах безмятежно спит под лавровым деревом, склонившись на щит.

Петров-Водкин реинтерпретирует рафаэлевскую картину в духе символистской поэтики. Все фигуры он изображает обнаженными, сосредотачивая внимание на их телах, сконструированных по принципу контраста. Задача художника — показать различия человеческого телосложения. Он опирается на ранние и современные ему традиции представления человеческого тела. Художник обращает внимание в основном на позы

фигур. Внешняя связь персонажей усиливается, однако, ритмичностью линий, их перекличкой, согласованностью движений и взглядов (обе женщины обращены в сторону спящего юноши, ждут его пробуждения). Позы рук и ног свободны. Образный смысл движений состоит в выявлении эстетической значимости человеческого тела. Андрогинообразное, плоское, словно соскальзывающее с камня/полотна, вялое, усталое тело рыцаря (дань символистскому изображению бестелесности) блекло светится, противопоставленное написанному на раннеренессансный манер смуглому телу прямо стоящей молодой, красивой женщины. Все гармонично в юной модели, все исполнено грации, и обрамленное кудрями легко наклоненное лицо, и обнаженные плечи, торс, руки — одной она опирается на скалу, другая свободно опущена вдоль тела. В изобразительной манере Петров-Водкин приближается здесь к женским фигурам Александра Иванова, который искал в своих моделях красоту, отвлеченную от повседневности. В способах изображения силуэта другой женской фигуры заметно подражание четкой и жесткой ритмизованной пластике Фердинанда Ходлера. В обнаженном теле женщины чувствуется почти мужская сила, контуры подчеркнуты резким светом, падающим на тело и склоненное лицо. Нарочито выявленная и огрубленная пластика лица и тела (преувеличенная мускулатура груди, выпуклого живота, рук и ног). Жесты рук (одна подпирает подбородок, другая, согнутая в локте, опирается на скалу) и скрещенные ступни олицетворяют спокойствие, терпеливое ожидание.

2.1. Ритуал/обряд купания

Туалет женщины

Особому представлению женской телесности служит у Петрова-Водкина ритуально-обрядовый контекст. По своему художественному концепту сцены купания/женского туалета — это обобщенный портрет женской красоты, например, аллегорически-символический *Берег* (1908), выставленный на Втором салоне «Золотого руна» в Москве. Композиция и колористический строй его напоминают картины Пьера Пюви де Шаванна (см., например, *Девушки на берегу моря* (1879)), отчасти и Виктора Борисова-Мусатова, а способ презентации персонажей и обстановки — художественные принципы салонного искусства начала XX в. (см., например: Анри ле Сидане *Воскресный день* (1898); Франтишек Купка *Волна* (1903); Альфонс Обер *Античный вечер* (1908)). В картине *Берег* Петров-Водкин придает туалету женщины значимость некоего таинства. Полотно

замысливалось как обобщенный портрет женской красоты, о чем свидетельствуют художественные приемы и вневременное осмысление пространства. Включение в структуру студий моделей, позировавших художнику в заданных позах, усугубляет очевидную схематичность композиции. Последняя сводится как бы к «телесным двузвучиям»: парные фигуры в разных позах, двойственная жестикуляция, построенная по принципу согласованности и контраста (выявление ее пластических и архитектурных качеств переключается с искусством античности), пары лиц в разных ракурсах.

На покрытом галькой морском берегу Петров-Водкин изобразил сцену купания какой-то знатной дамы, сидящей на большом круглом камне. Вокруг нее группируются четыре полуобнаженные молодые женщины, вполне современные по своему типу, но одетые в разноцветные одежды, напоминающие легкие античные туники, на ногах у них греческие сандалии. Изображению фигур свойственна соразмерность пропорций, цельность и гармония силуэта. Тела женщин, облегающая их одежда и окружающее пространство объединены ритмом дугообразных линий, начиная с мягко закругленных складок тканей, сквозь которые просвечивают округлости тела (ноги, бедра, колени, зад) девушки, стоящей перед дамой на коленях (служанки, развязывающей ее сандалии), линии морского берега, камней и заканчивая круговой композицией в размещении фигур. Стилизация графического рисунка складок одежды и просвечиваемое сквозь них тело напоминают античную скульптуру. Двое из женщин представлены в позах греческих статуй. Их фигуры, обнаженные до пояса, выявляющие красоту женского тела, словно изваяны из камня, около которого они стоят. Перекликающиеся между собой жесты полны сдержанной энергии и природной женской грации. Нога одной из женщин, опирающаяся на камень, находит соответствие в согнутой руке, подпирающей подбородок. Поза второй ноги переключается с жестом поднятых рук женщины, закалывающие волосы. Разнонаправленные движения рук всех женщин отличаются плавным, замедленным, «женственным» ритмом. Особенно выразительны кисти рук, спокойно-грациозные в своей неподвижности. Внешнее здесь отражает внутреннее. Полуобнаженные тела женщин сохраняют девическую нежность, как и их спокойные лица, задумчиво-отрешенные, что подчеркнуто линией полузакрытых век. Мотив невинности олицетворяют две обнаженные фигуры молодых девочек, стоящих на берегу — старшая собирается купать младшую. Их тела еще детские — ясные, чистые, лишённые выраженной мускулатуры и складок кожи.

Фигуре дамы, а также остальным женщинам, противопоставлена девушка, сидящая на камне справа. Контрастная знаковость запечатлена в лицах и жестах обеих женщин. Выражение лица дамы (опущенный взор), жест ее тонких рук, держащих гальку, свидетельствующие о ее погруженности в собственные размышления, контрастируют с живостью открытых глаз девушки (не имеющих адресата, смотрящих как бы за рамы картины) и ее поднятыми, сжатыми руками. Лицо, театрализованый жест и списанная с натуры фигура девушки выделяют ее из группы первого плана, нарушая тем самым ощущение покоя и гармонии в композиционной структуре картины.

В рамках темы купания Петров-Водкин реализует разные художественные задачи, основная из которых — показать красоту тела в движении. Образный смысл движений состоит в выявлении эстетической значимости человеческого тела. Для изображения женского туалета художник выбирает соответствующую жестикуляцию. В картинах *Девушки на Волге* (1915), *Утро. Купальщицы* (1917) доминирует жест, освобожденный от нарративной функции, в котором участвует все тело, т. е. жест, понятый как поза. Жест/поза выступают как *проявление* человеческой телесности. В них нет сюжетной нагрузки. Не случайно Петров-Водкин сводит ритуал женского туалета к танцу, где исполненный жест лишен всяких связей с повествованием.

Девушки на Волге по художественной идее ассоциируются с раннеренессансными итальянскими монументальными росписями, а также с росписями Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Но жестикуляция, позы, повороты голов готовящихся к купанию девушек, уподобляются здесь ритмическим движениям в танце, т. е. чисто светскому ритуалу поведения. Одна девушка сбрасывает кофту, вторая заплетает косу, третья снимает верхнюю юбку, четвертая подводит к воде нагую девочку. Пропорции попарных фигур — удлиненные, рисунок силуэтов и одежды — четко графичен. Движения ног и рук свободные, черты лиц — остро прорисованные.

Иную интерпретацию той же темы мы находим в картине *Утро. Купальщицы* (1917), изображающей группу женщин на берегу реки. На переднем плане представлено обнаженное тело молодой женщины, ведущей за руку ребенка. Хотя нагота не идеализирована, тело из-за особой пластичности, воспринимается как идеальное. Поступь женщины легкая, сдержанная, нерешительная, подчеркнутая порывистыми движениями мальчика, гармонирует с колебанием алой юбки раздевающейся женщины на заднем плане. Крепко сцепленные кисти рук матери и ре-

бенка — это жест прикосновения, телесного контакта, имеющего в пластической репрезентации Петрова-Водкина значение канала связи.

Особое внимание привлекает нежный облик женщин. Жестикуляция фигур, повороты голов, движения ног — все полно ритма. Оригинальность картины проявляется в колористическом строе, основанном на системе троецветия. Красный, желтый и синий создают, несмотря на контрастность, гармоническую гамму. За исключением ярко-красной юбки девушки, являющейся колористическим центром полотна, все остальное написано в несколько приглушенных тонах. Тепло-коричневый колорит фигуры обнаженной женщины смягчен чуть заметными синевато-холодными оттенками. Символично сочетание белого платка на голове нагой фигуры с красной юбкой женщины второго плана. В традиционной культуре красный и белый цвета противопоставляются как знаки девичьего и женского статусов. Белый цвет преимущественно связан с женщиной, а красный — с девушкой. Белый платок функционален и в другом контексте: эта бытовая деталь остро оттеняет универсальность репрезентации обнаженного тела. В обеих картинах молодые женщины олицетворяют женскую красоту вообще.

Игры мальчиков

Изображения нагих юношей вписываются у Петрова-Водкина в иконографическую общность русского и западноевропейского модерна начала XX в. Пластическую интерпретацию получает тема становления и развития мужского тела, пробуждения в нем витальной энергии. Тело является знаком биологизма, здоровья, молодости. Метафорически оно реализует наготу юности, детерминированную контекстуально. В способе моделирования нагого тела воплощается и модный на рубеже XIX и XX в. мотив андрогинов. В изображении юношей художники предпочитают прямое общение с натурой вплоть до анатомической детализации. Пробуждающуюся жизнь в юных телах и еще нераскрывшихся душах представляет Ходлер (*Весна* (1901); *Юноша, удивленный женщинами* (1903)). Биологизм зримо выражен в *Фонтане с пятью коленопреклоненными мальчиками* (1898—1906) Георга Минне. Младенцы и юноши представлены на полотнах Павла Кузнецова, Петра Уткина, в скульптурных произведениях Анны Голубкиной и Александра Матвеева, у которого главный мотив — юноша, пробуждающийся к жизни (*Спящие мальчики*, (1907).

Визуализируя нагое мужское тело, Петров-Водкин и в этом случае обращается к жестикуляции, которую вписывает в контекст юношеской

игры, где жест, как и в танце, является пластической самооценностью. Иногда художник сводит жестикуляцию фигур к пантомиме, тогда основную нагрузку принимает на себя система линий, ритм и движение, трактованные как явные признаки жизни (см., например, *Мальчики* (или: *Играющие мальчики* (1911)) и *Юность* (1912)).

Ритмика картины *Мальчики* основана на гармоническом сочетании линий и форм обнаженных, загорелых тел двух мальчиков, построенных на основе идентичных телесных свойств. Петров-Водкин в своего рода стоп-кадре фиксирует нагие тела в момент игры, ассоциирующейся и со своеобразным танцем, в котором строго отработаны движения и позы. Разнонаправленные движения обнаженных тел юношей развернуты в плоскости, параллельной плоскости холста, что придает картине характер панно. Стремительный ритм, образуемый вздымающимися и падающими линиями тел, и условная трехцветная красочная гамма — охристо-оранжевый тон нагих тел, изумрудная зелень луга, ультрамарин неба — определяют общую динамику картины. При всей условности колорита тела Петров-Водкин сохраняет его анатомическую достоверность. Вибрирующая линия, то слегка утолщаясь, то почти пропадая, свободно и мягко очерчивает каждый мускул, в то же время оставаясь обобщенной. Формы тела, их связь, переход одной в другую, объемность переданы экономной, скупой тушевкой, лишенной светотеневой основы.

Картина *Играющие мальчики* вызывает ассоциации с панно Анри Матисса *Танец* (1909—1910), которое Петров-Водкин видел в Москве, в доме Сергея Щукина. При сравнении видны подобию и различия. У Матисса реприза подчеркнута движением от одной руки к другой, а также тем, что между левой и центральной фигурами первого плана цепь хоровода разомкнута. Поэтому движение следует читать именно по рукам. У Петрова-Водкина ритм не носит графического характера. Он основан на цвете и ритмическом построении контрастных фигур. Замкнутый, уравновешенный ритм тел передается через соединение рук одной фигуры с другой, падающей и нарушающей это равновесие своими беспокойными кривыми линиями. Аналогично решено и полотно *Юность* (1912), являющееся пластическим парафразом произведений Ходлера. В этой картине тела обнаженных фигур юноши и девушки представляют своеобразную пантомиму на куртуазный сюжет любовной игры. Их выразительные позы и жесты — язык общения — ассоциируются с игрой актеров. Как и в других своих произведениях, художник акцентирует внимание зрителя на гармонии форм и линий, на пластической стороне телосложения и жестикуляции.

3. Знаки головы/лица

В штудиях натурщик Петров-Водкин подчеркивает невключенность модели в творческий акт. Модель воспринимается не как определенная личность, а как некто отвлеченный от всякой портретности и конкретности окружающей обстановки. Рисунки моделей художник часто «освобождает» от лицевых знаков — на месте лица оставляет лишь пустой овал. Эта «безликость» близка к не-переживанию лица в архаической культуре, где лицо не опознается и не прочитывается как неотъемлемый знак индивида. Для Петрова-Водкина характерна и некая иероглифичность. Бесстрастность лиц, отвечающая реальному «нейтралитету» сеанса позирования, он передает при помощи штриховой разметки лицевых знаков: глаз, носа, губ. В случае же, когда художник решается сохранить эффект опознаваемости (но не неповторимости образа), безымянные лица натурщи у него намеренно неподвижны, их «портретность» только внешняя, но зато отчетливо выражена.

Можно говорить о своеобразии Петрова-Водкина в изображении головы с вписанным в нее лицом. Интересна в этом отношении группа так называемых «монументальных голов», как портретных — *Голова мальчика-узбека* (1921) — и непортретных: *Голова девушки* (1897 и 1913), *Женская голова* (1909), *Голова юноши* (1910), *Голова, Желтое лицо* (или: *Женское лицо*) (все с 1921 г.). С точки зрения художественного концепта обобщенность, монументальность, фрагментарность композиции и ее своеобразные приемы (голова вписывается в прямоугольник холста) и способы изображения головы/лица, хотя и относятся к разным моделям, клишированы. Они воспроизводятся, а не создаются заново. Монументальность формы «головных портретов» проявляется в отказе от всего несущественного, в выявлении конструкции головы.

Изображение головы, держащейся на крепкой, как бы точеной, широкой шее, — намного больше натуральной величины. Все головы почти в одном и том же повороте, с характерным наклоном, типичным для Петрова-Водкина «сферической»/«наклонной» перспективы, яйцевидной формы с четкой линией силуэта.

Таков же и способ изображения лица: чисто пластическая трактовка лица лишает его всякого психологизма. Лица похожи друг на друга, но при этом они разные. Они изображаются продолговатыми, наклоненными, в чеканном стиле — их черты моделируются очень лаконично и жестко. С неизменной последовательностью Петров-Водкин применяет к ним принцип локальной цветовой трактовки, холодную гамму красных, синих и желтых тонов.

Овал лица и высокий лоб, отсутствие морщин сообщают лицу состояние покоя и гармонии, но оно сурово и аскетично. Иногда внешний вид лица поражает какой-то своеобразной пустотой. Причина тому, например, металлическая чеканность форм, неестественный цвет, обобщенность черт. Художник вырабатывает свой, особый знак рта и губ, остающийся неизменным на плоскости лица. Губы сомкнуты, трактованы жестко, с неестественно резким абрисом. Иногда напоминают опрокинутую букву З, а иногда это всего лишь две тонкие линии. Сохранены все признаки рисунка с натуры, ощущается тщательная прорисовка рта конкретной модели. Прямая линия носа разветвляется в дугообразную форму бровей, которые чаще всего намечены лишь слегка.

Более индивидуализированы взгляд и выражение глаз, которые являются центром лица. Но и здесь можно говорить о определенных пластических константах. Глаза имеют строгий контур, обрамляющий большие выразительные зрачки, заметна теневая отточенность век, взгляд пристальный.

Вышеуказанные свойства «головных портретов» — доказательство тому, что Петров-Водкин обращался к языку русской иконы. Дифференциация восприятия лица возможна в сопоставлении с другими компонентами изображения — с прической, фрагментами одежды.

Художественный концепт и двойное название картины *Желтое лицо* (или: *Женское лицо*) построено по принципу интерпретационной открытости. На первый взгляд все элементы художественной репрезентации указывают на то, что перед нами — портрет. Лицо со щекой, опирающейся на ладонь правой руки, находится в состоянии сосредоточенного покоя и гармонии. Оно дополняется репрезентацией женской внешности: коротко стриженными, с челкой, почти черными волосами, модными в 20-е годы XX в., прямо смотрящими, выразительными темными глазами и темной-красной кофтой. Но если мы «освободим» лицо от этих дополнительных элементов, то перед нами лицо как таковое, обобщенное, функционирующее как пластическая самооценность. Лицо и не женское, и не мужское, оно просто желтое, притом очень крупное, по крайней мере в два раза больше натуры. Обрисовано оно строгим контуром, легко наклоненное, с просто и выразительно моделированными чертами, не измельченное ненужными нюансами и подробностями. Из-за строгого контура лицо словно вырезано из куска металла, и его медно-желтый цвет имеет металлический оттенок. Лицо здесь утрачивает свои чисто телесные свойства и кажется похожим на монументальную скульптуру из золота. Тут и лишенный индивидуальности нейтральный жест человека,

опершегося щекой на руку, — жест никакой, поскольку слишком привычный, слишком распространенный, обладающий нулевой степенью информации. Та же пластическая самооценочность лица характерна и для портретных, конкретизированных названием картины, «монументальных голов». На полотне *Голова мальчика-узбека* в визуальной репрезентации облика юноши сочетаются национальное (рисунок глаз, косички, охристо-коричневый тон кожи лица) и обобщенное, что достигается благодаря характерной манере художника.

Все эти показатели пластической репрезентации женской/мужской телесности в живописи Петрова-Водкина доказывают стремление художника обосновать принципы своего собственного творчества, сущность своих художественных концепций. Испытав в начальный период влияние французского и немецкого модернизма, Петров-Водкин стремится к аллегорически-символистскому воплощению телесной женской красоты. С 1910-х годов, интерес к живописи раннего Возрождения и русской иконописи диктует ему новый подход к художественной визуализации человеческого тела, в частности, головы/лица. Художник обращается к монументально-декоративному искусству с ритмизованной компактной композицией, так называемой сферической/наклонной перспективой, контрастами открытых ярких цветов, гармонической просветленностью, отточенной пластикой. Способность Петрова-Водкина к анализу художественных поисков, осознанная постановка сложных пластических задач, объясняет оригинальность его пластической репрезентации женской/мужской телесности.

Литература

- Костин В. И.* К. С. Петров-Водкин. М., 1966.
Русаков Ю. А. Петров-Водкин. Л., 1975.
Русаков Ю. А. Рисунки Петрова-Водкина. [Альбом]. М., 1978.
Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989.
Тамручи В. А. К. С. Петров-Водкин, Л., 1977.
Symbolism in Russia. The State Russian Museum. St Petersburg, 1996.

Телесность в творчестве В. И. Мухиной

Скульптура редко составляет отдельный предмет исследования, на что существуют разные причины: этот вид искусства не такой броский, как живопись, он не так эффектен зрительно, не обладает ни цветностью, ни способностью к повествованию. Кроме того, скульптура чаще всего находится в городской среде — той сфере, где научный мир не ищет интеллектуальной глубины. А потому художественное произведение, занимающее реальное место в пространстве, не вызывает желания узнать, что находится за его рамкой, как это происходит с плоскостью полотна. Зато скульптура обладает другим, не менее привлекательным качеством — тактильностью. Своей трехмерностью она как бы предназначена воплощать чувственность тела. Тем более, что скульптор создает свое произведение руками, ощупывая каждый изгиб и каждую ямку. Таким образом, создание скульптуры — это чувственный процесс.

Своим физическим «присутствием» скульптура может вступать в живое взаимоотношение с человеком. Но мы не умеем воспринимать окружающие нас предметы как произведения искусства, тем более, когда они находятся в сфере нашего быта. Произведения размещаются в храме муз, где царствует торжественная атмосфера. Скульптуре присущ некий элемент ремесла, как и произведениям прикладного искусства, т. е. физического труда при ее создании. В идеале зритель физически участвует и в восприятии скульптурного произведения. Однако стоящую в музее скульптуру ему обычно не разрешается трогать. Таким образом, скульптура лишена существенного качества или, точнее сказать, зритель лишен наслаждения таким качеством, как тактильность.

Далее я хочу показать, как скульптор превращает тело человека в художественное произведение. Любая человеческая фигура является носителем информации. В изобразительном искусстве информация, т. е. содержание, выражается в максимально сжатой форме. Вышесказанное особенно касается ваяния, о котором нельзя вести повествование, подобно тому, как это имеет место в кино или живописи. Скульптура должна все сказать одним единственным жестом, так, по крайней мере, понимала суть данного вида искусства Вера Мухина.

Вера Игнатьевна Мухина была скульптором, прекрасно умевшим передать всю палитру человеческих эмоций в своих произведениях. Она работала исключительно над человеческой фигурой, так как считала:

«Все душевные движения, все стремления, все порывы души и чаяния скульптура передает через посредство движений человеческого тела. Образ человеческий — это тот язык, которым скульптор передает народу свои мысли»¹.

В теоретических статьях скульптор часто обращает внимание на три проблемы: конструкция тела, значение наготы/одежды и понятие реализма. Уже в самом начале своего художественного пути она изучала конструкцию тела. Тогда Мухина еще не знала, что будет монументалистом. В 1911 г. она посещала занятия рисунком у знаменитого художника Ильи Машкова. Когда мы смотрим на ее эскизы того времени, мы видим, каким крепким рисунком она передевала облик натурщиц. Уже в этих ранних ученических набросках бросается в глаза ее талант в понимании объема тела. Как позднее вспоминала ее ученица и подруга Нина Зеленская, «рисунки ее с натуры были обыкновенно очень лаконичны, сделаны одной линией без всяких свето-теней, но настолько объемны, что можно было вылепить по этим рисункам как с натуры. Ничего лишнего, необычайная крепость формы»². Конечно, Машков давал инструкции, помогая ученикам не теряться в деталях, изображать тело в целом. Мухина чрезвычайно быстро освоила его советы, что объясняется не только ее одаренностью, но и тем, что она сама умела видеть человеческую фигуру так же, как требовал этого учитель.

Следующий важный этап в образовании ваятеля — обучение в Париже в 1912—1914 гг. В школе скульптора А. Бурделя La Grande Chaumière она впервые услышала об архитектуре объема и научилась правильной конструкции тела. Бурдель учил студентов работать без всякой живописной декоративности и вел их к мощному моделированию. Для достижения выразительности нужно было понять анатомию человека. Однако чтобы достичь полной мощи изображения, допускалась некоторая условность в трактовке фигуры, т. е. можно было увеличить объемы, упростить контуры, удлинить и укоротить отдельные части тела. Но Мухина не довольствовалась одними лишь занятиями по скульптуре у мастера. Она ходила на курсы анатомии, посещала парижские музеи и знакомилась с новейшими течениями французского искусства в студии La Palette, которую вели кубисты Ле Фоконье и Метцингер. В ее ранних пластических произведениях и ряде набросков наблюдается непосредственное влияние кубизма. Намного позже скульптор признавалась, что кубизмом она пользовалась только как приемом для достижения остроты формы, но как художественный метод она его отвергала. Глядя на скульптуры и рисунки 1910-х и ранних 1920-х годов, трудно поверить, что Мухина лишь по собственному желанию устранила очевидные следы этого «формалистичес-

кого» стиля из своего творчества. Однако нельзя сомневаться в том, что в центре ее внимания всегда стояла человеческая фигура, которую она никогда не лишала телесности. Условная трактовка больше всего заметна в атрибутах, в элементах одежды и прочих предметах вплоть до конца 1930-х годов.

Реализм был для Мухиной понятием, не совпадающим с социалистическим реализмом, как он трактовался в советском искусстве. Если мы считаем ее реалистом, то только потому, что телесность человека для нее была чем-то сакральным. Чаще всего ее произведения причисляют к социалистическому реализму вследствие реалистичности формы, а также потому, что они создавались по государственным заказам. Но для Мухиной реализм не являлся категорическим императивом, и даже в произведениях, являющихся на первый взгляд совершенно реалистическими, можно обнаружить некоторую «формальность» в общей композиции и деталях. Реалистические образы художник считала уместными вовсе не всегда, например, они не применимы к созданию композиций на темы отвлеченных понятий, таких как слава или победа. Она утверждала: «Зачастую декоративно невозможно воплотить образ в виде конкретного исторического события... Положение усугубляется еще тем, что у нас привыкли отождествлять реалистичность с “похожестью” образа, проверяя ее в скульптуре или фотографиями, или “бытовыми” представлениями о человеке или событии»³. Мухина была вообще против нарративности в скульптуре. Она предпочитала аллегорические композиции, выражающие сложные понятия лапидарно. Причем, высказывалась она и за идеализацию: «Образам монументальной скульптуры присуща идеализация... Идеализация никогда не противоречит реальности, так как она есть квинтэссенция всего прекрасного, что существует в жизни и к чему стремится человек»⁴.

Если конструкция тела у Мухиной являлась техническим принципом скульптуры, то в ее специфическом понятии реализма можно усмотреть принцип философский. Обоим принципам Мухина сохраняла верность до конца жизни, что не раз негативно влияло на ее творческую карьеру. Несмотря на то что она была признанным мастером, ее проекты часто не реализовывались в монументальной форме, или их осуществление по разным причинам длилась чересчур долго. Но в докладах и статьях Мухина не уставала возражать против официальной линии и доказывать, что художественная выразительность не может быть сведена к одной общей схеме, относящейся ко всем темам и сюжетам, вопреки мнению сторонников социалистического реализма⁵.

Как отмечал Р. Б. Климов, для Мухиной «наиболее острой и сильной формой скульптуры являлся обнаженный человек»⁶. Выразительность фигуры, как считала скульптор, могла состояться в максимальной степени только тогда, когда тело не прикрывалось и был виден «*лаконизм человеческой формы*». Даже жест, главный элемент скульптуры, остается немым, когда непонятно, откуда он происходит. Ведь жест начинается с движения суставов, которые чаще всего «завуалированы» одеждой, по выражению Мухиной. Помимо этого, ваятель видела в одежде ненужный и излишне «рассказывающий» элемент. Она упрекала современное искусство в том, что в нем появилась «тенденция к ложной стыдливости (не на все можно надеть трусики)... Здоровое отношение к прекрасному телу должно входить в нашу социалистическую эстетику. (Все дело в том, как относится к телу сам художник.)»⁷ Одежду она допускала только «тогда, когда она не есть только этикетка времени, но когда она дополняет образ⁸ и имеет большую пластическую ценность монументального объема»⁹. Не всегда Мухина могла отстоять свое представление о значении телесности. Не раз ей приходилось одевать фигуры вследствие критики со стороны представителей культурной политики.

На достижение выразительности и пластичности фигур повлиял также опыт скульптора в сфере театра и балета. В 1916 г. Мухина работала в театре Таирова вместе с Александрой Экстер, где она наблюдала за движениями актеров, танцоров и балерин. Их совершенное владение телом она передавала в своих скульптурных произведениях, движения и позы которых отличаются мягкостью и сдержанностью, как в танце. Балет занимал скульптора в течение всей ее жизни. В своем творчестве она не только применяла знания, полученные в ходе наблюдений, но и самостоятельно создала балет «Наль и Дамаанти» (1915–1916), к которому нарисовала костюмы и декорации. Она также портретировала балерин М. Т. Семенову и Г. С. Уланову.

«Пламя Революции» (1922–1923) — так называется мухинская модель памятника Я. М. Свердлову. Скульптура представляет собой рвущуюся вперед фигуру, застывшую в прыжке или полете. Нагота прикрыта большим куском ткани, удерживающимся на теле лишь благодаря встречному ветру. Концы полотна летят или, вернее, стоят за фигурой, как крылья, и являются, таким образом, признаком динамики вместе с откинутыми назад пламенем факела и волосами.

Образцов для подобного типа изображения у скульптора было много. В первую очередь, это Ника Самофракийская, богиня Победы. Кроме того, в «гении», как скульптор сама называла эту фигуру, слились воедино различные сюжеты греческой мифологии, а также революционные сим-

волы факела и вихря. Некоторые мотивы взяты из иконографии Великой французской революции («Свобода на баррикадах» Э. Делакруа) или из произведений французских современников Мухиной («Геркулес» А. Бурделя, «Гений войны» О. Родена). Когда мы смотрим на «Пламя революции» и его «предшественников», становится ясно, что эта скульптура не имеет никакого портретного сходства со Свердловым. Мухина хотела изобразить революционера как воплощение революционной энергии. Возникший в результате отвлеченный образ не был одобрен комиссией, которая все же оценила оригинальность произведения и рекомендовала Моссовету приобрести его¹⁰.

Рассмотрим, в чем «оригинальность» или, иначе говоря, художественная ценность «Пламени революции». Сначала обратимся к иконографии. «Пламя революции» — аллегорический образ, олицетворяющий сущность конкретного человека (Свердлова). Не повествуя о всех его достоинствах и подвигах, скульптура в едином образе создает многогранный характер этой личности. Значима каждая деталь произведения. В фигуре нет ничего случайного, хотя художник как бы случайно запечатлел ее в момент движения. Однако то, что она выглядит так откровенно и даже слишком свободно, есть следствие тщательно продуманной композиции. Отвлеченность от конкретного человека такова, что даже половую принадлежность персонажа трудно определить однозначно. Мужественность Свердлова не выражена мужскими телесными атрибутами. Так, например, критик Борис Терновец в связи с «Пламенем революции» говорил о «женской фигуре»¹¹. Действительно, у Мухиной чаще встречаются аллегорические изображения в виде женщин. В этом наблюдается тяготение к андрогинности в искусстве 1920-х годов, особенно проявившееся в изображениях женщин. Учитывая, что для Мухиной художественная выразительность не определялась полом, можно предположить, что она не случайно допустила неясное изображение маскулиных признаков.

Для нее более важными были другие элементы, и прежде всего жест. «Пламя» со всей силой устремляется вперед, причем вытянутая правая рука усиливает динамичность фигуры. Этот «вызов» поддерживается виртуальным криком из открытого рта революционера. Кстати говоря, открытый рот пробуждает к жизни многие мухинские фигуры. Они не только дышат, но и вдыхают в себя жизнь. Этот жест гармонически соотносится с напряженным корпусом тела, что создает впечатление высокой энергетики представленного человека. Фигура находится в сложной позе, подразумевающей умелое владение скульптора человеческой анатомией: она слегка опирается на постамент, а согнутые колени уменьшают

ее стабильность. Запечатлен момент, когда мышцы максимально эластичны, а суставы гибки. Мухина великолепно показала источник телесной динамики. Она поняла, что центр силы и напряжения расположен в нижней части торса. Так получилась «живая фигура».

По сравнению с позой и трактовкой тела атрибуты играют второстепенную роль. Основное значение скульптуры ими не определяется, однако они дополняют образ конкретными деталями и становятся своего рода контекстом главного сообщения. Иначе говоря, они являются условными элементами повествования, которые помогают понять целое. Факел указывает на идеологическую основу и связывает фигуру с революционной иконографией, а также с литературными образами¹². Ткань как своего рода атрибут, с одной стороны, зрительно усиливает движение, с другой она замещает крылья, излюбленный мухинский мотив. В процессе работы над моделью они отпали в буквальном смысле слова. Скульптор пользуется тканью или платком как элементом, по словам Р. Б. Климова, выполняющим роль «дополняющего образ и имеющего большую пластическую ценность»¹³.

Форма скульптуры «Пламя революции» имеет свою специфику, которая во многом определяет ее выразительность. Тут есть элементы кубизма и мощностность скульптур Бурделя. Больше всего бросается в глаза **граненость** огромных масс ткани. Скульптор обращается к кубизму, однако не создает кубистическое произведение, а только целенаправленно обостряет характер объемов. При ярком боковом освещении «Пламя революции» напоминает полотна Л. С. Поповой из серии «Конструкции» начала 1920-х годов. Это вряд ли случайное совпадение, ведь Мухина дружила с художницей, принимавшей активное участие в ее художественном воспитании. Вместе с другими композиционными элементами кубистическая граненость усиливает мощь объема. Тяжесть ткани не создает впечатления невесомости летящей фигуры. В самом «гении» геометрическое упрощение объемов менее заметно. Тут проступает «архитектура объемов» Бурделя.

Для скульптур Мухиной характерна многосторонность, обуславливающая динамический процесс восприятия. Однажды она с недоумением заметила, что скульпторы часто уделяют много внимания фронтальным частям скульптуры и мало — спине¹⁴. Композиции Мухиной всегда вовлекают зрителя в свое пространство, будто в них таится магическая спираль. Подходящий к «Пламени» спереди наталкивается сначала на вытянутую руку. Но рука не отсылает его обратно, а всего лишь предупреждает, что идущий навстречу фигуре может столкнуться с ней. Человек непроизвольно начинает обходить скульптуру с другой стороны, на которую

указывает язык пламени. Несмотря на то что воображаемый ветер сильно дует в спину, зритель недалеко «улетает» назад. Голос «гения» зовет его обратно, и он следует за его протянутой вперед рукой. В процессе обхода зритель воспроизводит движение фигуры и начинает более полно ее воспринимать. Эффект тот же, что и в сценических и кинематографических искусствах, когда иллюзия передвижения создается не движением самого человека, а с помощью перемещения кулис за окном.

Надо отметить, что в скульптуре «Пламя революции» творческая концепция центростремительной динамики была еще не окончательно отработана. Она пока еще не обладала той изящной ажурностью, являющейся результатом конструкции — художественно совершенного взаимодействия объемов и промежутков между ними. Только к 1930-м годам произведения Мухиной обретают пластическую утонченность, которая показывает, насколько совершенно скульптор овладела пространством. Скульптура «Пламя революции» тяжеловата, ей не хватает четкости силуэта, однако Мухиной удалось показать Свердлова энергичным человеком, волевым и целеустремленным, который словно подгонял время истории вперед. Таким образом, скульптура не потеряла связи с жизненной реальностью.

Данному проекту Мухиной не суждено было реализоваться. Однако от этой маленькой фигурки высотой в 0,88 м исходит такая сила, будто она гораздо больше. Здесь проявилась способность скульптора работать в монументальной форме. Можно предположить, что памятник был рассчитан на размер примерно в 2 метра и на высокий постамент. Предполагалось, что прохожий будет видеть лицо «гения» во всех ракурсах, ибо только так общий силуэт мог выглядеть гармонично.

Почти сразу после завершения работы над «Пламенем революции» в творчестве Мухиной наступил этап малых форм. Неудача с реализацией скульптуры в монументальной форме и отсутствие заказов привели мастера к камерной скульптуре: Мухина обратилась к женской фигуре.

В произведении «Ветер» (1927) Мухина воплощает образ женщины середины 1920-х годов. Ее героиня полна энергии, принимает активное участие в строительстве новой жизни. Тело не отличается изяществом или красотой, но оно крепкое и передает идею не только физической, но и моральной устойчивости. Таких же женщин в то время изображает и А. Дейнека: вспомним его картину «Текстильщицы» (1927). Физический труд здесь не приукрашивается, а работа показана во всей своей тяжести. Женщины на картине активно работают на новых фабриках, и их тела словно являются орудием труда. Послереволюционная женщина должна была не только принимать участие в строительстве нового мира, но и од-

новременно противостоять трудным и сложным обстоятельствам эпохи, которые ее закаляли. В изобразительном искусстве новая женщина часто изображается андрогинно: иногда она воспринимается как полумужчина. Примечателен не тот факт, что женский образ приближается к мужскому, а то, что движение к сближению полов происходит как абсолютно одностороннее¹⁵.

Вернемся к формальным аспектам скульптуры «Ветер». Крепкое обнаженное тело образовано крупными объемами, создающими впечатлительные весомости фигуры, что, однако, не придает ей неуклюжести. Глядя на скульптуру, зритель ощущает неукрошенную стихию, вихрь, овевающий фигуру со всех сторон, необыкновенную силу этого женского тела. Как и в «Пламени», напряжение фигуры и ее прочная связь с землей не являются поверхностным эффектом, а порождаются изнутри. Но по сравнению с памятником Свердлову фигура «Ветра» прочно стоит на месте, что не уменьшает ее динамичности. Ощущение движения фигуры возникает, главным образом, от визуального представления ветра, который заставляет преодолевающего его человека напрячь все свои мышцы. Как в настоящую бурю, ветер дует одновременно и по часовой стрелке, и против нее.

Основным конструктивным элементом произведения является спираль, разработанная здесь уже в совершенстве. Силуэт скульптуры очень четок. Сначала зритель видит сбоку молниевидную линию, которая затем, при обходе вокруг фигуры, превращается в спираль. Эта трансформация производит впечатление вихревого кружения. Первоначально скульптура и называлась «Вихрь».

Для усиления выразительности Мухина вводит еле заметное изображение одежды. Юбка женщины настолько органично вырастает из форм тела, что она на первый взгляд воспринимается как часть фигуры: ее можно различить только на высоте колен. Сильно натянутая ткань между широко расставленными ногами усиливает напряженность фигуры, энергичность позы. Кроме того, заполнение промежутка между ногами зрительно придает фигуре больший вес. Форма и содержание настолько тесно связаны, что одно другое обуславливает. Все туловище осталось обнаженным, да и на ногах юбка почти не видна. Она появляется только там, где выполняет определенную функцию. Так Мухина на практике реализует свою теорию о роли одежды в скульптуре.

Обратим также внимание на стилистическое оформление произведения. В «Ветре» исчезли угловатые объемы. Заметно, что творчество Мухиной развивалось в сторону более мягких форм. Однако выразительная упрощенность не исчезла, она способствует созданию впечатления

силы и отодвигает чисто эстетическое восприятие женского тела на второй план.

Произведение «Ветер» можно причислить к станковой скульптуре, однако оно обладает монументальностью и несет ясное идеологическое послание. «Ветер» — это своего рода аллегорическая скульптура, выражающая не только силу простой женщины, но и ее готовность противостоять всем невзгодам.

В течение десяти лет после создания «Ветра» Мухина пользуется аналогичными художественными приемами, хотя они претерпевают некоторое изменение в соответствии с идеологией эпохи и новым образом женщины. Примером может служить скульптурная композиция конца 1930-х годов «Хлеб». Это единственное произведение Мухиной того периода, которое мастеру удалось собственноручно претворить в монументальной форме. Правда, скульптуру не поставили на выбранное автором место: она предназначалась для нового Москворецкого моста, но в 1939 г. была установлена на выставке «Индустрия социализма». Позже композицию переместили в парк у Речного вокзала в Москве.

В этом произведении проявляется взгляд на женщину сквозь призму идеологии 1930-х годов. Исчезло полное силы тело, образ женщины теперь сведен к красоте, которая сохраняется при всех обстоятельствах, в том числе и при выполнении тяжелой физической работы. Мухина воплощает эти общие принципы в далекой от банальности художественной форме. Женское тело для мастера не является чисто декоративным объектом, созданным в первую очередь для эстетического удовлетворения зрителя. Последнее было свойственно живописной серии «Молодая строительница метро» 1934 г. работы А. Самохвалова, который показывал красивых девушек на строительных площадках. Их неестественные позы и обтягивающие рабочие костюмы, драпированные с нарочной небрежностью, наряду с полным отсутствием напряжения их фигур напоминают скорее показ моды, чем рабочие будни.

Мухинская скульптура отличается от таких изображений почти парадоксальным сочетанием естественной непринужденности и мастерской изысканности композиции. Девушки в группе «Хлеб» поражают глаз зрителя не только красивыми мускулистыми телами, но и исключительно красивой осанкой. Их позы искусно построены, но при этом производят впечатление естественности. Однако положение их рук нельзя полностью объяснить необходимостью держать снопы колосьев. Скорее жест здесь служит декоративной функции, заодно предоставляя свободный обзор обнаженной груди. Сложное положение рук отражается в на-

пряжении мышц и положении суставов плеч и спины, данных скульптором с анатомической точностью и художественной выразительностью.

Конструкция скульптурной группы «Хлеб» соответствует тем же принципам, на которых организованы «Пламя революции» и «Ветер», но здесь внешняя «оболочка» сглажена, хотя складки юбки старшей девушки напоминают мощную ткань «Пламени». В группе «Хлеб» почти нет тенденции к абстракции. Если отвлечься от физической реалистичности фигур, в этом произведении прочитывается ясная геометрическая схема. Главными композиционными элементами горизонтального плана являются диагонали и спиралеподобные линии. Туловища девушек подчеркивают вертикаль и образуют вместе со снопами раму, ажурность которой свидетельствует о том, что это «рама ради рамы», т. е. она ничего не обрамляет. Пространство же внутри рамы обладает тем же художественным статусом, что и «заполненные» объемы; причем его можно назвать негативным. Оно открывает вид на сложные ракурсы, в которых также проявляется условность композиции.

С любой точки зрения открываются новые виды на скульптуру, обнаруживаются и неожиданные композиционные ракурсы: кажется, будто группа находится в постоянном движении. Однако динамика произведения остается замкнутой в его собственной пространственной среде обитания, даже направленность взглядов девушек не выходит за пределы композиционной оболочки.

Наверное, Мухина не случайно выбрала девушек для воплощения темы хлеба. Сельское хозяйство тогда часто ассоциировалось с женщинами, о чем свидетельствует и живопись того времени. Женщина, кроме того, символизирует плодородие, но биологический аспект уравнился здесь с ее социальной ролью в обществе. Можно сказать, что обнаженность женских тел допускает в этом произведении разные прочтения. В художественном плане так демонстрируется конструкция; в биологическом — женственность, т. е. способность к плодородию; в идеологическом она означает, что женщина красива и способна как на труд, так и на многое другое. Учитывая, что в социалистическом обществе женщины несли на себе весь груз хозяйственных забот, воспитания детей, что они и работали, и учились, сдвиг идеала красоты с выносливого крепкого тела в 1920-х годах к изящной хрупкости и женственности кажется не лишенным иронии. В связи с этим показательно, что снопы на плечах девушек производят впечатление невесомых. Жизнь изображается в искусстве как сказка, где все делается без напряжения или по принципу «чему быть, того не миновать». Здесь имеется в виду не сила женской на-

туры, а скорее извечное предназначение женщины быть воплощением прекрасного.

Все вышесказанное относится к сталинской идеологии, но ни в коем случае не к намерениям скульптора. Мухина имела романтическое представление о социалистическом обществе и, как и многие ее современники, идеализировала общественную систему. Но ее стремление к изображению физической красоты в 1930-х годах не свидетельствует о политическом оппортунизме и, скорее всего, является данью определенному художественному направлению.

Продуманность композиции становится еще яснее, когда мы прослеживаем ее развитие в эскизах. Три главных различия между пластическим эскизом и готовой скульптурой бросаются в глаза. Это положение головы девушки в юбке, которая наклоняет голову в центре композиции. В конечном варианте спина расправляется, освобождается шея, голова склоняется ближе к снопу, лежащему на ее плече. Тем самым усиливается спиральное движение фигуры, и композиция динамизируется. Отдельно можно рассмотреть ногу этой фигуры. В эскизе девушка выставила ее вперед слегка изогнутой. Такая поза открывает композицию наружу, отчасти нарушая этим замкнутость силуэта и словно выпуская вовне присутствующую ей внутреннюю энергию. Снопы также являются важными элементами скульптуры. В эскизе они играют второстепенную роль, но на последующих этапах работы скульптор выстраивает ими и диагональную динамику, и женственную мягкость линий. Сидя на снопах, девушки своими округлыми фигурами сливаются в единую форму с гибкими колосьями. Мягкость и легкость подчеркиваются и легкими складками юбки.

Путь от «Пламени революции» к «Хлебу» может показаться долгим и принесшим много изменений. Однако при подробном анализе становится очевидным то, что объединяет все три произведения: динамичность и многосторонность композиции, пластическая выразительность тела, своеобразие конструкции. Этими составляющими творчество Мухиной отличается от искусства других скульпторов. Мастер довольно поздно начала профессиональную работу как скульптор. Свое первое монументальное произведение «Пьета» (1916) — она создала в возрасте 27 лет. Вступая на путь творчества, Мухина уже была зрелой личностью и имела самостоятельные представления об искусстве. Идеальным центром ее творчества всегда был человек, а не отвлеченная монументальность. Художница стремилась в первую очередь выразить то, что волновало ее современников. Она хотела вести диалог со зрителем, т. е. не только выражать свои мысли о времени и его героях, но и работать на благо человека.

Наряду с постоянством основных художественных принципов в творчестве скульптора наблюдается и стилистическое развитие. Основным композиционным приемом является спираль, на основе которой Мухина в течение многих лет строила свои все более гармоничные и сложные композиции. Ее произведения становились ажурными, мягкими, они теряли угловатость, напоминающую об интересе к кубизму на ранних стадиях творческого пути. Насколько политические условия влияли на ее искусство, сказать трудно, да это и не так важно. На основе высказываний скульптора и наблюдений над ее произведениями можно предположить, что художественная эволюция мастера не зависела от идеологии.

Творчество Мухиной нельзя отнести к социалистическому реализму. Мастер выражала в искусстве свою яркую художественную индивидуальность в гораздо большей степени, чем это предписывалось правилами соцреализма. С одной стороны, это подтверждается тем, что большое число ее эскизов отвергалось. С другой, даже на первый взгляд в ее самых соцреалистических работах можно отыскать черты, далеко не соответствующие официальному канону. Здесь уже шла речь об абстрактной конструктивной схеме скульптуры «Хлеб». Можно привести в пример и всем известную группу «Рабочий и колхозница» (1937) в советском павильоне Парижской выставки. Благодаря своей динамической композиции с развешивающимся шарфом скульптура подошла для репрезентации СССР за границей, но для демонстрации внутри страны она по той же причине не годилась.

Направленная вовне энергия ранних скульптур в течение 1920-х годов превращается в кружащуюся внутри композиции имманентную динамику, не пересекающую границы виртуального пространства произведения. Порыв «Пламени» уступает сдержанности «Хлеба». «Ветер» несет в себе следы ранней и последующих стадий развития. При этом следует принять во внимание, что «Пламя революции» является лишь моделью. Вероятно, Мухина внесла бы в эту работу некоторые изменения в процессе ее реализации в монументальной форме, хотя, наверное, не настолько существенные, как в работе над «Хлебом».

Когда мы говорим о стабильности творческих правил Мухиной, целесообразно выявить следы кубизма в группе «Хлеб». К 1930-м годам скульптор освоила кубистический прием обработки объемов полностью и легко с ним играла. В «Хлебе» он заметен всего лишь в пластичности формы.

В научной литературе и художественной критике часто говорится о всех трех разобранных нами скульптурах. Реже всего упоминается скульптура «Ветер», так как она причисляется к станковым произведениям.

ям, не являющимся интересными для анализа в плане идеологическом. Другое дело — «Пламя революции». Фотографии этого произведения встречаются во многих статьях о скульптуре с 1930-х вплоть до 1990-х годов. Это особенно удивительно потому, что в 1923 г. комиссия отвергла модель вследствие ее «политической некорректности». Однако эксперты признали художественную оригинальность этой работы и даже посоветовали Моссовету приобрести произведение. В течение десятилетий «Пламя» воспроизводилось на страницах журналов и книг. На бумаге идеологические «недостатки» произведения в деле воспитания граждан представляли гораздо меньшую опасность, чем если бы скульптура появилась как трехмерная форма в городском пространстве. Следует заметить, что «Пламя» всегда изображалось снизу, будто памятник был осуществлен в большом масштабе. Вместе с тем в литературе об этой скульптуре говорилось крайне скупое, ведь всякая дискуссия привела бы к критическому анализу и тогда неизбежно возник бы вопрос о том, почему произведение так и осталось в стадии модели. Те, кто вершил художественную политику, видимо, решили, что это случай исключительный, и не стоит портить прекрасное пустыми рассуждениями. Мухину вряд ли могла порадовать такая «честь». Ведь единственной наградой для скульптора, как в художественном, так и финансовом плане, было бы осуществление замысла.

Из рассмотренных нами скульптур больше всего писали о группе «Хлеб», причем высказывания о ней всегда были положительными. Т. Шульгина справедливо отмечает, что эта парная группа «притягивает своей гармоничностью, разнообразием пластики обнаженных женских торсов, необыкновенным построением композиции»¹⁶. Но надо отметить, что ни у Шульгиной, ни у других авторов нет художественно-критического подхода к этому произведению. Н. И. Воркунова и Н. В. Воронов говорят о том, что Мухина воспекает «красоту и силу человека-труженика»¹⁷ и «труд на земле, (который. — Б. Ю.) совершается непринужденно и свободно, как естественная потребность человека»¹⁸. Предполагается, что скульптор в группе «Хлеб» воплотила свой идеал красоты и жизни, т. е. что она сама верила в легкость труда, формирующего прекрасное тело. Однако в скульптуре «Крестьянка» (1927) мы видим другой взгляд на «труд на земле». Крепкая и уверенная в себе женщина обеими ногами прочно стоит на снопе, и ее руки сложены на груди. Мощные формы упрощены и обобщены. Здесь звучит тема тяжелого крестьянского труда и любви к нему. Разница между «Крестьянкой» и девушками в группе «Хлеб» не только формальная, героини принадлежат разным обществам с различной идеологией.

Итак, во всех трех проанализированных нами произведениях отражается социальный идеал эпохи. Мы можем предполагать, что свое собственное романтическое представление о социалистическом строе Мухиной всегда удавалось соединить с официальной идеологией¹⁹. Однако для нас гораздо важнее не связь ее творений со своей эпохой, но их вневременность: произведения не теряют ни привлекательности, ни актуальности в течение многих лет и поражают нас сейчас так же, как и их современников. Вера Мухина творила Искусство с большой буквы.

Примечания

¹ *Климов Р. Б.* Вера Мухина: Художественно-критическое наследие. М., 1960. Т. 1. С. 76.

² РГАЛИ. Ф. 3024. Оп. 1. Д. 21 л. 28. Зеленская Н. Г. Воспоминания начала 1980—1985 гг.

³ Цит. по: *Климов Р. Б.* Указ. соч. Т. 1. С. 25.

⁴ Там же.

⁵ Эта мысль выражается во многих статьях. Примером может служить фраза из статьи «Тема и образ в монументальной скульптуре» (1944): «...содержание всегда диктует пластическую форму» (Там же. С. 26.)

⁶ Там же. С. 190.

⁷ Цит. по: *Климов Р. Б.* Указ. соч.

⁸ «Образ нельзя описать, так как он не есть рассказ, а сумма эмоций, которые ощущает зритель от произведения» (1944). Цит. по: *Климов Р. Б.* Указ. соч. Т. 1. С. 28.

⁹ Там же.

¹⁰ Известия. 1923. 29 сент. № 220.

¹¹ *Терновец Б.* Творчество Веры Мухиной // Искусство. 1934. № 5. С. 39.

¹² *Горький М.* Старуха Изергиль (1895 г.), Песня о буревестнике (1901 г.).

¹³ *Климов Р. Б.* Указ. соч. Т. 1. С. 28.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 3024. Оп. 1. Д. 21 л. 34.

¹⁵ Вопрос о роли женщин в послереволюционном десятилетии обстоятельно освещены: *Wood E. A.* The baba and the comrade. Bloomington, 1997; *Scheide C.* Kinder, Kueche, Kommunismus. Zuerich, 2002.

¹⁶ *Воронов Н. В.* Вера Мухина. М., 1989. С. 189.

¹⁷ *Воржужова Н. И.* Труженикам земли // Творчество. 1967. № 9. С. 33, 63—64.

¹⁸ *Воронов Н. В.* Указ. соч. С. 189.

¹⁹ Сама она не говорила о политических вопросах, как сообщил ее сын В. А. Замков в беседе с автором статьи в сентябре 1999 г.

Тело как социальная метафора в актуальном русском искусстве¹

«Актуальное искусство» — это самоназвание одного из наиболее авангардных сегментов отечественной художественной практики последнего десятилетия. По своим задачам и поэтическому дискурсу это искусство, обладающее всеми чертами постмодернизма с его новаторством носителей художественного сообщения, интертекстуальностью, ориентацией на игру, поливалентностью ценностной установки и погруженностью в диалог с традицией, но при этом оно все еще находится в зоне авангардной парадигмы в широком смысле. Подобное взаимное наложение фаз можно считать специфически российской ситуацией. Рассмотрение поля идеологических и поэтических установок в аспекте телесного кода данное наблюдение подтверждает.

Проблема телесного кода в культуре, в частности, в русской культуре, особенно значима в XX веке, в частности — в изобразительном искусстве. Изобразительное искусство телесно по своей природе: оно создает материальные объекты и сенсорно их переживает. В XX веке телесность искусства стала элементом поэтики, распространившись из сферы мотива на сферу внутреннего устройства формы, в чем отразились общие тенденции культуры. Постмодернистская философия, сделавшая феномен телесности своей опорной точкой, опирается на опыт художественного авангарда, в частности русского. Оптика близкого², экстерниоризация внутреннего, проницаемость границ, уничтожение гравитации³, виртуальные трансформации тела⁴ — все это новый опыт телесности, возникший на волне научно-технических открытий (атом, микроскоп, железобетон и кино) и социальных утопий начала XX века. Телесный код стал той архимедовой точкой опоры, с помощью которой переворачивался мир — как мир искусства, так и научной мысли: идеи Николая Федорова о необходимости и возможности воскрешения мертвых в этом плане — помимо собственно философского контекста, — опираются на весь опыт 20-х годов, сфокусировавшийся на проблеме трансформации тела (литературной репликой на эту ориентации стало «Собачье сердце» Н. Булгакова). Телесность как важнейший индикатор поэтики того или иного типа культуры выдвинулось на первый план в исследованиях М. Бахтина⁵. В практике художественного авангарда тело было и объектом, и носите-

лем нового языка, в том числе буквальным носителем, начиная с раскрашивания лица русскими футуристами.

Можно сказать, что весь XX век с его трагическим опытом и многообразными репрессивными технологиями говорит на языке тел — от страдающих и насилуемых до оргиастических и виртуальных. Россия прошлого столетия особенно преуспела по части первых как в 30-е годы, так и по сию пору, выдвинув понятие «народные массы» — своего рода коллективное тело, которое можно сделать «пушечным мясом», а можно «зачистить». Русский авангард с его телесностью дал толчок Западу: в action painting в послевоенном американском искусстве возникла еще одна фиксация телесного: живопись как движение тела — имею в виду художественный опыт Поллока. Позже пришла оргиастическая культура рока. Дальнейшее развитие искусство как анализ языка посредством тела получил в концептуализме 70-х (body art). В сетевом искусстве новейшей поры реализуется парадоксальный опыт сближения крайностей, но это все тот же опыт телесности, хотя теперь уже виртуальной. Иллюзия трехмерной человеческой фигуры создается на основе цифровых технологий, а в то же время Интернет уничтожает само понятие физического тела, резко сокращая пространство и время между коммуницирующими субъектами. В последнее время человек является участником грандиозного шоу тел, отделенных от собственного тела рамкой теле-окна: on-line'овый режим передач «За стеклом», перекочевавших на отечественный экран с Запада, стала беспрецедентным опытом интерверсии «чужой телесности» в личное пространство зрителя, пусть этот зритель является даже частичкой безмерной по своей «телесности» массовой аудитории. За всем этим чудом современных технологий, однако, лежит нечто узнаваемое, хотя и преображенное радикальным образом — архаика, барокко, низовая культура, то есть авангардная парадигма с ее фокусировкой на телесной сфере. Глобализация идет рука об руку с признанием уникальной ценности человеческого тела, отвоевывая у природы время и качество существования плоти в пространстве физического существования. И искусство чутко регистрирует этот процесс, вступая в диалог с парадоксами современности своим метафорическими посланиями.

Как и в авангарде, в нынешнем искусстве тело является пространством сгущенных смыслов. На нем пишут, им пишут, о нем пишут. Тело — язык, тела — это речь. Вместе с тем, радикальное современное искусство, как чуткий механизм отражая жизнь всего общества, репрезентирует конец всех утопий — утопий социальной гармонии, утопии реформаторства, утопии текста. И в этом плане тело выступает как локомотив, выводя-

ший культуру из тесного императива бинарных оппозиций. Тело внеутопично и позитивно, и этим интересно в период напряженного поиска третьего пути — это состояние, которое переживает сейчас Россия. Именно поэтому репрезентация телесности в актуальном русском искусстве описывает пространство социума, актуальных социальных проблем. Телесное в актуальном искусстве, при всей своей ориентированности на авангард, артикулируется как пост-вербальное, пост-нарративный текст, как поиск в пространстве тел своего Тела, собственной идентичности.

Актуальное искусство нельзя понять не только без авангарда, но и без всего опыта советского андерграунда — неофициального искусства эпохи застоя. Отличием советской ситуации от западной начиная с послевоенных времен было то, что неоавангард никогда не являлся чистым «языковым» экспериментом, и всегда был отмечен социальными коннотациями. Отечественный концептуализм 70-х герметичен, ориентирован на сообщение, понятное узкому кругу избранных. Он использовал телесный код как аналитическую систему в тесной связи с языком. Но эта герметичность имела целью прежде всего декларировать изоляцию искусства от официальной идеологии и власти. В годы горбачевской перестройки 80-х годов главная задача состояла в преодолении герметизма 70-х. Игра и слово — «пофигизм» 80-х — выставил на обозрение тело как оно есть, обращаясь к эксцентрике карнавала; экстатическое тело метонимически описывало романтической эпоху взрыва креативных возможностей. 90-е годы явились противофазой 80-м годам. На первое место выдвинулись девальвация идей и абстрактных понятий, нацеленность на выживание. Когда художники 90-х пришли на сцену новых социальных реалий, оказалось, что власть перестала нуждаться в искусстве в качестве политической опоры и представительства. Если 80-е годы окрашены воспоминаниями о риске и опасности, которую несла собой противопоставленность государства и художников, то 90-е породили ужас перед лицом ненужности искусства обществу. Теперь Россия сама стала осмысляться как пост-критическое и пост-текстовое пространство. На смену эпатирующему шоу — бурлеску и кичу «горячей» культуры перестройки — пришел нарратив: рассказ об актуальной социальной действительности. Этот рассказ часто ведется как посредством телесных репрезентаций в традиционной форме (живопись, фотография), а также в форме акций, перформансов, различного рода инсталляций и видео-клипов. Тело-рассказчик метафорически представляет поиски новой идентичности в современной России, нового позитива. На языке тела это означает — примерка тел на себя, тел на Тело.

Социальная метафорика актуального искусства проникнута негативной топикой. Чернуха прочитывается в телесном коде: представлено большое разнообразие мрачной символики — от расчлененного/увечного и изнасилованного тела до выхода за пределы человеческой телесности как высшая степени боли, этого следа страдающего тела. На смену отвлеченному понятию коллективного тела — советскому народу — пришел телесно-конкретный олигарх. Постсоветский мир позиционирует себя как мир одиноких, дезориентированных тел.

Актуальное русское искусство реализует свои телесные метафоры прежде всего в акциях. В 90-е годы наблюдался взрыв акционализма и абсурдизма, в чем проявилось наследие авангарда и русской культуры 20-го века в целом, но также и специфика искусства последних десятилетий. Акции актуального искусства полны брутальности. В соответствии с установкой авангарда на скандал, акции реализуют поэтику скандала как проявление обиды художника на общество. При этом телом пишут: так, одной из наиболее брутальных выходов нового авангарда явилось выложенное из человеческих тел (участников акции) русское нецензурное слово из трех букв на Красной площади (автор — А. Осмоловский). Не менее скандальным явились и акции физической расправы с иконами, устраиваемые А. Тер-Оганесяном. Его богохульство имеет ярко окрашенные черты социального протеста: одна из интерактивных акций состояла в репрезентации «физического тела» нищих и бомжей, которых художник затащил на выставку прямо с улицы и те, находясь в экспозиционном пространстве, невольно составляли собой «натуральный» эстетический объект.

Граница между телесной болью, раной как социальной метафорой протеста и физическим насилием как таковым иногда стирается. Так, один из наиболее известных художников акции А. Бренер в рамках своих проектов учинил акт дефекации в одном из зарубежных музеев перед картиной Ван Гога. В середине 90-х Бренер устраивал акции политически окрашенные: громил лотки уличных торговцев, стоя в боксерских перчатках на Лобном месте в Москве, вызывал на поединок президента Ельцина, скандалил в церкви, беря на себя грехи русского народа и т. п. Все акции, как правило, заканчивались задержанием художника силами блюстителей правопорядка.

Взамен рухнувшим утопиям пришла антропологическая дистопия: абсолютная неконтролируемая реальность и манипулирование с ней (психотехника и генная инженерия). С протестом по отношению к ней выступает другой художник-акционист — О. Кулик. В начале 90-х он

представил авторское направление под названием «зоофрения». В рамках полемиического отказа от культуры, О. Кулик устраивал акции, когда картины проносились мимо зрителя на роликах, зрители наступали на полотно, при зрителях рожала живая женщина, резали живого поросенка, солдаты держали картины на руках («Искусство из первых рук» 1992). В своей наиболее знаменитой акции «Семья будущего», Кулик в полностью обнаженном виде сидел несколько дней в клетке на четвереньках, имитируя собаку. Согласно критику В. Курицыну, «основная идейная линия творчества Кулика — животное в человеке следует изучать и пестовать; антропоморфность случайна и временна; межвидовые связи могут быть более глубокими; человек не есть центр природы — доводит до предела положения политкорректности, взрывая их изнутри: ведь именно человеческая культура породила эту корректность, сами звери бы до нее не додумались»⁶.

Тело как пространство инсталляции представлено в работах группы АЕС (Т. Арзамасова, Л. Евзович, Е. Святский). Совместно с А. Бренером эта группа создала проект «Телесное пространство» (1995). Инсталляция в части, подготовленной группой АЕС, представляла собой экспозиционное поле, заполненное анатомическими фотографиями и схемами в различных ракурсах, а также объектах на тему медицинской телесности — «температурный мост», «шов», «человеческие отверстия» и др. Эти фрагментированные, отчужденные от Я-Тела объекты-тела образовывали своего рода демонстрационный полигон говорения о теле в рамках условностей институционализированной (медицина) рациональности. Часть проекта, созданная А. Бренером, напротив, представляла тело не как научное исследование о теле, а как явление в его жизненной целостности⁷. В его инсталляции «Химеры, ко мне!» обнаженный художник, в разнообразных позах и гримасничая, говорит собственным телом, являя с ним неразрывное тождество. В отличие от аналитической расчлененки АЕС, его интересуют скрытые в собственном теле коммуникативные возможности в сфере до-рационального. Говорящее тело Бренера подтверждает свои слова самим собою — болью, кровью, увечьем. Тело для его — знак истинности существования. Наоборот, у АЕС тело служит для деконструкции рациональности: главная задача — демонстрировать процедуры описания тела, продемонстрировать многообразие телесной поверхности, и тем самым выйти в сферу универсального. Плоть не переживается, а лишь демонстрируется. Развивая метафору исчерпанности идеологизированных моделей мира, инсталляция, по словам комментирующего этот проект АЕС В. Подороги, описывает весь мир: «Мы погружены в среду

просто кишашую не нами произведенными телами и они, действительно похожи на тела-коробки, тела-футляры, тела-схемы, тела-рамки, и мы должны перемещать свое тело в мире настолько осторожно, насколько этого требуют от нас все эти “внешние тела”, осваивать с их помощью, если хотите “примерять на себя” то одно, то другое пространство социальной жизни, и это все будут “не мои” тела, которые мы обретаем по необходимости, а не по случаю. Необходимыми остаются тела инсталлированные; например, весь спектр социальных отношений, форм, институтов, позиций представляют собой чудовищную машину по инсталлированию наших тел в пространстве труда, наказания, воспитания и т. п. Мы все — тела инсталлированные»⁸. Таким образом, лишь демонстрируемые объекты репрезентируют тела, но это — тела на экране: пробиться к истинной коммуникации невозможно.

Описанный проект частично использовал фотографию как документ-след телесности. Последнюю тему в остром социально-критическом ключе развивают собственно фотографии одного из наиболее выдающихся постсоветских художников Б. Михайлова. В созданной им серии «История болезни» (1998) документируются маргиналии, дно: фотомастер представил бомжей и нищих, позирующих в откровенных фривольных позах перед фотокамерой. С фотографий на зрителя взирает мир достоевщины наших дней: изъязвленные болезнями тела в грязных лохмотьях принадлежат свободному от общества отребью, обществом отринутым, но тем пронзительней на это общество открывающего глаза. Язык подлинности, отношение доверия объектов съемки к автору выстраивают новый тип брутального позитива. Этот позитив оказывается теперь более радикальным, чем негатив всего XX века: это эстетика близости и соучастия, сочувствия и обличения, чувства стыда как нарушение табу.

В рамках более традиционных носителей сообщения — живописи и графики — современные мастера обращаются к наследию авангарда, которые стремятся осмыслить менталитет соотечественников в телесном коде. В проекте «Водка» петербургской группы «Митьки» разворачивается мотив карнавализованного инфантильного тела. На основе обращения к примитиву, низовому типу изобразительности представляются разнообразные формы телесного опыта в качестве метафоры национальной самоидентичности. Картинки-комиксы на тему винопития в России выявляют тему тела как спонтанного поведения, жеста, проявляющегося, в частности, в форме рукописьма. Рефлексия по поводу состояния опьянения выстраивается в проекте Митьков как вынуженное

из социума, традиционное минус-тело, свободное от условностей общественной нормы. В этом теле сплелись воедино и кураж, и бунт, и осознание собственного бессилия перед лицом императива социальной реальности.

Тему телесности в форме рукописьма развивает в своих работах и Д. Муратов из Омска. Его скульптурные композиции и картины содержат фрагменты рукописных текстов, в частности, покрывающих лицо, которые соединяют воедино постмодернистский принцип лицевости как особого поля конвенциональных значений и тела как текста⁹.

Оргиастическое тело в проекте Митьков — это эстетически-спрямленный протест против контроля индивидуума со стороны общества, а также ироническое обыгрывание почвенности этого протеста. Более звучно метафора власти решается в сексуальном коде. Модное на Западе гендерное направление в искусстве обрело в последнее десятилетие в России своих горячих адептов. Эксплицированная женская сексуальность в работах ряда художниц предьявляет женское тело, и само это открытое предьявление является нарушением табу, а тем самым и вызовом репрессивному сознанию: Т. Либерман «Дыня» (фотография, 1997), Н. Турнова «Роды» (скульптура, дерево, 2000), А. Мартынова «Капроновая живопись» (объект, материал — колготки, 1997). В инсталляции И. Наховой «Побудь со мной» (2002) сексуальность как знак власти очерчивает стертую метафору естественного языка — любовь/власть как «удушение»: зритель заходит в пластиковый павильон в форме женских губ, после чего пластиковые стены начинают надуваться воздухом и сжимать посетителя в своих эротически-властных объятьях.

Между тем, ряд мастеров ориентирован на изъятие женского тела и мотива эротики из поля идеологических и политических коннотаций. Так, в живописных работах известной московской художницы А. Салаховой автопортретные изображения наложены на цитаты классического стиля: собственная телесности выведена в область умозрения. Фантомность собственного тела означает красоту как аполитичность и имплицитирует социальную метафору в соответствии с фигурой умолчания.

Все традиционные роли женскому телу социально предписаны сверху, и их цитатность прочитывается в плане иронического оспаривания того, что видно. Маркированная аполитичность предстает в работе М. Погорельской «Красивая женщина!» (масло, полотно, 2001): на полотне представлена женская фигура на пляже, чья семантическая нейтральность (как на уровне мотива, так и изобразительной стилистики) иронически остранена тривиальностью названия/изображения. В видеоинсталляции

Гор Чахала «Любовь» (1997—2003), между тем, иронический подтекст исчезает полностью, представляя зрителю видео-вариант абстрактного экспрессионизма с сексуальной референцией.

Наконец, поле негативных коннотаций телесной мотивики в современном искусстве расширяется до проблемы пределов человеческого существования в целом и традиционного барочного *memento moris* в частности. В серии, озаглавленной «Данс макабр», А. Савадов в смешанной технике живописи и фотомонтажа представляет нарративный сюжет: сцену на похоронах «новых русских» (Весна. Лето. 1997; *Deep insider*. 1997). Барочная риторика здесь выступает в форме описательной метафоры.

* * *

В своей Нобелевской лекции Й. Бродский говорил, в числе прочего, о том, что пишущий на бумаге стихотворные строчки человек уподобляет себя телу, заброшенному в пространство. В своем преодолении/преоборении этого пространства тело живет своим эстетическим выбором, первичным по отношению к выбору этическому. В сфере изобразительного творчества, на наш взгляд, происходит сходное: «пишущий» телом художник (будь то речь тела или речь о теле) раздвигает пространство тел, их негативного опыта в контексте той или иной (в данном случае российской) культуры. И самим выбором языкового средства делает этический выбор. Социальные метафоры в телесном коде имеют целью, таким образом, очертить не только зону критически осмысляемой действительности (вполне очевидной чернухи) и свое отношение к ней, но и обозначить мост/границу между эстетически ориентированным индивидом и этикой социума.

Примечания

¹ Приношу благодарность галерее М. Гельмана в Москве за предоставленные материалы.

² Ямпольский М. О близком. М., 2001.

³ Злыднева Н. В. Инсектный код русской культуры XX века // Абсурд и во круг него. М., 2004.

⁴ Она же. Тела-трансформы в искусстве модерна // Модерн и европейская художественная интеграция. М., 2004.

⁵ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965.

⁶ Курицын В. Кто такой Кулик // Интернет-энциклопедия «Арт-Азбука Макса Фрая». 2000 <www.azbuka.gif.ru>.

⁷ Мизиано В. Поэтика «АЕС»: говорить телом // Телесное пространство. Body space. Каталог проекта. Кураторы — М. Гельман, группа «АЕС». М., 1995, С. 31.

⁸ Подорога В. Указ. Соч. С. 8—9.

⁹ Строго говоря ни Митьки, ни Муратов к радикальному крылу современного российского искусства отношения не имеют. Однако они продолжают традицию советского неофициального искусства, на которую во многом опираются и «актуальные» художники, и потому могут быть рассмотрены в рамках заявленной темы.

Вместо послесловия

Йосип Ужаревич
(Загреб)

Нейросемиотическое тело

1. Вводные замечания

Соотношение нейросемиотики и объекта, которым она занимается, следует понимать как своего рода *порочный круг*: наука о знаках и знаковых системах пытается познать объект, т. е. мозг, который является не только вместилищем, но и порождающим устройством любой знаковой деятельности, включая и нейросемиотику. Но этот порочный круг знаменует и совокупную научно-познавательную ситуацию современности: субъект познания существенным образом включен не только в процесс изучения объекта (своей позицией, целями, интересами, познавательными средствами), но и в конечный результат познания данного объекта (после окончания познавательной процедуры объект уже не тот, что был раньше). Такая ситуация порождает, между прочим, следующую дилемму: познаем ли мы только то, что сами проецируем в познаваемое, или же мы сами пред-определены (пред-видены) объектом нашего изучения, т. е. всегда находим только то, что уже существовало до или вне нас?

Другая проблема состоит в том, что нейросемиотику очень трудно отличить от таких дисциплин, как, например, нейрофилософия, нейролингвистика, нейропсихология или нейротеология. С точки зрения материала, привлеченного для написания настоящей статьи, мы под нейросемиотикой будем понимать отрасль науки, которая изучает взаимосвязь нервной системы человека (в первую очередь головного мозга) и таких феноменов, как культура, текст, язык, память, коммуникация.

Интересным кажется самый процесс «переселения» нейропроблематики из медицинских и биологических дисциплин в гуманитарные науки. Исследования высшей нервной деятельности, как специальная область, сначала появились в психологии (куда они, наверно, перешли из психиатрии), а вскоре после этого — в лингвистике. Как видно, лингвистика и в этот раз оказалась настоящей авангардистской наукой в системе гуманитарных дисциплин XX столетия. Только потом «нейропроблематика» заняла свое место в семиотике и теологии. Что же касается философии, она, конечно, всегда интересовалась темой мозга, но только в конце XX в. пришло время для возникновения «нейрофилософии» (см.: Churchland 1996).

Соотношение центральной нервной системы и тела можно рассматривать с двух точек зрения: с одной стороны, центральную нервную систему можно трактовать как часть тела, т. е. как редуцированное тело, а с другой — как своего рода сверх-тело (или мета-тело), поскольку в мозге имеется представление тела («гомункулус», схема тела).

2. Внешнее тело

Судя по работам Р. Якобсона, Вяч. Вс. Иванова, Ю. М. Лотмана и некоторых других русских структуралистов-семиотиков, которые неоднократно обращались к проблеме семиотических функций головного мозга, русская семиотика не ставила проблематику тела в центр своего внимания. Конечно, феноменология и семиотика тела занимают видное место в концепциях таких авторов, как П. Флоренский, М. М. Бахтин, В. Н. Топоров или Б. А. Успенский, но их концепции не являются нейросемиотическими в узком понимании этого слова. Телу, как элементу семиотически обоснованной теории литературы, особое внимание уделяет Е. Фарыно в своем «Введении в литературоведение» (Faryno 1991: 200—262), а сходную сосредоточенность на семиотике тела можно найти и у других авторов (ср., например, Ristić 1995).

То, что тело отгеснено на периферию нейросемиотических интересов, кажется естественным следствием семиотической трактовки центральной нервной системы. Дело в том, что семиотика в структурах и функциях большого мозга распознала фундаментальные принципы и механизмы функционирования культуры, текста, языка, коммуникации. Особенно завораживающей оказалась открытая уже в первой половине XIX в., а только в середине XX в. научно подтвержденная и широко разработанная, функциональная асимметрия левого и правого полушарий. Семиотическое пристрастие к типологиям, к бинарности (дуализму) и универсализму дождалось здесь своего полного удовлетворения. С момента открытия «параллели между двуполушарной структурой индивидуального сознания и полиглотическим механизмом семиотики культуры» (Лотман 1992: 50) — языки и культуры, и все другие семиотические объекты, разделялись на «синтагматические» и «парадигматические», «семантические» и «семиотические», «метафорические» и «метонимические», словесно-дискретные (дигитальные) и иконическо-недискретные (аналоговые), и т. п. (ср. Лотман 1992: 54). Поскольку принципиальный полиглотизм и диалогизм культуры и (художественного) текста, согласно Ю. М. Лотману, аналогичен функциональной разнице (асимметрии) между двумя мозговыми полушариями, неудивительно, что именно мозг провозглашен «нейро-топографическим фундаментом» культуры (Лотман 1992: 54).

Универсальное значение нейросемиотических находок проявилось в положении, что любое интеллектуальное устройство — мозг, текст, национальная культура или глобальная культура человечества — должно обладать би- или полиполярной структурой, т. е. двумя (или более) интегрированными языками (кодами), которые принципиально разным образом моделируют внележащую реальность (Лотман 1992: 29, 53—54). При этом левое («синтагматическое») полушарие «как бы отключает сцепление с внешними предметами», вырабатывая «язык различений» и включая область новых наименований и классификационных категорий (Лотман 1992: 47). Иначе говоря, «семиотические структуры левого полушария теряют связь с непосредственной реальностью и воспринимаются как знаки, имеющие содержанием условную поэтическую “как бы” реальность», т. е. происходит «резкое повышение меры условности» (Лотман 1992: 51). Противоположно этому, правое полушарие, и сопоставимые с ним культурные тенденции, обращены к семантике, т. е. к «содержательной интерпретации семиотических моделей, хранящихся в памяти культуры» (Лотман 1992: 47—48). Здесь «не слова соплагаются со словами, а слова — с увиденной сквозь их код реальностью» (49). Опять-таки наталкиваемся на порочный круг: только через семиотику (нечто вторичное по определению) мы видим (рас-познаем) внесемиотическую («настоящую», «первозданную») реальность. И только в форме порочно-парадоксального круга можно, по-видимому, конгломерат естественного («первичного») языка и реальности поднять на уровень «вторичного» или «художественного» языка, соответствующего видению «первозданной» (тотальной) реальности, т. е. миру. Данную ситуацию очень хорошо передает любимый Лотманом пушкинский стих: «Над вымыслом слезами обольюсь».

Позицию тела в нейросемиотической концепции Ю. М. Лотмана и других близких к его школе авторов нагляднее всего выражает следующее положение: «Но подобно тому, как внешние раздражители для того, чтобы стать фактами индивидуального человеческого сознания, должны пройти через центральную нервную систему человека и трансформироваться в соответствии с законами ее языка, внекультурные импульсы, попадая на вход культурной системы, подвергаются в дальнейшем трансформациям по законам ее языков, порождая самовозрастающую лавину, т. е. динамическое развитие культуры» (Лотман 1992: 57). Следует обратить внимание на то, что в параллели «внешние раздражители — человеческое сознание» в качестве трансляционного механизма фигурирует не тело или, по крайней мере, его поверхность, а именно центральная нервная система. Это указывает или на то, что нейросемиотика вообще склонна

к игнорированию тела как целостной психофизической системы, или на то, что здесь тело редуцировано к его определенному, хотя, может быть, и самому важному аспекту. Несмотря на то, что второй вариант кажется более убедительным (ведь центральная нервная система несомненно является частью тела!), не нужно забывать, что Лотман в основном говорит о «сознании», «(культурной) личности», «интеллектуальном устройстве», «механизме», «организме», а слово «мозг», которым он пользуется относительно редко, функционально всегда связывается с «сознанием».

В пользу понимания основных семиотических категорий типа «культура» или «текст» как *тела* можно привести ряд существенных аргументов.

2.1. Проблема границы: тело как «внешне-внутреннее пространство»

Во-первых, культура и текст, так же как и тело или мозг, представляют собой *замкнутое пространство* (Лотман 1992: 13). Более того, обладая общей памятью и коллективным сознанием, культура выступает как «коллективная личность» (13, 18, 33, 88). Благодаря своей замкнутости, т. е. пространственной и временной отграниченности, культура (семиосфера) делит пространство (и весь мир) на внутреннее и внешнее, на свое и чужое. Именно эта «внешняя граница» (17) придает культуре телесность, объектность, объективный характер и облик. В отличие от сознания, и даже в отличие от центральной нервной системы, как части «внутреннего пространства», сущность тела выражается в том, что оно представляет собой «внешне-внутреннее пространство» (Топоров 1983: 299). Иначе говоря, тело осознается не только как нечто обособленное, «самовитое», но и как нечто сопричастное миру, окунутое в мир и внешнее пространство (ср. Merleau-Ponty 1978). С этой точки зрения граница тела вполне согласуется не только с математическим определением границы как множества точек, принадлежащего одновременно и внутреннему и внешнему пространству (Лотман 1992: 13), но и с семиотическим пониманием границы как «суммы билингвальных переводческих фильтров, переход сквозь которые переводит текст на другой язык (или языки), находящиеся *вне* данной семиосферы» (13).

Уподобляя границы семиосферы (под этим понятием Лотман имеет в виду «культурное пространство, вне которого невозможно само существование семиозиса», 13) чувственным рецепторам, переводящим внешние раздражители на язык человеческой нервной системы, Лотман основную функцию границы определяет как «ограничение проникновения, фильтрацию и адаптирующую переработку внешнего во внутреннее» (14). Таким образом, граница одновременно и соединяет, и разделяет две сферы се-

миозиса (14). Но здесь следует указать на активную роль «внутреннего пространства» (т. е. тела-культуры) по отношению к внешнему. Так, противопоставляя организованное пространство Хаосу, В. Н. Топоров подчеркивает, что «пространство (у нас сопоставимое с телом) возникает не только (и, может быть, не столько) через отделение его от чего-то, через выделение его из Хаоса... но и через раз-вертывание его вовне по отношению к некоему центру (т. е. той точке, из которой совершается или некогда совершилось это развертывание и через которую как бы проходит стрела развития, ось раз-ворота) или безотносительно к этому центру» (Топоров 1983: 299). Вслед за этими мыслями можно утверждать, что тело — это своеобразный жест выхода в мир. Человеческое тело и культура, рассматриваемые с точки зрения их подвижности, направлены именно на «освоение» внетелесного и внекультурного пространства. По крайней мере, нет сомнения в том, что тело и окружающая его среда находятся в отношении взаимной пред-определенности (ср. Užarević 1997: 19).

Наряду с «переводческой» и «фильтрующей» функцией, граница выполняет еще одну, не менее важную, роль — ориентационную. Поверхность тела так же, как и «входы» в культуру, обладает ориентационными механизмами («органами чувств»), без которых немислимо существование живых систем. В. Н. Топоров утверждает, что ориентация «заложена в самом психизме феномена жизни (начиная с одноклеточных форм)» (Топоров 1983: 248). Ориентационным сооружением высшего ранга, не только в «биосфере» (Вернадский), но и в «семиосфере» (Лотман), несомненно является мозг. Он не только помогает организму (телу) интерпретировать ситуацию во внешнем пространстве, но определяет и отношение тела к окружающей среде так же, как и отношение тела к самому себе. В этом смысле мозг, хотя сам является замкнутой пространственной структурой, принадлежащей телу, выполняет роль сверх-пространственной (сверх-телесной) инстанции (ср. Užarević 1997: 21).

3. Внутреннее тело

Указывая на двустороннюю (билатеральную) симметрию человеческого тела и тела животных, а также отмечая, что пространственный анализ сосредоточивается в мозгу, Вяч. Вс. Иванов утверждает (ссылаясь на книгу В. Л. Бианки «Эволюция парной функции мозговых полушарий». Л., 1967), что это ведет к разобщению переднего мозга на два парных полушария. Такое внутреннее «расщепление» мозга связано, судя по всему, с изначальным разделением пространства на *пространство тела* и *внешнюю среду* (Иванов 1999: 405), т. е. с «принципом сохранения симмет-

рии», сформулированным И. И. Шафрановским: «симметрия физического тела, находящегося в некотором пространстве, определяется симметрией этого пространства» (Иванов 1999: 405). А для того, чтобы система вообще была способна различить себя и среду, она должна выделить в себе такую подсистему, которая будет ответственна за ориентацию в данной конкретной среде (Иванов 1999: 406).

Здесь мы наталкиваемся на механизм удвоения (мультипликации) объекта, которым должна обладать некоторая система, чтобы выполнять семиотические функции (в нашем случае — чтобы воспринимать и интерпретировать пространственную информацию): «Мир естественного языка образует удвоение мира-объекта и сам может удваиваться в более сложно организованных словесных текстах и языках словесного искусства» (Лотман 1992: 142). Для того, чтобы выработать механизмы удвоения, внешнее единство тела/текста/культуры должно расчлениваться на ряд внутренних пространств. Это дает возможность внутри системы (организма) выделить такую под-систему или такой подязык, который способен выполнять роль метаязыка (сверх-системы). Словами Лотмана, «в недрах самой системы выделяется некоторый подязык (и подгруппа текстов), который рассматривается как метаязык для описания ее же самой» (Лотман 1992: 193). Очень важно отметить, что *метаязык* трактуется Лотманом именно как *подязык*, специализированный для самоописания системы. Здесь сама собой напрашивается параллель *система — тело и подязык/метаязык — мозг**.

Все сказанное возвращает нас к основному парадоксу: моделированию внешнего пространства (макромира) в пределах внутреннего пространства (микромира). Иначе говоря, внешность (даже радикальная внешность или трансценденция) является функцией внутренних (имманентных) механизмов. Но такое положение дел, как мне кажется, ни в коем случае не значит, что внешний (объективный и объектный) мир дедуцируется из внутреннего и что его на самом деле нет, т. е. что внешний мир является только фантазмагорией внутреннего мира. Наоборот, следует думать, что внешнее так же реально, как и внутреннее и что оно, в соответствии с «принципом сохранения симметрии», в такой же мере предопределяет и предполагает внутреннее, в какой внутреннее пред-полагает и предопределяет его.

В статье «Текст и полиглотизм культуры» Лотман отмечает, что «все виды членения пространства образуют гомоморфные построения. Город

* В плане организации словесного искусства сходный механизм репрезентации целого в части обнаруживается в синекдохе (*pars pro toto*). Поэтому именно синекдоху следует считать фундаментальным тропом (ср. Užarević 1995: 108—109).

(поселение) противостоит тому, что находится за его стенами (лесу, степи, деревне, природе, месту обитания богов), как свое, закрытое, культурное и безопасное — чужому, открытому, некультурному. В этом отношении город — окультуренная часть универсума. *Но в своей внутренней структуре он копирует весь универсум, имея свое 'свое' и свое 'чужое' пространство.* Точно так же храм относится к городу как внутреннее к внешнему, но в своей имманентной структуре он опять-таки *повторяет универсум.* То же повторяется и во всех других строениях» (Лотман 1992: 142; курсив мой — *Й. У.*).

Но здесь нужно учитывать следующее: мозг внутри тела, так же, как и храм внутри города, — не просто один из подъязычков системы; его главное назначение — быть сверхязычком (городом) и даже сверхсистемой (универсумом). Для этого он разрабатывает такие механизмы и способы, какие внешнее пространство, вместе с телом, только предполагает, но никогда их не может реализовать само по себе, т. е. в своей «внешности». Поэтому был прав Лейбниц, оппонируя Дж. Локку: «Нет ничего в разуме (в нашем случае — в мозге. — *Й. У.*), чего прежде не было в чувствах, кроме самого разума». Тем не менее, как мы убедимся на примере иллюзий, и у органов чувств есть свои преимущества по отношению к мозгу. Нет сомнения в том, что в теле имеется многое, что не учтено логикой и механизмами мозга.

Весьма существенным оказывается факт, что мозг в своем возникновении, развитии и действии зависит от *внешних факторов*. Так, например, хотя функциональная асимметрия тела и функциональная асимметрия мозга не обязательно коррелируют, все же интересным кажется предположение, что «функциональная асимметрия рук могла сложиться в труде (и религии) первобытного человека (неандертальца) еще до того, как у него образовалась морфологическая асимметрия полушарий, управляющих руками» (Иванов 1978: 78). Ярким примером того, в какой мере развитие и нормальное функционирование мозга зависит от внешних данных (т. е. от внешних условий), может послужить факт, что если у детей возраста от 2 до 5 лет не активируется мозговая программа для выучивания языка, то такие «волчьи дети» навсегда теряют возможность научиться любому языку (Иванов 1999: 483). Этот пример указывает на *временную закодированность мозговых программ*, т. е. на их определенное «место» во времени в рамках общей эволюции мозга — притом не только на онтогенетическом уровне, но, может быть, и на филогенетическом. Одни «программы» как будто открывают пространство для других, более сложных и требовательных; срабатывает механизм поступательного построения

структур, указывающий не только на их принципиальную разноместность, но и на одновременность. Так, например, ребенок с врожденной центральной слепотой, которая является результатом поражения отделов мозга, ведающих наглядным восприятием внешнего мира, обречен остаться идиотом, потому что не может реализовать другие генетически переданные способности мозга, поскольку «входом» в эту систему является получение сигналов извне (Иванов 1999: 490).

4. Тело в мозге: гомункулус

В связи с нашей темой особо стоит вопрос о *представительстве тела в мозговых полушариях*. О своеобразном семиотическом фоне этого нейрофизиологического феномена Ю. М. Лотман писал: «Благодаря членению пространства, мир удваивается в ритуале так же, как он удваивается в слове. Следствием этого являются ритуальные изображения (маски, раскраска тела, танцы, надгробные изображения — саркофаги и т. п.) — истоки изобразительных искусств. *Изображение тела возможно лишь после того, как само тело в тех или иных ситуациях начинает осознаваться как изображение себя* (курсив мой. — *Й. У.*). Без первичного членения пространства на сферы, требующие различного поведения, изобразительное искусство было бы невозможно» (Лотман 1992: 143). Таким образом, с нейросемиотической точки зрения кажется логичным связать представительство тела в мозге с отдельными телесными функциями (т. е. с их выделением и осознанием). При этом опять возникает вопрос о первенстве. Но кажется, что и здесь тело немножко предвосхищает свое отображение в мозгу.

Общим принципом представительства тела в мозгу является принцип локальной проекции, т. е. передача поверхности тела (кожи и мышц) «точка в точку». То же самое относится к зрительному и слуховому полю. Поэтому говорят о соматотопических, ретинотопических и фонотопических картах в коре головного мозга (ср. Churchland 1996: 125—128). Но площадь проекционной рецептивной зоны зависит не от реальной метрики тела, а от функционального значения соответствующего органа. Иначе говоря, «чем более тонкая нервная регуляция требуется данному органу, тем интенсивнее он иннервирован и тем обширнее его представительство в коре мозга, независимо от реального размера этого органа» (Николаенко, Деглин 1984: 59—60). Еще в 1937 г. У. Пенфильд это мозговое отображение тела изобразил в виде гротескного гомункулуса («человечка») с огромным лицом, ртом, языком, кистями рук и большими стопами, но с крошечным туловищем и чахлыми ногами.

Сопоставляя соматосенсорного гомункулуса Пенфильда и рисунки людей, которые (т. е. рисунки) были выполнены больными с угнетенным (т. е. полностью или частично «отключенным») левым полушарием и неугнетенным правым полушарием, Н. Н. Николаенко и Б. Л. Деглин обнаружили интересное сходство между ними: тип деформаций и распределение деформаций по пространству тела оказались одинаковыми. Поэтому исследователи решили, что в обоих случаях части тела представлены в соответствии со степенью их иннервации (Николаенко, Деглин 1984: 61). При этом, считают они, правое полушарие отражает «субъективное телесное пространство», а левое — «объективную метрику тела» (61). В случае угнетения правого полушария (и при нормальном функционировании левого) происходила замена рисунка словом (задача больных была рисовать людей, а не описывать их). Эти факты указывают на «семиотическую специализацию» каждого из полушарий: установку левого полушария на *символические* знаковые системы, а правого — на *иконические* (62). В то время как правое полушарие обеспечивает ориентацию в конкретном перцептивном пространстве, окружающем тело, левое полушарие, благодаря словесной символизации, указывает на общий контекст и концептуальное, бесконечное пространство (63—64). Конечно, только при содействии («диалоге») обоих полушарий, обладающих принципиально различными кодами (языками), получается «неискаженное», самое эффективное восприятие собственного тела, внешнего пространства и мира в целом.

Принцип неравномерной иннервации и загруженности отдельных сенсорных и двигательных зон в коре мозговых полушарий действует, по-видимому, и в визуальной системе (зрительном анализаторе). Изображение на сетчатке глаза соблюдает пропорции наблюдаемого предмета, хотя оно и дано в уменьшенной форме, повернутой на 180° по отношению к предмету. Но в зрительной коре затылочных областей больших полушарий то же изображение дано в почти неузнаваемом виде (хотя и в ретинотопичной форме). Во-первых, оно расщеплено точно по середине — в каждое полушарие попадает только половина изображения с сетчатки. Во-вторых, огромную долю пространства в коре занимает центр поля зрения, а представление периферии сведено к минимуму. Таким образом, если, например, объектом наблюдения является верхняя часть человеческого тела (живот, грудь и голова) с центром поля зрения в зоне носа, то тогда в кортикальном «изображении» самую большую часть пространства займут нос, губы, глаза и лицо, а руки и туловище окажутся сильно уменьшенными (см. Frisby 1979: 68—69). (Было бы интересно попытаться с нейросемиотической точки зрения изучить такие литера-

турные и живописные жанры, как карикатура и гротеск. Деформации, которым в этих жанрах подвергается тело, во многом похожи на «деформации», присущие их представительству в корковых зрительных и сенсомоторных полях.)

В данном контексте особый интерес представляют так называемые когнитивные или ментальные карты. Этим термином пользуются современные географы, когда говорят об образе географического пространства, который в своем сознании имеют обычные люди. Ментальные карты являются визуализацией субъективных, ценностных и жизненно-практических представлений о пространстве. Поэтому такие карты являются закономерными (достоверными) моделями действительности (Šakaļa 2003: 73–74). Специальное место занимают «перцептивные регионы», которые определяются на основе тех названий, которыми пользуются люди, живущие в этих регионах (речь идет о географических самонаименованиях). Если частотность и распространенность отдельных (само)наименований понять как аналог степени иннервации или отображения органов чувств в мозгу, то сразу станет ясным, что ментальная (когнитивная) карта не будет соответствовать «объективной метрике», а будет выражать то место и значение, которое данный географический пункт занимает в аксиологической и бытовой (жизненно-практической) системе человека или народа (см.: Šakaļa 2002).

Такие когнитивные карты в определенном смысле соответствуют географическим картам древности, а те в свою очередь — семантической перспективе или «семантическому синтаксису» средневекового искусства (ср. Успенский 1995: 286). Как известно, сходную аксиологическую или «семантическую» логику в изображении (организации) пространства мы находим и в детских рисунках.

5. Иллюзии осязания: тело над мозгом

Иллюзии — особые перцептивные ситуации, в которых возникают интерпретационные несоответствия («ошибки») между внешним миром, телом (контактной зоной или, проще, органами чувств) и мозгом (внутренним миром, высшей интерпретационной инстанцией). При этом именно тело, понятое как контактная зона между внешним и внутренним миром (т. е. между Не-Я и Я, действительностью и сознанием), играет решающую роль. Важно отметить то, что каждая чувственная система — зрительная, слуховая, обонятельная, вкусовая, осязательная — обладает своими специфическими иллюзиями. Но большинство из них, как можно и ожидать, принадлежит области зрения, которое у человека обеспечива-

ет поступление свыше 90 % всей информации о внешнем мире (Психологический словарь 1983: 113).

С точки зрения соотношения мозга и тела особый интерес вызывают иллюзии осязания, в которых ведущую роль играет интерпретация (переработка, перевод) пространственной информации.

5.1. Иллюзия Аристотеля

Одна из иллюзий такого рода — *иллюзия Аристотеля*. Если мы скрестим два пальца, например указательный и средний, и между ними поместим небольшой шарик, нам будет казаться, что в руке имеются два шарика, а не один. В своем анализе этой иллюзии мне пришлось ее «расширить». В одной из своих работ я попытался показать (доказать), что на основе соответствующего прикосновения к двум реальным шарикам можно почувствовать только один иллюзорный (см.: Užarević 1992). Хотя очевидно, что в иллюзии Аристотеля речь идет об «ошибочной» интерпретации *числа* (два иллюзорных шарика вместо *одного* реального), смешение числа на самом деле основывается здесь на *смешении пространственных отношений*, точнее — на смешении правой и левой стороны предмета (шарика) и, соответственно, правой и левой стороны пальцев. При этом логику мозга можно себе представить приблизительно так: левая сторона пальца (тела) может прикасаться только к правой стороне шарика, а правая сторона пальца — только к левой стороне шарика. Кроме того, также очевидным кажется, что один шарик не может одновременно прикасаться к двум сторонам пальца; если же происходит одновременное прикосновение к двум сторонам одного и того же пальца, то тогда *должны* существовать *два* шарика. Но дело этим не ограничивается. От прикосновения двумя, тремя или даже всеми пальцами к одному шарика возникает, как правило, ощущение только одного, того же самого, шарика. Таким образом выполняется одна из основных функций руки — хватательная: левая сторона одного пальца прикасается к правой стороне шарика, а правая сторона второго пальца — к левой стороне шарика. Такой *нормальный, обычный* способ прикосновения имеет следствием синтетическое ощущение *одного* шарика. Из сказанного следует, что с точки зрения мозга, т. е. телесной схемы, хранящейся в нем, одна и та же сторона (например левая) различных пальцев *не может* иметь следствием синтетическое ощущение. Это должно быть так, если соблюдать норму. Но, как видно, тело не соблюдает нормы, а в случае иллюзии Аристотеля — оно играет, изобретает не-пред-виденные мозгом ситуации. Иначе говоря, тело превосходит себя и, в частности, свое мозговое отображение («схему тела»).

5.2. Акробатика языка: превращение горизонтали в вертикаль

Для понимания пространственно-ориентационных отношений между телом и мозгом небезынтересно познакомиться с другой иллюзией осязания, которую мне довелось обнаружить. Если кончик языка повернуть на 90° налево или направо, прикасаясь при этом к верхнему и нижнему ряду зубов, то тогда зубы окажутся размещены не по горизонтали (левая — правая сторона), а по вертикали (верх — низ). При этом, если язык повернуть слева направо, нижний ряд зубов займет левую позицию, а верхний — правую. Если язык повернуть справа налево — произойдет противоположное. Иллюзия теряет свою силу, если процесс преворачивания языка наблюдается в зеркале. Это в данном случае говорит о превосходстве визуального кода над тактильным. В случае иллюзии Аристотеля, наоборот, включение визуального кода только ослабляет, но не устраняет самой иллюзии: ощущение двух шариков (вместо одного) остается в силе несмотря на то, что мы визуальным следим за процессом прикосновения. Из этого следует, что «ощущение числа», проистекающее из осязательно-ориентационного «ощущения левого и правого», является более фундаментальным явлением, чем визуальный опыт.

В отличие от иллюзии Аристотеля, которая, как мы уже видели, базируется на смещении *горизонтальных отношений* (левое — правое), вторая иллюзия поднимает *проблему вертикальности*. Это тем более интересно, что вертикальность (*верх — низ*), по-видимому, следует считать исходным пространственным измерением, которым определяются остальные два измерения: *левое — правое* и *передняя часть — задняя часть* (ср. Užarević 1997: 22—25). Основные функции языка — определение вкуса, захват, переработка и глотание пищи, а также образование (артикуляция) речи — требуют от языка высокой степени пространственно-ориентационной способности. Для нашей иллюзии характерно то, что вместе с переворачиванием языка, который отображает окружающее его пространство (зубы, полость рта), как будто вращается и само пространство. Иначе говоря, язык ведет себя как фотография, изображающая некоторую реальность, где переворачивание фотографии влечет за собой переворачивание на ней изображенного мира.

При попытке объяснить не только вышеописанную иллюзию, но также и иллюзию Аристотеля, полезно вспомнить эксперимент американского ученого Р. Сперри, получившего в 1981 г. Нобелевскую премию за работы в области физиологии и медицины. Для того чтобы понять, как нейроны образуют специфическую картину связей в развивающемся мозгу, Сперри исследовал проекцию сетчатки в зрительном тектуме сред-

него мозга лягушки. Он поворачивал глазное яблоко взрослой лягушки (или головастика на разных стадиях развития). После регенерации зрительного нерва (или после того как головастик превратился в лягушку и аксоны ганглиозных клеток сетчатки, составляющие зрительный нерв, образовали связи со зрительным тектумом) оказалось, что если, например, глаз был повернут на 180°, лягушка при нападении на приманку ошибалась точно на 180°, т. е. она прыгала в противоположном направлении. Сперри сделал вывод, что волокна зрительного нерва при регенерации всегда прорастают опять в ту же часть зрительного тектума, которую они первоначально иннервировали, и что в случае нормального развития они «находят путь» к правильному местоположению в тектуме сходным образом (Коуэн 1982: 131).

С точки зрения рассмотренных иллюзий осязания, мы обнаруживаем своеобразную асимметрию в отношении *внешняя действительность — органы чувств*, и *органы чувств — мозг*. Нормальное или обыкновенное восприятие предполагает симметрию внешнего и внутреннего, причем органы чувств (контактные зоны тела) выполняют роль оси симметрии. То есть, числу шариков или положению зубов во внешнем (объективном) пространстве соответствует число шариков или положение зубов во внутреннем (перцептивном) пространстве. В иллюзиях органы чувств «изменяют» своей задаче, т. е. не соответствуют той их схеме в зонах высшей нервной системы, которая (схема) построена на основе «нормального» или обычного их положения (поведения). Поэтому *изнутри* (субъективно) мы ощущаем два шарика, хотя *вовне* (объективно) имеется только один. Точно так же — благодаря акробатике языка — объективная горизонталь зубов воспринимается субъективно как вертикаль.

Игровая, творческая природа иллюзий, их способность «надуть» мозг и их своеобразное утверждение объективной («внезаходимой») стороны мира — все это указывает на особый, высокий статус тела в мировой системе. Как в фокусе, все собрано и все скомпоновано в теле: материя, дух, ум, красота, превратность, сила, тленность, уродство, надежда на воскресение.

Литература

Иванов 1978 — *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем, М., 1978.

Иванов 1999 — *Иванов Вяч. Вс.* Нечет и чет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем // *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и теории культуры. Том 1. М., 1999. С. 379—602.

Корчажинская, Попова 1977 — *Корчажинская В. И., Попова Л. Т.* Мозг и пространственное восприятие. М., 1977.

Коэун 1982 — *Коун У.* Развитие мозга // Мозг, М., 1982. С. 113—139.

Лотман 1983 — *Лотман Ю., Николаенко Н.* «Золотое сечение» и проблемы внутримозгового диалога // Декоративное искусство СССР. 1983. № 9. С. 31—34.

Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры, Таллин, 1992.

Николаенко 1973 — *Николаенко Н. Н.* Функциональная асимметрия мозга и изобразительная способность // Труды по знаковым системам. XVI. Текст и культура. Тарту, 1973. С. 84—98.

Николаенко, Деглин 1984 — *Николаенко Н. Н., Деглин Б. Л.* Семиотика пространства и функциональная асимметрия мозга // Труды по знаковым системам, XVII. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту, 1984. С. 48—67.

Психологический словарь. М., 1983.

Топоров 1983 — *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Семантика и структура. М., 1983. С. 227—284.

Успенский 1995 — *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995.

Якобсон 1985 — *Якобсон Р.* Избранные работы. М., 1985.

Changeux 1986 — *Changeux J.-P.* Neuronsi čovek. Beograd, 1986.

Churchland 1996 — *Churchland P. S.* Neurophilosophy. Toward a Unified Science of the Mind-Brain. Cambridge, Massachusetts, London, 1996.

Faryno 1991 — *Faryno J.* Введение в литературоведение. Wstep do literaturoznawstwa. Wydanie II poszerzone i zmienione. Warszawa, 1991.

Frisby 1979 — *Frisby J. P.* Seeing. Illusion, Brain and Mind. Oxford, New York, Toronto, Melbourne, 1979.

Merleau-Ponty 1978 — *Merleau-Ponty M.* Fenomenologija percepcije, Sarajevo, 1978.

Ristić. Lik u grotesknoj strukturi (ruski roman 20. stoljeća). Zagreb, 1995.

Šakaja 2003 — *Šakaja L.* Imaginativna geografija u hrvatskim ergonimima // Hrvatski geografski glasnik. Zagreb, 2003. Vol. 65, Br. 1. S. 25—45.

Šakaja 2003 — *Šakaja L.* Geografska karta kao vizualni model svijeta // *Flaker A., Uzarević J.* Zagreb: Filozofski fakultet. Naklada Slap. S. 65—78.

Uzarević 1992 — *Uzarević J.* Aristotelova iluzija. Prilog fenomenologiji percepcije // Filozofska istraživanja. Zagreb, 1992. Sv. 3. Br. 46. S. 691—706.

Uzarević 1995 — *Uzarević J.* Tropi i jezik. Zapažanja o metafori, metonimiji i sinegdohi // Tropi i figure (ur. Živa Bencić i Dunja Falisevać). Zagreb, 1995. S. 105—112.

Uzarević 1997 — *Uzarević J.* Prostorno kodiranje vrijednosti. Tijelo i prostor / *Flaker A., Medarić M.* (ur.). Hijerarhija. Zagreb, 1997.

Содержание

Введение (<i>Н. В. Злыднева</i>)	3
I. ТЕЛО В ЯЗЫКЕ И КОММУНИКАЦИИ	
<i>Г. Д. Гачев</i> (Москва). Язык тела в Евангелии	6
<i>Л. Н. Виноградова</i> (Москва). Телесные аномалии и телесная норма в народных демонологических представлениях	19
<i>Го-Синь-И</i> (Тайбэй-Москва). Соматический код в русской и китайской фразеологии.	30
<i>Н. А. Фатеева</i> (Москва). Семиотика тела и идентичность автора в женских текстах (на материале современной женской прозы)	41
<i>И. А. Седакова</i> (Москва). Телесное в современной российской рекламе	56
II. ТЕЛО В ЛИТЕРАТУРЕ ПРОШЛЫХ ВЕКОВ	
<i>Д. Буркхард</i> (Гамбург). Шрам. Археология литературного мотива	68
<i>Я. Войводиц</i> (Загреб). О физиологических жестах: плевание (XIX век и Н. В. Гоголь)	80
<i>И. Лоцилов</i> (Новосибирск). Телесная мотивика в поэзии Заболоцкого	94
<i>Р. Бобрик</i> (Седлице). Мотив тела в поэзии Збигнева Херберта	107
<i>Ю. Урбан</i> (Седлице). Лицо и тело в повести «Анд» Станислава Чича	120
<i>Т. И. Чепелевская</i> (Москва). Телесный код и его роль в раскрытия идеи романа Ивана Цанкара «Нина»	135
<i>Н. М. Куренная</i> (Москва). Телесный код в соцреалистических произведениях	143
Л. Н. Титова (Москва). Телесность. Самоидентификация чешки на вершинном этапе чешского национального Возрождения	151
III. ТЕЛО И ТЕАТР	
<i>Л. А. Софронова</i> (Москва). Телесный код в русском театре XVIII в.	157
<i>В. И. Новиков</i> (Москва). Фламандцы в красноармейской шинели.	175
<i>К. Осиньска</i> (Варшава). Прозрачное тело и тело-материя (Ришард Чесляк – Стойкий принц в спектакле Ежи Гротовского и Валери Древилль – Медея в спектакле Анатолия Васильева)	185
<i>М. Бурта</i> (Седлице). Секта и тело	199

IV. ТЕЛО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

<i>Г. П. Мельников</i> (Москва). Телесность в чешском барокко	203
<i>А. Деньщикова</i> (Москва). Телесность в рудольфинской культуре . . .	212
<i>Г. Бобилевич</i> (Варшава). Пластическая репрезентация тела у Петрова-Водкина	222
<i>Б. Юнген</i> (Цюрих). Тело как носитель информации в творчестве скульптора В. И. Мухиной	233
<i>Н. В. Злыднева</i> (Москва). Тело как социальная метафора в «актуальном русском искусстве»	247
Вместо послесловия	
<i>Й. Ужаревич</i> (Загреб). Нейросемиотическое тело	256

Научное издание

**ТЕЛЕСНЫЙ КОД
В СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУРАХ**

Ответственный редактор
доктор искусствоведения *Н. В. Злыднева*

Сборник подготовлен к печати
в отделе редакционной подготовки рукописей
Института славяноведения РАН

Подписано в печать 28.00.2005. Печ. л. 16,0.
Тираж 300 экз. Заказ № . Цена договорная.

ТЕЛЕСНЫЙ КОД В СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУРАХ