

Натура и култура



Российская академия наук
Институт славяноведения и балканистики
Научный центр общеславянских исследований
(ЦЕСЛАВ)

НАТУРА И КУЛЬТУРА

СЛАВЯНСКИЙ МИР

Ответственный редактор
доктор исторических наук
И. И. Свирида

Москва, 1997

В книге исследуется проблема "натура и культура" в текстах славянской культуры – художественных, фольклорных, исторических, религиозных, научных. Освещаются вопросы: природа и картина мира, природа как образец и инспирация, натура и натуральность, природа и различные сферы сознания. Славянский материал введен в широкий европейский контекст.

ISBN 5-7576-0041-1

© Институт славяноведения
и балканистики РАН, 1997

Книга "Натура и культура" продолжает серию историко-культурных исследований, начатую работами "История культуры и поэтика" (М., 1994), "Человек в контексте культуры. Славянский мир" (М., 1995), "История и культура" (в печ.), которые подготовлены Отделом истории культуры Института славяноведения и балканистики РАН. Ее изданию, как и в остальных случаях, предшествовала научная конференция и публикация тезисов (М., 1993).

В статьях в теоретическом и конкретно-историческом плане рассматриваются взаимоотношения природы и культуры, их эволюция на протяжении различных эпох, анализируются эстетические идеи и художественные образы, складывающиеся в процессе диалога природы и культуры, показано, как представления о природе обнаруживали себя в различных сферах сознания. Исследование ведется преимущественно на славянском материале, который вводится в широкий европейский контекст.

Книга содержит четыре раздела: Природа в картине мира, культура и Космос; Природа как образец, натура и натуральность; Природа как инспирация; Природа в контексте народного, исторического, религиозного и научного сознания.

Среди ее авторов – научные сотрудники ИСБ РАН, специалисты из Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Института искусствознания Министерства культуры РФ, а также других исследовательских центров.

В работе по подготовке рукописи к изданию приняла участие к. ф. н. Т. И. Чепелевская.

Авторы благодарят рецензентов к. и. н. О. Ю. Тарасова и д. ф. н. В. Г. Федотову.

ПРИРОДА В КАРТИНЕ МИРА КУЛЬТУРА И КОСМОС

НАТУРА И КУЛЬТУРА: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ

И. И. Свирида

Проблема "натура и культура" принадлежит к числу фундаментальных проблем, которые всегда занимали мыслителей. Она может быть рассмотрена на разных уровнях. Если на языке семиотики – это взаимоотношения мира знакового и незнакового, то в философском смысле она охватывает взаимоотношения Человека, Космоса и Бога, практически включает всю метафизическую проблематику, связи бытия и сознания, мира реального и мира идеального, материи и духа, природной необходимости и творческой свободы, в конечном итоге – проблему места человека во Вселенной и его отношения к ней.

Проблема "натура и культура" стала стержневой в эстетической теории, постоянно решавшей вопрос о соотношении искусства и природы, приоритете того или другого. Это было непосредственно связано со стилевой и жанровой эволюцией художественного творчества, характером идеала, влияло на пропорции символического и натуралистического начал, тип символики, иконографии.

Однако искусство и помимо эстетических теорий воплощало свое отношение к природе, отражая данное уже античностью двойственное толкование этого понятия, содержавшее представление о природе творящей и природе творимой (*natura naturans* и *natura naturata*, если воспользоваться средневековой терминологией), т. е. о природе как творческой сущности, а не только как окружающей среде¹, чем определялось отношение к самому творческому процессу.

Единство природы и культуры воплощает и олицетворяет человек. В мифологии, которая изначально их не дифференцировала, культурные герои наделялись способностью как создавать

новые предметы культуры, так и участвовать в природоустройстве².

Если в человеке соединяется натура и культура, то его образ с древнейших времен служит их единению. Антропоморфизация относится к архетипическим способам осознания универсума. Согласно представлениям древних Космос мог строиться по модели человека, но и культурные творения также моделировались по его подобию, антропоморфизации подвергся не только мир природы, но и мир вещей; она также легла в основу архитектурных пропорций и членений.

Человек – производное природы, однако обладая способностью суждения (считать ли ее обретенной им по благодати или в результате эволюции), он противопоставляет себя всему сущему, выходит за пределы природы, вступает в сложные взаимоотношения с ней, пытается овладеть ее тайнами, установить над ней господство или вновь вписаться в нее.

Удалиться от природы и вновь соединиться с ней – эти две разнонаправленные тенденции культура постоянно обнаруживает в своем развитии. Уже Библия в первых строках фиксирует факт отпочкования культуры от природы и их взаимосвязь: человек был создан "возделывать и хранить" Эдемский сад, как говорит Книга Бытия (2, 15), называя таким образом два процесса, определяющих сущность культуры – процесс "обработки", "возделывания" изначального природного материала и процесс "хранения" – сохранения, накопления, преемственности традиций.

Схождение натуры и культуры в человеке – это его основная экзистенциальная драма, заключающаяся в возможности осознавать свою биологическую конечность, спасения от чего он ищет как в Боге, так и в сфере культуры, занимаясь геронтологией или создавая так называемые вечные ценности. Об этом нежелании людей уйти с земной сцены с неодобрением писал Иосиф Бродский, – "Лицам их привит /к жизни какой-то не-/ покидаемый вид"³.

Наряду с зависимостью от природы, у человека существует и другая экзистенциальная забота – "ужас истории", если воспользоваться определением Мирче Элиаде. Пытаясь противостоять природе, человек неудовлетворен также культурой. Едва отделившись от природы, он начинает искать возвратный путь. Возникает парадоксальное "недовольство цивилизованного человека цивилизацией"⁴. Тоска по "естественному" пронизывает всю историю культуры, воплощаясь в проходящем через нее образах библейского Эдема, античной Аркадии, в постоянном противопоставлении жизни на лоне природы и в городе.

Естественность могла трактоваться различно – как хаос или гармония в античности, как греховность в Средневековье, как торжество витального начала в Возрождении. Монтень, не противопоставляя естественное цивилизации, отождествлял его с манерой поведения, благопристойной и благовоспитанной, т. е. естественность стала растением "взлелеянным всей культурой"⁵. В XVIII в., естественность – это также изначальность, но не варварство, а следование справедливым законам природы, соединение морального, прагматического и эстетического начал, решительно разделенных лишь Э. Кантом. В понятие естественность то столетие включало и *frivolité*.

Если в Средневековье естественность противопоставлялась сверхъестественному, то в Новое время она выступает в оппозиции к искусственности. Примиряя ее, эстетика XVIII в. высоко ставила "искусственную естественность", что в садах называлось "искусственной дикостью". Это был мимесис в платоновском смысле как иллюзионизм. Только Платон оценивал его низко, а XVIII в., унаследовавший иллюзионизм от барокко, – высоко. Однако, если барокко со всей наглядностью хотело представить мир горний, то эпоха Просвещения это делала по отношению к миру земному.

В XIX в. под естественностью стали понимать природу в ее первоначальном виде. Именно то столетие принесло программный натурализм; возможно не случайно тогда же появилась наиболее отвечающая его задачам техника фотографии, открывшая возможности воплощения объективно-достоверного образа мира, к чему стремилось и изобразительное искусство *. Оно хотело быть безыскусным. Как и той, ему это не удалось.

Взаимоотношения природы и культуры влияют на тип личности, свойственный той или иной эпохе. По тому, дается ли плотско-тварное изображение человека со знаком минус, как в Средневековье, или прославляется телесное начало, как в Ренессансе, выступает ли человек в целокупности физического и духовного, как у М. Монтеня, или это чувствительный человек, как у Ж. Ж. Руссо, можно судить о господствующих отношениях природы и культуры в то или иное столетие. Они позволяют понять не только человека, но и мир окружающих его вещей в единстве их прагматической и духовно-символической функций.

Изменения во взаимоотношениях природы и культуры проявлялись в преобразованиях самого понятия "природа". На протя-

* Характерно, что один из первых английских фотографов Фокс Тальбот назвал альбом своих пейзажных фотографий "Карандаш природы"⁴.

жении истории менялось его сущностное, субстанциональное содержание, речь шла по сути о разных по составу и объему предметах⁷. При этом границы природы могли расширяться, включать Бога и сверхнатуральные явления, или сокращаться, охватывать прежде всего земное; различно определялись пути ее возникновения и развития (креация или эволюция), временные рамки существования (всегда, несколько библейских тысячелетий со дня сотворения мира или миллионы лет геологического времени).

Если для греков и человек, и боги были частью природы – фюсиса, которая выступала как самоорганизующееся одухотворенное живое целое, то в Средневековье природа перестала быть из-себя-сущим. Это произведение Бога, Космос-храм. Земное и небесное символически уподобляются. Вопрос о противопоставлении природы и культуры снимается божественным присутствием, что, правда, не исключает его имплицитного наличия.

Средневековая культура не смотрела со стороны на природу. "Христианское учение... вовсе не [было] призвано сообщать знание о сущем", оно несло истину спасения⁸. Познание природы означало познание Бога, а Книга природы являла собою второе Писание. Художник был призван передать следы божественной красоты, что легче было сделать через символы. Поэтому изображение в искусстве природы с этой точки зрения в наибольшей степени утратило свою "естественность", хотя ее детали могли воспроизводиться натуралистически. Еще Божественная комедия, показывая, по словам Э. Ауэрбаха, "все мыслимые области реального", представляла аллегорическую историю спасения человечества⁹.

Благодаря всему этому, Средневековье, по словам Хейзинги, смогло создать "образ мира более строгий в своем единстве и внутренней обусловленности, чем это было способно сделать естественнонаучное мышление, основанное на причинности. Он [этот образ] охватил своими объятиями и природу и историю"¹⁰.

С концом Средневековья богосоотнесенность природы и культуры нарушается. Символическое истолкование природы начинает вытесняться вниманием к ее реальным проявлениям, возрождается оппозиция природа/культура, а с ней восходящая к античности теория мимесиса. В эпоху Ренессанса естествознание начинает отделяться от богопознания.

Однако прежде чем восторгается собственно естественнонаучное мышление, распространяется натурализованное и полное тайн эзотерическое прочтение природы. Астрологи хотят неразрывно соединить Космос и Историю. Гностики ищут власть над природой изнутри ее самой, рассматривая ее в качестве живого целого, а человек связывается ими с движением всего бытия¹¹. Он

предстает как активный микрокосм, как центр четырех стихий, пятая сущность – квинтэссенция. Эзотерическая интерпретация природы, никогда не исчезающая, особенно активизируется в культуре при смене парадигм, способствуя оживлению архетипов. Так происходит на пороге не только Ренессанса, но и Романтизма (вспомним популярность тогда Я. Бёме), в современной европейской культуре.

В эпоху Ренессанса утвердилось понимание бесконечности мира, разрушавшее иерархическое строение Вселенной. Происходит пантеистическое слияние творения и творца. Природа наделяется одушевленностью, имманентной творческой силой, ореолом божественности. Это имело следствием перенесение интереса с Бога на его творение, что привело, в частности, к рождению европейского пейзажного искусства¹². Мыслители начали судить "О природе вещей согласно их собственным принципам" (так назывался труд Б. Телезио – один из важнейших в ренессансной натурфилософии, 1565)¹³.

Вместе с тем художники увидели, что "искусство заключено в природе; кто умеет обнаружить его, тот владеет им"¹⁴. Однако "умение" было уже сферой культуры. Как говорил Николай Кузанский, – "Ничто не может быть только природой или только искусством, а все по-своему причастно обоим"¹⁵, тем самым отметив генеральную особенность культуры. В XX в. М. М. Бахтин сформулирует ее следующим образом: "Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах... в этом серьезность и значительность [культурного акта]"¹⁶. Именно в аспекте отношений культура/природа проблема культурного пограничья предстает как экзистенциальная для культуры.

Соприкасание культуры с натурой ощутимо в каждой ее точке, что обеспечивает культуре ее продуктивность. По словам Д. Дидро, прекрасное рождается в тот счастливый миг, когда культура не потеряла свою связь с матерью-природой. В его интерпретации это было однако уже скорее метафорой. Не случайно мастера Века философов хотели искусственно воспроизводить естественную природу – опасность утратить с нею связь становилась реальностью. Эта опасность возникла при переходе к Новому времени, когда "человек от себя и собственными средствами вознамеривается... обеспечить себя в своем человечестве посреди сущего в целом"¹⁷. В XVII в. идея красоты, т. е. гармонии культуры и природы, начинает уступать место функциональности¹⁸. Однако эпоха барокко привнесла органическое природное движение в архитектуру, а растительности в садах придала геометрические "культурные" формы, дворцы же свои она размещала *entre court et jardin*,

т. е. обращенными одной стороной к цивилизации, городу, а другой – к природе.

Вместе с тем в XVII в. в космологии возобладали представления о математическом порядке. Труды Галилея, Декарта и Ньютона Книга природы с языка божественных символов оказалась переведена на язык математики. Вселенная открылась опытному изучению, при этом природные явления были уподоблены механическим¹⁹. Естественные тела начали рассматривать как "божественные машины", "естественные автоматы", а отличие между природой и искусством усматривали в способности первой создавать машины, которые "в своих наименьших частях, до бесконечности продолжают быть машинами"²⁰. Барокко оживило восходящее к позднему Средневековью понятие *machina mundi*²¹. Бог был провозглашен Великим Механиком.

Изучение природы, перестав быть умозрительным, начало отделяться от гуманитарной области. Натурфилософия превращается в естествознание. Главным становится эксперимент. Сочетание математических и экспериментальных принципов породило новый подход к явлениям природы – их начали конструировать. Таким конструированием в искусстве стала компоновка наиболее прекрасных проявлений природы, предписываемая классицизмом и имеющая целью высвободить скрытую в природе внутреннюю красоту.

XVII в. увидел природу как расчетно задуманную систему, где важнейшую роль играет количественный фактор, как обильно наполненную кладовую, как часовой механизм. И всем этим можно распоряжаться по своему усмотрению, а сам механизм научились воспроизводить искусственно. Автор XVII в., описывая настольные часы, которые представляли небесную сферу, восхищался, "как маленький человек создал на Земле все то, что Интеллигенции создали на небе, где они вращают огромные своды Вселенной [...] искусство породило [...] портативное небо [...] прекрасное зеркало, в которое смотрится природа и удивляется, видя, как искусство дошло до того, что как бы рождает вторую природу"²².

Научное знание, соединившись в Новое время с технической мыслью, открыло путь инструментальному пониманию культуры. Именно в этом философы усматривают истоки современного экологического кризиса²³. Однако можно заметить, что это кризис не собственно природы, как обычно формулируется, а скорее культуры – гибель грозит не столько природе, сколько цивилизации.

Эпоха Просвещения осознала их конфликт. С этого времени человека все больше начинает волновать состояние природы, все

чаще появляются описания вырубленных лесов, испорченных ландшафтов. Концепция возникших тогда так наз. английских естественных парков, в которые Дж. Аддисон хотел превратить всю свою страну, была попыткой противостоять разрушению природы под воздействием цивилизации так же как и насилию над ней в искусстве – например, в геометрических садах. Пытаясь гармонизировать отношения природы и культуры, мыслители XVIII в. провозгласили естественное начало мерой вещей и главным этическим принципом. Книга природы стала романом для чувствительных сердец, его читали "гербаризируя и мечтая" (Ж. Ж. Руссо). Это не мешало сохранять механицизм.

Живой космический дух вернул природе романтизм, она выступила сферой абсолюта. Если в эпоху Просвещения натура – это прежде всего материя, то в романтизме – это торжество духа над материальной действительностью. Для человека XVIII в. природа была образцом, который можно воплотить в жизнь, романтику она являлась недостижимым идеалом, для одного – это видимая реальность, для другого – постоянная тайна. Мыслитель Просвещения постигал природу, изучая ее, – истинно романтический поэт, по словам Новалиса, изначально всеведущ, он может пророчествовать о ней. Вместе с тем у романтиков резко обозначилась оппозиционная отношений природы с историей²⁴, хотя Жан-Поль и называл последнюю, наряду с природой, "великой наставницей".

Природа, понимаемая как творящая или творимая, выступала идеалом, к которому стремится искусство. Она и объект подражания, хотя искусства (технэ), согласно Платону или Н. Буало, превосходят ее. Однако теория мимесиса утвердилась прежде всего в аристотелевском толковании и привела, в конечном итоге, к понятию натуры как идеала. При этом мимесис мог означать подражание вещам, как они есть, как они могли бы быть увидены, а также, согласно Демокриту, подражание креативной способности натуры²⁵.

Подражание, наряду с символизацией, выступило универсальным свойством не только искусств, но освоения человеком мира в целом. Подражанием природе стал научный эксперимент – воспроизведение деятельности природы в лабораторных условиях. Импрессионисты и пуантилисты ставили своего рода эксперимент, стремясь максимально приблизиться к воспроизведению природных свойств цвета. На рубеже XIX–XX вв. синтез конструктивного и органического начала, изощренной искусности и биологизма дал модерн.

Провозглашенный в XX в. отход от теории мимесиса не означал отказа следовать природе. Одним из постулатов творчества

стало уподобление природного процесса и процесса художественного, подражание не формам природы, а следование ее креативной способности, как бы реализуя демокритовское понимание мимесиса. Вместе с тем разрушение традиционных художественных форм в искусстве было попыткой возвращения к изначальной первозданности, к космическому сакруму (К. Брынкуши), к структурной основе вещи, первоначальной сущности (П. Сезанн), к выявлению не только созидающего, но и деструктивного начала в природе (постмодернизм).

В целом, амиметическое понимание искусства вовсе не означало отхода от природы, о чем свидетельствуют столь разные примеры как современное нефигуративное искусство, с одной стороны, а с другой – средневековые фигуративные иллюстрации к проникнутым идеей единства природы и духа алхимическим сочинениям, в которых художник символически показывает то, что невидимо и непознаваемо, природу в качестве трансценденции²⁶. Как говорил П. Клее, искусство не изображает видимых вещей, а делает их видимыми.

Однако и подражание не свидетельствует о пассивности культуры. Человек обречен на творчество²⁷. Сила воображения – бич человека, полагал Монтень, так как из-за него тот имеет дело со "второй природой" вместо "первой" (напомню, что цитированного выше автора XVII в., описывавшего мастерски выполненные часы, спустя полстолетия больше радовало иметь дело именно со "второй природой"). Неизбежно "творческое" отношение к природе не позволяет культуре слиться с ней. Сколько бы культура не стремилась к этому, она не может перейти собственную грань. По удачному сравнению современного исследователя, культура подобна Мидасу: от его прикосновения все становилось золотом, так и культура, прикоснувшись, все обращает в культуру²⁸.

Взаимоотношения между природой и культурой постоянно разыгрываются внутри культуры, что наиболее наглядно воплотилось в развитии садового искусства. Несмотря на усилия творцов английского пейзажного парка сделать его максимальным подобием реальной природы, он оставался артефактом. Тенденция к натуральности, ее последовательная реализация ставила предел самому существованию топоса сада, по определению огороженного и культивированного пространства²⁹. Он мог сохраняться, пока "естественная" природа пейзажного парка оставалась скомпонованной, в духе классицизма выступая как прекрасная природа. Возобладание натуралистического принципа, культ реальной, исторической, "родной" природы привел в середине XIX в. к рождению национальных парков-заповедников, которые перестали быть художественно организованным пространством.

Сад – это всегда пространство культуры³⁰. Но вместе с тем он, как и вся культура, развивается в природном времени и простран-

стве, хотя их роль в процессе развития человечества относительно снижается за счет разрастания цивилизационного начала, культурной среды. Культура не может обходиться без природы, которая предоставляет ей энергию и изначальный материал. Он беспрделен, что делает беспредельным и возможности развития культуры. "Наше воображение, – писал Б. Паскаль, – скорее утомится постигать, чем природа – доставлять ему материал... никакая идея не приближается к ней"³¹. Этот материал константен, ибо природа, по словам Б. Спинозы, "всегда и везде остается одной и той же"³², в отличие от исторически развивающейся культуры.

Связь природы и культуры, присутствующая во всех эпохах, могла выражаться различно – иметь скрытый характер, как в Средневековье, или выноситься на поверхность, как в XVIII в. Понятия природы и культуры могли гармонизоваться, сочетаться антиномически и даже антагонистически – традиция, заложенная в Новое время и во многом обязанная Э. Канту и И. Фихте, лишивших "природу всякого в себе сущего достоинства"³³.

В XIX в., как писал С. Франк, мир оказался "безнадежно расколот на две половины – природы и культуры", вместе с тем возникла тенденция преодолеть их дихотомию. В 1910 г. тот же философ констатировал, что подготавливается "крупнейший переворот. Вся область органической и психической природы изъемлетса из сферы механического мировоззрения". Он полагал необходимым признать, что в природе "имеют место живые, разумные, целеустремленные индивидуальные силы" и это делает "невозможным полагать между природой и культурой непреходимую пропасть", отрицать "соучастие обоих начал в каждой точке бытия"³⁴.

Идея единства природы и культуры легла в основу русского космизма, проявившись в особенности в теории ноосферы. Согласно ей, человеческая мысль выступает в качестве геологической силы, сложившейся "стихийно, как природное явление, в последние несколько десятков тысяч лет"³⁵, что позволяло В. И. Вернадскому говорить о том, что "деление на геологическое и историческое время для нас сейчас сглаживается"³⁶.

Идея единства проникла и в эстетическую мысль, не случайно развитие восходящей к Леонардо да Винчи трактовки образов живописи как естественных, а не конвенциональных знаков (работы Э. Гомбриха). Симптоматична и постановка исследователями вопроса "принадлежит ли искусство к природе или к культуре, или же в какой мере к одной и к другой?", а в поисках ответа на него привлечение таких аргументов, как роль природных детерминант в формировании личности, (что подтверждается исследованиями нейрофизиологов), преодоление дуализма в трактовке

познавательного акта (установлено, что происходит не отдельно физическое видение, а потом культурное осознание, мы сразу воспринимаем мир трехмерным и наделенным значениями)³⁷.

Идея единства культуры и природы проходит через всю историю человечества – примечательны слова Николая Кузанского, под которыми мог бы подписаться В. И. Вернадский: "Человеческий ум [...] участвует в плодородии творящей природы"³⁸. Эта идея актуализировалась, когда оказались под сомнением и биологические и нравственно-интеллектуальные перспективы человечества. В последнее время все чаще звучит точка зрения, согласно которой противостоят не натура и культура, а натура и социум, культура же подобна жемчужине, заделывающей трещину в их разломе. Ее основная функция трактуется в платоновском духе – смягчить их трагическое противостояние, соотнеся его с высшим смыслом бытия человека, с его предназначением³⁹.

Итак, взаимоотношения природы и культуры, воплощаемые в религиозных, научных, этических, художественных и других формах, неизбывны в земной истории человечества. Их возникновение и развитие составляют суть такого феномена, как *homo sapiens*. С его появлением сложилась новая структура земного мира, распавшегося на природу и культуру. Эти взаимоотношения в решающей степени повлияли на состояние этого мира и его художественный образ в отдельные эпохи, они оказались определяющими по отношению к человеческой деятельности в целом, ее направлениям и результатам. Актуализация идеи единства природы и культуры, на протяжении столетий утверждавшейся в особенности искусством, говорит о том, что складываются новые приоритеты в общественном сознании. Это, возможно, приближает время, когда природа раскроет истинную сторону, которую, по словам Мартина Хайдеггера, она утаивала от технически овладевающего ею человечества, что будет означать новую эпоху во взаимоотношениях природы и культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Способность лексически различать эти два смысла – преимущество в особенности славянских языков; впрочем каждое из этих слов может выступить в двояком смысле.

2. Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира. В 2-х т. М., 1988. Т. 2. С. 25.

3. Бродский И. Натюрморт // Холмы, СПб., 1991. С. 219.

4. Lovejoy A. D., Boas G. A Documentary History of Primitivism and Related Ideas in Classical Antiquity. Baltimore, 1936. P. 7. Цит. по: Баткин Л. М. Зарождение новоевропейского понимания культуры в жанре ренессансной пасторали ("Аркадия")

Якобо Саннадзаро) // Проблемы итальянской истории. М., 1983. С. 253.

5. Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 391.

6. Этой проблеме была посвящена выставка акварели и ранней английской фотографии "The Pencil of Nature" в лондонской Портретной галерее в 1994 г.

7. Ахутин А. В. Понятие "природа" в античности и в Новое время ("Фюзис" и "натура"). М., 1988.

8. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 113.

9. Ауэрбах Э. Указ. соч. С. 197.

10. Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 225.

11. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М., 1986. С. 331–350.

12. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973. С. 90–101.

13. Природа в культуре Возрождения. М., 1992.

14. Дюрер А. Дневники, письма, трактаты / Пер. и коммент. Ц. Г. Нессельштраус. Л.-М., 1957. Т. 2. С. 193.

15. Николай Кузанский. Соч. в 2-х томах. М., 1979. Т. 1. С. 253.

16. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 25. См. также: Проблемы культурного пограничья // Славяноведение. 1990. № 1.

17. Хайдеггер М. Указ. соч. С. 113.

18. Francastel P. Architektura klasyczna i społeczeństwo europejskie w XVII w. // Biuletyn historii sztuki. 1958. R. XX. N 3/4. S. 267.

19. Философия эпохи ранних буржуазных революций. М., 1983. С. 348.

20. Лейбниц Г. В. Избранные философские произведения. М., 1980. С. 355.

21. Гайденок П. П. Эволюция понятия науки XVII–XVIII вв. М., 1987. С. 15.

22. Цит. по: Ахутин А. В. Указ. соч. С. 66.

23. Хесле В. Философия и экология. М., 1993.

24. Софронова Л. А. Польская романтическая драма. М., 1994. С. 325.

25. Tatariewicz W. Dzieje szczęściu pojęć. W-wa, 1975. S. 325–328.

26. Chojecka E. Obraz natury "drugiego obiegu" // Sztuka a Natura. Katowice, 1991. S. 86.

27. Tatariewicz W. Op. cit. S. 306.

28. Баткин Л. М. Указ. соч. С. 253.

29. В качестве такового топос сада противоречил ментальности романтиков с их культом дикой, неоскверненной вмешательством человека природы (Свирида И. И. Сады Века философов в Польше. М., 1994. С. 158–163).

30. Цивьян Т. В. Сад: природа в культуре или культура в природе? // Натура и культура. Тезисы конференции. М., 1993. С. 13–14.

31. Цит. по: Ахутин А. В. Указ. соч. С. 5.

32. Спиноза Б. Избр. произведения в 2-х т. М., 1957. Т. 1. С. 455.

33. Хесле В. Указ. соч. С. 54.

34. Франк С. Природа и культура. М., 1910 (Цит. по: Эон. М., 1994. С. 45, 47, 50).

35. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Кн. 2: Научная мысль как планетное явление. М., 1977. С. 22.

36. Вернадский В. И. Несколько слов о ноосфере. Цит. по: Русский космизм. Антология философской мысли. М., 1993. С. 311.

37. Gieysztor-Miřobędzka E. Natura, nauka, sztuka – nowy paradygmat // Sztuka a Natura. Указ. соч. S. 15–29.

38. Николай Кузанский. Соч. Т. 1. С. 189.

39. Давыдов Ю. Н. Культура – природа – традиция // Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 51; Он же. Идея произведения искусства у Платона и Аристотеля // Культура и искусство античного мира. М., 1980. С. 270. См. также: Аркадьев М. А. Конфликт ноосферы и жизни (эскизное введение в "фундаментальную структурно-историческую антропологию") // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ НА ПРИРОДУ "ГЕНЕЗИС ИЗ ДУХА" ЮЛИУША СЛОВАЦКОГО

Л. А. Софронова

"Генезис из духа" Ю. Словацкого – это произведение, содержащее ключ к расшифровке романтического видения мира. Оно, как и все романтические тексты, фрагментарно, полно недосказанностей, противоречий (автор не намеревался строить строгую философскую систему) и повторов; эти повторы образуют своеобразные опорные точки "Генезиса". Концепция поэта не выдержана в одинаковом стиле, и поэт явно предлагает воспринимать ее неодинаково. Также она и читается. В ней есть сломы, сбивы, в ней возможны – и она сама требует этого – различные интерпретации.

"Генезис из духа" – неоднородное явление, в нем совмещаются различные принципы построения картины мира, синтезируется наука и поэзия, философские идеи романтизма сливаются с мессианистскими. Оно таит в себе глубокие напряженные отношения поэта с Богом¹. В нем тема природы, выходящая на первый план, органически соединяется с доминирующей в романтической культуре идеей эволюции. Тема природы решается в переплетении поэтических и научных представлений. Концепции науки поэтизируются, романтические образы сближаются с научными описаниями. В "Генезисе из духа" сошлись основные характеристики романтической поэтики, подчиненные теме природы. Ее разработка ставит "Генезис" на особое место в польской романтической культуре; это произведение в максимальной степени выявляет сближение поэзии с наукой, столь свойственное романтизму, и в этом сближении определяющей становится оппозиция природы и культуры.

Тема природы была одной из ведущих в комплексе романтических тем. Она была способна организовать жанр, как например, утопию, разойтись в многочисленных мотивах решительно всех видов искусств. Природа воплощала художественное пространство романтических произведений, в малых и больших измерениях. Это мог быть и космос, и лирический пейзаж. Была природа и персонажем, как у самого Ю. Словацкого в "Балладине", где Гоплана олицетворяет ее. Вступая в динамический синтез искусств, выступая как реальность, природа влияет на характер архитектуры, является "материалом" садово-паркового искусства².

Идея природы никогда не выступала изолированно в романти-

ческих произведениях. Только в оппозиции: природа/культура она приобретала огромное множество значений, без которых не существовало романтической философии, поэзии, с помощью которых создавалась картина мира и определялось место человека в нем. Эта оппозиция распадалась на ряд составляющих, варьировалась (что происходило и в эпоху Просвещения), например: деревня/город, естественный человек/человек, испорченный цивилизацией, время/вечность и проч. Ср.: "Великий оратор, поэт, каждый писатель с талантом и чувством, если ищет истинного вдохновения, бежит из города в объятия природы ... теперь он смело глядит в бесконечность. Он стал наравне с натурой – он один..."³

Эта оппозиция не была неподвижной и всякий раз меняла свои пропорции, тип соотношения членов. Она существовала в движении, которое приводило и к снятию их противопоставления. Во всех этих случаях природе отдавалось предпочтение. Она безоговорочно возвышалась над культурой. Природа выступала как Абсолют, в субстанцию которого невозможно проникнуть и в жизнь которого нельзя вмешаться. Природа требовала созерцания и осторожного приближения к ее тайнам. Поэтика романтизма, как и поэтика барокко, предполагала существование тайны в произведении. Она была частью его строения, принципиально не подлежащей анализу⁴. В "Генезисе" Словацкого эта тайна совпала с тайнами природы. Человеку не дано познать природу, но он должен знать, что "В каждой форме есть воспоминание о прошлом и предвосхищение будущего, и во всех них есть предвестие человечества, сон, мечта о человеке"⁵.

Противопоставление природы и культуры неоднократно реализовалось в мотиве руин. К нему обратился и Ю. Словацкий в "Генезисе из духа"⁶. Поэт акцентирует тему преходящести жизни человека, бренности всего земного. Он не настаивает на теме: *Et in Arcadia ego*, связанной с этим противопоставлением, хотя как подчиненная она присутствует. Когда Словацкий говорит о том, что хотел бы увидеть те же величественные колонны, что некогда видел римский император, когда сокрушается о гибели мраморных статуй, которым капли росы выели глаза, он утверждает тему вечности природы, причем находя нетрадиционный оборот для ее развития, пропуская эту тему через конкретную деталь. Взгляд его падает на воробья, скачущего по песчаной дорожке среди развалин, и хотя за столетия и море отступило, и Рим погрузился в песок, это тот же воробей, которого видели легионы Вара.

Природа противостоит культуре по многим признакам, но находится в сопоставлении с ней, она приобретает и ее свойства. Не сом-

неваясь в самодостаточности природы, романтик насыщает ее концепцию множеством мифологем, придает ей "культурный" облик и многие основополагающие категории романтизма приписывает ей. Среди них – категории духа, движения, смерти и бессмертия, любви. Природа у Словацкого – это и порождающая и творящая сила, способная к развитию. Эти способности она проявляет, выступая в различных ипостасях.

В "Генезисе из духа" природа представлена как космос, где движутся планеты, солнце и луна, бурлят океаны, и вихри борются с вихрями. В нем нет места молчанию, все пронизано гулом, все шумит, в том числе и на нашей планете, которая в космосе предстает окутанной туманами как саваном. Эти величественные картины соседствуют с частными зарисовками деталей, не различимыми в космических масштабах. Поэт резко меняет точку наблюдения, рассматривая, как плеть гороха ползет по изгороди, как среди травы стоит одинокий цветок. И хрупкое растение, и магма, дышащая под земной корой, позволяют Ю. Словацкому сделать сходные обобщения.

Природа вечна, ибо время есть "творение греха и принадлежит миру" (как замечает поэт в "Письме к Я. Рембовскому"). Это не значит, что природа неизменна. Она вечно меняется. Идея изменчивости форм природы, их внутренней взаимосвязи, движения главенствует в "Генезисе из духа". Чтобы представить природу в движении, Ю. Словацкий вводит категорию духа, опираясь на вечный образец – Книгу Бытия. Поэт с подлинно романтической свободой сближает романтическое понятие духа с сакральной категорией, со Святым Духом. Проводя эту операцию, Ю. Словацкий стремится сакрализовать ведущую категорию романтизма.

Дух, эта "совокупность всех смысловых значимостей" (М. М. Бахтин), не имел точного определения, сфера употребления этого всеобъемлющего понятия была безграничной. Духом, с точки зрения романтика, были пронизаны все сферы бытия. Так для Ю. Словацкого создателем каждого феномена в политической экономии, политике и физике является дух ("Письмо к Я. Рембовскому"). Он свято верил в слова Шеллинга, сказавшего, что природа – это одиссея духа. Странствие духа во времени, полагает польский поэт, создало все формы природы. Он предлагает видеть в нем главную движущую силу природы.

Дух – ее творец, он неустанно трудится над материей, над формой. Они – его порождения; он живет в каждом феномене вещного мира – в камне и растении, под водой и на земле. Он расщепляет силы вселенной, электрические и магнетические. Он объемлет живую и неживую природу, человека. Он просматривается в каж-

дом мгновении и в каждой травинке. Его работу можно вычитать из формы древесного листа. Но материя и форма – суть и история духа.

Дух никогда не находится в состоянии покоя. Он весь – в движении. Категория движения была одной из основных в культуре романтизма. Она распространялась и на природу. Ю. Словацкий сумел связать воедино движение природы с движением духа. ("Бог не однажды сотворил мир, но творит его постоянно; так как по тем же самым законам природы, навсегда данным бытию, неустанно возникают новые миры, новые планеты, новые солнца"⁷.) Дух вечно и неустанно движется от слова к материальной форме, и через нее, по словам Словацкого, к высшей точке – к человеку. Такова линия его движения, прочерченная в "Генезисе".

Дух с неукротимой энергией двигался вперед, никогда не оглядываясь назад. Иногда он замедляет бег и задерживается на какой-то одной форме, что не разрывает цепи форм, в которой каждое звено естественным образом перетекает в другое, сохраняя черты прошлых и предугадывая приметы будущих форм. Хотя губки и моллюски, населяющие океан, внешне далеки от человека и млекопитающих, они – единая цепь. В них во всех царит дух, подталкивающий их к совершенствованию. Их единство усиливается тем, что и растения и животные одинаково реагируют на окружающую среду. Они логичны в своем строении, являют собой идеальные математические решения. Все они выходят за границы материи – к духу.

Для Ю. Словацкого значимо не только развитие, не только совершенствование формы, но и взаимозависимость, обеспеченная миграцией духа из одной формы в другую. Дух ответственен за перемены форм, за их работу, за "работу жизни". Ему известно все о формах и числах. Он знает все о смерти, которая ничем не отличается от обычного перехода одной формы в другую. Смерть поэтому также движет дух вперед, является законом формы.

Замечательным образом поэт показывает работу духа с формами на уже упоминавшемся примере с горохом, тянущимся по изгороди. Передвигаясь вверх, он становится подобен гусенице и стремится стать бабочкой – так из мира растений совершается скачок в мир живых существ, обладающих нервной системой⁸. Вряд ли Ю. Словацкий реально полагал возможным такое превращение, но в его мистическом, романтическом мире эта связь стала основоположной. Потому у него улитка стремится стать мотыльком, из подводных чудовищ со временем вырастают деревья. Выходя на пустынную землю, чудовища-ящеры одиноко сидят на скалах; теперь у них птичья голова и крылья. Ведь, дух, выйдя из воды на

сушу, должен облететь пространство, в котором собирается поселиться. Человек не вправе забывать об этих ящерах, преображающихся в птиц и животных, полагает поэт. Ведь это они отважились отправиться в путешествие и шли по земле тяжелой поступью, пожирая целые леса – так они подготавливали жизнь человека на земле.

В "Генезисе из духа" романтическая идея движения преобразуется в концепцию эволюции и дополняется представлениями о прогрессе. Здесь поэт совершает скачок в царство науки, одновременно трансформируя и предвосхищая ее достижения. От него не ускользнули идеи Кювье и Ламарка. Как заметил Я. М. Рымкевич, от его концепции веет дарвинизмом⁹. И предугаданный дарвинизм, и отзвуки концепции Кювье и Ламарка – все это подчинено у Словацкого идее движения духа. Поэт настолько детально прослеживает движение духа в истории жизни, привлекая данные современной ему науки, что "Генезис из духа" даже называли произведением "научного реализма"¹⁰. Но он не отождествляет науку и поэзию и воспринимает их в неразрывном единстве. Он сплавляет язык науки и язык поэзии. "Кто читает эту поэму – если это поэма, что, может быть, и не так – тому сразу вспоминается Дарвин и теория эволюции"¹¹.

Словацкий, разрешив духу заняться эволюцией жизни на земле, предоставляет ему огромную свободу; он вправе распоряжаться созданными им формами. Может отметить прошлые – так это дух не взял в будущее гигантских ящеров и слонов, ибо сконцентрировался на формах, подготавливающих жизнь человека. Может дух наделять будущие формы приметамы прошлых.

Поэт приписывает духу и эмоциональное отношение к своим творениям. Он оказывается неравнодушен к ним и к процессу созидания, способен радоваться и отчаиваться, скорбеть. Дух может уставать и даже лениться, что, конечно, сказывается на облике создаваемых им форм. Ему ведомы сила и слабость, зло и добро.

Дух свободен. "Духовный мир стоит только на свободе и без нее его вообще бы не было"¹². Но его огромная свобода не бесконечна. Дух работает на Господа, который в концепции Словацкого занимает позицию наблюдателя, благословляющего труды духа. Это дух, в видении романтика, а не Бог творит мир. Так Словацкий видоизменяет религиозную картину сотворения мира.

Научные открытия эпохи поэт втягивает не только в поэтическое пространство, но и в мистическую картину мира. Они начинают работать на мистический синтез. Дух, вечно движущийся и созидующий, становится основой и многочисленных явлений

метемпсихоза. Переселения духа не неожиданны, его путь предусмотрен и свыше предопределен. Каждый элемент природы находится в сложной сети взаимосвязей и иерархической зависимости в целостной системе. Неожиданное сплетение теории эволюции и метемпсихоза у Ю. Словацкого перерастает в рассуждения о классах растений и отрядах животного мира, о внутреннем развитии нервной системы, мозга и органов чувств.

Каждый феномен жизни в природе – это вместилище начал жизни, шаг на пути развития нервной системы. Уже на дне моря в каракатице и полипе можно угадать проявления органов слуха, по ним можно предсказать будущее строение развитого головного мозга – так в них вырисовываются контуры организма человека. Они просматриваются под многими наслоениями превратившихся в каменный уголь лесов, на дне океанов. Мир животных также отзывается в человеке. Они уже ранее человека способны к благородству, преданности и послушанию. Так в человеке, как в книге, записаны все тайны дочеловеческой жизни, как физической, так и духовной. Так романтик предлагает принципы чтения книги природы, наделяя ее признаками культуры, и природа предстает не только в горизонтальном срезе, но и вертикальном. Ее пронизывает идея эволюции. В таких измерениях ее увидел Словацкий не только потому, что был захвачен, как все романтики, достижениями естественных наук, минералогии, геологии, палеонтологии, ботаники и зоологии. Эти достижения были для него средством проникновения в тайны вечно движущегося духа, и следовательно, в тайны жизни. "Наша жизнь приобретает смысл – раскрывает свою цель – только в сравнении: предыдущие состояния свидетельствуют о том, какое состояние реализуется сейчас"¹³.

Он находит тайное сходство между движением духа в природе и в истории, ибо именно дух творит ее. "В истории людей, как в зеркале, повторилась вся история духа в природе"¹⁴. Дух в истории ведет себя точно так же, как и в природе. Словацкий усматривает аналогии в мире растений и в человеческом обществе, демонстрируя то "республиканское" устройство, то "монархическое" различных видов цветов, то находит общее в структуре сообщества насекомых и общества людей.

Книга природы и истории была бы ущербной, если бы над ней не трудились дух и не витал образ Создателя. К ней невозможно приблизиться, проникнуть в ее тайны без Духа Божия. Все у романтика освящено верой: и искусство, и науки, раскрывающие принципы движения духа. Это движение отнюдь не хаотично и зависит не только от желания духа. Оно осмыслено и имеет свое предназна-

чение. Двигаясь к совершенству, дух одновременно движется к Богу. Он всегда послушен воле Божией, и каждое его творение – есть мистерия во славу Бога. Эта мистерия может приобретать облик природных катастроф: потопа, пожары, землетрясения. Они обновляют мир. Так мир трижды покрывался слоем пепла – и трижды менялся мир. Мистерию можно угадать и в моллюске и в улитке, ибо им ведомо, что такое жертва: смерть улитки на дне морском “уже была как бы образом жертвы господина Иисуса”¹⁵. Это мистерия духа, который способен умирать и воскресать, обновляясь и творя новые формы – без воли Господа ни одна из этих форм не появилась бы на свет. Только страдания и молитвы, обращенные к Всевышнему, вели их по пути эволюции. Они были не напрасны, за это страждущие получали в награду более совершенные организмы, пишет Словацкий, смело соединяя зачатки эволюционной теории с мистическим толкованием творения мира.

Так как мир не существует вне Бога, то природа у поэта населена ангелами, послушными воле Бога. Это ангелы наравне с духом создают, отбрасывают и вновь творят новые формы, раскидывают в поднебесье планеты. Есть ангелы солнца, луны, земли. Они своего рода противники. Одни из них своей формой выбрали свет, другие – тьму. Таким образом, не только дух творит природу, но и его помощники. В этой сложной противоречивой конструкции мироздания постоянно звучат мотивы Священного Писания.

Создавая поэтическую религиозную концепцию мира, Ю. Словацкий, как уже говорилось, имел в виду Библию. Он комментирует отдельные библейские эпизоды. Останавливается, конечно, чаще всего на последовательности дней творения. Его занимает эпизод отделения света от тьмы и грехопадения прародителей. На страницах “Генезиса” возникает образ яблока, символа познания добра и зла, греха и добродетели. Человеческую натуру Словацкий не раз описывает, цитируя эпизод Каина и Авеля.

Итак, природа пронизана религиозным началом, оно манифестируется в бесконечной любви всего сущего к Богу. Оно движимо этой любовью, которая есть совершенное выражение духа и благодаря которой творятся формы. Любовь эта была “непосредственным, духовным знанием, как бы духовным инстинктом, с помощью которого человек воспринимает как свою внутреннюю сущность, так сущность внешнего мира сразу, целиком, в единении духовного и материального, в которое он проникает”¹⁶. Дух, Воля, Любовь – вот триада в картине мира Словацкого, о чем он четко заявляет в “Письме к Я. Рембовскому” и еще только формулирует, будто нащупывая точные слова в “Генезисе из духа”. Так одна из важнейших категорий романтизма, категория любви, ока-

зывается в тесной связи с другими составляющими концепциями природы у Ю. Словацкого. В романтизме любовь, а не дух иногда объявлялась главной созидательной силой.

"Генезис из духа" обладает разнообразными жанровыми признаками, среди которых выделяются, группируясь, признаки, относящие "Генезис" к жанру молитвы. Так поэт сам и называет "Генезис". Он насыщает его инвокациями, неоднократно рассуждения о эволюции видов или палеонтологические эскизы прерываются хвалами Господу. Поэт старается создать такой ритмический рисунок текста, который заставил бы вспомнить ритмические конструкции Священного Писания.

Сам Словацкий отваживается идти дальше молитвы. Среди сакральных жанров он избирает образцом Евангелие и именно так называет "Генезис" в отрывке предисловия к нему, датированном 1845 годом. Поэт как будто проговаривается о том, что сам Господь повелел ему написать это сочинение. Он, как подлинно романтический поэт, получил послание с небес и только передал его людям. Это послание свыше не было откровением или мистическим опытом, которым обычно оказываются послания такого рода. Но это было послание романтизма, синтезирующее научные знания о природе с ее мистическим переживанием, знания, вписанные в религиозную картину мира. Природа здесь предстала в своем становлении, опутанная сложной сетью противопоставлений с культурой.

Романтик не мог представить природу статично. Она всегда для него в движении и никогда не переходит в состояние покоя. В движении представил ее и Словацкий, уловив движение отнюдь не в смене времен года или дня и ночи, или в освещении пейзажей, что на самом деле также значимо для поэтики романтизма. Он узрел его в длительной истории от дней сотворения мира, в невидимых человеческому глазу изменениях растительного и животного миров, в их эволюции. Рассуждая об этой эволюции, Словацкий смело синтезирует науку и искусство. Он привносит идею эволюции в картину сотворения мира, одухотворяет природу идеей работы духа во имя Бога. Без этого природа осталась бы мертвой, не имела бы никакой иной цели движения, кроме материалистичной.

То что поэт, синтезировавший в своем творчестве науку, историю и философию, одно из основных своих произведений посвятил природе и сумел наделить ее всеми свойствами идеального романтического объекта, знаменательно. Вне оппозиции: природа/культура романтическая культура немислима. Отношение к ней принимало поистине космические масштабы. Об этом свидетель-

стует записка, приложенная к "Генезису из духа" и выполненная не рукой Словацкого, но возможно, – предполагают исследователи, – с его слов. В ней сказано, что "Генезис" "содержит Альфу и Омегу Мира"¹⁷. Эти слова превращают природу в объект поклонения, и поклоняется ей именно поэт.

Трансформации, которым Словацкий подверг современные ему знания о мире, поэтизация природы распространяются и за пределы "Генезиса", как и вера в миссию романтического поэта. Приведем тому примечательный пример.

В тематически связанном с "Генезисом" "Письме к Я. Рембовскому", в отрывке "Наука воспитания", Словацкого привлекает соловей, но отнюдь не как носитель традиционных поэтических значений. Для поэта соловей – это член семьи пернатых, обладающий определенными физиологическими характеристиками. Словацкий пишет о форме лап и клюва этой избранной и предпочтенной поэзией птицы. Но одновременно наделяет соловья духом, который невозможно выявить, прекрасно зная строение птицы, ибо это дух поэзии. Так оживает традиционный топос. Но тут же происходит сбив. Словацкий начинает рассуждать о том значении, которое имеет соловей для искусства, но отнюдь не как носитель известных поэтических мотивов, а как существо, в совершенстве владеющее всеми известными звуками (буквами – пишет он). "Из двадцати с лишним букв нашего алфавита одной мы ему обязаны – наша речь хромала бы – лишенная этого единственного звука, если бы не упорный труд духа, исполненный этой маленькой формой для всеобщего дела духа"¹⁸. Так из мира науки образ соловья возвращается в мир звуков, в поэзию, и соловей становится в один ряд с Гомером, ибо его труд во славу поэзии не меньший, чем труд великого грека. Так естественная картина природы опять сливается с поэзией, и это слияние – есть основа творчества Ю. Словацкого, многих его философских построений и поэтических произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje. W-wa, 1981; Tomkowski J. Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej. W-wa, 1984; Cieśla-Korytowska M. Romantyczna poezja mistyczna. Kraków, 1989.

2. Свирида И. И. Сады века философов в Польше. М., 1994. С. 5–17, 151–163.

3. Цит. по: Burkot St. Polskie podróżeopisarstwo romantyczne. W-wa, 1984. S. 229.

4. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 334.

5. Słowacki J. Genезis z duchu // Słowacki J. Dzieła. Wrocław, 1949. S. 180.

6. Słowacki J. Op. cit. S. 191–192.
7. Libelt K. Stwarzanie świata // 700 lat myśli polskiej. Filozofia i myśl społeczna w latach 1832–1864. W-wa, 1977. T. 5. S. 349.
8. Rymkiewicz J. M. Juliusz Słowacki pyta o godzinę. W-wa, 1982. S. 261.
9. Rymkiewicz J. M. Op. cit. S. 246.
10. Białkowski Grz. Poezja a nauka // Pogranicza poezji. W-wa, 1983. S. 236. Ср. наблюдения Л. Ф. Кациса о теме естественных наук у О. Мандельштама: Осип Мандельштам и биологические теории его времени // Натура и культура. Тезисы конференции. М., 1993.
11. Rymkiewicz J. M. Op. cit. S. 245–246.
12. Gołuchowski J. Miłość jako sprawa spekulacji // 700 lat myśli polskiej. T. 5. S. 782.
13. Rymkiewicz J. Op. cit. S. 261.
14. Słowacki J. Op. cit. S. 182.
15. Słowacki J. Op. cit. S. 174.
16. Cybulski W. "Dziady" Mickiewicza: Krytyczny rozbiór zasadniczej idei poematu. Poznań, 1864. S. 30.
17. Rymkiewicz J. M. Op. cit. S. 244.
18. Słowacki J. List do J. Rembowskiego // Słowacki J. Dzieła. T. X. S. 389–390.

КУЛЬТУРА ОЧАМИ ПРИРОДЫ

Метаязык четырех стихий

Г. Д. Гачев

Возможность такой парой формулировать вопрос – плод развития Культуры и ее уже превосходства над Природой в ходе истории, так что Природа выступает ныне как угнетенная сторона, и нравственно – занять ее сторону в этом диалоге.

Идею-эпиграф беру из Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Прикидывая возможные и мне интересные аспекты: "Национальная природа и национальная культура", "Предопределение культуры природой в данной стране", "Природа – приборами естествознания и образами искусства", "Прочтение культуры очами природы", "Метаязык четырех стихий – как общий для взаимопонимания между культурой и природой", – останавливаюсь на последних двух. В сущности, во всех вариантах речь – о тождестве Культуры и Природы, с первичностью в природе, откуда – изливание смыслов на культуру. Но как уловить их – так, чтобы культура не подсунила при этом (в ходе выражения) своих критериев и форм? Избежать этого невозможно, но хотя бы – осознать...

ПриРОДА – то, что возникает само ("гония"). Культура – то, что творится умом, трудом в обществе, есть искусственность ("ургия").

Есть ли культура в Природе? – А как же: свой строй и космос и гармония, мудрость устройства существ и их способов существования. Орбиты, биоценозы, строение вещества. Ученый-авиастроитель исследует крыло бабочки и птицы, чтобы построить машину. Биотехника! Бионика! Так что – МИМЕЗИС! Подражание Природе – вот чем растет Культура: искусством повторить и развить принципы естества. И вся наука естествознания: понять ЗАКОНЫ Природы, постичь дивное Творение.

Но Природа – равнодушна, страшна, закон смерти в ней, зияет "таинственной и миротворной бездной", всеутопляет в Хаос свой. И усилие человечества поэтому – прочь от Природы: создать свой Космос умом и искусством – мир Культуры, где обитать; на основе продолжения Природы – ее познать, использовать, но и оградиться

от нее – в Город, "цивес", в Цивилизацию. Так что понятие "Природа" есть плод Культуры, отсоединения человечества на особую жизнь, путь и смысл – путь закона, дхармы, ума, блага, любви, труда и т. д. Теперь Природа – уже объект: Труда (материя, земля...), Ума-познания (наука), отображения – в искусстве-художестве: подражая, превзойти! Прекрасное в искусстве становится выше прекрасного в природе.

И вот уже и отдача этого вектора: Общество, родившееся для защиты от Природы: от лесов-зверей, голода и смерти, – становится зверем еще опаснее: тирания, война, нищета, зло и грех... Социум и Культура становятся источником зла, смерти и лжи. И естественно (именно!) возникает поворот к Природе, культ ЕСТЕСТВЕННОСТИ – как реакция на завинченность жизни в городе среди придуманных людьми законов и установлений. В Древнем Китае уже – Лао-цзы (VII в. до н. э.): принцип Естественности, Дао, неусилия; отдаться природе в себе, верить всепронизывающему божественному току, пути. Культ созерцания и слабости. На этой основе – китайская поэзия, живопись, вслушивание в микроприроду, дзен-буддизм... Но тут же образуется и равновесная линия – конфуцианство, где ценность Культуры, Общества, закона, воспитанности, искусственности ("китайские церемонии" и ритуалы).

Уже тут виден диалог и разделение зон и функций между Природой и Культурой. Это же находим и в Европе: руссоизм, открывший падение человека и нравов с прогрессом цивилизации. Однако тот же Руссо – сколь активен социально: трактат "Общественный договор" и пророк революции и якобинства! За поворот искусственного устройства социума – искусственным же путем революции, и это – чтобы высвободить естественного человека и жизнь по природе! То же и романтизм: бегство "из неволи душных городов", Толстой и т. п. И общая черта у всех таковых: при отворачивании от социума города и культуры – дикая общественная активность, обильное творчество в культуре – и революционность!.. С жиру бесятся: Руссо – в Женеве, Толстой – в Ясной Поляне – перезащищенные культурой от природы. Жили бы в лесу, или в степи на морозе, или в руднике за пайку – восславили бы уют и камин!.. Так что всякий бунт против Культуры во имя Природы – от избалованности Культурой, есть плод ее расцвета "во временах мирных".

Из Города пошли и наука, и техника, и искусство – походом на Природу. Техника – обрабатывать Матерь-ю = Мать-землю, как материал и сырье в огненном производстве проМЫШЛенности. Наука – понять Природу как объект-предмет вне меня – вне Города и внести Космос общества и законы – в "Хаос" Природы: найти-

установить-положить ей "законы природы", которые суть проекции Социума, Культуры – на Природу, Вселенную вне нас (включая и тело человека, что есть тоже природа вне его "я" = вне ума и культуры, которые общественны в нас).

Религия и философия усливаются понять Единое – меж Культурой и Природой, между Разумом (=мужским) и Матерью-ей (=женским). И вот две концепции. Одна: первично Целое, Абсолют, Бог, Любовь (Эрос – слияние), и координация между законами природы и цивилизацией идет через Бога, который и Отец, и Творец, Разум и Любовь, создатель (мира) и родитель (Сына), законодатель нравственности (Судия) человеку: как жить в социуме. Вседержитель-гармонизатор.

У ТЕХНИКИ – корыстно-эгоистическое отношение к Природе: употребить! У НАУКИ – более бескорыстное: интеллектуальный интерес: понять устройство всего и каждой частицы. Прильнуть-любить-ощупывать-шшупать Природу в эксперименте, оПЫТе, ну и ПЫТать ее садистски, вынуждая к ответам на ее вопросы. Наука исходит из вопросов и сомнений, она – Фома неверующий к Природе: требует ее удовлетворять (употребим конструкцию "аккузатив с инфинитивом" – впустим сей неологизм в русский синтаксис) моим критериям. Выработывает свой вопросник, категории, имея точку опоры в Социуме и из Культуры исходя. И развитие науки – это их диалог: Культуры с Природой. Наука развивает свой вопросник – априорных идей, предположений, терминов, и в эксперименте глядит, как Природа реагирует, и уточняет затем свои термины, пропорции. Цель – все более и далее развести их, отвести язык науки от Природы – и чтобы, парадоксальным образом, Природа и ее явления все более соответствовали и укладывались – в законы математики и ее пропорции, в схемы и модели процессов.

Прочь от наглядности! – вектор науки. Если первые натурфилософы пользовались близкими Природе "категориями": четыре стихии (земля, вода, воздух, огонь), а "законы природы" – это Любовь и Вражда (Эмпедокл), еще же раньше – анимизм и проч. в религиях и культах Матери-Земли и родотворной энергии в богах совокупляющихся, то наука Нового времени – это Кантов категориальный аппарат априорий, до опыта, чему опыт-контакт с Природой (Эрос!) должен соответствовать! Это как если бы мораль предписывала поведение в страсти (отчего страсть и тухнет). Импотент и евнух учат...

Давид контра Голиаф – таков пафос и вектор стиля отношений Культуры и Природы с древности до XX века: малое (а социум и человек и наши ум и знание – мизерно малы и смертны по отношению к Природе) правит большим! В этом – гордость и гуманизм...

Так было, пока не заездили и не изгваздали Природу. Ныне спохватились: ведь скоро ни земли, ни воздуха, ни воды! Термин "ЭКОЛОГИЯ" родился – научненький. Вроде бы знаменует почтение к Природе. Но нет – тоже из эгоизма гуманизма. Природа тут толкуется по-кантовски: как "окружающая среда" моего, человеческого, существования, без пиетета, не как священная субстанция, самоценность и смысл. Нельзя же загонять клячу в усмерть – и пожалеть надо, подкормить, коли рачительный я хозяин, – таков мотив экологии и движения "зеленых": ради нашей же пользы. Тем не менее важен преоборот шкалы ценностей, так что в ходе его станут раскрываться глаза и уши – внимать изливание Природы, язык ее "слов" и смыслов.

Вот и наша конференция с такой темой: "Натура и Культура" в русле такого уразумения затевается. Правда, формулировка – кантовская: с приоритетом нашего "я" – Культуры: ее суффикс избирается – для единства стиля. И потому я, как платоник, предпочитаю сочетание "ПриРОДА и Культура", которое, уже дисбалансом своим, дает заподозрить тут проблему и задачу поиска нового синтеза.

Но надо и пошире взглянуть. Сделаем мысленный эксперимент: а как бы могла Природа взглянуть на Культуру? Как бы мы: цивилизация, наша жизнь, общество, человек и наш космос – ее очам могли бы представиться – и на каком языке? То есть, как это нам "инопланетянка" Природа могла бы взойти в наш мир и как понимать и переводить на свои "понятия"? Я понимаю: эта затея – тоже из Культуры: на некоторой стадии ее развития и из ее потребности. И тоже будет проекцией Культуры на Природу – но все же в некоем мимезисе снова: пытаюсь пристроиться-навеяться-индуцироваться ее темами и словами и синтаксисом-связями.

И только так сгустил-описал проблему-сюжет, сразу: "Ба!" Да ведь нечего далеко идти! А – ИСКУССТВО, поэзия! То и делают они: в переходах-порах между цивилизацией и природой работают – образами, метафорами. Все время Целое Бытия, ОБЛО, через ОБ-раз охватывая, или его в каждом миге и точке держа в уме и делая туда-сюда переНОСЫ = метаФОРЫ, челноком снуя между отсеками-тканями-нитями Бытия.

Горит восток зарею новой...

Кипит наш разум возмущенный

– значит, в нем и Огонь, и Муть.

Метафоры связуют элементы Культуры и элементы Природы противоположным, чем естествознание, способом: там – убирая наглядность, субстанцию природы; здесь – уподобляя природе явления общества и интеллектуальной культуры.

Теперь – о том, как я чую этап, перед которым стоит наука, задача познания. До сих пор направление шло – из надменности Социума, Культуры, Давида: давить Природу и подчинять ее категориям цивилизации и интеллекта, рации и рассудка. И тут запервенствовали естественные науки и математика, а гуманитарные, в которых еще отблеск образа и Целого, искусства сохранялся, всячески в комплексе неполноценности перед математикой и естествознанием вытравляли из себя эти рудименты. И вот – структурализм, семиотика, бинарные оппозиции, статистика, категориальный аппарат без образа и метафоры, сухой, как можно более далекий по стилю от своего предмета – произведения искусства и жизни. Этот путь и курс аналогичен изнасилованию Природы, мертвечинен, шабаш искусственности и бездыханности в нем.

Ныне естественно сделать обратный разворот: как Антей к Земле, так и науке (и прежде всего гуманитарной) – приникнуть к образному мышлению, идти за питанием к искусству и природе, к видеям-идеям, к умозрению и наглядности – так, чтобы в самом категориальном аппарате было соответствие-подобие Природе: чтобы не мертвым объектом, но субъектом она была и как бы говорила нашими умами и словами, самопостигаясь, – как это и понималось в германской классической философии (Гегель): сознание человека = самосознание Природы. Чтобы она натекала в нас – языками своих энергий и форм, а мы бы вслушивались, и видеи-идеи, ее волю и Эрос выражали.

То есть: от Канта – к Платону. Такой вектор.

Две философские "матки" в европейском мышлении: Платон и Кант. Они два радикально разных философских мифа развили, к которым и пришвартовывается затем ум-разум разных людей, регионов. Платон = "широкий", живший во все стороны: и драматург-артист-поэт, и политик (попытка строить государство в Сиракузах с Дионисием), и путешественник (в Египет), и человек любви (Афродита и земная, и небесная ему внятно), ну и – мыслитель. Человек целостный, он и Целое Бытия чувствовал и прозревал – умозрением ИДЕЙ = видеи. И описывал Целое Бытия и Государства, функцией чего – человек и его установки.

Кант – профессор философии, узкий специалист-мастер своего дела, живущий одиноко, как часовой механизм работающий, идеальный рабочий-аскет: все – для производства мышления, ничего для жизни. Он исходит из "я" – но не живущего, а мыслящего, Декартова "когито эрго сум". Одну способность в себе предельно развивает – в разделении труда. И соответственный взгляд

на мир разрабатывает. Достоверно не Целое вне меня, а лишь я сам и механизм моего мышления. Его арсенал-инструментарий он описывает в деталях (априоризм форм чувственности и схемы рас-судка), и мир есть функция применения этих орудий. Что вло-жишь – то и получишь. Не мир, Космос, Целое вливается в меня в Эросе, воссоединяя в РЕ-лигии и проливая в меня свет видею и-стинных, но я стою перед Бытием с инструментарием своих вопро-сов, рассчитанных на допытыванье Природы и всего – в попытках возможного опыта. Природа и мир – под подозрением, в презум-пции априорной виновности (=неразумности), и должны оправды-ваться перед чуждой им системой моих критериев, из "я" вырабо-танных.

Природа для Канта, ее бытие и жизнь – не вопрос. Сам – три-надцатый ребенок в семье, где детьми словно поросились, он, естественно, ценностью полагает не рождение, Эрос и жизнь, но – труд, разум. Это еще – "доброе старое время", когда об истощении Природы никто и не подозревал и когда ценили прекрасное в ис-кусстве превыше прекрасного в природе и когда умник Чацкий надменно возглашал: "А чтоб иметь детей – кому ума не доста-вало?" А вот ныне, в конце XX века, оказывается: как раз ум нужен, чтоб рожать детей, понимать это как ценность, а не по принципу атомарного "я": "однова живем!" – эсхатологическому.

Какие следствия для мышления ныне – из установок Платона и Канта? Кантов тип мышления – строгая наука, с уклоном в мате-матику (и не в геометрию, которая еще наглядна, – как у Плато-на, но в знаковость алгебры и матанализа), что пошла далее в позитивизм (без идей, глобалий, но где опыт прежде всего) и зна-ковость семиотики, где работа-функция в производстве высказы-вания перее материи слова.

И не случайно в странах Севера Европы, где Реформация и про-тестантизм, мощно осел этот метод и подход Канта. Страны Труда, где "протестантская этика и дух капитализма" (М. Вебер) дейст-вуют в безудержной и слепой переработке Природы, не чуя ее как ценность и субъект. И в этом импульсе и традиции – европейская и американская наука XX века, ее методы, которые и у нас ныне возобладали – как "строго научные", без примеси "идеологии": идеи скомпрометированы официальной коммунистической иде-ологией, а с этим – и Платон и Гегель, видевшие и мыслившие Целым Бытия и организмами эпох, стран, культур, цивилизаций. Такие подходы брезгливы в науке: лишь частный вопрос, что по силам частному индивиду, считается честным в научном исследо-вании. Жанр "к вопросу о...". А замахиваться на Целое и что-то утверждать тут – дурной тон. Это – дело архаических, мифологи-

ческих времен, когда сочиняли всякие ЧТО, а нам уж, импотентным и критическим и рефлектирующим умникам, – лишь честно и скептически рассуждать О ЧЕМ (по различению Бердяева).

Ну а Платон, его традиция мышления как умного зрения-видения идей и сущностей – угнездилась на Юге Европы: в католицизме, который тоже о Целом радеет и мыслит (Августин, Данте, Микельанджело), и в восточном христианстве – в православии (Дионисий Ареопагит, иконопись...). А далее и русские мыслители органичнее мыслили в Платоновской традиции – о Целом и Целым, с видениями-символами. И Чаадаев, и Тютчев, и славянофилы, и Толстой-писатель, и Соловьев, Федоров, Флоренский, С. Булгаков, Лосев, Лев Гумилев, Аверинцев. Даже Топоров, кто в кругу семиотиков-структуралистов, – имеет ВИДения Целого, и он тяготеет к анализу лексики, слов, и там образ, материя природную выявлять; а это значит – не грамматист он, функциональник, относительник, но "субстанциал"-абсолютист.

Платонов способ мышления – более соответствует русскому Логосу, тому стилю ума, который способен Россию понять – и, соответственно, прочее... То есть: верить своим видениям, образам – как дарам-наитиям из Целого, в чем оно открывается и дарует себя, приоткрывает, и исходит, как Ум свыше, боговдохновенность, – а не фукать критически и отбрасывать, веря лишь логичности своих категорий профессиональных в их непротиворечивом сочетании, подверстывая туда некий частный опыт, факт.

Из больших мыслителей в России лишь Бердяев и Бахтин – в Кантовой традиции.

То есть, что понимать как источник знания-понимания? Откровение-низхождение Бытия, Естины-Истины, что в несокрытости ("алетхейя" греч. – "истина", а буквально – "несокрытость", над чем много медитировал Хайдеггер), то есть, как Афродита обнаженно в духовном Эросе в своего влюбленного, взыскующего Истины бхакта, фило-софа, ученого, низходит, отдается? Или как то, что я вынуждаю насилием дознания и пыткой опыта из попавшегося мне в мои клещи-участок частной науки, где я специалист, пристав участковый, – и там дает показания на мои вопросы? Тем самым мои вопросы, что суть акты недоверия Бытию и которые я формулирую из узости моего умишки, самоуверенного, будто он вот нечто твердо знает, – полагать критерием Истины самого Бытия...

Это два равномогущных подхода, и они взаимно дополнительные. Один, Платонов, дает нам ухватить Целое и цели. Второй – двигаться в технике, строя шаг за шагом дом цивилизации – надежный, в близкодействии. Естественна тяга – синтезировать их. Уже

после Платона Аристотель, который, как Кант античности, критичен, – в сторону этого синтеза работал. А затем Гегель, кто и Платон и Кант, дал высший синтез.

Для моего поколения, "шестидесятников", Гегель дал в философии выход из узкого псевдоЦелого марксизма "на простор речной волны": дал взвидеть Абсолют, универсальное Целое Бытия. Но Гегель несколько дискредитирован был: как папа Маркса (впрочем, и Платон был тоже обужен, "дискредитирован" церковью как предтеча христианства: Бога-Слова-Логоса, и выдвигался ими против опытной науки). Так стали у нас идеи подмочены и всякое **умозрение** подозрительно, и следующее поколение философов и ученых оперлось на Канта, позитивизм и научность западноевропейского толка, где структурализм и семиотика, методология, функциональность и относительность (Эйнштейн), релятивизм, со скепсисом к Абсолюту и всяким Целым...

Чистый инструментализм: чтобы были четки предпосылки, концепты-конструкты, а исследование факта чтоб шло непротиворечиво-однозначно. Это особенно американской науки стиль, "ургийной" цивилизации. "Факт" – это даже не "данное" (а, значит, еще дарованность-истечение от Природы, Бытия: в этом еще уступка Культуры Природе), но "сделанное" – мною, моим арсеналом априорных умений. Кант "факт" поставил на место "данных" – эманаций Бытия, его низхождений к нам в кенозисе, в жалости-Эросе к нам, в Любви. Факт же – жесток, безлюбобен, насилен, вынужден из природы, "упрямая вещь".

Факту соответствует частный индивид, "я", а в социуме – "права человека" и демократия. Из них, как их интеграл, – Целое собирается и его права. Они вторичны. Тут рассудок, критика, юридическое сознание. Особенно США таковы, где вначале – свободный деятельный индивид, а уж из них возникает социум, как собирательность индивидов *ex pluribus unum* = "из многих – одно", что есть девиз на гербе США. И более всего там озабочены урезанием прав Центра, федеральных законов, Целого...

Платонов принцип и подход роднее культурам стран Евразии, которые вырастают более натурально: естественно из Природы, как ее продолжение ("ургия" там продолжает "гоню" – в своих формах), и здесь – живее и ощутимее Целое, членом которого чувствует себя индивид, и тут сильнее внерассудочные связи между элементами бытия: Эрос, Любовь к тому, что больше меня: страна-государство, Идея-идеал, ощущение себя элементом некоего организма, который – субстанция и меня, почва и пища. Я же в разуме свободен – и видеть, понимать, рассуждать, но обычаи и нравы не меняю, с доверием относясь к разуму Бытия: "все дей-

ствительное – разумно” (как и Сократ свободовольно подчинился приговору узенького, но Целого – Афин тогдашних). И в познании тут интуиция интеллектуальная, доверие бытию, созерцание, умозрение, образ-символ и т. п. И надобность в искусстве здесь – онтологическая и гносеологическая: путь образа и дает, осуществляет ассоциацию (= обобществление) частей в единое Целое (мира, произведения) – в большей мере, нежели рассудочное понятие и дуализм ”бинарных оппозиций” – стиль компьютерного мышления.

В обеих системах (Платон и Кант) есть, как вторичные, – формы бытия другого образа жизни и мысли. При точке отсчета от ”я” – как итоговое согласие свободных индивидов, производителей и умников, граждан, в демократии, создается Целое, гражданское общество и законность, защита этого Целого гражданами и жертва собой.

Также и там, где система отсчета – Целое, субстанция и Космос, ”почва” и природа, – есть простор и свобода ”я”: мыслить, жить частной жизнью: дом-семья, круги и корпорации профессионалов – члены организма целого, в его ”цветущей сложности” особенно, когда Целое устоялось и времена мирные ”возлюбленной тишины”. И тем более свободы у личности, чем более Целое крупно: ведь когда власть далеко – не достает...

Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не все ли нам равно?..

– нам, аристократам духа, – вопрошал Пушкин. Зависеть от народа-то и хуже: он близок, ближний-то, облегает и облипает, сосед, и требователен на ”мы” и ”с нами”... Так что в космосе ”бесконечного простора” России естественно целое Державы...

Кант – это что я, вот такой маленький, в горизонте своего сознания усматриваю; но тоже веря не своим очам, а инструментам-приборам (априорным схемам разума): что они показывают, то единственно – есть, достоверно.

А Платон: что ты обожествляешь свою пещеру и тени, автоэротичный! Распахнись, повернись к свету и впусти в себя, взвись обширное, полюби – имей духовный Эрос к Высшему себя, и дано тебе будет по вере-любви твоей.

В преддверии возможного контакта с ”внеземными цивилизациями” ученые задумываются: какие сигналы, знаки посылать в космос, которые оттуда могли бы быть поняты? Шлют вымпелы на спутниках с достижениями ума Земли и там, например, ставят:

$E = MC^2$ – формулу Эйнштейна. Но это ИМ, ТАМ невозможно понять, ибо то – наш условный шифр. Но если послать шар, куб, крест, свастику, могоендовид – в таких знаках, изображениях есть и человеческое, и космическое содержание. Если из космоса посмотреть на цивилизацию Земли, то могут быть восприняты как тексты – пирамиды Египта, параллелепипеды небоскребов, дуги мостов, шпили и луковки церквей...

И идея ЕСТЕСТВОЗНАНИЯ ИСТОРИИ во мне зародилась: недаром ведь прибегают люди и партии к природным знакам и цветам для выражения идей, идеологий, принципов: "красные", "белые", "зеленые", "голубые", "розовая литература", "война Алой и Белой розы" и т. п. Этими знаками Культура прислоняется к Природе, вбирает ее смыслы в себя. Но они – посредники и для обратной оптики: как если бы Природа, это неведомое нам существование, воззрилось на нас, на человечество, создаваемую им цивилизацию, и как бы могла нас понимать, что вычитать? И верно: то Земля покрывается переселениями народов – как миграциями саранчи. То вздыбливаются шпили готических кирх, то купола романских соборов, то луковки русских церквей. А вот забегали "левеллеры" (= уравниатели), затряслись "квакеры" (quake = шататься, трястись), забегали "бесштаные" ("сан-кюлоты" – таков их буквальный смысл), заполоскались флаги то красные, то "жовто-бланкитные"... Все это – знаки событий истории человечества на Земле на возможно понятном и Природе языке.

Еще новые существа: коробки на колесах засновали по руслам рек = по улицам в городах ("автомобили" – мы их называем). Или рыбы новые (поверх и внутри вод корабли-лодки), птицы в воздухе (самолеты), грибы в пространстве (от атомных взрывов).

И стал я в таковое вглядываться: что бы это могло значить? Серп ислама, звезды иудаизма и коммунизма, вся эмблематика и геральдика... И в микрофеноменах – таких, как формы букв в алфавитах и письменности. Латинские буквы – это арки и колонны из камня. Германские, готические – растительно-древесные. Греческие буквы более животны – как и их мифология. Арабские – орнаментально-горизонтальные...

Итак, материальная культура проявляется как текст обоюдопонятный: и нам, в человеческой эзотерике условных знаков и языков, но также и Космосу, Естеству, Природе – экзотерично.

Ну а что есть "материальная культура" в нашей области – Слова, литературы. А как же: звуки языков, фонетика. А в словах – корни, а в них – образы. В поэзии, прозе – тропы, метафоры...

В крови горит огонь желанья...

Когда прочувствовал этот стих в свете такого подхода, то есть

буквально и всерьез воспринимая, – то аж обжегся о раскаленность этой строки. Попробуйте читать буквально (а не в защитной, амортизирующей = умерщвляющей капсуле "метафоры", "тропа") тексты поэзии хотя бы. Вы увидите, как все оживет и освежится. И для анализа будет импульс – нового понимания.

Открывается некая ФИЗИКА ПОЭЗИИ.

Итак, наш предмет – природный пласт в текстах и явлениях культуры. Для его постижения нужен МЕТАЯЗЫК, на котором бы можно и явления природы, и феномены культуры читать-понимать.

Таким мне открылся древний натурфилософский язык ЧЕТЫРЕХ СТИХИЙ. Его морфология, слова – "земля", "вода", "воз-дух" и "огонь" (в двух ипостасях: как "жар" и как "свет"); а синтаксис – Эрос (Любовь и Вражда Эмпедоклы, притяжение и отталкивание физики, религио = вос-связь). Этот метаязык внятен и эллинским натурфилософам, и индийским упанишадам, где они выступают как "махабхута" = "великие элементы" (правда, здесь их пять: еще и "акаша" – эфир, а в разных системах – больше еще). Но и современное научное знание не станет от них открещиваться. Ведь что такое "четыре агрегатные состояния вещества", как не земля (= твердое), вода (= жидкое), воз-дух (= газообразное), огонь (= плазма)? Значит, материя, всякая вещественность мира укладывается в них, они ее зачерпывают.

Но они расширяемы и в духовную сторону. Например, Аристотелевы "четыре причины" допускают приуроченье к стихиям, и вероятное распределение может выглядеть так: земля – материальная причина, огонь = деятельная. Это кажется безусловным. Вода = целевая причина (энтелехия), ибо предполагает течение к цели: откуда-куда... Воз-духу остается формальная причина: априорные структуры, довещественные, спиритуальные эйдосы – это Дух, его область...

Платон дал и геометрические соответствия четырем стихиям в диалоге "Тимей". Ему согласно, форма "атома" земли – куб, огня – пирамида – тетраэдр, воды – гексаэдр, воздуха – икосаэдр. Так что и в математику, и в физику тут выход.

Таким образом, на языке четырех стихий выражаема и физика, и метафизика, идеальное. Я на этом языке описывал физику Декарта, Галилея, Паскаля, Ньютона, ¹ с одной стороны, а другой – "Космос Достоевского", "Космос русской поэзии"...²

И в культуре гуманитарной эти четыре стихии значимы, если их понимать расширительно и символически. "Земля" – это все материальное, твердое, инертное, вещественное. "Вода" = мягкое, женское, Жизнь... "Воз-дух" = Дух, спиритуальное. "Огонь" = Воля,

энергия, активность, деятельное, мужское, труд...

Вот как мне видятся соответствия стихий разным явлениям Бытия (в своих интуициях опираюсь тут и на мифологическую традицию).

Во временах года: зима = земля, лето = огонь, весна = воздух, осень = вода.

В странах света: север = земля, юг = огонь, восток = воздух, запад = вода. Эта краска и в соответствующих цивилизациях: Востока, Запада, Севера, Юга.

В теле человека: скелет = земля, кровь (и нервы) = огонь, легкие = воздух, мясо = вода.

В темпераментах: флегматик = земля, холерик = огонь, сангвиник = воз-дух, меланхолик = вода.

В цветах-красках: черное = земля, красное = огонь, синее (голубое, белое) = воз-дух, зеленое = вода, Жизнь... По интуиции Лосева А. Ф., ад – красный, рай – зеленый.

Комбинации цветов = сочетания стихий: например, коричневое = черное + красное = огонь + земля; труд, индустрия = обогнивание земли. Германский флаг – черное, красное, золотое, что в сумме дает – коричневое. И уголь – бурый там, и кирпичи домов, и коричневорубашечники там. И Вагнер весь коричнев – так его слышу-вижу. И Рембрандт...

Вообще национальные флаги – важные природно-культурные тексты, многое в них прочитывается.

В музыке – голоса: бас (контральто) = земля; тенор (сопрано) = огонь, свет; альт (меццо-сопрано) = вода; баритон = воз-дух. Кстати, Онегин и Демон, кто = огнедухи, – баритоновыми партиями выражены.

В струнном квартете: первая скрипка = огонь, вторая скрипка = воз-дух, альт = вода, виолончель = земля.

В симфоническом оркестре – так мне слышится. Деревянные = воз-дух (дудочки древесные, куда дуют). Струнные, которые из жил, жизни, – женские, вода. Медные, прошедшие огонь, горнило, – в них звучность огня. Наконец, ударные: барабаны, литавры -- передают глухой звук вещества = земля-стихия.

Оттого симфония – звучание Космоса передает.

История тоже поддается чтению на языке четырех стихий. Россия = мать-сыра земля. Значит – "водо-земля". Над нею трудятся в ходе истории два мужских персонажа: огонь и воз-дух = Государство-Кесарь и Народ. Русский человек широк душой, душа – нараспашку, "гуляет, где ветер". Русский народ = СВЕТЕР (свет + ветер). Он России, Матери-Родине – Сын. А ей ведь, как бабе-женщине, еще и мужа надо. И на то – Государь(ство), Кесарь-Царь,

Петр, Труд, жар, индустрия, аппарат, форма, закон – все с Запада, как правило, пришедшие. Муж России – обычно Чужеземец. Аморфность безбрежно расплывающейся России, матери-сырой земли призваны стянуть закон и форма, власть и труд, "огнеземля".

Наводнение Невы, описанное в "Медном (= индустриальном, огне-земельном) всаднике" – это бунт Матери-сырой земли против огне-камня Петра (petra = "камень", по-гречески): "в гранит оделась Нева"... А Революция 1917 года, когда "Ветер, ветер, да белый снег", – это уже СВЕТЕР, народ русский, сын и первый муж России, попер на Государя-Царя-БАТЮШКУ (= акт Эдипова комплекса, под влиянием ввязыванья России в дела Запада в ходе первой мировой войны; а для хода истории Западной Европы типичен Эдипов комплекс: молодое, новое осиливает старое, прогресс, тогда как для Востока характернее сила Отца и традиции, "Рустамов комплекс": Отец побивает Сына...) – и овладел Матерью-Родиной...

Ипостаси стихий прочитываются в персонажах русского (и, естественно, всяческого) романа. Онегин = огне-дух (слышится "огонь" в его имени, и русское мужское "ОН"). Татьяна же любила снег: в ее сне – снег и поток. Она – русалка, ундина, но и – Снегурочка. В ней это сюжет: огонь страсти (письмо пишет в жару-бреду) – и не смеет ей предаться, ибо – растает... Потому отдается князю-генералу (из Кесарева мира), кто одел ее стихию в гранит-форму супружества на долгую жизнь.

В "Обломове" он – обл, кругл (шар) и "голубь" (так его Ольга чувствует) – значит, "воз-дух". Штольц (Stolz = гордость, нем.) = труд, "огнеземля" Германства. Ольга – ОЛГ, /В/Ол/ь/га = вода. Тоже своя, русская, но "другому отдана" – в динамике разлуки и русской поэзии несостоявшейся любви.

В "Анне Карениной" снег при начале страсти, а гасит ее жизнь Железный поток Бронепоезда – тоже Медный всадник = огнеземля...

В "Докторе Живаго" Лара вся – на фоне снега, и тело ее – белое чудо. Он же – поэт, воз-дух, светер. Но ей нужен и жар – Кесарь = Стрельников-комиссар...

Воплощения четырех стихий, их кенозис в персонажах Достоевского рассмотрен мной в работе "Космос Достоевского", к которой и отсылаю .

Фонетика каждого языка есть голос национальной природы в сфере Слова, звучность Космо-Психо-Логоса. Здесь гласные – координаты чистого пространства, континуума. А = вертикаль, верх-низ. О = центр. Е = ширь. И (Ы) = даль. У = глубь.

Во рту небо = Небо. Зубы = горы, земля-стихия, начало множе-

ства. Язык = огонь-стихия, "язык пламени". "Бьетса в тесной пещурке огонь" – это язык во рту. И он – один, единица, индивидуум, человек, мужской орган и начало. Губы = женское, как влагалище, влажное, вода-стихия. Двоица.

Согласные заполняют измерения чистого континуума, знаменующие гласными, – разнообразием, как горы или равнины – флорой и фауной. Согласные распределены по стихиям. Р = огонь, звук труда, гордыни, истории, энергии, воли, мужской по преимуществу. Л = вода, женское. Носовые: М, Н = водо-воздух. Фрикативные – трение воздуха: Х, С, З, Ф, В, Ш, Ж. Смычные, взрывные = земля, прорываемая струей воздуха однократным взрывом. Причем звонкие – увлажненные = женские: Б, Д, Г (также и в фрикативных: З, В, Ж), а глухие = мужские, сухие, огневоздух в них: П, Т, К.

Таким образом, фонетика стихий позволяет описать национальный Космос, дать его гео-и-оро-и-гидро- и аэро-графику. Язык – портативный космос – именно: переносный, и переходя на другой язык, как бы вставляешь себе иную челюсть, коробку – и скоростей. Так что если хочешь познать иной национальный Космо-Психо-Логос, не надо путешествовать телом ("зачем ума искать и ездить так далеко?" – как поучала мудрая Софья рассудочного умника Чацкого) в чужие страны, но учи языки – и обретишь их тайноведение.

Вот КОСМОС ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ, как его можно на языке фонетики стихий описать. Возьмем к примеру "Цицерон" Тютчева:

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:
"Я поздно встал – и на дороге
Застигнут ночью Рима был!"
Так!.. но, прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величье видел ты
Закат звезды ее кровавой!..

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был –
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

Сразу нас оглушает раскатистыми "Р". Рим = мир истории, борьбы, трудов, гордыни – идеальный кесарев универсум, образ людской деятельности, энергии. И недаром он выговорен "р"-звучностью (как и Лермонтовым в "Умирающем гладиаторе": "Торжественно гремит рукоплесканьями широкая арена..."). Это звук работы, Arbeit, travail, labor, work, всякой гер, геи (вещи), которая состоит из материи природы, которой придан образ и форма, грань.

Если привести это к стихиям, то, во-первых, видим здесь землю (твердое вещество, камень), подверженную обработке. Деятель-

ное же начало из стихий – огонь. Значит, мир истории и трудов = мир пылающей земли. И действует в нем человеческое тело, пылающее страстями, одержимое целями, стремлениями и идеями и пролагающее себе дорогу в борьбе. Критерий красоты здесь – героизм. Главное чувство – радость борьбы и гордость викторией. И люди в этом космосе: Цицерон, Цезарь, Гораций... Этот мир вводится через пафос, гордость изыскивает патетику: риторика и громогласие царят в первом четверостишии – оглушительный звук, фортиссимо?. И это – улика, заставляющая нас подозревать, что весь этот пассаж вводится русским поэтом как тезис-жертва (по формуле русской логики: НЕ ТО, А... (ЧТО?)...). Все к этому сходится: и начальное в стихотворении место – обычно оттолкнутое у Тютчева, и чуждый русскости состав стихий, который мы уловили через звучность, – огнеземля, а значит: день, шум и суета, когда Абсолют затемнен условиями существования и не может быть сказано Слово истины.

Вторая строфа – опровержение первой и излагает ДА поэта, наше, русское, при-сущ-ее. Основное слово – "блажен", и оно повторено в определении богов – "всеблагие". "Все" = свет, "благие" = влага ("б" и "в" заменимы: "алфаВит" – "альфаБета"). Значит, "всеблагие" – это "светоч-источник" (такова первоматерия Русского Космоса: свет как влага, что еще лучше передает слово-имя СВЕТЛАНА своим смыслом и звучностью). Недаром и далее "зрелища", "зритель", "совет"-свет (из стихии света все), и "из чаши их бессмертье пил" – как свет пил. Естественно, что путь от огненной земли истории, трудов, борьбы и гордости – к совету всеблагости пролегает через влагу, и тогда смертный полубог "блажен".

Вся вторая строфа как бы орошение звучности первой. "р" мало, а те, что есть, – безраскатные: смягчены через "е" и "и" ("мир", "пир", "зрелищ", "зритель", "призвали", "бессмертье"; лишь в "роковые" – звучность первой строфы, хотя и здесь "р" не ударное, и слово истаевает на "ье"). Все приподнято. Если в первой строфе преобладали гласные "а", "у", "о", "ы", то во второй – "э", "е", "и", "ье (ьи)", "ие". Это гласные переднего ряда, ближе к выходу и воздушности, к истаеванию телесности; при их произношении низ рта (нижняя челюсть) приподнят, скулы расширяются, и пространство мира предстает как ширь, даль-плоскость и верх.

Слово-ноумен "всеблагие" не только идею светоча-источника своим звучаньем выражает, но и русскую огласовку мирового пространства: je-a-iji. Начинается оно из шири и как продолжение чего-то: je – словно из бесконечности слетает тончайший звук; j – как придыхание, как душа (j – самая тонкая звуковая материя и соответствует свету и огню). Затем включается "а" – "высота ли,

высота ль поднебесная, глубота ли, глубота ль окиян-море”. Но на этом русский глас пространства не останавливается. Он уводит из вертикали и полной объемной трехмерности “а” – в горизонталь и в верх, а точнее, в даль-высь, что и выражается истаеванием звука в *iji* = в свете и воздушности.

И в заключение дам роспись-автограф, а именно – АВТОПОРТРЕТ на языке четырех стихий, как это делали художники Возрождения: где-нибудь в уголку картины, в толпе, и свой образ помещали – как росчерк.

Я как-то проделал себе самоанализ – не рефлексией на уровне Психеи, но взглянул на себя как на тело во Космосе и сделал перевод текста своего существа на язык вещества. И если гармоническое во Космосе существо должно в идеале иметь по 25 процентов каждой из стихий, то, вглядываясь в себя очами Бытия, я нахожу, что во мне – 35 % земли, 30 – огня, 20 – воз-духа и 15 % – воды. Из чего я так заключаю? Я тощ и сух, поджар = “огнеземля” в основном составе. Жёсток. Тяжек. Телец по Зодиаку, чей знак – Земля; да еще и Георгий = “земле-делец” по-гречески, – таково значение моего имени. Налит земностью и Природу люблю, язычник. Много и огня во мне: страсти, гнев, энергия и воля, творческий огонь. Но все ж огня меньше, чем земли: не вся сгорает, и остается чад и угар во мне: мрачность и меланхолия – некоторые. Мало во мне, недостача – воз-духу. Потому так чистый воз-дух люблю и сплю в холоде. Остуда нужна моей огнеземле: “здоровью моему полезен русский холод” – мне, жидоболгарину по крови, что есть горючая смесь! И потому так к Духу тянусь: он нужен и как тяга для прогорания в печи моего существа. Тянусь к идеям = ВИДеям, идеалист и умозритель я: надо лечить и облегчать мое существо, приподнимать его, тяжкое, – вперенем в Небо и Свет. Меньше же всего во мне – воды. То есть, мягкости, жалости; жёсток я и себе и скрежещущ. И потому так в чудо Женщины воззрен и устремлен всю жизнь – как в диво дивное и невероятное мне и так тянусь к ней – как к восполнению.

И повезло мне – любить жену, СВЕТлану, большую и мягкую русскую бабу, чье тело – белое, рассыпчатое, как сугробы – зарывайся до беспамятства. Хоть и большая, но стихии “земли” в ней мало – процентов 15, а провоздушнена плоть, пориста. Воз-духу в ней – 30 %, воды – 30 %. Так что основной состав в ней – “влаго-воздух”. А это есть – ПЕНА – состав Афродиты, которая “пеннорожденная” (хотя это та еще пена: из спермы, брызнувшей из отсеченного Кроном члена отца его Урана-Неба...). Еще и огня – 25 %: на стыке Льва и Девы она по зодиаку. Так что в целом у нас на двоих приходится примерно по 50 % каждой из стихий, и мы восполняем друг друга – как контрасты с большей разностью потенциалов. И потому наш союз гармоничен – при том, что шлемоблещущий Эрос ярится в нем...

**"АЛЬПИЙСКАЯ" МОДЕЛЬ МИРА:
К ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА
(ЮЖНОТИРОЛЬСКИЙ ALPENRAUM)**

Н. А. Михайлов

Способ восприятия пространства является одной из основных отличительных характеристик любой модели мира. Организация пространства связана, с одной стороны, с космологическими представлениями, а с другой, неизбежно – с концептом времени (ср. понятие *хронотопа*; трехчленную структуру времени и пространства). Пространственно-геометрическая оформленность космоса позволяет выявить основные "точки отсчета", пространственные характеристики, оси координат. Исходный космогонический сюжет – отделение неба от земли – представляет собой по сути дела первый шаг в освоении "первопространства" (хаоса) – создание основополагающей бинарной оппозиции *верх/низ*! Впоследствии в результате космогонического процесса структура пространства усложняется и совершенствуется, на вертикальной оси появляются промежуточные элементы (например, *верх/середина/низ*, ср. организацию универсума в многочисленных мифопоэтических традициях, трехчленную структуру мирового дерева), вводятся иные направления и измерения: *правый/левый*; *вперед/назад*; *наружу/внутри*; *снаружи/изнутри*; *север/юг*; *запад/восток* и другие более сложные: *открытый/закрытый*, *узкий/широкий*; *тесный/просторный*. Элементы формирующегося космоса автоматически распределяются по пространственным осям – по вертикали: *гора/равнина/впадина* или по горизонтали: *север/центр/юг*; *запад/центр/восток*; *левобережье/река-центр/правобережье*. Эти изначально сугубо геометрические характеристики из "чисто физических" становятся также качественными с набором определенных семантических признаков (ср. распределение положительного и отрицательного знаков в оппозиции *верх/низ* – *верхний мир/нижний мир* или *правый/левый*). Пространство геометрически реально, и в этой своей физически-геометрической конкретности оно является одновременно качественной иллюстрацией структуры космоса. Пространство определяет менталитет, а менталитет в свою очередь пытается интерпретировать "освоенное им" пространство.

Чем разнородней и рельефней пространство, тем важнее роль пространственных характеристик для модели мира, тем отчетли-

вее проявляется оппозиция *горизонталь/вертикаль*. На такого рода оппозиции ориентируются "горные" модели мира. В качестве примера организации вертикального пространства предполагается проанализировать альпийскую перцепцию реального мира – в данном случае определенным образом структурированного южно-тирольского микрокосмоса.

В настоящий момент Южный Тироль (Südtirol) является немецкоязычной провинцией северной Италии (ит. название Alto Adige) с итальянским и ладинским национальными меньшинствами². До конца первой мировой войны Южный Тироль принадлежал Австро-Венгрии и в 1919 году по Сен-Жерменскому договору отошел к Италии. Автохтонная культура Южного Тироля немецкоязычна (южнотирольский диалект), однако не отождествляется самими южнотирольцами с немецкой (германской).

В горном Южном Тироле основной осью координат является *вертикаль*. Ее значение подчеркивается данными топонимастики и определенными лингвистическими свидетельствами. Сама по себе важность понятия "верха" (а соответственно и "низа"), "высоты" в горной стране понятна и очевидна, она сразу же отмечается сторонним наблюдателем. Так, венский (т. е. городской, с более "горизонтальным" видением мира) писатель пишет в своей книге о Южном Тироле в главе, не случайно озаглавленной "Der Zug auf die Höhe oder Veränderung der Perspektive": *Wir verlieBen den Raum. Ich fragte mich, wie viele Horizonte das Land hat, den von oben gesehenen, den aus Tälern gesehenen, und den innen im Stein. Ich fragte mich: wie viele ungesehene Horizonte, und welcher Teil den Teil überwiegt, der offen liegt; und um wieviel in diesem offenen Teil der abseits unbedante, kaum je von einem Blick betretene, den überwiegt, mit dem wir uns begnügen müssen und uns zurechtfinden: hier die Strasse, Richtung, Einteilung des Landes auf seinem uns zugänglichen, unvollständigen Teil*³. – "Путь в высоту или смена перспективы": Мы оставили помещение. Я спросил себя, сколько горизонтов у этой страны, один – видимый сверху, один – видимый из долин, и один – внутренний в камне. Я спросил себя: сколько существует невидимых горизонтов и какая часть перевешивает ту часть, которая остается открытой; и насколько в этой открытой части незнакомая потусторонняя почти никогда не затрагиваемая взглядом часть перевешивает ту, которой мы должны довольствоваться и с которой мы должны находить общий язык: это – дорога, направление, деление страны в ее доступном нам, но неполном объеме.

Или далее (о перевале Reschenpass): *Jemand wohnt 'auf dem Reschen' oder fährt zum Reschen hinauf... – Кто-то живет на Решен или едет наверх на Решен*⁴.

Южнотирольское пространство разделено на верхнюю и нижнюю части: верхняя часть – это горы, с наивысшей точкой – перевалом (Pass, Joch, ср.: *Reschenpass, Brennerpass, Mendelpass, Timgelsjoch, Stilfser Joch* и др.). Значимо, что перевалы являются “экстремальными точками” в двух измерениях: по вертикали – как вершины, но также и по горизонтали – как границы. Это один из примеров того, как в южнотирольской модели мира вертикаль начинает “замещать” горизонталь, принимать на себя ее функции (другие примеры подобного пространственного “переворота” см. ниже).

Нижняя часть пространства – долины. При том, что сами долины могут быть “высокими” и “низкими” по отношению к некоему гипотетическому центру на вертикальной оси координат, они всегда ниже гор; понятия *Berg/Tal* (гора/долина) – антонимичны для южнотирольского менталитета. Организация жизни ориентируется на пространственные структуры, на вертикаль, преобладающую в *Alpenraum'e* – “альпийской” пространственной модели мира, в которой практически не существует “горизонтальных” характеристик, не только *правый/левый*, но даже *север/юг; запад/восток* (столь необходимых для “равнинного” освоения пространства).

Вся южнотирольская топонимия строится по вертикали, отражая традиционное трехчленное деление космоса по принципу: *верх/середина/низ*. В определенных, случаях подобная трехкомпонентная структура может упрощаться, утрачивая один из элементов, становясь двоичной: *верх/середина; верх/низ; середина/низ*. Но и в этих случаях основополагающее соотношение *ВЕРХ/НИЗ* сохраняется, ибо *середина* является *верхом* по отношению к низу или *низом* по отношению к *верху*.

Примеры вертикального деления южнотирольского пространства весьма многочисленны, достаточно привести лишь некоторые из них, отраженные в топонимах⁵.

Соотношение *верх/середина/низ*.

Oberaicha/Aicha/Unteraicha; Oberfennberg/Fennberg/Unterrfennberg; Oberglaning/Glaning/Unterrglaning; Oberkarnol/Karnol/Unterrkarnol; Oberkuens/Kuens/Unterrkuens; Oberlana/Lana-Mitterlana/Niederlana; Obermellaun/Mellaun/Unterrmellaun; Oberolang/Olang-Mitterrolang/Niederolang; Oberradein/Radein/Unterradein; Oberrasen/Rasen/Niederrasen; Oberried/Ried/Unterrried/Niederried; Obersergs/Sergs/Unterrsergs; Oberstein/Stein/Unterrstein; Obertall/Unterrtall; Obertelfes/Telfes/Unterrtelfes; Obervierschach/Vierschach/Unterrvierschach; Obervintl/Vintl/Niedervintl; Obervöls/Völs/Unterrvöls; Oberwielenbach/Wielenbach (Niederwielenbach).

Соотношение *верх/середина*.

Oberatzwang/Atzwang; Oberbozen/Bozen; Obergoste/Goste; Oberlappach/Lappach; Oberluttach/Luttach; Oberpichl/Pichl (ср. *AuBerpichl/Innerpichl*); *Oberplars/Plars-Mitterplars; Oberschnauders/Schnauders; Oberspin/Spin; Obertal/Mittertal; Obertall/Tall; Hocheppan/Eppan*.

Соотношение *верх/низ*.

Obere Innere/Unter [Innere]; Obergöller/Untergöller; Oberinn/Interinn; Oberkreut/Unterkreut; Obermais/Untermals; Oberplanitzing/Unterplanitzing; Oberplanken/Unterplanken.

Соотношение *середина/низ*.

Eben/Untereben (!); Huben/Unterhuber; Mitterberg/Unterberg; Platten/Unterplatten; Platzers/Unterplatzers; Rain/Unterrain; Reinswald/Unterreinwald; Flans/Niederflans.

Топонимы с указанием на *верхнее* положение:

Oberau; Obereggen; Oberfurtsch; Oberseeber; Oberstall; Obersoller; Obertels; Hohenbichl.

Топонимы с указанием на *серединное* положение:

Pill-Mitterpill; Mitterberg.

Топонимы с указанием на *нижнее* положение:

Unterdorf; Untergasse; Untermoi; Unterum; Niederdorf; Niederwangen.

Не случайно, что элементы *Ober-, Mitter-, Unter-, Nieder-* встречаются во многих австрийских тирольских фамилиях. Ср.: *Ober, Oberacher, Oberbacher, Oberberger, Oberdorfer, Oberegger, Oberhauser, Oberhofer, Oberhuber, Oberkofler, Obermair, Obermarzoner, Obermüller, Oberrauch* и соответственно, например, *Niederbacher, Niederkofler, Niedermair, Niederstätter, Niederwieser, Niederwolfsgruber* или *Unterberger, Unteregger, Unterer, Unterhauser, Unterhofer, Unterkircher, Unterkofler, Untermarzoner, Unterweger* или: *Mittelberger, Mitterdorfer, Mitterer, Mitterhofer, Mittermair*. При этом достаточно очевидно происхождение этих весьма распространенных в Южном Тироле фамилий, продиктованное или необходимостью различения по признаку *верхний/нижний* (*Obermair* – Майр, живущий выше, *Untermair* – Майр, живущий ниже, в нижней части деревни, *Mittermair* – Майр, живущий "посередине"), или принципом называния человека по определенному объектно-пространственному ориентиру: *Oberberger, Oberdorfer, Oberhauser, Oberhofer, Niederwieser, Unterberger, Unterhauser, Unterhofer, Unterkircher* (гора, деревня, дом, двор, луг, церковь и т. д.).

Данные топониматики и ономастики выявляют четкую структурированность пространства по вертикали. Основными пространственными ориентирами являются самая высокая и самая низкая точка определенного локуса не только в масштабе всей страны ("земли" *Land*) Южного Тироля, но и в микромасштабе отдельных

ее частей: областей, коммун, деревень, частей деревень, дворов. Эта естественная в условиях горного ландшафта ориентация на ось *верх/низ*, необыкновенная, почти физиологическая чувствительность к изменению рельефа проявляется и на лингвистическом уровне. Ср. диал.: *Er wohnt unten in Palain* = Hochdeutsch [HD]: *Er wohnt unten in Palain* – Он живет **внизу** на Палаин (часть деревни Ауэр, находящаяся приблизительно на том же уровне, что и центральная часть); *Morgen fã hr i af Bozen afn Gericht aui* = HD.: *Morgen fahre nach Bozen zum Gericht* – **Завтра я еду в (на) Боцен наверх** в (досл. **на**) суд; *Mir fã rn af Alm aui* = HD.: *Wir fahren auf die Alm hinauf* – Мы едем **наверх** (досл. **на**) в горную хижину.

Однако наиболее характерным и значимым в освоении пространства южнотирольской моделью мира является тот факт, что соотношение *верх/низ* принимает на себя функции не только **вертикальной** (что более, чем естественно), но и **горизонтальной** оси координат. Иными словами, традиционная пространственная оппозиция *север/юг* в южнотирольской "версии" выглядит как *верх/низ*. Таким образом, вся структура альпийского (горного, южнотирольского) пространства описывается универсальным четырехкомпонентным соотношением *верх/низ*, в котором присутствуют: 1) **верх** как крайняя верхняя точка пространства; 2) **низ** как крайняя нижняя точка пространства; 3) **верх** как север; 4) **низ** как юг. Не менее важно, что в определенных обстоятельствах это четырехкомпонентное соотношение становится снова двухкомпонентным, ибо "реальный", "верхний" **верх** действительно находится на севере (перевалы, наиболее высокая часть южнотирольских Альп), а понижение гор происходит параллельно движению на юг. Ср. название *южной* части Южного Тироля *Unterland*, 'страна, находящаяся "внизу", "в долине", "в низине"'.
 Такое восприятие окружающего пространства отражено и на лингвистическом уровне в диалекте, где четырехчленная оппозиция *верх/низ* = *север/юг* имеет вид *untn/obn* (HD: *unten/oben* для обозначения местонахождения *наверху/внизу*) или *au/oi* (HD: *hinauf/hinunter* для обозначения направления *вверх (наверх)/вниз*). Ср.:

Ifãr Bozen aui = HD.: *Ich fahre nach Bozen hinauf* – Я еду **наверх** (= на север) в Больцано (сказано информантом, живущим южнее Больцано); *Ifãr Trient oi* = HD.: *Ich fahre nach Trient hinunter* – Я еду **вниз** в Тренто; *Mir fãrn in Oberland aui* = HD.: *Wir fahren nach Oberland hinauf* – Мы едем **наверх** в Оберланд (букв. Верхняя Земля, верхняя часть долины реки Адидже [Etschtal] между Больцано и Мерано); *Mir fãrn in Valsugana oi* = HD.: *Wir fahren in (nach) Valsugan hinunter* – Мы едем **вниз** в Вальсугану (долина в области Тренти-

но); *I fähr afn Brenner aui* = HD.: *Ich fahre zum Brennerpass* – Я еду на перевал Бреннер или *I fähr ibern Brenner* = HD.: *Ich fahre zum Brennerpass hinauf und hinunter* – Я еду на перевал Бреннер (вверх и вниз = через Ком *auf Tramin ummer* = HD.: *Kommt nach Tramin herüber* – Приезжай *наверх* в Трамин (деревня); *I wohn oben in Bozen* = HD.: *Ich wohne oben in Bozen* – Я живу *наверху* в Больцано; *Er isch hait unten in Trient* = HD.: *Er ist heute unten in Trient* – Он сегодня *внизу* в Тренто.

Описывая безусловно оригинальную структуру южнотирольского *Alpenraum*'а и ее выражение на лингвистическом уровне, необходимо корректности ради сделать две существенные оговорки. Первая из них касается особой "пространственной" ориентированности немецкого языка вообще, внутренней необходимости "уточнять" направление движения как по горизонтали (*her-, hin-*), так и по вертикали (*-auf, -unter*) и как результат – вместе и по горизонтали, и по вертикали (*hinauf, hinunter*). Другое дело, что эти характеристики на "равнинном" пространстве Германии не обозначают "север" или "юг" (ср. *alt- hochdeutsch* на юге: *Oberösterreich* и *Niederösterreich*).

Вторая оговорка касается возможного влияния итальянской пространственной модели мира на южнотирольскую. Италия страна, в которой в силу ее географических очертаний фактически не существует запада и востока (трудно услышать выражение "на западе Италии" или "Западная Италия", "на востоке Италии" или "Восточная Италия"), но необычайно важны север и юг, которые часто особенно в разговорной речи обозначаются как "верх" и "низ". Ср.: *Abito sù a Bolzano, ma lavoro giù ad Ancona* – Я живу *наверху* в Больцано, но работаю *внизу* в Анконе и т. п. Этот пример может также являться характерной иллюстрацией буквального, "детского" восприятия географической карты: север – наверху, юг – внизу.

Другая важная характеристика *Alpenraum*'а – его замкнутость, ориентированность на критерий "открытости" – "закрытости". Горы образуют естественный природный барьер, ограничивают, "лимитируют" пространство не только по горизонтали (граница "территории"), но и по вертикали (граница всего "кубического" пространства – *Raumgrenze*)⁶. При обозначении направления движения особое значение приобретают пространственные характеристики локуса, в сторону которого или из которого это движение совершается. Вводятся "индексы" *eini/aussi* = HD.: *hinein/hinaus; drinnen/draussen* и *ummer/ummi* = HD.: *herüber/hinüber*. Ср.: *Mir fähr in Ultentäl eini* – Мы едем в Ультенталь ("закрытая", несквозная долина) *внутри*; *Mir fährn in Eisacktääl aussì* – Мы едем в Айсакталь

(открытая", сквозная, "проходная" долина реки Айзак/Изарко) наружу. Ср. также при соотношении "своего", "ближнего" пространства с "чужим", дальним", находящимся за границей, за горами: *Österreich aussì, Russland ummi, Schweiz ummi. I far Innschbruck aussì – Я еду в Иннсбрук наружу* (во внешнее пространство).

Южнотирольский *Alpenraum* представляет собой особый тип ограниченного пространства, воспринимаемого носителями локальной модели мира почти на материально-физическом уровне. Пространство, его "законченность", оформленность, "ограниченность", равномерность, разновысотность имеют исключительное значение для самоидентификации, восприятия себя самих, но также и ближних и дальних соседей⁷. *I hon schon verständig, dass sie von untn sein – Я уж понял, что вы – снизу, –* говорит один южнотиролец другому, живущему в соседней деревне, расположенной всего на несколько десятков метров ниже. Проблема взаимной соотношенности верха и низа *Berg/Land* является основным вопросом "альпийской" космологии, ср. в народной песне "Sterzinger Mooslied": *Wo sein mehrer Menscher, bei Berg oder Land? – Где больше людей – у горы или у земли?* (Земля = нижняя часть пространства)⁸. Определенным образом оформленный *Alpenraum* является изначальной космологической данностью] южнотирольской модели мира, "первоемкостью", без которой невозможно появление, установление-размещение других космических элементов.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О семантической трактовке этой космологической первоопозиции см., в частности: Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965. С. 98–108.

2. По результатам переписи населения 1991 года из всего населения Южного Тироля (422851 человек) 67,99% объявило себя немецкоязычными, 27,65% – итальянцами и 4,36% – ладинцами, см.: *Südtirol-Handbuch*. Bozen, 1992.

3. Tumlner F. *Das Land Südtirol. Menschen-Landschaft-Geschichte*. Piper, München-Zürich, 1984. S. 32.

4. *Ibid.* S. 33.

5. Топонимы взяты из кн.: Kùhebacher E. *Die Ortsnamen Südtirols und ihre Geschichte*. V. I. Athesia. Bozen, 1991.

6. О характеристиках и функциях границы в пространстве ср.: Топоров В. Н. Функция границы и образ "соседа" в становлении этнического самосознания (русско-балтийская перспектива) // Советское славяноведение. 1991. № 1. С. 29–37.

7. Очевидно, далеко не случайно, что первые два номера южнотирольского культурно-исторического журнала "Geschichte und Region"/"Storia e regione" вышли в 1992 году с подзаголовками, соответственно *Die Grenze der Provinz* и *Raubilder der Provinz*.

8. Цит. по: Haider F. *Tiroler Brauch im Jahreslauf*. Tyrolia-Athesia. Innsbuck-Wien-Bozen, 1990. S. 76.

Т. В. Цивьян

Здесь предполагается рассмотреть частный случай космогонии – *ойкогонию*, т. е. происхождение дома в контексте мифологической реконструкции и архитектурной антропологии (относительно новая дисциплина, рассматривающая происхождение жилья в антропологической перспективе)¹. В принципе речь идет о более или менее универсальных представлениях о творении мира, соответствующих мифологическому архетипу, и эта универсальность дает возможность остановиться только на двух примерах – на двух текстах, предельно разведенных во времени, пространстве, жанре, стиле и т. п. Контрастно *разные*, они тем не менее, как представляется, не просто соответствуют одной и той же мифопоэтической модели, но описывают свой сюжет (творение мира) со значительными совпадениями.

Первый текст – распространенная на Балканах космогоническая легенда богомильского происхождения, датируемая XII–XIII вв., в ее южнославянских и румынских версиях².

Второй текст – роман одного из самых ярких представителей русского символизма, поэта и прозаика, одаренного особым мифопоэтическим чутьем: это автобиографический роман Андрея Белого “Котик Летаев”, опубликованный впервые в 1917–1918 гг. Тема романа – процесс освоения мира, в восприятии ребенка представленный как процесс творения мира.

В архетипической модели мира (ММ), антропоцентричной по определению (при том, что человек занимает в ней действительно центральное, но не высшее положение), творение *мира* осуществлено богом, человеку же отведена роль строителя дома. *Мир* и *дом* противопоставлены как *макрокосм* и *микрокосм*; эта оппозиция в ММ соответствует и другим бинарным противопоставлениям (*внешний/внутренний*, *неограниченный/ограниченный*, *открытый/закрытый* и т. п.). *Внешний мир* представляется при этом огромным, открытым и безграничным, *внутренний мир*, т. е. *дом*, принадлежащий человеку, – маленьким, закрытым, ограниченным. На это накладывается и оппозиция *природа/культура*, поскольку *дом* – это своего рода артефакт, созданный человеком. В клишированном восприятии макрокосма и микрокосма заключена и идея времени, т. е. хронология: сначала творится *мир*, а затем по его образцу строится *дом*. Микрокосм является таким образом репликой макрокосма, структура дома повторяет структуру *внешнего мира* (потолок – небо, пол – земля и т. д.).

Из этого следует, что, с одной стороны, *дом*, возникший после

возникновения *мира*, сделанный человеком, противопоставлен космосу, а с другой стороны, подражает ему как образцу. Прием росписи потолка или купола "под небо" *изнутри* хорошо известен. Более интересно изображение неба со звездами на куполе *снаружи*. Если изображение неба *внутри* здания может символизировать открытость, выход во *внешний мир*, как бы преодоление *дома*, то изображение неба *снаружи* создает иной образ – закрытость, имитацию того, что небо, как крыша или крышка, покрывает землю. Можно упомянуть и *зонтик* как передвижной купол и в связи с этим название балдахина (как разновидности зонтика) *outaniskos* "маленькое небо"³.

Время обратиться к богомилским сюжетам, к балканской легенде. Господь создает отдельно небо, отдельно землю, и когда начинает монтировать мир, оказывается, что обе части не соответствуют друг другу по размерам: земля больше, и неба не хватает, чтобы ее накрыть. Подразумевается, что уже созданное является необратимым: небо нельзя увеличить, излишки земли нельзя уничтожить. Господь в затруднении, на помощь приходит дьявол или другой персонаж (в румынских версиях это *еж*) и предлагает очень простой выход – *сжать* землю до размеров ее крыши/крышки, т. е. неба. Так на земле, до этого ровной и плоской, появляются горы, долины, наполненные водой впадины и т. д. Земля приобретает рельеф. Особенность метаморфозы заключается в том, что структурно измененная земля остается равной самой себе. Вместе с тем, будучи сжатой, она становится не только разнообразнее, но и "больше". Контрасты рельефа обеспечивают усложнение передвижений – так же, как лабиринт превращает краткий путь между двумя точками в бесконечность⁴.

Таким образом, перед нами – *другой мир*, отличающийся от канонических представлений: он предстает закрытым, ограниченным, в виде своего рода шкатулки с крышкой⁵. В каком-то смысле перед нами *дом*, артефакт, строительная конструкция, в которой верхняя и нижняя части должны полностью соответствовать друг другу, так что между ними нет никакого зазора⁶. Идя дальше, можно сказать, что перед нами как бы перевернутый космогонический порядок: не *дом* создается по образцу *мира*, а *мир* изначально спроектирован по образцу *дома*. Тем самым оказывается поколебленной и "логическая хронология": что было сначала, а что потом, *мир* или *дом*?

Это в свою очередь делает возможным допущение, что между *домом* и *миром* нет принципиального противопоставления – если только не по размерам: *большой и маленький мир* или *большой и маленький дом* (что отчасти отражено в обозначении макро- и

микрокосм), и они могут быть взаимнообратимы⁷. Можно привести еще одну иллюстрацию ахронного представления о мире, когда его составляющие образуют некую единую систему вне линейной временной последовательности: в богомильской легенде (в разных версиях по-разному) Господь "мастерит" мир – лепит его из глины, как гончар, или навивает, как ткач (в клишированном представлении сначала создается мир, потом человек и уже потом – ремесла)⁸.

Итак, перед нами – мир-шкатулка, мир-дом, покрытый небом как крышкой/крышей. Тогда, следовательно, то, что находится на земле, относится к его интерьеру. Горы, долины, воды – все, что описывается как земные просторы, т. е. нечто громадное и неограниченное, становясь элементом интерьера, приобретает признак *сжатости, утесненности*. Вспомним, что они и появились на земле при помощи *сжатия*, хотя, казалось бы, имелся и другой выход – увеличить, *растянуть* небо. Но нет, большая часть подстраивается под меньшую. Полное же совмещение неба и земли означало кроме того и *закрытость* (основной признак дома в ММ).

Чему же можно уподобить земной рельеф в приложении к интерьеру дома? Первое, что приходит в голову, – мебель. Оппозиция *горы/долины*, т. е. *вертикаль/горизонталь* в разных традициях и в разные периоды реализуется по-разному. В японской, например, преобладает горизонталь: мебели почти нет или она тяготеет к низу, к плоскости; внутренние стены представлены легкими передвижными перегородками, едва ли не ширмами⁹. Так воспроизводится образ ровной и плоской земли, отражающий, возможно, стремление к *растягиванию* пространства.

Есть традиции, в которых устройство интерьера построено на вертикали, и это стремление вверх (вспомним, хотя бы, происхождение шкафа из поставленного вертикально сундука) обычно сочетается с теснотой, с нагромождением мебели и вообще вещей, с превращением дома или комнаты в настоящий лабиринт. Так воспроизводится горный рельеф, обязательным признаком которого является узость, усложнение пути.

Конечно, наиболее естественно видеть в меблировке интерьера реплику внешнего мира: мебель возникает достаточно поздно и это она имитирует рельеф, а не наоборот. И вообще, может ли природа подражать артефакту? Такой взгляд был бы слишком прямолинейным, – но речь идет лишь о более широкой и масштабной корреляции между макро- и микрокосмом, между миром и домом. Балканские легенды, как кажется, расшатывают слишком жесткую оппозицию мир/дом. Материал других этнокультурных традиций подтверждает существование более свободной интерпретации макро- и микрокосма¹⁰.

Балканская традиция (но, конечно, не только она) изобилует примерами того, как *внутренняя*, домашняя жизнь проходит в ин-

терьере космоса: это и пастухи-номады, и укрывающиеся в горах разбойники-гайдуки и клефты, и рыбаки (и вообще моряки). Дело не только в том, что по тем или иным причинам они покидают свой дом, а в том, что они выбирают для жилья принципиально иной дом – мир, космос. Отсюда и идея посес *mioritiques* и миоритического пространства, о чем писал Элиаде¹¹; свадьба героя с Землей-смертью происходит в храме, куполом которого служит небо, факелами – звезды, а венцы держат солнце и луна.

Это прекрасно показано и в произведениях Иво Андрича, особенно в романе "Мост на Дрине". Мост служит не только символом связи времен, центром жизни маленького боснийского города: он олицетворяет собой дом, внутри которого и проходит эта жизнь. В первых же строках романа космос, "мир-шкатулка" возникает из другой шкатулки, крышкой которой является мост: "И если на долину посмотреть из самой ее глубины, то так и чудится, будто из-под широких арок белого моста вытекает и разливается не только Дрина, но и весь этот благодатный цветущий край со всем, что в нем есть, и сводом южного неба над ним"¹². Мир вытекает из-под моста-дома, и этот дом – особый: крышей ему служит небо, стенами – горы, полом – вода. Оставаясь элементами пейзажа, горы, воды и долины становятся одновременно и элементами того громадного дома, которым для жителя Балкан является балканский космос. Мост – космический дом в космическом интерьере, и речь здесь идет не о единении человека с природой, а о основоположном единстве мира, о зыбкости границ между миром человека и макрокосмом.

И вот перед нами еще одно представление мира и дома – слитное, построенное на взаимопроницаемости – у Андрея Белого в "Котике Летаеве"¹³. Роман начинается с описания швейцарского пейзажа: "Я стою здесь в горах [...] где: – каменные пики грозились; вставали под небо [...] образовали огромную полифонию: творимого космоса [...] по часам плясали в глазах на бегу: стены, сосны, потоки и пропасти, камни, кладбища, деревеньки, мосты" (293–294).

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

Далее оказывается, что символ стены у Белого играет особую роль в личном осознании-освоении мира: "Вот мой образ вхожде-

ния в жизнь: коридор, свод и мрак [...] не четыре стены – три стены; четвертая – распахнулась своим темнодонным оскалом со множеством комнат (303) [...] Странно ведомы стены, уводящие в неизмеримые глубины” (308). Стены являются границей между мирами, причем принадлежат они и внутреннему и внешнему миру: стены ведут в иные миры, которые на первый взгляд кажутся хаосом. Однако хаотичность эта – отражение процесса творения космоса, которое происходит за стенами дома и вместе с творением дома:

”[...] моря убежали под ноги; под полом бушевали они; угрожали разбить все паркеты, затопить меня (308) [...] переходы квартиры ведут к бездне мрака [...] (309) [...] я выращивал комнаты¹⁴ (316) [...] будет, будет нам гибель; попадают плитки паркетов – в миры новых комнат! (327) [...] спинка кресла – скала; она набегает, растет [...]” (343; отождествление гор с мебелью!).

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

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

Белый подчеркивает синтетизм своей космогонии: “Если б я мог связать воедино в то время мои представления о мире, то получилась бы космогония [...] образуются облака, образуются тротуары [...] пожарные Пречистенской части подымают огромное солнце (363) [...] Риза мира колеблется: скоро попадают звезды [...] не падает дом Косякова¹⁵” (364).

Не случайно наряду с “Ощупями космоса” возникают “комнаты Космоса” – выражение, казалось бы, оксюморное: в нашем клишированном представлении комната должна быть противопоставлена космосу: “[...] – встают комнаты Блещенских: это комнаты Космоса, где клокочут лучи миллионами светлых пылиночек” (412). “Мои комнаты космоса” (442) – повторяет далее Белый¹⁶.

Чрезвычайно важны две разные картины мира. Первая – синхронный срез, описание пространства в определенный момент; момент этот – закат: “– Закат: все отрянуто: комнаты, дома, стены, тучи [...] все – четко; все – гладко [...] земля – пустая тарел-

ка. Она плоска, холодна [...]” (429). Иерархия мира, от комнат до туч, снова включает символ *стены* как границы между домами и тучами. При этом *стена* явно уходит от своего непосредственного значения – элемента конструкции дома. А если вернуться к богемильским сюжетам, то перед нами земля как бы тотчас после творения, но до сжатия, до появления рельефа.

Вторая картина мира дана в диахронии и соответствует процессу постижения мира, пути, который проходит ребенок. Здесь время, пространство и событие оказываются объединенными, спаянными: “Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года. Россия, история, мир – лестница расширений моих; по ступеням ее я всхожу [...]” (441). – О мифологическом значении лестницы как аналога мирового древа и средства соединения миров говорить излишне.

Мы не будем касаться философских (и антропософских) и мифологических источников космогонии Белого, в частности мотива происхождения мира из тела человека (что у Белого, возможно, восходит к древнеиндийской традиции: мир, возникший из тела первочеловека Пुरुши). Ср.: “в храме тела – планы храмов” (307) и, снова с нарушением, более того, со смешением канонической последовательности: “Переходы, комнаты, коридоры напоминают нам наше тело, прообразуют нам наше тело [...] это органы тела [...] вселенной” (305).

Нам кажется, что эта антропоцентричная хронология творения мира у Белого является дополнительной поддержкой для представления *мира* и *дома* как единого целого. И выбор объемной *стены*, а не условной *линии* в качестве символа границы может быть среди прочего связан с тем, что стена имеет две стороны, две поверхности. Одна принадлежит *дому* и обращена в его сторону, другая обращена в сторону *космоса*, но **что** в этом случае считать *внешним*, а **что** *внутренним*, т. е. где находится *мир*, а где *дом*, зависит от позиции (в обоих смыслах слова) наблюдателя, т. е. *человека*. *Стена* у Белого может быть проломлена, разрушена, она может открыть путь в *иные* миры. Ребенок ощущает опасность, исходящую от этих неизвестных и заведомо связанных с хаосом миров. И только когда образуются комнаты Космоса, соединяющие в себе макро- и микрокосм, объединяющие вселенную и человека, появляется надежда на спасение.

ПРИМЕЧАНИЕ

1. См. работы Н. Эджентера, в частности: Egenter N. The Present Relevance of the Primitive in Architecture // Architecture Anthropology. Research Series 1. Structura

mundi. Lausanne, 1992. Там же библиография вопроса.

2. Иванов Й. Богомилски книги и легенди. София. 1970. № 2. С. 333; № 4. С. 336; Pamfile T. Povestea lumii de demult. București, 1913. Passim; Istrătescu A. Texte populare din județul Prahova // Grai și suflet, vol. III, fasc. 2, 1928. P. 345 и др.

3. См.: Акимова Л. И., Кифишин А. Г. О мифоритуальном смысле зонтика // Этруски и Средиземноморье. XXIII-е Випперовские чтения. М., 1994. С. 183 и passim.

4. См. работу автора "Долгий путь домой". (В печ.).

5. Ср. к этому болгарскую загадку "Бурлит земля под небом. Что это такое? Пирог". Загадка изображает творение мира как печение пирога: земля – пирог, а небо – в ръшник, глиняная крышка от формы, в которой он печется. В ръшник, т. е. "верх" в диалектах может обозначать как крышку, так и небосвод, см.: Бадаланова Ф. Култ царя Константина у болгар // Символический язык традиционной культуры. Балканские чтения – II. М., 1993. С. 13.

6. Ср. эту идею у Вернана, в связи с соединением/соитием Геи и Урана, созданного ею же самою: "En effet, l'union du ciel de la terre, ces deux opposés [...] se fait de façon désordonnée, [...] dans une quasi-confusion des deux principes contraires. Le ciel git encore sur la terre, il la couvre toute" (Ver nant J.-P. "Oedipe" sans complexe//Ver nant J.-P., Vidal-Naquet P. Oedipe et ses mythes. Bruxelles, 1988. P. 9).

7. Превращение микрокосма (комнаты) в макрокосм (безграничное пространство, мировая черная пустыня) описано в рассказе С. Кржижановского "Квадратури": квадратури – средство для рашения комнат, для увеличения внутреннего пространства дома. Поскольку нет способа остановить этот процесс (сюжет "Ученика чародея"), комната разрастается настолько, что становится внешним пространством мира, в котором теряется и погибает человек (хозяйн комнаты).

8. Среди обширной литературы о творении-изготовлении мира см. compendium: Mac lagan D. Creation Myths. London, 1977. P. 29–31.

9. Ср. структуру интерьера в традициях, где дом представлен сооружениями типа шатра.

10. Прешаемся сослаться на собственные впечатления тридцатилетней давности от "дома" кетов на берегу Енисея: попытки перевести их на оседлость и поселить не в чумах, а в деревянных домах, кончились тем, что дома стояли пустыми, а весь скарб (это было летом) хранился снаружи в санях. Домом для них действительно был мир, который они и обживали, устраивая наружный интерьер.

11. Elia de M. Agnelle voyante // Elia de M. De Zalmoxis à Gengis-Khan. Paris, 1970.

12. Цивьян Т. В. Горы и воды – интерьер балканского космоса // Миф, фольклор, литература. Творчество Иво Андрича. Тезисы конференции. М., 1993.

13. Цит. по: Белый А. Соч. В 2-х т. М., 1990. Т. 2.

14. Не отсюда ли квадратури для рашения комнат у Кржижановского?

15. Арбат 55, где сейчас открыт музей "Мемориальная квартира Андрея Белого".

16. Ср. стремление ребенка заглянуть извне в маленький уютный мир-шкатулку в стихотворении Клоделя "Святой Николай" (1913):

Pour moi, donnez-moi seulement cette seule boîte bien fermée:

Il suffit que j'y fasse un trou et j'y vois des choses vivantes et toutes petites;

[...]

Tout un monde intérieur avec un soleil qui marche tout seul,

[...]

Et jusqu'au fond de cette maison future qui est la mienne, pleine de lumières et de meubles et de petits enfants:

Je regarde par la cheminée d'avance tout ce qui passe par dedans.

"А мне ты дай один коробок, закрытый, непростой.

Я проделаю дырочку и погляжу – крохотное, живое:

[...]

Все, что внутри. И пускай там солнце по небу ходит

[...]

И в доме, который будет моим, где лампы, дети, кресла, фонари,
Я сквозь каминную трубу погляжу на все, что внутри”.

Пер. О. Седаковой

**ПРИРОДА КАК ОБРАЗЕЦ
НАТУРА И НАТУРАЛЬНОСТЬ**

**ПОНЯТИЯ "НАТУРА" И "НАТУРАЛЬНОЕ"
В РУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБИХОДЕ
XVIII СТОЛЕТИЯ**

О. С. Евангулова

Понятие "натура", идентичное "природе", рано попадает в русский художественный обиход. Уже в петровское время комиссионеры и путешественники пользуются для характеристики произведений искусства такими определениями, как "величиною против натуры", "немного меньше натуры", "гораздо больше натуры", "втрое больше натуральных".

Для той же цели употребляются словосочетания: "сходно с натурой", "в человека величеством", говорится о произведениях, выполненных "в меру человеческого возраста", в "совершенном человечестве", "как живо". Они служат не только для соотнесения произведений скульптуры и живописи с реальными явлениями, но и как показатель высокого мастерства.

Во второй половине XVIII столетия под влиянием идей Просветительства, интереса к исследованию человеческого характера и физиономистике, понимание натуры и натурального обогащается. Положение о необходимости следовать натуре получает программный характер в стенах петербургской Академии художеств. С ним неразрывно связан и учебный процесс и суждение о зрелом мастерстве.

В трактатах Д. Голицына, И. Урванова, П. Чекалевского, в переписке пенсионеров Академии и знатоков искусств критерий соответствия натуре становится основным. Изучение натуры и подражание ей почитаются необходимыми не только в исторической и портретной живописи, но и в других жанрах. Так, чтобы овладеть "ландшафтного рода" искусством, нужно "чаще упражняться в рисовании видов с натуры", а "в начертании зверей, и домашних

скотов и птиц... иметь вкус и знание анатомии оных". От живописца и скульптора требуется умение соблюдать "натуральные повороты", положение модели должно быть "не принужденное, а натуральное", композиция "верной против сюжета", необходимо, чтобы рисунок был "справедливой", "колера и экспрессии натуральны". Перед окончанием картины следует "поправить оную также с натуры, дабы лучше изобразить природу".

Залогом успеха служит "разум, который познается из вымысла; ибо ежели все расположено порядочно, натурально, к state и по свойству действия и особ в оном находящихся, тогда хорошо представление. Художник, "разсматривая природу, научается, как естествослов, из оной познавать Бога и прямыя добродетели", а "подражание древности и новых времен славным художникам" нужно "не слепое, а разумное, состоящее... в сравнении их с натурою как кто совершенства природы и в чем превосходнее изобразил"¹. Лишь при таких условиях живописец "может льстится настоящим и совершенным подражателем натуры". Ей подсудны любые художественные начинания. Ее главнейшая и неповторимая особенность состоит в первозданности, свободе и превосходстве над всеми видами человеческой деятельности.

Теоретики превозносят природу без устали. "Каков бы ни был растилающийся перед вашими глазами уголок природы – дикий или возделанный, бедный или богатый, пустынный или обитаемый, – вы всегда отыщете в нем два пленительных свойства: естественность и гармонию", – говорит Д. Дидро². Человек же – дитя природы и, подобно другим созданиям, не нуждается в добавлениях к ней. Согласно эстетике того времени нет ничего красивее человека, его головы и тела. "Я бы желал, – пишет не без оттенка английской иронии Дж. Аддисон, – чтобы прекрасный пол учел, насколько ему невозможно добавить какое-либо украшение к тому, что уже представляет собой шедевр природы. У головы самый прекрасный внешний вид и самое высокое положение в человеческой фигуре. Природа проявила все свое искусство, украшая лицо. Она тронула его кинув ему вместилищем улыбок и красок, возникающих от разных чувств, осветила его и оживила яркостью глаз, повесила на каждую его сторону причудливые органы чувств, дала ему выразительность и привлекательность, которые нельзя описать, и окружила его такой волнистой тенью волос, которая выставляет все его красоты в самом приятном свете. Короче говоря, она, кажется, сделала голову куполом, увенчивающим самое прославленное из ее творений; а когда мы нагружаем на нее такую гору излишних украшений, то уничтожаем симмет-

рию человеческой фигуры и по-глупому заставляем глаза отрываться от великих и истинных красот, переключаясь на детские безделушки, ленты и кружева”³.

В таком случае как же относиться к этической проблеме изображения обнаженного тела, одежды, скрывающей его красоту, и вопросу о ее исторической достоверности? Пренебрежение последней, считает Дидро, ”было бы неприлично, но и сугубая приверженность к ней чаще всего свидетельствует о скучном педантизме и дурном вкусе художника. Изображение обнаженных фигур даже в тот век, у того народа и в той стране, где принято быть одетым, отнюдь не оскорбляют взора. Ибо человеческое тело красивее самых красивых драпировок, ибо торс мужчины и его мускулистые плечи, ибо женские ноги, руки и грудь все же прекраснее самых роскошных тканей, которые скрывают их; ибо изображение обнаженной фигуры требует куда большего мастерства и труда... и, обнажая тело, художник как бы отдаляет во времени сцену, относя ее к более простым и невинным временам, к более диким нравам, более благодарным для художника...”⁴.

Излагая для русского читателя подобные соображения, иллюстрируя, насколько велики возможности природы и сколь осторожен должен быть с нею художник, Д. А. Голицын пишет: ”Воины, солдаты, сильные, слабые, молодые, устарелые должны всякой особливую себе форму иметь не щитая, что натура во всех своих произведениях столь разнствуя, требует от живописца пристойные различности”⁵. То, что вызывает отвращение в природе, затрагивает, по мнению просветителей, и нравственную сторону отобразившего его сочинения.

Отметим в этой связи, что в арсенале отечественной живописи видимо не случайно отсутствуют драматические, а тем более трагедийные сцены и ситуации, как несоответствующие сугубо позитивному тону русскому искусству XVIII столетия. Очень показательным пояснением А. П. Лосенко к его картине ”Владимир перед Рогнедою” (1769–1770-е гг. ГРМ). В Программе Академии художеств на выбор живописцу было предложено пять разных сюжетов. Лосенко предпочел один из них и трактует его так: ”Я представил... первое владимирово свидание с Рогнедою, в котором Владимир представлен победителем, а гордая Рогнеда пленницей. В программе ... Владимир на Рогнеде женился против воли ее, когда же он на ней женился, то должно чтоб он ее и любил. Почему я его и представил так как любовника, который видя свою невесту обезчещену и лишившуюся всего, должен был ее ласкать и извиняться перед нею, а не так как другие заключают, что он ее сам обезчестил и после на ней женился, что мне кажется очень

ненатурально, а ежели же и то было, – настаивает художник – то моя картина представляет как только самое первое свидание”⁶.

Таким образом, натуральное выступает синонимом естественного и потому служит гарантией морально оправданной трактовки сюжета.

Большое значение придается соответствию физического духовному. Не только действия героев должны быть натуральны, но и внешность их не должна обманывать. Претендующего на определенное амплу персонажа следует наделить наружностью, отвечающей его возрастному и социальному статусу, оттенками национального темперамента. Ставится вопрос об эстетическом идеале в разных европейских школах (французской, итальянской). Свои особенности типичны для понимания художественной обработки натуры в разных славянских школах – русской, польской, украинской. Появляются специальные сочинения, закрепляющие внешние свойства натуры за теми или иными чертами характера. Подобные приемы служат подспорьем художнику и своеобразным руководством для зрителя, свыкающегося с условным языком искусства.

Раздел ”О физиономии” в сочинении Урванова дает подробные указания для художников. Приведем некоторые из них. Итак, ”Хороший размер и свежий цвет показывает добрый нрав и крепкое сложение; напротив того худой размер и цвет показывает нехороший нрав и слабое здоровье. Признаки мужественного суть: пропорциональная и казистая голова, толстые и кудрявые волосы, красноватое или смуглое лице, кария, черножелтыя или голубыя и несколько впадшия глаза, плеча широкия и выдавшаяся грудь; кои признаки так же изъявляют великодушие и способность к учению, прилежность, любопытство, и склонность ко гневу. Признаки добрых качеств женскаго пола суть: небольшая голова, белокурые или темнорусые волосы, лице белое с малым румянцем, глаза голубые или черные, постоянной взор, пригожий и короткий шаг, кои признаки означают нежную, милосердную, боязливую и склонную к любви и бережливости... Голова изрядной пропорции означает хороший нрав, а большая голова с широким челом показывает медлительнаго неприлежнаго, неискуснаго, но впрочем смелаго человека. Маловатая голова означает одареннаго понятием, острога и мудраго; продолговатая значит сердитаго и сварливаго. Лице пропорциональное изъявляет человека хорошаго разума и нрава; а отменно большое, леность, неученость и склонность к роскошам; весьма продолговатое, неразумнаго; острое и малое, лукаваго; короткое, спесиваго; со всем круглое запальчиваго и склоннаго к пьянству; сухощавое и смуглое глубокомыслен-

наго, смирнаго и скромнаго. Белые волосы означают холодную натуру, слабого и боязливаго; рыжие, лукаваго; русые, глубокомысленнаго; черноватые и тонкие, холерико – меланхолика; черные и жесткие сердитаго; черные и кудрявые, весьма ко гневу склоннаго; со всем кудрявые, боязливаго и лукаваго; в низу на конце кудреватые, мужественнаго и мудраго; густые и жесткие на челе дикаго и упрямаго”. Нормируется все, вплоть до отдельных деталей лица. Так ”глаза пригожие, светлые, быстрые, не весьма круглые, и при том посредственной величины значат справедливаго и доброхотнаго; весьма светлые, влюбливаго; весьма большие и выпуклые, медлительнаго, упрямаго, мота и лжеца; весьма малые и глубоко впалые, сердитаго, недоброжелательнаго, хитраго, невернаго и обманчиваго...”.

Детальные соображения высказываются и по поводу телосложения. Например, ”широкая грудь, которая кость не впала, значит мудраго; большая, широкая и ровная, и которая кость совсем невидна, изъявляет охотника до лакомства и любовных дел, впрочем вернаго... Кожа на теле чистая, нежная и несколько красноватая значит здоровье, теплое сангвиническое сложение и хорошую кровь; белая, флегматика; смугловатая из-красна, холерика; смуглая и бледная, меланхолика” и т. д. .

Заметим специально, что обращение с натурой, в отличие от более поздней трактовки, не представляет собой, по понятиям современников, того, что сегодня называется интерпретацией или творческим претворением. Художник ценится прежде всего как ее искусный подражатель, к тому же добротные копии и версии копируются достаточно высоко, ”списывание”, а также работа по ”образцу” или по ”патрону” (то есть по произведению мэтра) вовсе не считаются зазорными. Разумеется, в действительности задачи искусства значительно сложнее и вовсе не ограничены этими рамками. Однако в устах авторов эстетических трактатов и критическом обиходе достоинство мастера как раз и состоит в том, что он ”настоящий и совершенный подражатель природы”.

Стать им, впрочем, задача далеко не простая и обязывающая. Для этого художник должен обладать рядом качеств. Среди них на первое место, в соответствии с доктриной классицизма, выдвигается проблема осмысленности его деятельности, способность к рассуждению, умение свести увиденное воедино с помощью вдумчивого выбора, опора на античность и лучшие произведения современных мастеров.

Сам процесс подражания натуре имеет определенную последовательность. ”То, что чаще всего встречается в природе, – говорит Дидро, – послужило первым образцом для искусства. Успех под-

ражания более редким образцам показал всю пользу выбора, а самый строгий выбор привел к необходимости приукрашивать или же объединять в одном предмете те красоты, что природа рассеяла во многих. Но как свел человек воедино все эти разные черты, заимствованные им у различных образцов? Это было делом времени”⁸.

Таким образом, особенность еще несовершенного искусства – его своеобразная всеядность или недостаточная разборчивость. Обращение же к выбору свидетельствует о постепенно возрастающей взыскательности. В способности соединить в одном предмете красоты, рассеянные в природе, нетрудно усмотреть чисто творческое, авторское начало. Однако все эти функции не просты и процесс искусного подражания требует времени, причем не только, если можно так выразиться, общеисторического, но и личного: “Если наблюдения природы не стало преобладающей склонностью литератора или художника, – предостерегает Дидро, – не ждите от него ничего путного; но если вы узнаете, что он возымел эту склонность с ранних лет, – отсрочьте ваш приговор”. И чисто по-французски добавляет: “Музы – женщины, и они не всегда даруют свою благосклонность тем, кто упорнее всех ее домогается”⁹.

Последнее обстоятельство рисует еще одно “осложнение” на пути к совершенству – элемент случайности, обязанный своеобразному капризу, исходит не от природы, и не от художника, но от необъяснимых обстоятельств, окрашивающих высокое творчество, того, что позже определили как относительную самостоятельность искусства.

В русской среде, где прелестная, но своенравная Муза как участница процесса подражания Природе еще не прижилась или присутствует в качестве едва ощутимого намека, художнику надлежит самостоятельно справляться со всеми трудностями и винить в неудачах лишь самого себя. Дабы избежать этого существуют определенные рекомендации. Как говорит Д. А. Голицын, “живописец должен натуру предметом себе поставить, и зрелое понятие иметь, не только о том, что мы нечаянно в особливых происхождениях ее примечаем, но и как бы она могла быть по правилам совершенства, и как бы она была, есть ли не нечаянные приключения тому не воспрепятствовали. Понеже весьма трудно совершенство сие в натуре найти должен живописец пользоваться изысканием древних (кои в оной части с великим тщанием и искусством предъуспели и оставили нам примеры в скульптурных сочинениях) и довольное знание иметь об антике, который бы служил ему, правилом для выбору натуры, потому что антик искус-

ными людьми всех времен почитаем был за правило красоты”¹⁰.

Чем ярче, полнее и выразительнее натура, тем она благодарнее для подражания. Более того искусный подражатель может восполнить ”нечаянные приключения” в природе, как бы сказали позже, создать ее идеальный образ. Разумеется, для этого, как утверждает Дидро, ”недостаточно обладать талантом, при этом нужен еще и вкус... Талант подражает природе; вкус подсказывает ему выбор”¹¹. Разделяя убеждения Дидро, Д. А. Голицын пишет, ”Грубые народы, приводя себя в просвещение, рано ль, поздно ль, к великому вкусу приближаются. А излишно просвещенные народы от оного всегда более удаляются”¹². Как видно, речь по существу идет о вкусе как равновесии.

Образец и в этом отношении дают ”древние”, их ”отменное знание, где какую употреблять натуру, важную или простую, и проч.; или естли она недостаточна, то какия из оной брать части к своей предлежности”. Сие то знание, – добавляет Урванов, – мы ныне называем большим вкусом”¹³. Он же, следуя Голицыну, развивает мысль о ”приятности”, ”что так же причисляется ко вкусу”. В своем сочинении ”Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и о проч.” Д. А. Голицын специально подчеркивает, что картины ”совершенными еще не будут, есть ли красоты оных не соединятся с приятностию. Приятность должна находится во всех... частях. Живописец единственно долженствует ею натуре, и не знает сам находится ль она в нем, ни в какой степени она в нем находится, ни каким образом сообщает она ее сочинениям своим. Ее ни описать, ни научить способу нет.

Приятность и красота совсем две разные вещи. Красота нравится только правилами, а приятность нравится без правил. То что прекрасно, не всегда бывает приятно, а то что приятно, не всегда бывает прекрасно. Приятность же, соединенная с красотой, вышняя степень совершенства”¹⁴. ”Впрочем не все то хорошо, что красиво и приятно, и не все то дурно, что некрасиво и неприятно. Во всем главою есть разум, который познается из вымысла; ибо ежели все расположено порядочно, натурально, к state и по свойству действия и особ в оном находящихся, тогда хорошо представление” – считает необходимым наставить воспитанников Академии художеств Урванов¹⁵.

Художник, приобретя необходимые навыки и выбрав натуру, должен, однако, остерегаться последствий нежелательного обращения с ней. На первое место в этом ряду можно поставить неправильный выбор природы или пренебрежение к этому выбору. Так Д. А. Голицын, порицая нидерландских жанристов за склон-

ность к "подлым", "нестройным", "неблагодарным" фигурам, объясняет ее тем, что они работали "копируя натуру без выбору". Порицания заслуживают произведения барокко – "странное, что не по правилам препорции, а по самолюбию сочинено". "Вкус Барок, – пишет Голицын, – значит невысокий, нехороший вкус". И добавляет в качестве примера: "В Тинторетовых картинах находим завсегда нечто единственное, чрезвычайное, нечто Барок".

Еще более заметное отступление от природы иллюстрирует "гротеск" – "сочинение живописное или резное, кое представляет человеческие или какие иные фигуры не по правилам обыкновенной препорции или как они в натуре находятся, но по самоволию". К примерам подобного рода относятся и "фантазии" – то есть "картины кои не с природы зделаны, а по самоволию живописца и в коих он правила художества, ни принятые обычаи... не наблюдал"¹⁶.

Обратим внимание на приведенные выше любопытные определения, такие как "самоволие", "самолюбие", "единственное" или "чрезвычайное". Все они подразумевают нечто, равноценное понятию авторской амбиции. Увлечаться же художнику на этом пути явно не следует, ибо представление о свободе творчества в отечественном сознании еще не созрело, а за определениями "самоволие" и "самолюбие" нетрудно усмотреть упрек в волюнтаризме.

В том же контексте возникает проблема неприятия маньеризма – по определению Голицына того, "когда живописец во всех своих сочинениях одним образом и теж предметы представляет фигурам ту же краску дает, виды лиц и характеры одинакие, с натурою не сходствен и локальная краска не находится, называется он маниере"¹⁷. Он опасен подобно другим излишне самостоятельным, а потому претенциозным акциям. Ведь живописец, самовлюбленно повторяя излюбленные приемы, рискует заслонить или вовсе подменить ими природу, ее реальное богатство и своеобразие. Иначе говоря, маньеризм чреват превышением функции искусства по отношению к природе.

Все это, конечно, не означает, что классицизм не оставляет места индивидуальности художника: "...хотя природа всего лишь одна и существует лишь один хороший способ подражать ей, – способ, передающий ее с наибольшей силой и правдивостью, – каждому художнику дозволено иметь свою собственную манеру..." – признает Дидро¹⁸.

Урванов разъясняет это понятие учащимся Академии художеств: "Манером же именуем те черты, которыми особо кто либо изображал естественную красоту предметов, и где и как сии черты или вещи полагал, действуя свободную рукою, подобно как изящный певец действует своим голосом"¹⁹.

Манера разнообразна. Д. Голицын определяет ее так: "Что в письме штиль, то в живописи манера... Манера всякого живопис-

ца узнается по его тушу, по взглядам его лиц, по характеру его фигур, по тону его краски, и по образу его инвенции, композиции и рисунка... Знать манеры, значит, различить сочинения разных авторов”.

Голицын обозначает и эволюцию, которую претерпевает художник, сменяя одну за другой манеры: первую, которую он имел “в школе, и при учителе”, вторую, “кую он сам себе... со временем сочиняет”, и, наконец, третью, которую “от старости или от неприлежности принимает”. Не имея возможности привести здесь развернутое определение нескольких типов манер, все-таки назовем их: таковы “крепкая, сильная, чувствительная”, “слабая”, противоположная ей во всем, “приятная, исправная”, “варварская, или готическая” / “кая иных правил не имеет как самоволие” / , и далее — “сухая”, “тяжелая”, “высокая”, “проворная или скорая”²⁰.

Использованная в соответствии с изложенными выше условиями манера достойна похвалы и служит залогом высокого качества сочинения. Его свойства, однако, не самоцельны, но способны оказать обратное полезное воздействие на вечно новый процесс восприятия природы: “Прекрасный пейзаж, — утверждает Дидро, — помогает нам познавать природу, подобно тому как искусный портретист помогает нам познать лицо нашего друга”²¹. “...Живопись, равно как и Скульптура, — вторит ему Архип Иванов, — подражательницы природы преизобильные, избирая лучшее в ней, сообщают изящный вкус любящим их и дают им превосходство над другими”²², то есть, в конечном счете, способствуют усовершенствованию личности. Высший комплимент, который можно сделать художнику по поводу его сочинения, значило бы сказать словами Дидро: “Это не подражание, это — сама природа, правдивость, не постигаемая воображением, исполненная чрезвычайного вкуса”²³. Но возможно ли в реальности такое уравнение искусства с натурой? Увы, вряд ли. У Хемницера есть стихотворение “Резчик и статуя”. Она движется, говорит, но “статуе нравственной души недостает”. “Искусством чувств не дашь, когда природных нет”, — обобщает свои наблюдения поэт.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Урванов И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. СПб., 1793. С. 21, 8, 10.
2. Дидро Д. Разрозненные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии, служащие продолжением Салонов // Салоны. М., 1989. Т. 2. С. 330.
3. “Спектейтор” № 98, 1711 г. // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982. С. 136.
4. Дидро Д. Опыт о живописи. Продолжение Салона 1765 года // Салоны. М., 1989. Т. 1. С. 232–233.

5. Голицын Д. А. Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и о проч. Цит. по: Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963. С. 309.
6. Цит. по: Каганович А. Л. Указ. соч. С. 152.
7. Урванов И. Ф. Указ. соч. С. 108–111, 113.
8. Дидро Д. Разрозненные мысли... // Салоны. Т. 2. С. 326.
9. Там же. С. 328.
10. Голицын Д. А. Описание знаменитых произведениями школ... Цит. по: Каганович А. Л. Указ. соч. С. 309.
11. Дидро Д. Разрозненные мысли... // Салоны. Т. 2. С. 326.
12. Голицын Д. А. Письмо... о пользе, славе и проч. художеств. Цит. по: Коваленская Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1964. С. 58.
13. Урванов И. Ф. Указ. соч. С. 12.
14. Голицын Д. А. Описание знаменитых произведениями школ... Цит. по: Каганович А. Л. Указ. соч. С. 310.
15. Урванов И. Ф. Указ. соч. С. 21.
16. Голицын Д. А. Описание знаменитых произведениями школ... Цит. по: Каганович А. Л. Указ. соч. С. 310–311, 315.
17. Там же. С. 313.
18. Дидро Д. Разрозненные мысли... // Салоны. Т. 2. С. 355.
19. Урванов И. Ф. Указ. соч. С. 12.
20. Голицын Д. А. Описание знаменитых произведениями школ... Цит. по: Каганович А. Л. Указ. соч. С. 313.
21. Дидро Д. Разрозненные мысли... // Салоны. Т. 2. С. 351.
22. Иванов А. Понятие о совершенном живописце... Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 6. С. 112.
23. Дидро Д. Разрозненные мысли... // Салоны. Т. 2. С. 352.

ЖИЗНЕПОДОБИЕ И ИНОСКАЗАНИЕ
В РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – НАЧАЛА XIX В.

И. В. Рязанцев

Жизнеподобие и иносказание присущи изобразительному искусству многих эпох и народов. На разных этапах развития искусства формы сочетания жизнеподобия и иносказания заметно отличаются, столь же неодинакова и мера их соотношения, преобладание того или другого.

В этой статье мы ограничимся материалом русской скульптуры второй половины XVIII – начала XIX века и будем рассматривать его в целом, не вникая в специфичность данной проблемы в разные годы этого семидесятилетия.

Сначала обратимся к жизнеподобию. Его понимание, как и многое в тот период, определялось идеями просветительства. Для сторонников этих взглядов человек был частью природы, естественным существом, с нею связанным. Лучшее в человеке почиталось от природы. Конференц-секретарь Академии художеств П. П. Чекалевский писал в 1792 году в своей книге "Разсуждение о свободных художествах...": "Природа, одарив человека чувствительностию, присовокупила к оной, совершенство разума и сердца, кои суть самая первая его преимущества"¹.

Признание "природности", естественности человека и постоянно прокламируемая необходимость подражания природе в искусстве, поощряли жизнеподобие изображения. Еще в 1719 году один из самых ранних представителей просветительства во Франции аббат Ж.-Б. Дюбо замечал: "... Великие мастера соблюдали правила, чтобы очаровать нас неизменным правдоподобием, способным заставить нас забыть, что мы проливаем слезы только над вымыслом"². Более развернуто об этом сказано в упоминавшейся уже книге Чекалевского: "Самая благороднейшая и важнейшая работы, какия только разум скульптора произвести может, должны состоять из точнаго изображения разных действий естества, то есть, чтоб воображаемая красота, как в скульптуре, так и в живописи, была избрана из красоты существующей в естестве ... разная части сей красоты должно художнику чувствовать, избирать, соглашать и вымышлять иногда для составления такой фигуры, какова например Аполлонова, или для расположения какого либо сочинения, как то мы видим в смелых произведениях Ланфран-

ковых, Корреджиевых и Рубensoвых, где естество служит основанием искусству воображаемой красоты”³.

Призывая к точности передачи природы, Чекалевский предостерегал от ее холодного копирования. Он отмечал: “Скульптура, подражая точно поверхностям тела человеческого, не должна только изображать одно немое подобие, которое, хотя будучи во всякой точности, может заслужить одну похвалу относительно до сходствия, но не восхитить душу зрителя: а должен скульптор представить в мраморе, бронзе или камне, так сказать, естество живое, одушевленное и преисполненное страсти”⁴.

Ощущение живого особенно заметно во многих скульптурных портретах работы Ф. И. Шубина. Его современники наверное чувствовали это. Во всяком случае в эпитафии на памятнике Шубину есть слова о том, что “под его рукою мрамор дышет”. Действительно сама обработка мрамора в шубинских бюстах делает поверхность лиц где-то чуть шероховатой, где-то немного лоснящейся, придавая ей своего рода “телесность”. Передача мимики, различие правого и левого профилей, характерная постановка головы, ее выразительный поворот, положение плеч вместе с естественной для портрета индивидуальностью черт лица усиливали впечатлительные жизни. Так было в портрете.

Несколько иначе складывалась ситуация у мастеров, обращавшихся к исторической и мифологической теме. Здесь особенно сильно сказывалась, отчасти влиявшая и на портрет, апелляция к шедеврам древности, к опыту классики, а говоря точнее, к скульптуре эллинизма, известной преимущественно в римских копиях, и к римскому скульптурному портрету. Работая с натурщиком, мастер корректировал себя, сопоставляя творение своих рук с совершенным античным образцом. При этом, имея дело с историческим персонажем, скульптор шел скорее от природы к образцу, от конкретики к большему обобщению. Герой истории “героизировался”. Изображая мифологический персонаж, художник, условно говоря, двигался обратным путем, “гуманизируя”, “очеловечивая” известный и даже привычный со времени античности облик изображаемого. С естественными поправками на творческую индивидуальность, такой подход к проблеме жизнеподобия можно рассмотреть в исторических и мифологических работах М. И. Козловского, Ф. Ф. Щедрина, И. П. Мартоса, И. П. Прокофьева. Наблюдая рассмотренный метод в творчестве своих современников, теоретики тех лет предполагали его наличие и у древних. “...Они, — писал Чекалевский о древних, — учились анатомии, что послужило первым поводом к выражению, какое мы видим в их статуях. Наконец воображением своим желая достигнуть до божества, они

искали в человеке того, что больше согласовалось с мыслями, какие они возымели о Богах своих; по чему представляя их, избегали всех слабостей и немощей человеческих, а таким образом и достигли они до красоты. После сего старались они между естеством богов своих и естеством человека избрать среднее для представления Ироев, кои почитались ниже Богов, но выше смертных. Соображая все сие, изобрели они и выражения свойственные каждому предмету, так как и разныя приличные украшения, одежду и пр. а чрез то художество и достигло тогда до самого вышняго степени совершенства и вкуса ⁵.

Пожалуй никто лучше Д. Дидро не сказал о соотношении общепризнанных тогда истоков творчества: наблюдения природы и освоения наследия античности. Вспомним при этом, что взгляды его были известны нашим художникам, а некоторые из них, в частности Шубин, имели счастье беседовать со знаменитым критиком в парижском доме русского посла Д. А. Голицына. В "Салоне 1765 года" у Дидро читаем: "Тот, кто, постигая природу, забывает античность, рискует никогда не вырасти в крупного, смелого и возвышенного мастера рисунка и выразительных характеров. Но если художник останется верным одной античности, его неминуемо будет преследовать безжизненная окостеневшая сухость, лишенная всего многообразия духа, присущего одной лишь природе" ⁶.

По сути дела, Дидро обозначил два полюса: бытовизм, обыденность, обычность, приземленность, с одной стороны, и отвлеченность, идеальность, основанную на эпигонстве – с другой. В художественной практике скульпторов России второй половины XVIII – начала XIX века оба полюса в чистом виде не встречались. Как правило, мастерам удавалось находить равновесие между этими крайностями. Однако чаще всего позиция не лежала на "золотой середине". Скажем, изображая спящего юношу, Ф. Ф. Щедрин в своем "Эндимионе" более склонен к обобщению, а И. П. Прокофьев в "Морфее" – более натурен. Стремясь передать ощущение бега Актеона, спасающегося от собак, Прокофьев показывает его, как бывает в жизни, легко касающимся земли носком ноги. В противоположность этому у Мартоса Актеон лишь обозначает бег, плотно опираясь на всю стопу. Бежать так вряд ли возможно, зато подобная поза более устойчива, тектонична, уравновешена, а в итоге оказывается ближе к идеалу спокойного величия, который классицисты усматривали в античности и высоко ценили.

Имея дело с историческими персонажами, наши мастера избегали характерных и даже сугубо специфических, но излишне бытовых подробностей. Особенно тех из них, которые так или

иначе нарушали чисто эстетическую привлекательность облика. Например, в памятнике Минину и Пожарскому И. П. Мартоса Козьма Минич Захарьев-Сухорук – таковы полностью его имя, отчество, фамилия и прозвище – изображен без своего дефекта. Обе его руки здоровы, полноценны и необычайно выразительны: и та, что передает меч, и та, что поднята в призывном жесте. Другой пример – памятник А. В. Суворову работы М. И. Козловского. Этот монумент создавался при жизни Суворова, сам полководец был хорошо известен массе людей, да и внешность его была весьма неординарной, почти "антигероической". Между тем Козловский ничуть не сомневаясь, отходит от истинных пропорций фигуры Суворова и весьма тактично передает в лице черты портретности.

Не было и другой крайности: скульпторы России в стремлении к балансу жизнеподобия и идеальности никогда не изображали исторических героев обнаженными, как нередко делалось в античности. Это касалось персонажей давней и недавней отечественной истории, да и античной истории тоже. Подобное обыкновение существенно отличает нашу скульптуру от зарубежной. Напомним, что ваятели Франции и Италии во второй половине XVIII – начале XIX века иногда изображали знаменитостей и исторических деятелей своей эпохи обнаженными. Именно так представлен Вольтер у Ж.-Б. Пигалья (1776), Наполеон I (около 1810 года) и Паулина Боргезе (около 1805 года) у А. Кановы. Обычно же и у наших, и у зарубежных мастеров само использование костюма и, конечно, его формы, как правило, вносили ноты исторической конкретности. Всемирная значимость деяний персонажа подчеркивалась лишь антиквизацией костюма.

Другое дело мифологические и аллегорические персонажи: иконографическая традиция здесь часто требовала наготы. В такой ситуации стремление к жизнеподобию обретало новое поле для своего приложения: здесь решающей становилась трактовка обнаженного тела. Излишняя детализация, приближение к натуре могло дать ощущение просто голого тела. Наоборот, увлечение обобщенностью заковывало живую плоть в холодную броню отвлеченного внешнего покрова. Представить наготу, как одеяние, русские скульпторы учились на произведениях античных мастеров, перенимали "из рук в руки" у своих учителей, таких как профессора Академии художеств Ф. Г. Гордеев, М. И. Козловский, И. П. Мартос.

В словесной форме путь к трактовке наготы как одеяния, пожалуй, наиболее точно обозначил И. И. Винкельман. Его взгляды были достаточно популярны в российской художественной среде, а Чекалевский в своей уже упоминавшейся книге привел

обширные цитаты из трудов этого выдающегося историка искусства, горячего поклонника и знатока искусства античности. В раннем своем сочинении "Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре", опубликованном в 1755 году, Винкельман специально рассмотрел данную проблему. Прочитируем его, заранее извинившись за обширность цитаты.

Винкельман писал: "Наивысший закон, который признавали над собой греки – "изображать людей похожими и в то же время более красивыми"; этот закон непременно обращал помыслы мастера к более красивой и совершенной натуре"⁷. И далее: "Телесная красота давала художнику изящные формы, идеальная красота – возвышенность: у той он брал земное, у этой – божественное. Тот, кто довольно просвещен, чтобы узреть самую суть искусства не однажды найдет еще неоткрытые красоты путем сравнения всего... строения греческих статуй с большей частью новых, особенно тех, которые следовали скорее природе, чем древним вкусам. Почти на всех скульптурах новых мастеров можно видеть мелкие, пожалуй, даже слишком сильно обозначенные складки кожи на тех частях тела, которые напряжены – и напротив, там, где лежат те же самые морщинки, на столь же напряженных частях греческих скульптур, их волнообразно, одну за другой поднимает один плавный размах, так что кажется, что эти морщинки составляют некое целое, слитое в едином благородном порыве. На этих шедеврах мы видим, что кожа не натянута на крепкие мышцы, а мягко облегает их, без всякого принуждения и напряжения, и плавно повторяет изгибы мускулистых частей: никогда кожа не отстает от мышц, как на наших телах, и не образует отдельных складок. Новейшие произведения отличаются от греческих еще и множеством слишком частых и слишком чувственных ямочек, на которые, где бы они не находились, греки лишь деликатно намекали в соответствии с их наисовершеннейшими и законченными природными пропорциями, и которые были заметны лишь искусственному взгляду. И здесь сама собой напрашивается мысль, что в фигурах греков – как и в произведениях их мастеров – преобладало единство общего строения, изящное слияние частей, щедрая соразмерность полноты – без худосочной напряженности и без многочисленных ложбинок"⁸.

Совокупность особенностей произведений русской скульптуры второй половины XVIII – начала XIX века и комплекс высказываний современников естественно приводит к мысли о необычайной важности жизнеподобия. Оно может даже показаться целью творчества в ту пору. Если согласиться с этим, то все-таки нельзя не признать, что такую цель невозможно считать конечной. Суще-

ствуется иное, высшее предназначение искусства. Оно, как и жизнеподобие, генетически связано с мировоззрением просветительства. Речь идет о понятии пользы искусства, его общественной роли, просветительной и воспитательной миссии. В России представление о высшей предназначенности искусства подкреплялось традиционной для нашего средневековья сакральной посвященностью искусства и убежденностью в его божественных истоках. Такого рода исходная заданность, пусть не впрямую, пусть опосредованно, но сказывалась. И это понятно – ведь для второй половины XVIII – начала XIX века многовековая древнерусская традиция была еще относительно недавним и памятным прошлым.

О высшем предназначении искусства и в общей форме, и конкретизируя, неоднократно напоминали те, кого сейчас не совсем точно причисляют к теоретикам искусства. Вспомним известные мысли А. П. Сумарокова, содержащиеся в его "Слове на открытие Академии художеств": "Пиитические выражения и их изображения, хотя они и вымышлены, служат познанию естества, подражанию великих дел, отвращению от пороков, и всему тому, чего человечество к исправлению требует..."⁹ В свою очередь Чекалевский пишет: "Изящныя художества могут... нам оказать... неоцененную услугу, употребля всю силу красоты на изображение истинны и добродетели, двух благих предметов, столь нужных для человечества..." Подкрепляя свой постулат опытом древних, он замечает: "Этрски старались равным образом, чтобы изящныя художества были полезны нравам." А далее – уже непосредственно о задаче ваяния: "Предмет, какой скульптура со стороны нравственности себе предполагает, есть тот, чтоб сделать на веки незабвенную память великих людей, представляя нам в них пример добродетели..."¹⁰

В таком контексте жизнеподобие выступает как первый, внешний слой, за которым в глубине лежит некое ядро скрытого, но очень важного смысла, выраженного косвенно. Условно говоря, за "простой речью" изображения "естества" кроется иносказание, содержащее мысли более общего порядка, выражающие нечто сущностное.

Наиболее откровенно, легко читаемо, но одновременно и многоглаголиво иносказание выступает в аллегорических фигурах, сопровождающих и разъясняющих основное изображение. Именно таким путем советовал Дидро Фальконе решать композицию памятника Петру I. Критик писал: "...Покажите им Вашего героя на горячем коне, поднимающимся на крутую скалу, служащую ему основанием, и гонящего перед собой варварство; заставьте изли-

ваться прозрачную воду из трещин этой скалы, соберите эти воды в необработанный дикий бассейн, служите общественной пользе, не вредя поэзии; чтобы я видел варварство с наполовину распущенными, наполовину заплетенными в косы волосами, с телом, покрытым дикой шкурой, кидующее свирепой угрожающий взгляд на вашего героя, страшись его и готовясь быть растоптанным копытами его коня; чтоб я видел с одной стороны любовь народа, простирающего руки своему законодателю, провожающего его взглядом и благословляющего, чтоб с другой стороны я видел символ нации, распростертой на земле и спокойно наслаждающейся покоем, отдыхом и беспечностью. Чтобы эти фигуры, помещенные между круто обрывающимися массами, ограничивающими Ваш бассейн, составляли величественное целое и представляли со всех сторон интересное зрелище. Не пренебрегайте никакой правдой, воображайте, исполняйте самый великий памятник на свете»¹¹.

Не без смущения читаешь этот текст Дидро. В своем стремлении всем все объяснить он советует прибегнуть к банальным аллегориям и избитым приемам. По контрасту особенно впечатляет ответ Фальконе. Приведем его слова, ставшие уже классикой: "Монумент мой будет прост. Там не будет ни Варварства, ни Любви народов, ни олицетворения народа... Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям.

Мой царь не держит никакого жезла; он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемой им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, – это эмблема побежденных им трудностей.

Итак, эта отеческая рука, эта скачка по крутой скале – вот сюжет, данный мне Петром Великим. Природа и люди противопоставляли ему самые отпугивающие трудности. Силой упорства своего гения он преодолел их. он быстро совершил то добро, которого никто не хотел..."¹²

Не станем обращать внимания на несколько патетический оттенок замысла, в окончательном произведении Фальконе дал возможность почувствовать и другие стороны личности и деяний Петра. Лучше всех эти особенности монумента уловил и выразил Пушкин. Сейчас для нас важнее иное: Фальконе добился иносказания без дополнительных аллегорических фигур (за исключением змеи под копытами коня). Целый комплекс идей и чувств, связанных с Петром I и его царствованием, передается посред-

ством мимики, жеста и позы всадника, постановки фигуры коня, символической форме постамента и, конечно, благодаря введению соответствующих атрибутов и аксессуаров (лаврового венка, одеяния, чепрака из медвежьей шкуры). Символичны и значащи даже сами материалы памятника: бронза, как прерогатива героев, и камень, перекликающийся с именем Петра и свойствами его природы так, как это воспринималось во второй половине XVIII века.

Фальконетовский монумент произвел на всех в России огромное впечатление. Причастные же к искусству люди, особенно скульпторы, несомненно обратили внимание на то, как можно без помощи аллегорических фигур добиться иносказания. О возможности этого и о сопутствующих трудностях говорится в книге Чекалевского (где, кстати, несколько абзацев посвящено и памятнику Петру I работы Фальконе). Чекалевский писал: "Работа скульптора по большей части составляется из одной фигуры, где ему не возможно соединить разныя особливья средства, причиняющия в картине красоту..." И далее там же: "Скульптор должен иногда, так сказать, молвить одно только слово, но слово превосходное; и тем, произведя чувствование в душе, достигнуть своего предмета"¹³.

Иносказание, заложенное в некоторых знаменитых работах российских скульпторов давно прочитано современниками или потомками. Так, прекрасную бронзовую группу "Геркулес на коне" М. И. Козловского уже в его время не воспринимали только как изображение одного из подвигов героя античной мифологии – укращения коней царя Диомеда. Ее сразу связали со славным перегероя конь, в мощном прыжке преодолевает скалу, обозначающую горную цепь, пролетает над потоком, изливающимся из урны, – символ Рейна и попирает змею – олицетворение неприятеля. символ Рейна и попирает змею – олицетворение неприятеля. Точно так же издавна известно, что установленная в ковше Большого петергофского каскада группа "Самсон, раздирающий пасть льва", исполненная опять-таки Козловским, повествует отнюдь не только о подвигах библейского героя. Обозначенная львом из своего герба королевская Швеция именно в день святого Самсона потерпела поражение от войск Петра при Полтаве.

Сами мастера в названиях своих вещей нередко намекали на заложенное там иносказание. Например, из документов известно, что одну из своих работ, исполненных во время пенсионерства во Франции, Ф. И. Шубин назвал "Amour des Grecs", поясняя, что представил "вообразе отдыхающего пастуха любовь греческую..."¹⁴ Иными словами, в натурную по существу работу (не дошедшую до

нас) молодой скульптор вкладывал некий гораздо более общий смысл.

Между тем до недавнего времени сохранялись в названиях нейтрально описательные определения "пастушок", "юноша", "девочка" и указание на то, что они делают или что у них в руках. Так работы Козловского именуют "Пастушок с зайцем", "Сидящий пастушок" (он же "Сидящий юноша"), "Девочка с бабочкой". Когда же начинаешь разбираться в иконографически обусловленных особенностях облика, в составе атрибутов и аксессуаров, то обнаруживаешь, что "Пастушок с зайцем" – это "Аполлон-охотник", "Сидящий пастушок" – это "Нарцисс", а "Девочка с бабочкой" – "Психея".

Ориентация зрителя с помощью иконографии и атрибутов в том, какой именно персонаж изображен и в какой момент своей реальной или легендарной жизни он показан, означает не самый глубокий "уровень" иносказания. Ассоциативный ряд ведет к понятиям более общего порядка, связанным с социально-общественным, морально-этическим, философским или поэтическим осознанием произведения. Например, статуя "Яков Долгорукий разрывающий царский указ" работы Козловского воспринимается как трагическое и героическое противостояние несправедливости, а в свое время звучала в духе социально-нравственных параллелей Плутарха.

В заключение хотелось бы рассмотреть соотношение жизнеподобия и иносказания в памятнике Минину и Пожарскому работы Мартоса. Как и у многих шедевров судьба этого монумента блистательна и одновременно трагична. Он сразу стал важной достопримечательностью Москвы и гордостью России. Однако со временем это перешло в хрестоматийность. Памятник примелькался, оказался "засмотренным" и как бы выпал из сферы внимания. Стало казаться, что о нем уже все сказано и ничего нового увидеть невозможно. Попробуем все же взглянуть на него в интересующем нас ракурсе.

Уже в названии памятника по первому варианту проекта 1804–1807 годов определена основная идея композиции. Там сказано: "Князь Д. М. Пожарский и Косьма Минин, стремящиеся на избавление Москвы"¹⁵. Действительно, обе фигуры даны в энергичном движении. Причем Минин "левой рукой показывает ему (Пожарскому – И. Р.) Москву на краю гибели", а "его (Пожарского – И. Р.) постанова показывает его пламенное желание броситься в битву"¹⁶. Приведенные строки содержались в программе монумента, составленной Мартосом. Перед нами довольно обычная для классицизма трактовка сцены призыва к справедливой борьбе. Здесь, в

первом варианте проекта, изображен и обязательный атрибут, характеризующий подобную коллизию: обнаженный меч, который передает один из персонажей – другому.

Именно так решает Ж.-Л. Давид свою знаменитую "Клятву Горациев" (1784), а Ф. П. Толстой – медальон "Народное ополчение 1812 года" из серии, посвященной Отечественной войне, исполненный в 1816 году.

Достаточно поверхностное решение первого варианта не удовлетворило Мартоса. Программа к окончательному проекту 1809 года, изложенная скульптором, звучит по-иному. Приведем ее полностью: "Минин собрав войско, убеждает Князя Пожарского ополчиться против врагов. Изнуренный ранами Князь заживает болезнь свою, берет меч и подымая щит, возсылает молитву к Богу да поможет ему спасти Отечество"¹⁷.

Еще красноречивее сам проект – графическое изображение памятника, трактовка группы. Мотив призыва в принципе сохранен, но дополнен убеждающей интонацией. Пожарский здесь – "изнуренный ранами", сидящий на ложе, обращающийся к Богу за советом и помощью. Возведенные к Небу очи князя вносят в графический проект некоторую наигранность, театральность лучшего толка. В осуществленном произведении Мартос избавляется от этого. Дурное актерство исчезает – Пожарский сидит в глубоком, тягостном раздумье, обратив взор "внутрь себя", соразмеряя свои силы с предстоящим бременем ответственности, словно прислушиваясь к спору между доводами бренной плоти и зовом духа, голосом долга перед Отечеством.

Словом, постепенно от начального варианта до осуществленного монумента нарастает степень жизнеподобия. Ту же тенденцию, казалось бы, поддерживает и изменение в трактовке ключевой детали – меча. Если в первом варианте он обнажен, то в окончательном проекте и в осуществленном произведении Минин вручает его Пожарскому вложенным в ножны. Рассуждая по-житейски, это вполне естественно. Действительно: кто же станет брать обоюдоострый меч голыми руками за лезвие?

Однако тут-то и начинают возникать разные аналогии, появляются соображения, встают вопросы. Остановимся на одном из них. Он звучит так: только ли жизнеподобием обусловлено изображение меча вложенным в ножны?

Сначала разберемся с аналогиями. Они достаточно необычны для произведения эпохи Нового времени, да еще произведения светского. Речь идет о традиции изображения в восточнохристианской, и в частности в православной стенописи и иконописи святых воинов-мучеников: Георгия, Дмитрия Солунского, Федора

Стратилата, Федора Тирона. В своей интереснейшей статье "Икона "Св. Георгий" из Успенского собора и ее место в русской живописи домонгольского периода" В. Я. Осташенко вслед за В. Н. Лазаревым внимательно анализирует иконографию типа воина-мученика¹⁸. Говоря о кремлевской иконе, автор специально обращает внимание на то, что св. Георгий держит меч вложенным в ножны, а анализируя жест изображенного, приходит к выводу, что воин отдает свой меч добровольно, готовясь к мученичеству. Осташенко отмечает распространенность такой иконографии на Руси и приводит примеры других икон Георгия и Дмитрия Солунского, обладающих теми же чертами, которые присущи кремлевской иконе¹⁹.

Разумеется мы далеки от мысли о том, что Мартос прямо переносил иконографию древнерусских образов в свой памятник. Однако, целые цепи существенных наблюдений напрашиваются сами собой.

Проследим одну из них: имя Пожарского – **Дмитрий**, он – **воин**, он **мучим** ранами, он показан на грани самого важного в своей жизни **решения**, у него в руке **меч в ножнах**. Наметим и вторую цепь сопоставлений: **Дмитрий Пожарский – Дмитрий Донской, раненый Пожарский – раненый** на Куликовом поле Дмитрий Донской, оба они спасители Отечества. Напомним, кстати, что лишь за четыре года до создания окончательного проекта памятника Минину и Пожарскому – 1805 году – в Академии художеств выпускникам была задана программа, посвященная тому, как после битвы на Куликовом поле был найден раненый Дмитрий Донской. А ведь Мартос был ректором по скульптуре в Академии и прекрасно знал обо всем там происходящем. К тому же сам скульптор в начале 1820-х годов, почти сразу после открытия памятника Минину и Пожарскому в 1818 году, работал над монументом Дмитрию Донскому для Куликова поля. Если все это иметь в виду и если допустить, что те же аналогии и сопоставления приходили на ум Мартосу, то становится понятным, сколь значительной и возвышенной была идейная "аура", окружавшая героев ваятеля.

Между тем есть одно обстоятельство, которое нельзя обойти – это отношение Мартоса к религии. Без ясности в таком вопросе все наши построения повисают в воздухе. Поищем свидетельств. Прежде всего обратим внимание на текст программы окончательного проекта, написанный скульптором и, в частности, на слова о том, что Пожарский "возсылает молитву к Богу". Для программ той поры подобная формулировка по меньшей мере не характерна. Далее отметим щит князя, несущий изображение Нерукотворного Спаса. Такого рода изображений на щитах не делалось и здесь оно несомненно имеет символический характер, выступая знаком

божественного заступничества. Наконец, впечатления людей, знавших Мартоса. Большинство из них подчеркивает набожность мастера, лишенную, впрочем, всякого фанатизма. Мария Федоровна Каменская, дочь скульптора Толстого, в своих записках прямо заявляет: "Да, можно сказать, что Иван Петрович был истинный христианин"²⁰.

Все сказанное (даже в беглом изложении), думается, не только позволяет увидеть памятник Минину и Пожарскому в новом свете, не только обнаруживает существенность воздействия древнерусского наследия на искусство Нового времени, но и несколько расширяет представления о динамике соотношения между жизнеподобием и иносказанием в русской художественной практике.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Чекалевский П. П. Разсуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников... СПб., 1792. С. 5.
2. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 270.
3. Чекалевский П. П. Указ. соч. С. 42.
4. Там же. С. 40.
5. Там же. С. 141, 142.
6. Дидро Д. Салоны. Т. I. М., 1989. Т. I. с. 187.
7. Винкельман И. И. Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре (ранняя редакция). М., 1992. Публикация И. Н. Кузнецова. С. 33.
8. Там же. С. 34.
9. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. С. 756.
10. Чекалевский П. П. Указ. соч. С. 6, 32, 39.
11. Цит. по кн.: Каганович А. Л. "Медный всадник". История создания монумента. Л., 1975. С. 41, 42.
12. Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве. М., 1967. Т. 3. С. 362.
13. Чекалевский П. П. Указ. соч. С. 46.
14. Исаков С. К. Федот Шубин. М., 1938. С. 115.
15. Цит. по кн.: Коваленская Н. Н. Мартос. М.-Л., 1938. С. 70.
16. Цит. по кн.: Коваленская Н. Н. Указ. соч. С. 70.
17. Цит. по кн.: Государственная Третьяковская галерея. Рисунок и акварель. XVIII век. М., 1952. С. 19.
18. Успенский собор Московского кремля. Материалы и исследования. М., 1985. С. 141–161.
19. Там же. С. 158–159.
20. Каменская М. Ф. Воспоминания // Исторический вестник. 1894. Т. 56. № 6 (июнь). СПб. С. 631.

КОНЦЕПЦИЯ "ПРИРОДНОГО" И РУССКИЙ ПОРТРЕТ НА РУБЕЖЕ БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА

А. А. Карев

Обращение к проблематике перехода от барокко к классицизму вызвано интересом к особенностям проявления стиля в портрете. Такой подход позволяет прочувствовать специфику художественного мышления той или иной эпохи в достаточно корректной с позиций историзма форме. Выбор периода, соединяющего концы одного явления и начала другого, объясняется не только желанием прямо сопоставить устройство двух стилевых призм, но и интересом к тому, как протекало развитие русского искусства XVIII века. Дело в том, что быстрое становление классицизма происходит скорее в условиях расцвета, чем увядания барокко. Возникает необычная с позиции последовательной смены стилей ситуация. Энергичное внедрение новых стилевых тенденций не остановило жизнедеятельности барокко, но способствовало смещению его с магистрального пути развития русского искусства. В то же время, в результате форсированного натиска классицизма прервалось более или менее последовательное и органическое вызревание в рамках барокко рококо, так и не ставшего в России всеохватывающим стилевым явлением. Подобные обстоятельства предопределили такие качества искусства, и в частности портрета, которые позволяют, помимо сопоставления двух стилевых концепций, обозначить неповторимые черты живописи в определенный отрезок времени – в конце 1750-х – 1760-е годы.

Рассмотрение концепции "природного" в портрете, естественно, затрагивает круг вопросов, связанных с характерным для искусства Нового времени стремлением "подражать природе". Поэтому вынесенная в заглавие статьи тема дает повод поговорить, с одной стороны, о стилевой трансформации этого понятия на материале живописи, с другой – рассмотреть некоторые особенности образа человека в портрете на фоне более широких интересов национальной художественной культуры.

Представление о господстве в эпоху барокко концепции природы как не имеющей границ вселенной и в то же время как познаваемого единого целого¹ справедливо и по отношению к русской культуре. Своеобразную модель такого мира описывает ректор университетской гимназии Н. Н. Поповский во время лекции в честь открытия Московского университета в 1755 г. Он предлагает своим слушателям представить в качестве предмета фило-

софии "храм в котором вмещена вся вселенная"². Подобной чувственно постигаемой целостной вселенной мыслятся и интерьеры любого архитектурного сооружения этого времени будь то церковь или дворец, павильон в парке или административное здание. Поэтому, обращаясь к портрету барокко, всегда приходится иметь в виду его неразрывную связь с ансамблем интерьера. Печать нерасчленимой всеобщности лежит и на концепции человека. Его "природные" качества прочитываются в условиях неостывшей с петровских времен радости открытия возможностей оптики человеческого глаза. Возникает осознание, что искусства, и в частности живопись, активно воздействуют на зрителя "похвальным обольщением зрения"³. Не случайно русский философ Я. П. Козельский, придавая большое значение пяти чувствам человека, на первое место ставит "видение", то есть – зрение⁴.

В работах таких трудившихся в 1760-е годы живописцев, как М. Л. Колокольников, А. П. Антропов и, в известной степени, И. П. Аргунов, отчетливо ощущается стремление к визуальной достоверной передаче того, что А. П. Сумароков называл "телесными качествами" героев⁵. Здесь уместно вспомнить, что к этому времени российская мысль выдвинула в числе наиважнейших проблему человека как сложно-составного целого, носителя двух автономных субстанций: физической и психической⁶.

Для мастеров барокко с его культом чувственного начала вполне естественен интерес к телесной, физической стороне портретируемой модели. В русских условиях эти потребности стиля реализовались прежде всего в изображении лица, что было обусловлено взаимосвязанными причинами. Во-первых, здесь резонирует национальная традиция своеобразного культа "личного" и, во-вторых, сказывается отсутствие столь привычных для западноевропейского барокко навыков в воспроизведении эффектных ракурсов человеческой фигуры. Не случайно самые ощутимые результаты в передаче физической субстанции были достигнуты русскими мастерами в поясном или погрудном камерном портрете, где лицо модели максимально приближено, насколько это позволяют условия XVIII века. При том, что портретисты барокко в России чрезвычайно чутки к детали, достоверность их образов обусловлена не столько физиономической или мимической неповторимостью каждого, сколько общей для всех здоровой природной основой. Правда, приходится иметь в виду, что образ природного здоровья на женском лице создается еще до портретирования при помощи косметики. Особенно любили в это время румяниться, "полагая, что к лицу иметь красные щеки"⁷. "Природной" красоте женских моделей часто вторит флоральная тема,

нашедшая выражение в тщательном воспроизведении украшающих прически и платья букетиков цветов, а также растительного орнамента на тканях одеяний (Портрет В. А. Шереметевой, 1760-е гг., Московский музей-усадьба Останкино; портрет В. П. Шереметевой, 1766, Гос. музей керамики и "Усадьба Кусково XVIII в.", оба – работы И. П. Аргунова; портрет Ел. Р. Воронцовой, 1762, Гос. Исторический музей, работы А. П. Антропова и др.). Интерес барокко к этой сфере иногда реализуется в трактовке бантов, складок одежды и кружев как своего рода цветов и растений. Пейзажный фон, который мог бы оттенить природные качества человека, не так уж часто встречается в русском портрете 1760-х годов. Появление пейзажного мотива, например, в портрете П. Б. Шереметева (1760, Московский музей-усадьба Останкино) Аргунова принципиально не меняет отношения к природному началу по сравнению с работами, в которых используется нейтральный или интерьерный фон.

Изображая людей определенного круга и в соответствии с положительной этической и эстетической программой своего времени, художник барокко вкладывает в своих героев чувство собственного достоинства и важную самовлюбленность, которая прочитывается прежде всего в демонстрации физического процветания, иногда – дородности и тем самым наделенной самой природой сановитости. Иными словами, воплощающая жизнеутверждающее начало телесная оболочка модели портрета эпохи барокко была достаточно весомым – наряду с другими "аргументами": позой, одеждой, знаками награждения – доказательством принадлежности избранному сословию.

Вместе с тем характер трактовки физической субстанции человека был тесно связан с идеалом красоты эпохи барокко. Не вдаваясь в подробности этой большой темы, напомним лишь строки из "Письма о пользе стекла" М. В. Ломоносова, который хотел бы видеть навечно воплощенными в мозаиках и финифти "геройских бодрость лиц, приятность нежную и красоту девиц". Именно такой "бодрости" исполнен, например, облик героя Семилетней войны атамана Ф. И. Краснощекова на портрете кисти А. Антропова (1761, Гос. Русский музей, далее – ГРМ). В елизаветинское время "приятность нежная и красота" стали неотъемлемыми качествами изображений императрицы, сходство с которой, по-видимому, не случайно можно ощутить в ряде портретов русских дам во второй половине 1750-х – начале 1760-х годов ("К. И. Тишина" И. Я. Вишнякова, 1755, Рыбинский историко-художественный музей; "А. М. Измайлова" А. П. Антропова, 1759, Гос. Третьяковская галерея, далее – ГТГ; "В. А. Шереметева" И. П. Аргунова, 1760-е гг., Московский музей-усадьба Останкино).

На фоне возможностей барокко западноевропейских школ воспроизведение физической субстанции человека русскими художниками имеет свои отличительные черты. Одна из них – наделение "телесного" качествами некой вещественности, что порой сообщает портретным изображениям сходство с расписанным изваянием – традиции, самой по себе не чуждой барочной культуре. Другая особенность связана с давно уже отмечаемой исследователями парсунностью. Воспроизведение художниками свойств живой материи вполне уживается со статичными, порой почти незыблемыми позами. Общая скованность русского барочного портрета выражает и известную неподвижность психической субстанции моделей. Их внутренний мир замкнут, что не является редкостью для русского портрета первой половины XVIII столетия и не изживает себя до конца в отечественной художественной практике более позднего периода. Чувственная конкретность трактовки телесного начала несомненно предполагает наличие и духовного. Однако художник не обладает еще соответствующими средствами его изображения. Отсюда, может быть, проистекает нереализованное внутреннее напряжение в работах русских мастеров барокко. Подобное драматическое противостояние внешнего и невыявленного внутреннего ощущалось еще в парсуне. Воспроизведенное в новых условиях оно вполне компенсирует отсутствие внешней динамики и увлекательных оптических эффектов, характерных для барокко ведущих европейских школ.

В лице ряда живописцев 1760-х годов и, прежде всего Антропова и Аргунова, русское искусство более последовательно, чем в "оперативное" петровское время, но все же словно заново открывает человека как объект изображения. Именно этим, скорее всего, объясняется явственно ощутимая в творческом методе мастеров неприкрытия до наивности радость по поводу обретенной возможности передавать разнообразие и красоту материально-телесной красоты видимого мира.

Трансформация понятия "природного" в портрете второй половины XVIII века в целом происходит в рамках уже стилевой ситуации классицизма и связана во многом с просветительской концепцией человека. По мнению русских просветителей, человек является самым совершенным творением природы. Н. И. Новиков рассматривает человека как "истинное средоточие сей сотворенной земли и всех вещей"⁸. Все более достойным внимания со стороны драматургов, поэтов, художников становятся обладающие естественно-природной ценностью чувства человека. В портрете путь к этой теме лежал через преодоление статичности поз моделей. Уже младшему современнику А. Антропова И. Аргунову были до-

ступны способы воспроизведения по рокайльному нюансированного облика портретируемого. Он мог добиться своего рода эффекта материальной неясности, которая ассоциировалась со сложностью трактовки "физической субстанции" человека (портрет Хрипуновой, 1757, Московский музей-усадьба Останкино). Это удалось ему благодаря гибкости манеры и редкой восприимчивости. Но все же и Аргунов до конца не расстается с парсунной традицией, которая в той или иной форме ощущается у него почти повсеместно.

Однако уже в эти годы молодые художники находят средства уйти от метода середины XVIII века. Ученик И. Аргунова, впоследствии прославленный исторический живописец А. П. Лосенко в своих портретах добивается большей, чем у старших коллег естественности и раскованности в пластике человеческой фигуры (портрет И. И. Шувалова, портрет Ф. Г. Волкова, 1763, оба – ГРМ и др.). Достигает он этого благодаря рациональному объемно-пространственному построению и грамотно прочитанным канонам позирования, то есть, говоря словами самого художника – "верным рисунком" и "экспрессиями весьма натуральными"⁹. Появляя этот термин, один из теоретиков русского искусства Д. А. Голицын утверждает, что "экспрессия" – "верное и натуральное изображение предметов" – должна быть "пристойна сюжету", "чтоб главные фигуры имели благородные и возвышенные" "экспрессии" – в данном случае – выразительные жесты, "но не выходя однакож из натуры"¹⁰. В этом почти бытовом совете заложен целый ряд существенных для эстетики классицизма требований. Во-первых, обозначаются границы, за которыми язык живописи теряет соответствие замыслу полотна, подчеркивается стремление к умеренности, а также необходимость подчинить страсти и чувства рациональному началу и, наконец, а может быть и в первую очередь, здесь содержится призыв следовать натуре, то есть – природе.

Иначе подходит к задаче натуральности изображения Ф. С. Рокотов. Уже в раннем творчестве, хронологически совпадающем с расцветом портретного искусства таких мастеров барокко, как Антропов и Аргунов, Рокотов стремится найти живописный эквивалент чувственной трепетности телесной оболочки модели (портрет И. Л. Голенищева-Кутузова, между 1762 и 1764, ГРМ; портрет И. Г. Орлова, между 1762 и 1765, ГТГ, ГРМ). Этому способствует обращение к нюансированному письму, тонким переходам не только от темного к светлому, но и от теплого к холодному тону. Создается эффект движения неких неясных по источнику энергии сил, которые соответствуют пластической аргументации взаимодействия всех частей "хитросложенного", как говорили в XVIII сто-

лети, тела. Причем относительно непринужденная поза больше свойственна моделям камерных изображений Рокотова, чем героям немногочисленных парадных и полупарадных портретов. Если в рамках живописной концепции середины века не было редкостью перенесение качеств "доличного" на "личное", то у Рокотова можно наблюдать обратный процесс: "размывание" фактурной определенности в трактовке тканей и драгоценностей и превращение их в некую исполненную эмоциональной энергии одухотворенную материю, что приобретает наиболее явственный оттенок со второй половины 1760-х годов (портрет А. М. Римского-Корсакова в юности, конец 1760-х гг.; портрет А. И. Воронцова, около 1765 г., оба – ГТГ). В отличие от мастеров барокко, Рокотов понимает "физическую субстанцию" как более тесно связанную с тем, что его современники называли "душой". Недаром, позднее, описывая процесс создания Рокотовым портрета А. П. Сумарокова (не позже 1777, Гос. Исторический музей), его друг писатель Н. Е. Струйский отметил, что душа изображенного от живописца "не утаилась" и что он проник "во внутренность души сего великого мужа"¹¹. Этот путь вел к осознанному культивированию сентиментальных качеств в портретном образе как своего рода признака открытости натуре. Именно работы Рокотова свидетельствуют о начале новой эпохи взаимоотношения духовного и телесного в русском портрете. Завершается период с рецидивами средневековых художественных принципов и живописных приемов, по крайней мере – в магистральной линии развития русского изобразительного искусства. Теперь телесное служит своеобразным экраном, на котором отражаются движения души, и чем подвижнее и разнообразнее "физическая субстанция" модели, тем больше возможностей у художника изобразить "психическую". "Утолщение" или "утончение" физического слоя, соответственно, приводит к разным вариациям концепции "натурального" в портрете. В этом плане своеобразным оппонентом Рокотова, правда, уже в 1770-е годы можно назвать Д. Г. Левицкого. Опираясь на принцип жизнеподобия, Левицкий в невиданном ранее эмоционально-достойном варианте воспроизводит телесные качества человека, его спонтанно-чувственное природное начало. Сложность и разнообразие мира телесного у этого мастера является своего рода эквивалентом и условием существования разветвленной духовной субстанции.

Описанный процесс тесно связан с другим, более широким явлением: второй волной станковизации. Известно, что в русском изобразительном искусстве XVIII века было, по крайней мере, два этапа формирования станкового полотна. Первый – в начале

XVIII века, был сопряжен со становлением метода искусства Нового времени, второй, начавшийся именно в 1760-е годы, связан с высвобождением произведения живописи из среды барочного или рокайльного ансамбля. В трудах историков искусства, как правило, об этом процессе говорится либо в плане констатационном, либо в связи с другими проблемами. Применительно же к искусству второй половины столетия в качестве одного из наиболее ярких примеров приводится создание исторической картины, что само по себе справедливо, но не исчерпывает всей полноты явления. Прежде всего в ходе станковизации усиливается восприятие живописного полотна как особого, достаточно самостоятельного по отношению к архитектурному ансамблю мира. Тяготение портрета к свойствам картины, представляющей собой "картину мира", отражает происходящие в обществе изменения в понимании задачи "подражания природе". В эпоху классицизма в России усиливается рациональное ее осмысление и связь с просветительскими идеалами, о чем свидетельствуют и теоретические труды этого времени¹². В художественной практике наблюдается переход от свойственной барокко и, в известной мере, рококо импульсивной, насколько это позволяли национальные традиции, трактовке "природного" начала к более рациональному воссозданию атмосферы естественности. В русском барочном портрете нечто природное было не только в оптически достоверном образе, но и в наивно спонтанной манере. Раскованность же рокотовской кисти, особенно в 1770-е годы, смотрится как хорошо осмысленный и профессионально отработанный прием, прежде всего воспроизводящий отношение художника к "природному" началу, его живописно метафорическое осмысление. Импульсивность живописи не исключается, но она носит направленный характер и подчиняется законам живописной игры, организованной уже по другим правилам, чем в эпоху барокко.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Рогов А. И. Проблемы славянского барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 6; Аникст А. А. Искусство и культура XVII века // Искусство XVII века: Италия, Испания, Фландрия. Отв. ред. Е. И. Ротенберг, М. И. Свицерская. М., 1988. С. 24.

2. Речь, говоренная в начати философских лекций при Московском университете гимназии ректором Николаем Поповским // Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII века. Т. I. М., 1952. Т. I. С. 87.

3. Ломоносов М. В. Слово благодарственное Ея императорскому Величеству на освящении Академии художеств именем ея говоренное // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 808.

Подробный анализ "Слова благодарственного" как памятника художественной

мысли см. в кн.: Верещагина А. Г. Русская художественная критика середины – второй половины XVIII века. Очерки. М., 1991. С. 44–52.

4. Философические предложения, сочиненные надворным советником и правительствующего сената секретарем Яковом Козельским в Санкт-Петербурге // Избранные произведения русских мыслителей второй половины XVIII века. Т. I. С. 429.

5. Сумароков А. П. Слово на открытие Академии художеств // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 755. А. П. Сумароков использует это определение прежде всего для доказательства особых возможностей изобразительных искусств по сравнению с литературой. См.: Верещагина А. Г. Указ. соч. С. 63–64.

6. См.: Болдырев А. И. Проблема человека в русской философии XVIII века. М., 1986. С. 28–29.

7. Записки придворного брильянтика Позье о пребывании его в России 1729–1764 // Русская старина. СПб., 1870. Т. I. С. 204.

8. Новиков Н. И. Избранные сочинения. М.; Л., 1951. С. 383.

9. Лосенко А. П. Журнал примеченных мною знатных работ живописи и скульптуры, в бытность мою в Париже // Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963. С. 303–308.

10. Голицын Д. А. Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и о проч. // Каганович А. Л. Указ. соч. С. 309, 316.

11. Струйский Н. Е. Письмо к Г. Академику Рокотову // Лебедев А. В. Ф. С. Рокотов (Этюды для монографии). М., 1941. С. 39–40.

12. См.: Коваленская Н. Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1964. С. 47–74.

ПРИНЦИП АРАНЖИРОВКИ НАТУРЫ В ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ

Г. П. Мельников

В диалоге художник – природа (натура) визуально сконцентрировалась более общая философская проблема соотношения природы и культуры, проходящая, по меткому замечанию С. Л. Франка, "через всю историю человеческого непонимания"¹. Отношение художника к изображаемому, сам принцип интерпретации, естественно, изменялись соответственно историческому развитию культурных типов. Античное стремление к внешнему подобию реальным формам тварного мира (теория мимесиса²) сменяется в Средневековье выражением духовной сущности бытия и его феноменов, как реальных, так и трансцендентных. Высокая степень абстрагирования формы, спиритуальная основа христианского искусства вместе с тем полагала возможным визуальную реализацию трансцендентного только посредством элементов видимого, тварного мира. Боговоплощение делало "плоть" (всю видимую природу-натуру) единственной носительницей духа, доступной человеческому восприятию. Абстрактные духовные понятия, как и в архаических культурах, могли быть изображены лишь как символы, знаки, в основе которых все же предполагался исходный изобразительный мотив. Христианский символизм, отвергая воспроизведение видимого мира, пользовался его элементами для создания образа мира трансцендентных ценностей. "Плоть", одухотворенная божественным логосом, сама пресуществлялась, поэтому уже не было необходимости в создании чисто спиритуалистических нефигуративных форм.

Ренессанс открыл "мир божий" в его реальной телесности. Гармония духа и плоти составила основу ренессансного отношения к природе. Дух продолжает пронизывать материю, но при этом она интересует художника уже сама по себе, как некий феномен. Художник ощущает себя ученым, изучающим и воспроизводящим объект исследования, не забывая, что в этом процессе он все глубже познает промысел божий. Для творцов ренессансной культуры верное следование природе означало поиски высшей гармонии в реально видимом мире. Средневековый спиритуализм как бы оброс плотью, вошел в нее, в буквальном смысле во-плоть-ился.

В эпоху Просвещения доминирующим становится требование правдивости в изображении природы, отсюда следует типичный для "века разума" тезис о подражательной природе самого искусства,

его подчиненности объективной реальности. Однако сразу же возникает вопрос о том, как именно подражать. Здесь, естественно, вступают в силу эстетические установки эпохи. Наиболее ёмко в XVIII в. принцип подражания, развивающий античное учение о мимесисе, сформулировал французский литератор и критик Ж.-Ф. Лагарп, утверждавший, что искусство основывается "на приукрашенном подражании" природе, "которое должно нравиться сходством"³. Сама же "приукрашенность" диктовалась особенностями вкуса данной эпохи.

В целом отношение художника к природе на протяжении огромного исторического периода от античности по раннее Новое время можно свести к единой парадигме, обоснованной еще Платином и затем развитой эстетической мыслью Средневековья, Ренессанса и Просвещения. В трактате "О сверхчувственной красоте" Плотин дал определение единому источнику и природы, и искусства, а также функции художника, сформулировав по сути неизбежность принципа аранжировки природы в произведениях искусства. Художник, по Платину, "способен мыслью своей вознестись в сверхчувствительный ноуменальный мир и ... узреть начало еще более высокое – того, который есть Отец разума". Бог является источником и произведений природы, и произведений искусства, управляя их созиданием. Тем самым дихотомия природы и культуры, отмеченная С. Л. Франком, превращается в разные эманации божественных энергий, единых в своем источнике и поэтому неантагонических. Тем самым обозначен высший источник красоты и высший тип красоты. Поэтому искусство, происходящее из этого источника, "представляет красоту более чистую, истинную и полную, чем та, которая переходит от него (через художника) во внешние вещи". В этой ситуации "сам художник вникает, всматривается в ту мудрость, которая присуща природе, и, сообразуясь с ней, уже творит (свои создания)". Можно сказать, что художник является подражателем-творцом, демиургом в миниатюре, чья креативность вторична и детерминирована рамками Большого Творения. Положение "творца второго ранга" отнюдь не унизительно, как и принцип подражания, заложенный в искусстве. Ибо "все вещи, которым искусства подражают, сами суть образы высших первообразных сущностей". Поэтому художники "воспроизводя вещи, не останавливаются на одной только видимой их стороне, но восходят и к тем принципам, на которых основывается их природа; они иногда и в собственном смысле творят новое, когда, например, прибавляют то, чего недостает для совершенства предмета, и это потому, что обладают в самих себе красотой"⁴. Подражая природе, художник раскрывает принципы ее созидания,

уподобляясь таким образом ее Творцу, что позволяет произойти трансценденсу сверхчувственной, божественной красоты в феноменальный мир красоты видимой. В таком случае "подражание" выступает как сущностное раскрытие акта творения. Аранжировка природы – лишь дополнение к этому, но очень существенное: исходя из присутствующего в нем идеала, художник "прибавляет" некоторые черты, т. е. творит свое, новое на основе сверхчувственного идеального образа. Эти "прибавки" и составляют оптическую, пластическую трансформацию идеального сверхчувственного объекта, т. е. они суть то, что делает любое видение предметом искусства. Пользуясь иной терминологией можно сказать, что принцип аранжировки природы, имманентно присущий искусству как сфере духовной деятельности, историчен и видоизменяется в зависимости от смены художественных способов отображения природы, изменения стилей.

Именно в эстетике Плотина можно видеть формулировки "духовного реализма", две грани которого исторически последовательно воплощало искусство Средневековья и Ренессанса. Постепенно категория подражания высшим первообразным сущностям трансформируется в дихотомию подражания природе и "игры гения" художника. В начале Нового времени философская категория Природы начинает пониматься как синоним категории Бог (например, в пантеизме Спинозы), что переводит природу из тварного мира в ряд первопричин, чьи законы и сущность призван выражать художник. Происходит расщепление природы и культуры, преодолеть которое на основе возврата к их единому источнику призывал в начале XX в. упоминавшийся русский религиозный философ С. Л. Франк.

В целом плотиновский принцип соотношения подражания природе и "прибавлений" от автора сохраняется в эстетике XVI–XVII вв. В этом отношении характерно сочинение художника и поэта испанского "золотого века" Хуана Хуареги-и-Агилара "Диалог Природы, Живописи и Скульптуры". В нем Природа призывает искусства к "главнейшему делу" – "сущность отражать мою". Живопись – "обман", но только кисти и краски могут повторить то, "что увидеть может взгляд", т. е. воссоздание природы в эстетических категориях – главное призвание живописи, которая должна к этому прибавлять выдуманное:

"Живопись и тем славна,
Что придумывать должна
То, чего и нет порою,
Что единственно игрою
Гения творит она".

Но "чистая ложь" живописца призвана воссоздавать "пейзаж правдивый", т. е. усиливать иллюзию реального пространства. Поэтому "ложь" наиболее адекватно может выразить "правду" природы. Этому содействуют "совершенный колорит", умение передавать реальность фактуры и перспектива⁵.

"Приукрашенное подражание" природе (Ж.-П. Лагарп), расширяя в XVII-XVIII вв. сферу "приукрашенности", будь то барочная или классицистическая аранжировка природы, зачастую отходило слишком далеко от видимой реальности, к наиболее визуально адекватному отображению которой стала призывать эстетическая мысль XIX в. Развитие европейского искусства пошло по пути преодоления "приукрашенности". Вместе с ней исчезает и символический смысл вещей. Торжествует принцип визуального объективизма, связанный с философией позитивизма. На нем основывается эстетика реализма и натурализма. Возникает теория искусства как зеркала действительности, наиболее разработанная Н. Г. Чернышевским (без учета сложной семантики зеркального отражения). Этот принцип адекватного отражения теоретически был доведен до абсурда в раннем ленинизме.

Данный принцип привел к деградации собственно пластические искусства, но одновременно вызвал рождение нового вида искусства – фотографии. Именно она, "светопись" XIX в., наиболее полно отвечала эстетическим требованиям времени. С последующим техническим развитием фотографии натуралистическая живопись становится просто ненужной. Поэтому живопись, не покидая лона позитивизма, стала стремиться передать те визуальные впечатления от природы, которые ускользали от "фотографического" взгляда живописца или объектива фотокамеры. Прежде всего это относится к вибрации световоздушной среды. Эстетика импрессионизма, согласно концепции А. Чегодаева⁶, основывалась именно на стремлении к наиболее адекватной передаче внешних впечатлений от природы. Это требование полноты отражения реальности, однако, включало в себя отношение субъекта (художника) к объекту (натуре). Импрессионизм, объединяя субъект и объект, дал новый тип аранжировки природы, на сей раз эмоциональный. Попытка достигнуть высшего объективизма в передаче изменчивой природы парадоксальным образом обернулась экстраполяцией эмоционального мира видящего на объект своего созерцания. Предмет стал растворяться в эмоциях, возникших по его поводу. Поэтому, по верному наблюдению Р. Арнхейма, "моментальные" позы импрессионистов крайне далеки от тех, что фиксируются фотокамерой⁷.

Стремление к объективно адекватному отображению природы,

видимой глазом, доказало свою несостоятельность благодаря художественной практике и теоретическому анализу точных наук, показавшему физически-оптическую невозможность пластических искусств адекватно передавать реальность из-за особенностей психо-физической и анатомической организации человеческого глаза и руки. Объективность "светописы" также была ограничена конструктивными особенностями фотокамеры, прежде всего ее "одноглазием" и самой поэтикой фотографии, что позволило Р. Арнхейму сделать вывод об "искусственности фотографии как художественного средства"⁸. Поэтому основное стремление натурализма к буквальной копии природы оказывалось принципиально недостижимым. "Кусок природы", буквально вырезавшийся художником из окружающего пространства (если воспользоваться образом "Художника-натуралиста", созданным датским карикатуристом Х. Бидstrupом), в силу онтологических причин неизбежно был неравен самому себе. Погоня за максимальным правдоподобием оказалась иллюзорной. Мимесис обнаружил свою несостоятельность. Необходимо отметить историческую относительность требования, "чтобы на картине всё было как в природе". Виноград Аппеллеса казался древним грекам таким же натуральным, как и деревья "бухгалтера листочков" И. И. Шишкина, хотя мы хорошо знаем совершенно разную стилистику живописи IV в. до н. э. и XIX в. н. э. "Обманки" XVIII в. никого серьезно не пытались обмануть: оптическая шутка была секретом полишинеля. С большим юмором об этих и других садово-парковых забавах писал в XVIII в. А. Яжембский⁹.

Из реалистов лишь немногие отваживались открыто признавать онтологическую императивность и обусловленность принципа аранжировки, как, например, А. К. Саврасов, чьим любимым наставлением ученикам была старая академическая поговорка "Природа – дура". Таким образом, принцип аранжировки природы (иногда в скрытом виде) присутствует в любой работе художников реалистического и натуралистического направлений. Стремление к "правдивости", к подражанию природе через создание внешнего сходства, к воспроизведению не самого природного процесса, а к копированию его конечного результата, вещи, за которой не кроется никакого иного смысла и которая является лишь преходящей тварной формой, подобием без образа, привели искусство в XIX в. к поверхностности, а, следовательно, к глубокому сущностному искажению природы. Собственно говоря, поверхностная правда обусловила глубокую ложь этого искусства.

Наиболее наглядно принцип аранжировки природы прослеживается в классицизирующих типах культуры Европы Нового време-

ни. Однако это не означает, что в иных культурах он латентен. Так, он по-своему проявился, например, в пейзажной живописи Дальнего Востока, основанной на категориях буддизма школы чань (дзен) с их ориентацией на постижение "духа", "сущности" и одновременно символичности природы¹⁰. Китайский или японский художник не "облагораживает" натуру, не стремится "просто и правдиво" "отразить" ее. Он ощущает себя составной частью космоса-Природы, поэтому тождествен ей. Природа раскрывается им как бы изнутри, причем во всеобщем движении, поэтому внешнее правдоподобие, иллюзионистская реалистичность в принципе неприемлемы. Однако это всего лишь иной принцип аранжировки, в данном случае обусловленный чаньской эстетикой.

Принципиально новая попытка преодоления "перегородки" аранжированности между натурой-природой в широком смысле и художником-творцом была предпринята русским авангардом. Интересно, что ее философские предпосылки возникли еще в XIX в. Тезис о культуре как упразднении природы на пути в сферу духа сформулировал А. В. Сухово-Кобылин. Он писал: "Культура, образованность и есть та работа духа, которая естественную форму – природу упраздняет, и потому дух... есть негация природы и цель, к которой она, природа, идет и в своем изменении проходит и потому в конце этого своего поступления исходит в дух. Сам человек и есть это исхождение природы в дух. Этот бестелесный человеческий дух и есть сам Разум, или разумный Бог"¹¹.

Эта идея была развита В. В. Кандинским в знаменитой работе "О духовном в искусстве". Отрицая необходимость "чистого подражания натуре, которое может служить практическим целям... либо известным образом интерпретированного, но все же подражания натуре ... или ... спрятанных в формах природы душевных состояний", Кандинский требует от художника "пророческой силы", способной сделать чистую духовность художественным содержанием произведения. Поэтому он настаивает на эмансипации живописи от внешнего подражания "природе"¹². Собственно, внутреннее я художника, осознаваемая им "Внутренняя Необходимость" делают его инструментом, медиумом, претворяющим в пластический образ высшее, духовное содержание. Интересное философское обоснование медиуматичности художника дает Мартин Бубер: "Образ, который выступает мне навстречу, я не могу ни познавать, ни описывать; только воплотить могу я его. И все же я вижу его ... яснее всей ясности познанного мира. Не как вещь среди "внутренних" вещей, не как "плод воображения", но как Настоящее"¹³. В этом смысле следует понимать и "внутреннюю природу" Кандинского, которую, следовательно, нельзя аран-

жировать, ее можно лишь воплотить в формы и краски. Поскольку "нет возможности вполне точно передать материальную форму", бессмысленно заниматься "протоколированием материального предмета", а также стремиться "придать изображаемому предмету выражение, что в свое время называлось идеализацией, потом стилизацией и завтра будет называться еще как-нибудь иначе. Эта невозможность и эта бесцельность (в искусстве) беспричинного копирования предмета" ведет художника-пророка к беспредметному (абстрактному) выражению высшей духовной сущности. "Действительно чистое искусство получает возможность служить божественному"¹⁴. Тем самым гипериндивидуализация видения претворяется во внеличный непосредственный контакт с мировым духом. В этом смысле эстетика Кандинского вновь приближается к боговидению, к "сверхчувственной красоте" Плотина с его постулатом отображения прообраза всех вещей.

Аналогичное стремление двигало и К. С. Малевичем. Константируя, что "природа есть декорация", он утверждал: "Нам не нужны формы природы... Мы готовим сознание к принятию больших начал, чем земные"¹⁵. Этот "космический прорыв" Малевича оказывается чрезвычайно созвучным философии русского космизма рубежа XIX–XX вв., в частности приведенному высказыванию Сухова-Кобылина об упразднении природы на пути восхождения к космическому разуму. Таким образом, и абстракционизм Кандинского, и супрематизм Малевича выходят в совершенно иное измерение, которое, пользуясь терминологией их современника оригинального индийского мыслителя Шри Ауробиндо Гхоша, можно назвать супраментальным. Как точно сформулировал в 1920 г. Эль Лисицкий, "мы сейчас переживаем исключительную эпоху вхождения в наше сознание нового реального космического рождения в мире изнутри нас самих", поэтому картина становится "знакомой формой того образа мира что выстраивается из нас"¹⁶ (отсутствие пунктуации – авторское. Г. М.). Картина имеет свою внутреннюю жизнь (по Кандинскому), она "никакое ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ, но ПРОИЗВЕДЕНИЕ искусства сама по себе" (Эль Лисицкий¹⁷).

При этом сам творческий акт медиуматичен, а творец-художник (живописец, поэт) предстает, по Малевичу, как форма, "он есть средство... через которое будет говорить Дьявол или Бог"¹⁸. Процесс творчества поэтому "является лишь одной из частей природы" (Эль Лисицкий¹⁹). Следовательно, это взгляд не извне, а изнутри, как в старых китайских пейзажах. Понимание художника как медиума начало формироваться еще в эстетике символизма, кстати, впервые открывшего Европе чаньское (дзенское) искусство.

во. Частичное совпадение символистического и чаньского дискурсов в дальнейшем во многом обусловило то, что развитие европейского авангарда уже изначально, в силу своей исторической генетики, синтезировало Запад и Восток. Это превратило именно авангард к концу XX в. в общемировой стиль, понятный разным культурным традициям.

Как свежий пример синтеза Запада и Востока, слияния творца и творения можно привести "синэргетические пейзажи" ("физические пространства") русского художника Михаила Кулакова, ныне живущего в Италии. Пейзаж конкретной местности, объявленной в названии картины, предстает как выявление ее высшей, метафизической, духовной сущности. Часть природы видится как часть космоса. Поэтому художник изображает не местность, а ее супраментальную синэргетическую сущность.

Таким образом авангард уже не считает нужным как-либо аранжировывать природу, он просто подвергает ее негации. Однако именно в этом видится еще одна, помимо общеизвестных, "великая утопия" авангарда, его самообольщение. Абстрагирование, создание неизобразительных форм, даже сотворение нового космоса в картине в сущности является еще одной, правда, принципиально новой, формой аранжировки природы-космоса, природы как метафизического бытия. Кандинский понимал исходность, первопричинность "телесных форм, совершенно переложенных в абстрактные"²⁰. Эль Лисицкий даже ставит в заслугу супрематизму то, что он, "преодолев голубой небосклон и уйдя в белую безграничность", т. е. в космический дух, "довел иллюзорность картины до максимума"²¹. Творцы авангарда, как представляется, лишь совершили подмену природы видимой на природу невидимую, ощущаемую лишь духовно, иными словами, заменили земной пейзаж на космический.

Эта невидимая высшая реальность может быть передана в изображении (абстрактном) лишь как сугубо индивидуализированная. В этом смысле чрезвычайно характерно высказывание современного русского композитора Вячеслава Артёмова, прошедшего школу авангарда: "Посредством индивидуальной творческой души открывается тайна Творения, тайна Мировой Души"²². Познанное творцом-художником медиуматического типа внеличностное в коммуникативной сфере неизбежно становится личностным, крайне индивидуализированным. Поэтому так несхожи "супраментальные планы" всех философов, поэтов и художников, видящих чисто духовный мир, – от эзотериков до транс-индивидуальных авангардистов. Прав Б. Гройс, заметивший, что "хотя каждый из художников-авангардистов утверждал свой проект как вне-

личный, очищенный от всего случайного, от "натуры" художника ... – проекты эти продолжали быть в высшей степени индивидуализированными"²³.

В сущности медиуматичность авангарда – лишь характерная черта данного типа культуры, типа внерационального. Будучи во многом синтезом Запада и Востока, этот тип культуры аутоидентифицируется с началом "нового общества", которое варьируется от коммунистического до "царства духа на земле". Это новое общество предполагает кардинальное изменение самого человека, его природы, создание "нового человека будущего", причем здесь сходятся все утопические системы от большевизма до интегральной йоги Шри Ауробиндо или "внутренней революции" человека Кришнамурти. После исторического краха социально-утопического варианта в виде коммунизма ("реального социализма") это "новое общество" представляется будущим всеединством "ойкуменно-космического" типа цивилизации грядущих веков.

С другой стороны, утопичность авангарда позволяет ему противопоставлять духовность, высшую, первичную натуру вторичности, искусственности технологической цивилизации западного типа, в которой, по Э. Фромму, техника стала "второй природой"²⁴. На исходе XX века прорыв к новой жизненности, обогащенный опытом авангарда, уже непосредственно связывается с расширением "природного горизонта" культуры, с ее выходом в макро- и микрокосмос.

Историческое развитие авангарда привело к тому, что индивидуальные прозрения стали всеобщим достоянием, оправдалась социологическая модель "движения треугольника" новаторства, разработанная Кандинским²⁵, что обусловило профанизацию духовного. Возникшая "клишированная духовность" стала идентификационным признаком этого нового типа культуры. Отсюда резкое снижение той "Внутренней Необходимости", о которой говорил Кандинский, ее трансформация, образно выражаясь, в индивидуальное место общего пользования.

Культура классического авангарда создала новый миф о высшей натуре-духе и о своем постижении этой субстанции. Однако художник избавился от старых принципов облагораживания природы или преклонения перед видимой Природой с ее Законами, заменившей со времен Просвещения понятие Бога и высшей реальности. Становясь, по его собственному убеждению, по сути дела божественным медиумом, художник становится частью высшей природы, поэтому он уже не относится к тварному миру как к объекту художественного пре-творения. Объект и субъект в авангардном дискурсе становятся тождественными, как в эстетике

дзен-буддизма, поскольку художник осознает себя не наблюдателем, а связующим звеном, посредником между миром высшей реальности и плодом ее фиксации – произведением искусства. Воля художника направлена не на самораскрытие творческой личности посредством аранжировки видимого мира (натуры), а на максимально полную передачу через эту личность внеличностного духовного, поэтому беспредметного, содержания, к которому приравнивается форма произведения²⁶. В этом видится принципиальная инновация искусства авангарда и его существенное отличие от предшествующих типов западной культуры.

Авангард, принципиально ориентированный на высшую, метафизическую, духовную, космическую природу, тем не менее признавал необходимость для коммуникативных целей существования органической формы в искусстве, поскольку, по Кандинскому, она "есть элемент божественного языка, нуждающегося в человеческом, так как здесь человек говорит человеку"²⁷ (разрядка моя. – Г. М.). Это высказывание удивительным образом совпадает с мнением такого далекого от авангарда, но также вышедшего из символизма писателя, как М. М. Пришвин, считавшего, что "все образы природы (в искусстве. – Г. М.) не есть сама природа, а только средство обмена людей между собой (разрядка моя. – Г. М.). И значит, если я о природе пишу, то пишу я о самом человеке в его сокровеннейших переживаниях. И вот именно о сокровеннейших, потому что в природу человек нашептал о себе и скрыл в ней себя еще с тех пор, может быть, как вил себе гнезда на деревьях и в них спал"²⁸. Антропологически ориентированная коммуникативность, таким образом, остается парадигматической для проблемы натура – культура во всем искусстве XX в., как и в прежние эпохи. Здесь нет принципиального разрыва культуры авангарда с иными культурными типами. Антропологический фактор продолжает детерминировать неизбежность аранжировки природы (понимаемой и как тварный, и как чисто духовный феноменологические ряды) в качестве средства межчеловеческого общения, именно в искусстве становящейся универсальным способом коммуникации.

Можно утверждать, что общий тип данной культуры тотально детерминирует подход художника к натуре. Все попытки отрицать это оказываются в лучшем случае самообманом, так как предполагают некий трансцензус, лежащий за пределами феноменологического мира. Принцип аранжировки природы по своей сущности представляется универсальным, ибо полная адекватность феноменологического ряда и его "изображения" в искусстве является принципиально невозможной. Неизбежность аранжировки, т. е.

интерпретации, собственно говоря, определяет дискурс искусства как специфического вида духовной деятельности. Субъективность восприятия для искусства имеет онтологический характер. Искусство неизбежно трактует и пресуществляет натуру, хотя бы тем, что переводит предмет из одного феноменологического ряда (объективно существующих реальных вещей) в другой (субъективный мир эстетических явлений). На этом принципе, в сущности, основана эстетика поп-арта и стиля рэди-мейд, когда, скажем, консервная банка, как у Э. Уорхола, или знаменитый писсуар М. Дюшана, совершенно не изменяясь, сохраняясь как объекты, становятся чем-то принципиально иным, выступая как предметы искусства, при этом их сущностное содержание полностью изменяется.

Таким образом, философскую ценность пластических искусств составляет герменевтичность как фатальная обусловленность художественного типа человеческой деятельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Франк С. Природа и культура // Эон. Альманах старой и новой культуры. I-II. М., 1994. С. 12.
2. Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976.
3. Материалы и документы по истории музыки. М., 1934. Т. 2: XVIII в. С. 479–480.
4. Плотин. Избранные трактаты. М., 1994. Т. I. С. 91, 92, 98.
5. Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977. С. 107–109.
6. Чегодаев А. Импрессионисты. М., 1969.
7. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 121–122.
8. Там же. С. 125.
9. См.: Свирида И. И. Сады века философов в Польше. М., 1994. С. 166–167.
10. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975. С. 151–171; Она же. "Беседы о живописи" Ши-тао. М., 1978.
11. Цит. по: Русский космизм. М., 1993. С. 63.
12. Кандинский В. О духовном в искусстве. Л., 1990. С. 10–11, 54.
13. Бубер М. Я и Ты. М., 1992. С. 19.
14. Кандинский В. Указ. соч. С. 31, 37.
15. Цит. по: Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 342.
16. Эль Лисицкий. 1890 – 1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М., 1991. С. 49–50.
17. Там же. С. 69.
18. Цит. по: Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 197.
19. Эль Лисицкий... С. 81–82.
20. Кандинский В. Указ. соч. С. 35.
21. Эль Лисицкий... С. 69.
22. Артёмов – Фестиваль премьер. М., 1994. С. 15.
23. Гройс Б. Соцреализм – авангард по-сталински // Декоративное искусство СССР. 1990. № 5. С. 37.
24. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994.
25. Кандинский В. Указ. соч. С. 11–14.
26. Там же. С. 64.
27. Там же. С. 31.
28. Фрагмент из дневников М. М. Пришвина цит. по: Боровкова С. Н. Заповедная звенигородская земля. М., 1989. С. 143.

ПРИРОДА КАК СЛОВАРЬ ЧУВСТВ

(Об одной из функции природы в поэзии)

Л. Н. Будагова

В юношеской поэме Вилема Завады "Панихида" (1927) есть примечательные строчки, звучащие как обвинение цивилизованному человечеству, наносящему матери-природе большой урон:

... Людские шельмы прожорливые и жестокие
не признают материнской пуповины
Бросаясь на эту планету кромсают ее на части
возводя на источенных червями берегах свои бетонные
укрытия...

И горькие слова эти вполне оправданы, особенно в перспективе тех экологических катастроф, о которых еще не имели представлений наши деды и прадеды. Во всех немощах земли – этой лесной зеленой планеты – виноват, конечно же, сам человек со своим неумным стремлением проникнуть в тайны природы, обуздать ее стихии, потеснить ее просторы. Печально известное изречение – "нам не надо ждать милостей от природы, взять их у нее наша задача", – это не столько лозунг "строителей социализма", сколько один из принципов взаимоотношений человека с природой. Недаром экологи считают его – "хищником номер один".

Конфликты эти относятся к культуре материальной. В сфере культуры духовной, в которую входит и искусство, человечество проявляет себя по отношению к природе отнюдь не агрессивно. Там оппозиция "натура – культура" теряет свою разрушительную (по отношению к натуре) остроту, и напряжение между полюсами переходит в творческое созидательное начало. Именно в искусстве, каких бы философий оно ни придерживалось и каким бы языком ни изъяснялось, человек овладевает натурой, не только не причиняя ей вреда, но напротив, содействуя ее репутации, отвоевывая для нее почетное место в иерархии жизненных ценностей и обостряя радость общения людей с природой. "Великие поэты и

великие художники выполняли сходную миссию, – писал Г. Аполлинер. – Они постоянно обновляли человеческое видение природы. Без поэтов, художников природа очень скоро утомила бы своим однообразием. Возвышенные представления о ней исчезли бы с головокружительной быстротой. Гармония, которую мы наблюдаем в природе и ощущаем исключительно заслугой искусства, скоро бы просто разрушилась. Все обратилось бы в хаос. Не стало бы ни времен года, ни культуры, ничего духовного и человеческого. Не стало бы, в конечном итоге, и самой жизни, и все погрузилось бы в мертвящую тьму. Поэты и художники определяют и облик своей эпохи, и будущее охотно подчиняется их определению”¹.

Однако нельзя не защитить и культуру материальную. Без разумных и неразумных вмешательств человека в могучий и хрупкий мир природы, что можно рассматривать и как самозащиту от ее стихий, и как процесс познания – человечество, вероятно, недалеко бы ушло от своего пещерно-первобытного состояния. Именно материальная культура – при всех своих издержках – обеспечивала и обеспечивает развитие культуры духовной. Ее творцом мог стать лишь *homo sapiens*, преодолевший стадию полнейшего слияния с натурой. Между человеком и природой должна была возникнуть дистанция, чтобы человек ощутил природу как нравственно-эстетическую ценность. Нужно было оградить себя стенами дома или городскими стенами, чтобы вдруг затосковать о слиянии с природой и потянуться к ней за мольбертом или письменным столом. Нужно было взглянуть на нее из окна теплого жилища, чтобы, не трясаясь от холода, ощутить радость ясного морозного дня или чары темной зимней ночи.

... А нынче ... погляди в окно:
Под голубыми небесами
Великолепными коврами,
Блестя на солнце, снег лежит;
Прозрачный лес один чернеет,
И ель сквозь иней зеленеет,
И речка подо льдом блестит.

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь...

(А. Пушкин)

Или:

Снег начал идти в полночь. И это правда,
что лучше всего быть на кухне
даже если это кухня бессонницы.

Там тепло, варишь себе что-нибудь, пьешь вино
и смотришь в окно, в доверительную вечность...

(В. Голан. Пер. с чешского наш)*

Во многих произведениях (живописи или литературы), открывающих "окно в природу", это "окно" действительно присутствует: и как деталь быта, и как знак материальной культуры, предоставившей человеку удобную позицию мировосприятия. "Окно в природу" – это и обособление от нее, ее разрушительных сил, и желанная связь с нею.

В искусстве, разумеется, природа преобразуется, подвергается порой весьма субъективной интерпретации, аранжировке. Между человеком и природой возникает некий искусственный слой, но слой не разделяющий, а соединяющий. Как ни парадоксально, именно такая переосмысленная, пропущенная через творческое восприятие натура способна пробуждать, поддерживать и развивать интерес к природе естественной, реальной. Чтобы в полной мере почувствовать, например, прелесть нерукотворных природных ландшафтов, надо увидеть их на холсте художника, услышать их в музыке или в слове. Искусство поднимает природу на пьедестал всеобщего поклонения, искупая вину человечества перед нею.

Перефразируя русского классика, утверждавшего, что "красота спасет мир", можно сказать, что "искусство спасет природу". В нем есть те животворные начала, которые могут противостоять ее разрушению и гибели. В своей значительной части искусство – инобытие природы, неприкосновенные заповедники ее вечнозеленого, благоуханного, живого и пестрого мира.

Один из самых прекрасных и богатых природных заповедников расположился в поэзии, лирике. Эта та сфера духовного бытия, где между человеком и природой особо тесные и доверительные отношения.

"Вот словарь моих чувств ... природа", – написал В. Незвал в стихотворении "Природа" (сб. "Женщина во множественном числе" 1936), созданном в его бытность лидером чешских сюрреалистов. Но выражено в этой строке некое родовое свойство поэзии, одна из ее констант, восходящая к особенностям менталитета и образу жизни людей. Исконность теснейших физических и духовных связей человека с природой зафиксирована в языческих верованиях и обрядах, в устном народном творчестве, (в частности,

* Здесь и далее, где это не оговорено особо.

в зверином эпосе, в народной песне), в государственной и национальной эмблематике (двуглавый – русский и одноглавый – польский орел, чешский и британский лев, русский медведь, символ славянства – липа, лилия Бурбонов и т. д.; каждый из американских штатов имеет "своего" представителя флоры и фауны, олицетворяющих этот штат: лиса – символ Иллинойса, броненосец – Техаса и т. д.). "Словарем чувств" природа издавна выступала в разговорном языке, помогая выразить симпатии и антипатии людей (вот хотя бы русские примеры: "моя птичка", "рыбка", "ласточка", "гуленька", "солнышко", "цветочек", "орел", "сокол ясный", или "змея подколодная", "гад ползучий", "сукин сын", "осел", "лошадь", "корова", "собака" и т. д.). Природа как бы сама напрашивается на антропоморфизацию, позволяя людям смотреть в нее как в зеркало и осознавать свои свойства, проблемы, отношения.

Особенно интенсивно и изобретательно природа как "словарь чувств" использовалась в поэзии, проявляющей повышенную (по сравнению с прозой) склонность к образному мышлению, к иносказаниям. Особая эмоционально-семантическая напряженность поэтической речи в сочетании с лаконизмом, с режимом экономии слов в стихах требует замены развернутых описаний тропами, источниками которых выступает сплошь и рядом природа. Происходит это не только потому, что она всегда перед глазами, но и в силу объективно присущих ей свойств, ее способности пробуждать поэтические переживания, настраивать на определенный лад. Многие явления и состояния природы – своего рода овеществленная поэзия жизни. Трудно сказать, в каком историческом далеке в человеке проснулось чувство прекрасного и потребность мыслить в образах, но можно предположить, что у истоков этих чувств и потребностей – общение человека с природой.

Она как бы сама переливается в стихи, ищет в них свое продолжение, затрагивая при этом лирические струны души, контрастируя с переживаниями человека, или соответствуя им. Возможно потому так распространены "природные зачины" в народных песнях и в поэзии вообще: параллелизмы, построенные по принципу контраста или созвучия между жизнью природы и души; просто пейзажные зарисовки. "То не ветер ветку клонит, не дубравушка шумит. То мое сердечко стонет, как осенний лист дрожит..." – из русской народной песни; "Дерева в зеленой листве. В кустах поют соловьи. Месяц-май, приникаю к тебе. В сердце – лишь беды мои", – из древнечешской лирики; "Был поздний вечер, первый май. Вечерний май, любви был час. К любви всех звал голубки глас. И пах сосной весенний гай...", – начало поэмы "Май" К. Г. Махи; "Цветет на берегу черемуха весной. Порос травой низкий берег

Свратки. Там часто я бродил, мечтал над речкою-рекой. Цветет на берегу черемуха весной. Холодная и мутная вода играет с солнцем в прятки”, – “Над Свраткою-рекой” В. Незвал; и т. д. и т. п.). Ритм в сочетании с природными образами производит двойной поэтический эффект, легко вовлекая читателя в стихию поэзии.

Природа притягивает не только своей эмоциональностью, но и предметностью, готовностью дать “слово и образ немым ощущениям”, вывести их, “из душного заточения тесной груди на свежий воздух художественной жизни”². А еще – разнообразием своего словаря, богатством лексикона, обусловленным богатством мира природы, ее динамикой, способностью меняться не только в зависимости от места и времени, но и от индивидуального восприятия. Ее явления, формы, элементы, – доступные всем органам чувств, помогают наглядно выразить и внутренний мир человека со всеми его нюансами, и скрытые свойства людей, и их отношения друг к другу, и разного рода абстракции.

Ты был для нас всегда вон той скалою,
Взлетевшей к небесам;
Под бурями, под ливнем и грозой
Невозмутимый сам...

(А. Фет. “Ты был всегда для нас
вон той скалою” 1883)

Скатившись с горной высоты,
Лежал на прахе дуб, перунами разбитый;
А с ним и гибкий плющ, кругом его обвитый...
О дружба, это ты!

(В. Жуковский “Дружба” 1805)

Словарь природы при всем его богатстве – относительно немногословен, лаконичен. Его разнообразие достигается многозначностью употребляемых слов. Поэтическая фантазия способна придавать конкретным понятиям многомерность, ширить число омонимов, вкладывать в одни и те же “знаки” разные смыслы. Так, если для Фета “скала” – олицетворение силы и цельности характера, то для Я. Есенского – символ бесполезности заоблачных мечтаний (“В альбом”, сб. “Против ночи” 1945). Но та же “скала” в сочетании с “цветком” позволяет тому же Есенскому выразить мысль о всепобеждающей силе любви, которая способна оживить душу человека, окаменевшую от невзгод:

Так что ж, душа теперь
окаменеет,
заледенеет?...
Любовь придет, поверь!

Ты видишь: засиял
среди голых скал
цветочек малый,
алый.

(“Скала”, сб. “Против ночи”. Перевод Н. Горской)

Разные смыслы в одних и тех же словах из природного лексикона не только варьируются, но и совмещаются, что придает конкретным образам многомерность. "Глаза их полны заката, сердца их полны рассвета", – пишет И. Бродский о пилигримах. "Закат" в глазах при "рассвете" в сердце – это и обстоятельства жизни бесприютных странников, у которых над головой не кров, а небо с его закатами и рассветами; это и грустные глаза людей, это и состояние их душ, где вопреки всему живет надежда.

Наконец, язык природы не только эмоционален, нагляден, многозначен, он еще и демократичен. Опыт общения с ней есть у каждого. Она способна быть великолепным посредником между автором и читателем, позволяя освобождать "от своей ОСОБЕННОСТИ, т. е. от исключительной принадлежности МНЕ" "бесчисленное многообразие... таинственных, невыразимых без творческой силы поэзии ощущений, которые так безотчетно, так ОСОБЕННО возникают в темноте нашей внутренности" (Белинский)³. "Особенное", "исключительно мое" она помогает сделать "не только моим", а перевести на язык общедоступных образов.

М. Пришвин заметил в "Дневниках": "Писатель тот, кто умеет следить за собственной своей жизнью – это первое, этого довольно, чтобы сделаться писателем, но чтобы сделаться писателем-художником, нужно еще это свое увидеть отраженным в мире природы, писатель не просто придает ему эстетическую (художественную) ценность, но и проясняет его для других"⁴.

Напрашивается вывод: активное и настойчивое (на протяжении веков) использование природы как "словаря" поэтов, свидетельствует не только об эстетических, миметических, но и о диалогических (коммуникативных) функциях и наклонностях поэзии, о ее нацеленности – явной или скрытой, программной или стихийной (все это зависит от литературной эпохи и концепции) на контакт с читателем, на общение с ним.

Характер взаимоотношений поэзии с природой вообще способен многое сказать, как о константных, "родовых", так и о "видовых" свойствах и функциях поэзии.

Если тесная связь поэзии с природой – величина постоянная, то характер, формы, нюансы этих связей – величины переменные, видоизменявшиеся с развитием культуры. Они столь же разнообразны и динамичны, как и поэзия сама, и могут служить одним из распознавательных знаков художественных направлений и типов поэтического творчества. Мы остановимся лишь на отдельных свидетельствах динамики этих связей.

Идеализация природы, поднятой на пьедестал высоким искусством, использование ее для разного рода обобщений, (характер-

ное, в частности, для классицизма, романтизма), сопровождается с развитием реализма ее деидеализацией, интересом к ней самой, к подробностям ее бытия. Она перестает быть "природой вообще", величественным храмом и алтарем, местом паломничества, поставщиком символов и аллегорий, а становится частью эмпирического опыта людей. Она уже не только аллегорически выражает чувства и мысли (подбирая для этого соответствующую оболочку), – эта ее функция не исчезает, а просто становится менее заметной, – но и сама навеивает их, обнажает источники переживаний, дает для их воплощения естественные краски. При этом она не теряет своей смысловой многозначности. Порой трудно определить, что же становится главным: непосредственность впечатлений, или скрытый в стихотворении подтекст, подключающий пейзажную зарисовку к негромкой рефлексивно-философской поэзии нового типа, которая обходится без патетики и аллегорий? И что первично: природа, навеивающая какие-то настроения, или родившаяся в душе мелодия, оформившаяся в пейзаж? "Как грустны сумрачные дни | Беззвучной осени и хладной, | Какой истомой безотрадной | К нам в душу просятся они...", – писал А. Фет ("Осень"), переживая грустное очарование осенних дней то ли в природе, то ли в человеческой жизни.

Сияньем золотым и алым
Исходит запад. Я – один,
В вечерний час в лесу опалом,
Средь зачарованных вершин.
...
Мечта в былом без боли бродит,
И от хрустальной вышины
На сердце и на землю сходит
Очарованье тишины.

(С. Соловьев, "Сияньем золотым и алым")

В этих строках, живописных и конкретных, где точно обозначены внешние импульсы возникающего настроения ("... от хрустальной вышины на сердце и на землю сходит очарованье тишины") и есть сосредоточенность на внешнем (на вечере "в лесу опалом"), проглядывает второй, скрытый план: мысль о целительной силе природы, примиряющей человека и с самим собой, и с прожитой жизнью, с неумолимым течением времени ("мечта в былом без боли бродит"). Иными словами, природа в поэзии, каким бы вниманием она ни пользовалась, и как бы бережно – в деталях – ни воссоздавалась, – всегда нечто большее, чем просто природа. Это именно "словарь" человека – его чувств, мыслей, воззрений.

Впрочем, если природа – словарь чувств, то и человеческие чувства – словарь природы.

С конца XIX в., с эпохи модерна (декаданса, символизма) у природы появляется серьезный конкурент – город, начинающий теснить естественные ландшафты и образы. Эта тенденция усиливается с возникновением футуризма. Причем, если символисты взирают на растущие города с дымными заводскими трубами со страхом, противопоставляя этому порождению зла прекрасную природу, то футуристы прославляют его как средоточие чудес цивилизации, “радостей электрического столетия”, царство скоростей, моторов и машин. Природу они как бы не замечают, а, замечая, деэстетизируют.

Однако некоторая урбанизация поэтического сознания оказалась не в состоянии вытеснить природу из поэзии. Напротив, возникает ответная (защитная) реакция – (можно указать на обостренный интерес к природе в творчестве младопольских поэтов, в частности, Л. Стаффа, чешских католических поэтов, например Я. Демла, представителей словацкой “лиризованной прозы” и т. д.). Природа неизменно берет свое в поэзии самых разных направлений, прорастая там своими побегами, травинками, ветвями...

Общий процесс деканонизации поэтического искусства XX в., расширение его пространства, в том числе и за счет прозаических будней жизни, городского быта, превращают “вещь” (“мыло”, “сахар”, “термометр”, “кухонную плиту”, “почтовый ящик” и т. д.) в такой же источник вдохновения, каким всегда была природа. При этом поэтизация обыденных вещей осуществляется нередко через природный образ, бросающий поэтический отблеск на прозаические реалии бытия. Быт и природа перемешиваются, меняются друг с другом местами и ролями. “Думаю, что в полдень каждый день | мог бы быть по-майски тихим, славным, | если бы все кухонные плиты) были б как весенние луга. | Мамы-солнышки | на кухне возле них крутились бы с улыбкой |... | и они, как пашня под ногами |... | дали б прорасти хлебам и булкам, словно полевым цветам” – И. Волькер “Кухонная плита”, (сб. “Гость на пороге” 1921).

Испокон веков природа не только помогала человеку выразить себя, но и выражала себя через человека. Отсюда – широко распространенный прием “олицетворения природы”, наделявшейся человеческими свойствами. Она не только “зеленела”, “росла”, “расцветала”, “желтела”, “увядала” и т. д., но поэтическая фантазия заставляла ее “ликовать”, “хмуриться”, “шептать”, “говорить”, сохраняя при этом определенную дистанцию между природой и человеком.

Современная поэзия эти дистанции преодолевает, уподобляя явления природы не просто абстрактному человеку, а конкретным

индивидуумам, с обликом и повадками людей разного возраста, разных профессий и сословий. Промозглая осень у Я. Есенского предстает в виде тщедушной девчонки. Мечтая о любви, она смущенно протягивает цветы "старому и желтому" холодному дню, давно отвыкшему от нежностей ("Осенушка"). Другой "день" "входит в костел, нахмураясь" ("Туман"). Апрель притворяется стариком ("Апрель"). Осенний ветер – злой цирюльник, сбрывающий "желтые бороды лесов" в пене белесых туманов ("Иней"), а облетевший тополь похож на старого поэта ("Старый тополь", – все стихи из сб. "После бури" 1932). Волей чешского поэта М. Флориана деревья "корчатся от смеха" ("Вяз"); весна усердно стирает старые лохмотья зимы ("Трепещет сирень"); верба не шумит, как ей полагается, а играет на виолончели ("Ларго"), а листы блокнота с "ненаписанными стихами", напротив, шумят, как кроны раскидистых деревьев (стихи из сборников 1950-70-х гг.).

По наблюдению исследователей⁵, в искусстве XX в. просматривается стремление уподобить дом – космосу, разомкнуть окружающие человека стены, продолжить их в беспредельные просторы. Но есть и прямо противоположная тенденция: желание уподобить космос человеческому жилью, приручить, обжить вселенную, чтобы человек почувствовал себя в ней как дома. "Земля" у Волькера – "прекрасная, как печь во время семейного ужина" ("Гость на порог"). Б. Пастернак представляет ночной лес с ярким диском луны в виде жарко натопленного жилья домовитой хозяйки:

Все еще нам лес – передней.
Лунный жар за елью – печью,
Все как стиранный передник,
Туча сохнет и лепечет.

И когда к колодцу рвется
Смерч тоски, то мимоходом
буря хвалит домоводство.
Что тебе еще угодно?

{ "Mein Liebchen, was willst du noch mehr?", сб. "Сестра моя – жизнь" 1922 г.)

У М. Флориана звездное небо и лунный свет – дело рук кровельщиков и штукатуров, завершающих строительство дома "для всех":

Идущей ночи сумрак не молчит.
В нем, лучший дом заканчивая в мире,
По звездной кровле кровельщик стучит,
Как шпагою о шпагу на турнире.

И штукатур берет ведро луны
и с нею поднимается на доски,

и обнажается лицо стены
под белым откровением известки...

(“Дом ночи”, перевод М. Дудина.
Сб. “Открытый дом” 1957).

Если в XIX в. природа сошла с пьедестала, спустилась с горних высей классицизма и романтизма на землю, то в XX в. она переступила домашний порог, стала неотделима от повседневности, смешалась с бытом. На ее образы наложили свою печать и политические реалии времени, поскольку политизированным стал и сам человек, его мироощущение. Соответственно изменилось и восприятие природы, на которую проецировались ситуации общественной жизни. “Земля была тяжелая, как труд голубоглазых шахтеров”, – пишет Волькер (“Гость на порог”). Проливной дождь в стихах Флориана “арестовывает” спички, трут и солому, лишая их возможности действовать (“Ливень”). “Закат” у Пастернака брал власть в свои руки и уступал ее, становясь действующим лицом столь характерной для нашей эпохи политической борьбы:

Бывало – нагулявшись всласть,
Закат сдавал цикадам
И звездам и деревьям власть
Над кухней и садом.

...

Так пахла пыль. Так пах бурьян,
И, если разобраться,
Так пахли прописи дворян
О равенстве и братстве...

(“Лето”, сб. “Сестра моя – жизнь”).

Двадцатый век с одной стороны упрощает, а с другой усложняет отношения между человеком и природой, лишая их былой прямолинейности, когда “буря” стойко ассоциировалась с волнением души или общества, “море” с жизнью, “весна” с радостью, “нива” с трудом, “лилия” с чистотой.

Авангард (в частности, поэтизм и сюрреализм) утверждает сложные ассоциативные связи между разными пластами жизни, связи, весьма субъективные, которые подсказывает поэту его круг впечатлений, его опыт, внутренняя жизнь. При этом дерево в зимнем саду могло стать олицетворением XIX в. и “атмосферы романов Бальзака” (так было у Незвала); “озеро”, “буря”, “град” выстраивались в единую ассоциативную цепь вместе с “зеркалом”, “пианино”, “кафедральным собором”, “черным цветом” и т. д. “Зелень” вытягивала из глубин памяти не только “жизнь в деревне”, “сбор винограда”, но и “детство”, “вечер”, “звезды” и т. д. Лилия же превращалась из символа непорочной чистоты в обыч-

новенный цветок, сломанный когда-то давно во время игры в сачки. Продолжая процесс освобождения природы от служебных функций и утверждения ее самоценности, – чему еще в XIX в. дал стимул реализм, – поэты авангарда ведут его и на уровне языка, освобождаясь от служебных слов, формирующих расхожие фразы. "Говорят: Девушки прекрасны как розы. Лучше просто сказать: Розы и прекрасные женщины" (В. Незвал).

Поэзия не отказывается от своего основного словарного фонда, где значительное место занимает лексикон природы. Однако текст, который этим лексиконом обслуживается, становится более сложным, язык – утонченным, материализующиеся с его помощью образы – более субъективными, часто связанными со сложными ассоциациями, подсознательными ощущениями. Здесь вновь со своей посреднической функцией, только уже более тонкой, чем прежде, выступает природа. Ее ясные образы, знакомые состояния, осязаемые детали оказываются вполне способными выразить и невыразимое, и странное, не поддающееся переводу на язык логики.

Она участвует в самоопределениях поэзии, все более неоднозначных и сложных, все более адекватных утверждающимся представлениям о полифункциональности поэтического искусства.

В стихах классического типа (А. Фет), авангардного (Б. Пастернак) и промежуточного между классикой и авангардом (А. Ахматова) толкование поэзии дается с разной интонацией, с разной степенью определенности и субъективности.

Фет ясен, четок и торжественно серьезен в определении миссии поэзии как высокой, значительной, всемогущей:

Одним толчком согнать ладью живую
С наглаженных отливами песков,
Одной волной подняться в жизнь иную,
Учуть ветер с цветущих берегов;

Тоскливый сон прервать единым звуком
Упитья вдруг неведомым, родным,
Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам,
Чужое вмиг почувствовать своим;

Шепнуть о том, пред чем язык немеет,
Усилить бой бестрепетных сердец, –
Вот, чем певец лишь избранный владеет!
Вот, в чем его и признак, и венец!..

(“Поэтам”)

Ахматова – иронична и беспардонна. Ее поэзия – дальше от мессионерства и ближе к легкой грациозной игре. Будто полемизируя с классиками или отдаваясь настроениям минуты, автор демон-

стрирует беспечность и беззаботность, что в общем-то мало отвечает истинному характеру ее музыки:

Подумаешь, тоже работа –
Беспечное это житье;
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое...

А после подслушать у леса,
У сосен, молчалиниц на вид,
Пока дымовая завеса
Тумана повсюду стоит...

(“Поэт. – Тайны ремесла, 4”)

В другом стихотворении того же цикла автор еще более субъективен, проясняет не столько свое понимание поэзии, сколько обстоятельства, при которых слагались стихи, время, которое они воскрешают.

Это – выжимки бессониц,
Это – свеч кривых нагар,
Это – сотен белых звонниц
Первый утренний удар...
Это – теплый подоконник
Под черниговской луной,
Это – пчелы, это – донник,
Это – пыль, и мрак, и зной.

(“Про стихи. – Тайны ремесла, 8”)

Но между голосами поэтов XIX в. и XX в. есть и много общего. Их объединяет друг с другом и с традицией осознание поэтического дара как своего рода избранничества, как способности выражать “что-то”, не подвластное восприятию и языку обычных людей, не поэтов (“шепнуть о том, пред чем язык немеет”, – Фет; “подслушать у музыки что-то”, – Ахматова; вспомним и незваловское определение поэзии – “выражать невыразимое”). Их объединяет и утверждение широты и вездесущности поэтического искусства, что подчеркивается обильностью глагольных конструкций, перечислением тех разнообразных дел, на которые способна поэзия (“... согнать ладью живую ... подняться в жизнь иную, Учуть ветр... Тоскливый сон прервать... Упитья ... неведомым, родным, Дать жизни вздох, дать сладость ... мукам, Чужое ... почувствовать своим”, – Фет; у Ахматовой поэзия столь же активна, вся – в действиях, хоть и менее значимых, более игривых и произвольных, чем у Фета – “подслушать у музыки что-то И выдать шутя за свое И чье-то веселое скерцо В какие-то строки вложив. Поклясться, что бедное сердце Так стонет средь блещущих нив. А после подслушать у леса, У сосен...”).

В стихотворении Пастернака тоже очерчен широчайший диапазон поэтического слова, но своеобразно – длинным рядом безглагольных предложений. Пастернак дает не столько свое понимание, сколько свое ощущение поэзии, те ассоциации, которые она

вызывает. Он будто пытается с их помощью преодолеть фетовскую "немоту языка", расшифровать ахматовское "что-то", сосредоточиться на "невыразимом". При этом автор как бы сознательно исключает всякую определенность в своем "определении поэзии", утверждая ее право на субъективность, алогизм, странность, размытость и многозначность:

Это – круто налившийся свист,
Это – шелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это – двух соловьев поединок.

Это – сладкий заглохший горох,
Это – слезы вселенной в лопатках,
Это – с пультов и флейт Фигаро
Низвергается градом на грядку...

("Определение поэзии")

Но, пожалуй, главное, что объединяет столь разные стихи и трактовки поэзии, – это присутствие в них природы. Ее "отливы", "пески", "ветры", "цветущие берега", "лес", "сосны", "туманы", "луна", "пчелы", "донник", "зной", "льдинки", "ночь", "соловьи", "сладкий горох", "град", "грядка" и т. д. и т. п. всплывают в сознании поэтов разных эпох и направлений, размышляющих о своем искусстве. И что бы они ни выражали – ясные ли, общезначимые мысли, или субъективные ощущения, – такие образы показывают, что авторы единодушны в утверждении ценности поэзии, ее принадлежности к прекрасному.

Проблема функций природы в поэзии – широкая и неоднозначная. Мы затронули только некоторые ее аспекты.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Apolliner G. Les peintres cubistes. Meditations Esthétique. Paris, 1913.
2. Белинский В. Г. Избр.-соч. М.-Л., 1949. С. 246.
3. Там же.
4. Пришвин М. М. Дневники. М., 1990. С. 251.
5. Например, Т. В. Цивьян См. ее статью в этом сборнике.

"МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ГЕОГРАФИЯ"
КАК "МАТРИЧНОЕ" ПРОСТРАНСТВО
ТВОРЧЕСТВА РУМЫНСКОГО ПОЭТА ЛУЧИАНА БЛАГИ

Н. С. Осипова

Пониманию неповторимых особенностей культур-философской и художественной концепции Лучиана Благи (1895–1961) помогает обращение – хотя бы вскользь – к годам его детства, оставившим столь глубокий след в его сознании и наложившим заметный отпечаток на все его творчество.

Л. Блага – потомок целого ряда поколений православных священников как по отцовской, так и по материнской линии. Отец будущего поэта был "служителем культа, однако не сугубо религиозным человеком". Он отдавал дань не столько богословию, сколько литературе, математике, а особенно философии. Мать, по словам сына, "всем своим трепетным существом пребывала в мире, полном таинственных сил, хотя никогда не позволяла себе слишком глубоких размышлений о них"¹.

Оба этих начала – интеллектуальные наклонности отца и материнское ощущение таинственности сил окружающего мира – гармонически слились в духовной структуре Благи. Этому содействовали годы, проведенные мальчиком в трансильванской деревне Ланкрэм. Память о ней Блага пронесет через всю жизнь и через все свое творчество, в котором "земное" и трепетное отношение к деревне перерастут в приобщение к святому, вселенскому, к самой вечности.

"Я верю: вечность родилась в селе.
Там мысль не так спешит,
и сердце реже бьется,
как будто бы стучит
в земных глубинах где-то,
а не в груди."

– напишет он в стихотворении "Душа села"².

Столь же значимой для мировидения будущего поэта была трансильванская природа, особенно горная часть края, где он впервые оказался в восьмилетнем возрасте, – для него это было равносильно переходу в иное пространство, в иное временное измерение. Мифологически окрашенное, это незабываемое ощущение станет основой его "панического" (от имени бога Пана) восприятия природы, гор, лесов, плодородных садов, а также творений народного духа.

Уже в первых опубликованных статьях и стихотворениях Благи сквозит его особый интерес к проблеме соотношения культуры и природы. В понимании поэта это соотношение принимает форму единства поэтического "я" и "венца мирских чудес". "Я не топчу венца мирских чудес, — заявляет Блага в первом стихотворении своего первого сборника "Поэмы света", — и разумом не убиваю тайны, что мне встречаются в пути". И дальше: "Я светом собственным мирскую тайну множу | ... непостижимое | становится в моих глазах еще непостижимее". Свой дар "множить мирскую тайну" поэт противопоставляет другому "свету" — разуму, убивающему тайны и душащему волшебство.

При этом следует подчеркнуть, что речь идет не о мистической тайне, а о непрестанном поиске чрезвычайно одаренной натурой сущностных явлений мира, еще до конца не постигнутых, не познанных и, возможно, пока еще не поддающихся познанию современному разуму:

"Лучиан Блага нем, как лебедь,
душа его в неистовом поиске,
немом, вековом поиске
до самых последних рубежей.
Он ищет воду,
из которой пьет радуга,
черпает свою красоту и небытие."

(“Автопортрет”)

Именно эта жажда тайны, постижения непостижимого, эта, по выражению поэта, "метафизическая чувствительность" привела Благу к острому ощущению отрыва от космоса и вытекающего из этого осознания всеислия Времени, "мимоходности" существования человека на земле. Биография лирического героя Благи в первых его сборниках — "Поэмы света" (1919), "Шаги пророка" (1921), "Великий переход" (1924) — это история прохождения человеком экзистенциального цикла: от изначальной слитости с "Великим Целым" к опыту отчуждения от него в результате индивидуального осознания мира. И потому, если в первых литературных опытах поэтическое "я" открыто для "умножения тайн мира", для общения с ним как с "венцом чудес", дальнейшее творчество становится сплошным глухим и трагическим плачем о потерянном рае, "онтологическом разрыве" с ним, об отчуждении человека от изначальной матери-природы. Но и этой поре "метафизической печали" настанет конец, и в последующих произведениях Благи 40–50-х годов обнаруживаются новые пути примирения человека с миром, культурой и природой, возвращаемой к ее изначальным пара-

метрам. Таким образом в творчестве Блага воплощен библейский миф о потерянном рае, но при этом поэт остается верным мифологической памяти, воспринимая реальные проявления микрокосма как реплику макрокосма, сверяя реальное мифологическим.

В период с 1919 по 1943 гг. Блага опубликовал семь поэтических сборников и несколько пьес. Неопубликованными при жизни осталось столько же по количеству стихотворений, сколько вышло в этих семи сборниках. И все это богатейшее творческое наследие, удивительное по своей цельности, пронизано печалью по поводу отчуждения человека от природы и провидческим поиском путей устранения этого губительного для человека разрыва.

Средствами поиска нового единства, утolenия "жажды истоков" как одного из путей его достижения, стремления к слиянию с "Великим Целым" выступают в лирике и культур-философии Блага специфические, одному его мировидению свойственные элементы. Среди них важнейшее место занимает понятие "миоритического пространства" (от названия народной баллады, жемчужины румынского фольклора "Миорица"). Это понятие – результат многолетних усилий Блага выявить тесные связи между "стилем" и "подсознательным". Критикуя две господствовавшие в философии культуры тенденции – морфологическую и психологическую (первая сводит все к форме, вторая превращает подсознательное в "простой подвал сознательной жизни"), румынский мыслитель предложил новое толкование подсознательного как автономного фактора, "широкой психической реальности с собственными структурами, динамикой и инициативами"³. Именно подсознание выступает, по его мнению, неким хранилищем космических, затаенных возможностей человеческого существа. И потому, в отличие от психологов, полагающих, что связь между сознанием и подсознанием подобна связи между космосом и хаосом, Блага доказывает, что подсознание выступает неким "усилителем" сознания, вводя в него "скрытые горизонты", особенно в процессе художественного творчества. Ибо у подсознания свои собственные горизонты, радикально отличающиеся от горизонтов сознания. Например, особенность хорошо очерченного пространственного горизонта подсознания состоит в том, что он не обязательно связан с объективным пейзажем. Именно этим объясняется тот факт, что в одном и том же природном окружении встречаются разные культуры, причем каждая обладает своими специфическими пространственными параметрами. В качестве примера Блага приводит различные пространственные представления саксов и румын, существовавших совместно в Трансильвании. Восемь веков проживания саксов на трансильванской земле не

изменили их пространственных представлений, обусловленных европейским прошлым, чувством безграничной свободы и постоянной борьбой с природой.

Между тем, продолжает поэт, пространственное представление румын навеяно другим природным ландшафтом, а именно нагорьем, полониной, большими "ритмическими возможностями" длинно-холмистого пространства. Блага обнаруживает в фольклорных и других творениях румынской культуры (особенно в дойне и балладе) "волнистую бесконечность", регулярный ритм медленного подъема и спуска, столь отличного от бесконечного подъема готики или от неохватности русской души и музыки. Эту "матрицу пространства" румына, обусловленную первичным пространственным горизонтом подсознания, не изменит никакое смешение, никакое изменение пейзажа. Блага назвал ее "миоритическим пространством". В его толковании человек миоритического пространства находится в постоянном "продвижении" в рамках своего холмистого пространства. Судьбу свою он представляет как постоянный, ритмичный подъем и спуск. Эта специфическая особенность румынской души легко обнаруживается в лучших произведениях румынской культуры, она пронизывает историю народа, его социо- и этнокультурное развитие, менталитет и т. д. И хотя большинство современных художников на уровне сознания освободилось от архаичных, мифологических, магических воздействий, в их произведениях жива изначальная "стилистическая матрица", подсознательный комплекс, составляющий постоянный субстрат всей жизни индивида или народа. Однажды зафиксированная в подсознании, не изменяясь особенно, она выдерживает и весь многовековой натиск сознания.

Миоритическое пространство, в понимании Благи, гармонично и безоблачно, не имеет представления о кризисе в европейском значении этого понятия, отвергает историю и ее катаклизмы в той же мере, как и тех, кто в этих катаклизмах повинен. Оно – важнейший элемент "румынизма" с его стилистической априорностью, космозировавшимся подсознанием, жадной постоянного "обмена тайнами" с предками, постоянного проникновения в глубины природного мира и все большего слияния с ним.

В центре этой модели мира находится село, воспринимаемое поэтом как "центр мира", хранилище мифологического возраста, "село-идея". Румынские села, в понимании Благи, в отличие от сел тех же саксов, вырастают из пейзажа столь органично, что трудно поверить тому, что их некогда не было. "В живом беспорядке этих деревень чувствуется воздействие человеческой фантазии, "продлевающей" природу за ее пределами до зоны сказок и

чудес"⁴, – убежден поэт. Он неоднократно подчеркивал неповторимость улочек, крестьянских домов, их цветовой окраски, живописность одежды, домашней утвари и т. д. Культ живописного в румынской деревне он считает психологической доминантой, обусловленной подсознанием, творчески пронизывающей все области проявления духовной и культурной жизни.

Только в деревне поэт чувствует, что возвращается к "космическому ритму" и тем самым освобождается от чувства изоляции и одиночества. "Здесь жажда спасения находит исцеление", – заявляет он в уже упоминавшемся стихотворении "Душа села". Именно в селе живы – пусть и не всегда осознанные людьми – многие структурные элементы изначального миоритизма, "мифологической географии" творчества Блага: сакральность, связь с "Великим Анонимом", создателем всего сущего, интуиция, ведущая к постижению тайн бытия, и трансцендентальная цензура, стремящаяся помешать этому постижению. (Заметим вскользь, что М. Элиаде включил в свою философскую систему религии и истории именно такое понимание космоцентризма села.)

Именно "село-идея" учит человека видеть в истинном свете значение таких "географических" координат, как горы, лес, пещеры, предстающими перед ним некими элементами сказочного мира, иными словами, мира мифа. Именно мир села подсказал поэту путь к мифу как к еще одному средству возвращения утраченного единства человека с космосом, природы с культурой. Ибо он был глубоко убежден, что "в отличие от города, село не расположено в пределах чисто материальной географии, в сетях механических детерминантов. Для своего собственного сознания село расположено в центре мира и его продолжение таится в мифологии. Для жителя села события и случаи "продлеваются" в области постоянно доступного мифологического воображения, он переживает живой опыт мира как цельности"⁵. Исходя из подобного понимания, Блага делает различие между райским познанием, связанным с познаваемым предметом, и люциферовым (мифологическим) познанием, для которого предмет существует в видимой форме (фанической) и невидимой, тайной (криптической). Тайна, ставшая понятием, – вот краеугольный камень теории познания, разрабатываемой поэтом⁶.

Для мифопоэтического взгляда румынского философа и поэта наиболее интересные и плодотворные мифы относятся к сотворению мира, потерянному раю, богу Пану и Христу. Они навеяны румынской национальной мифологией, которую Блага много изучал. Именно поэтому мифологический мир, в котором поэт "обменивается тайнами с предками", далек от религиозности, в нем власт-

вуют ереси и фольклорные чудеса. Еще М. Элиаде в своей знаменитой книге "От Замолксиса до Чингисхана" отмечал, что "одной из особенностей крестьянского христианства румын да и Восточной Европы вообще является наличие в нем многочисленных "языческих", архаичных, порой лишь слегка христианизированных религиозных элементов. Речь идет о новом религиозном творении, свойственном Юго-Восточному ареалу, которое можно бы назвать "космическим христианством", так как, с одной стороны, оно проецирует на всю природу христологическую тайну, а с другой – игнорирует исторические элементы христианства, выпячивая, напротив, литургические параметры существования человека на земле⁷.

Псевдохристианская направленность многих творений Блага – прямое продолжение древнего мифологического пантеизма далеких предков. И если в его понимании Космос, вся природа выступает в облики Отца, то Сын его, как часть целого, уравнивается с Землей.

"Иисус это камень,
Иисус это гора,
вечно рядом – источник ясный и
немой,
вечно рядом – бесконечность
и глина.
без слов, как на своем кресте
он расцветает в черешневых деревьях,
превращаясь в плоды для бедных детей.
.....
В каждом человеке распятие
куда ни взглянешь, Иисус умирает
и воскрешает."

(“Помутнение вод”)

В статье "Иисус-земля" Блага пытался представить мыслителя средневековья, "сформировавшегося в духе общего православия, с одной стороны, и вдохновляемого народными ересями, с другой; мыслителя, в котором был бы задействован механизм метафизического творчества". По убеждению поэта, такой мыслитель "расширил бы и одухотворил представление крестьянина, который на поверхности пшеничного зерна видит образ Христа"⁸. Можно утверждать, что история культуры Румынии не знала такого мыслителя. До появления Лучиана Блага.

Убежденный, что вне мифологического мышления не может родиться ни одно стихотворение, Блага создает произведения, в которых осуществлен гармонический симбиоз христианства с автохтонной хроно-космологией. Но при этом он использует мифо-

логические элементы самым свободным образом, как средства поэтического выражения. В его творчестве можно выделить три категории символических метафор, созданных мифопоэтическим видением поэта. В первых сборниках изобилуют символы, олицетворяющие стихийные силы природы – землю, воду, огонь, воздух. Позднее на передний план выдвигаются символы, олицетворяющие животный мир – птицы, олени, кони, вепри, змеи, бабочки и т. д. Мифологизированная интерпретация этих образов позволила Благе создать замечательные произведения той разновидности, которые он называл "космоидами".

Итак, культур-философские и творческие достижения писателя – красочный и поучительный образец того, как носитель традиции помещает себя в мифологизированное пространство, ориентированное на архетипическую модель мира.

На этом фоне поэт особенно тягостно ощущает гнет "безжалостного города", где человек бессмысленно растрчивает дары природы, накопленные в "миоритическом пространстве". Если село – место, где родилась вечность, то город заперт в узилище истории.

"Ах, сыны городов,
вы уверены,
что никогда никто не видел солнца,
что чистый свет – детская сказка.
От ваших вопросов мутнеют глубины,
камнями вы раните безответные очи
колодцев,
в их молчании вы не угадываете свой
безданный конец."

(“Лот”)

Чтобы спасти человека от мглы искусственной жизни, поэт стремится заманить его на просторы природы, в любимую им деревню:

"Друг мой, возвращенный в городе
безжалостно, точно цветок на камне,
друг мой, ни разу не видевший,
как играет поле в лучах солнца
в тени расцветших груш,
я хочу взять тебя за руку,
идем, я покажу тебе вековые борозды."

(“Лот”)

Поэт настаивает на этом возвращении, ибо, по его глубокому убеждению, противостояние человека (в его изначальном воплощении) и городской цивилизации чревато апокалиптическими последствиями.

Важнейшим средством обретения "потерянного рая" оказывается для Блага культура, творчество. Именно поэзия – в его представлении – прекрасный инструмент, с помощью которого возможна "мифологическая реконструкция мира". Творя, человек становится подобным Демиургу, Абсолюту. Тем более, что Блага убежден: сам мир – это нечто постоянно творящее себя. Ибо в космическом плане становление, творчество есть неперенное условие бытия. Поэт превращает эту истину в творческое кредо: "Творю, стало быть, существую". И в этом смысле поэзия опережает, предвосхищает философию.

Ни один румынский поэт после М. Эминеску не придавал такого высокого смысла любви, как Блага. Для него она – как и слияние с природой – средство преодоления отрыва от вселенческой жизни, средство преодоления изоляции человека, его одиночества на земле. Любовь пронизывает душу светом, который есть частица космического прилива. "Любя, мы убеждаемся, что существуем, – утверждает поэт. – Любовь брызжет из почвы, составляя ауру земли, дабы она поднялась в небеса, над кругом светил."⁹

Названные выше мотивы воплощены в творчестве Блага преимущественно модернистскими средствами. Как верно заметил критик Э. Симион, поэзия Блага "доказывает возможность быть модерновым, синхроничным, универсальным, сохраняя в то же время нерасторжимую связь с мифами неповторимой духовности"¹⁰. Именно такое сочетание помогло поэту, истинному носителю румынской модели мира интериоризировать культуру и природу, причем противостояние природа/культура в его творчестве нейтрализовалось не экспансией культуры, а стремлением сблизить ее с природой, с космической "тайной" во имя слияния человека с "Великим Целым". Вместе с тем, нельзя не сказать и о том, что "мифологическая география", это "матричное" пространство румынского поэта, помогла ему преодолеть ловушки всеильного в 30-е годы в Румынии православно-мистического "ортодоксизма", чьи постулаты вели к полному отчуждению культуры от природы, человека – от окружающего его мира.

В своей драматизированной поэме "Замолксэ" Блага воплотил образ дакийского "бога", который, будучи поначалу проповедником, пытался превратить в религию свое учение об единстве человека и природного мира:

"Я причащаюсь к каплям всего, что растет
и теряется.
Ничто не чуждо мне.
Мой дух – а он настолько же

и дух земли –
здесь расстелил свой мшистый козух и ждет.
.....
Я уж давно забыл делать различие между
мною и вещами...
Сплетаясь с их тайной, теряешься в скале,
теряешься в скале,
струей несешься в землю.”

Приняв новую религию, люди в поэме Благои начинают строить статуи богу Замолксе, а когда тот, разгневанный столь примитивным пониманием сути учения, разбивает свой собственный памятник, верующие убивают его.

Нечто подобное произошло и с самим автором пьесы: так и не постигнув глубину поэтического призыва Благои, экстремисты как правые, так позднее и левые – постарались “убить его” осколками его поэтического наследия. К счастью, это не удалось. Наследие Благои живо, ценимо, ибо оно говорит – в свете тяжкого опыта XX в. – о новых возможностях сближения культуры с природным миром во имя органической реинтеграции человеческой цивилизации в широкий космический контекст.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Цит. по: Blaga L. Poezii. București, 1967. P. VI–VII.
2. Здесь и далее стихотворения даются по вышеуказанному изданию. (Перевод наш. – Н. О.)
3. Цит. по: Pop I. Lucian Blaga. Universul liric. București, 1981. P. 141.
4. Ibid.
5. Ibid. P. 141.
6. См. об этом: Хория В. В преддверии обновления // Румынская литература . 1992. № 6–7–8. С. 72–83.
7. Ornea Z. Tradiționalism și modernitate. București, 1980. P. 624.
8. Благо Л. Иисус-земля // Румынская литература . 1992. № 6–7–8. С. 64.
9. Цит. по: Ornea Z. Op. cit. P. 617.
10. Simion E. Poezia postumă // Lucian Blaga interpretat de ... București, 1981. P. 162.

ПЕЙЗАЖ В ЛИРИКЕ И. ВАЗОВА

И П. П. СЛАВЕЙКОВА

В. И. Злыднев

Пейзаж в литературе занимает важное место как средство художественного выражения. Как правило, он позволяет писателю воспроизвести местный колорит, дает возможность характеризовать некоторые особенности изображаемой личности или среды в их отношении к природе, характеризует и самого автора с его восприятием окружающей среды. Отношение писателей к природе изменяется с изменением исторических условий, с развитием литературы, с появлением в ней разных литературных течений. Выявлять их означает в какой-то степени постигать определенные закономерности в развитии литературы и в творчестве отдельных писателей.

Пейзаж в лирике – это собственно выражение глубоко личных, субъективных представлений, чувств поэта через картины природы, через ее образы. При этом пейзаж может быть развернутым, описательным или лаконичным, предельно кратким и служит дополнительным импульсом в передаче авторской мысли, выражением его настроения, чувств. Он может быть романтически приподнятым (а иногда и сентиментальным), а может быть сниженным, приближаясь к достоверному повествованию, может выражать разные состояния в реалистическом изображении личности или действительности. Систематическое обращение поэта к картинам природы – своей или иноземной – ведет к созданию пейзажной лирики, условно говоря, своеобразному литературному жанру. Ее изучение представляет научный интерес, так как позволяет проникнуть в некоторые художественные закономерности, позволяет выяснить особенности стиля, специфику художественного видения мира поэта.

В болгарской культуре 50–70-х годов XIX в., времени подъема национально-освободительного движения, образы родной природы использовались для усиления национального колорита и утверждения героического подвига болгар, боровшихся за свободу и независимость своей родины. Характерны в этом отношении стихотворения Д. Чинтулова, Х. Ботева, Л. Каравелова. В балладе "Хаджи Димитр" Ботев обрамлял национальную картину образом: "... в дубровах темных, повеет ветер | Гремят Балканы гайдуцкой песней!" Широко известно стихотворение Л. Каравелова, ставшее народной песней – "лес, прекрасный мой, ты молодость мою напоминаешь". Пейзажные зарисовки мы найдем и в стихах П. П. Славейкова. Но все это лишь отдельные стихотворения, хотя и примечательные для болгарской возрожденческой поэзии.

Первым поэтом Болгарии, который стал часто обращаться к изображению родного пейзажа, был Иван Вазов (1850–1921). Его обращение к природе как самостоятельному и специфическому объекту явилось новым явлением в развитии национальной литературы. По существу он закладывал основы болгарской пейзажной лирики, раскрывающей мысли, глубинные чувства и настроения лирического героя и самого автора. Вслед за ним к изображению картин природы обращались такие поэты, как Пенчо Славейков (1866–1912), П. Яворов, Н. Лилиев и др. Предметом нашего рассмотрения является творчество И. Вазова и П. Славейкова как самобытных творческих личностей, которые, с одной стороны, являются современниками, а с другой – выражают разные тенденции в литературе и культуре своего народа. По своему менталитету, творческому методу и стилю они оказались в литературе соперниками.

И. Вазов начинал свой творческий путь в начале 70-х годов XIX в. и стал выразителем национально-патриотических и демократических идей, характерных для национального возрождения. Он многосторонне отразил жизнь народа в канун национального освобождения и в первые два десятилетия после освобождения; активное участие его в литературной жизни продолжалось и в начале нынешнего века. Пейзажи в его произведениях – в лирике, поэмах и в прозе – занимают большое место и способствуют выражению сокровенных чувств и настроений самого автора. В статье "Вазов среди природы" акад. М. Арнаудов писал, что Вазов "постоянно читает "Поэму" природы, отождествляя себя с "бытием всемира", ищет освежения своей души среди лесов и полян, в одиночестве, когда свободно можно наслаждаться пейзажем и предаваться бескрайним созерцаниям и мечтам"¹. Там же он продолжал: "Никто из болгарских писателей, кроме А. Константинова, не проявлял так, как Вазов столько глубокой, страстной любви к болгарской природе, никто так не познал всесторонне ее облик, не посвятил ей столько восторженных стихотворений и описаний"².

Пенчо Славейков вступает в литературную жизнь позже почти на два десятилетия – в конце 80-х, – а расцвет творчества поэта относится к 90-м годам XIX и первому десятилетию XX века. Восприняв вначале некоторые вазовские традиции, он затем вместе с писателями, группировавшимися вокруг журнала "Мысль" (1892–1907) становится в начале нынешнего столетия выразителем болгарского модернизма, ратуя за принцип "искусство для искусства" и вступает в острый конфликт с Вазовым. Под модернизмом и лозунгом "искусство для искусства" П. П. Славейков и его единомышленники подразумевали введение современных взглядов на мир, современных изобразительных средств в литературный текст и отказ от литературных поделок на злобу дня, отстранение ху-

дожника слова от политической борьбы, стремясь к созданию произведений с непреходящей духовной и художественной ценностью. Творчество самого П. П. Славейкова, как и его ближайших соратников, вносило в литературу новые проблемы, обогащало литературу новыми изобразительными средствами и в конечном счете обогащало национальный литературный процесс.

Для обоих писателей национальный пейзаж стал одним из важных источников их творческого вдохновения, преклонения перед естественной красотой, словом – самостоятельным объектом ее изображения. В своих путевых очерках Вазов часто обращается к описанию разных мест Болгарии. В сопровождении спутников или в одиночку он поднимается на вершины болгарских хребтов, бороздит по долинам рек, вдохновляется неповторимыми и удивительными по своей красоте местами. Увиденное он нередко передает с такой подробностью и достоверностью, что многие его описания позднее включались болгарскими географами в учебные хрестоматии. У Пенчо Славейкова, страдавшего с детских лет тяжким физическим недугом, общения с природой было более ограниченным. По излюбленным местам он путешествовал чаще в фаетоне, и наблюдения его больше были сопряжены с размышлениями, становились поводом, чтобы откликнуться на волновавшие его мысли. Наблюдения его были своего рода взглядом на природу из окна. В одном из путевых очерков (а их в отличие от Вазова лишь несколько) он писал: "Я, свернувшись, сидел в фаетоне, а в душе мучила тяжкая досада, из-за которой в другом случае живописные извилины теперь казались мне глупыми и однообразными, как болгарская мысль, текущая по тропам к голой вершине фалалейской"³. В очерках Славейкова, а они относятся главным образом к 90-м годам, чувствуется влияние Гейне, в частности его "Путешествия по Гарцу". Это, конечно, не случайно: немецкого поэта он высоко ценил, увлекался им, переводил на болгарский язык и писал о нем. В статье "Гейне в Болгарии" (1907) болгарский поэт подметил: "Гейне изображает мгновение и его завершающий момент, оставляя читателю возможность дорисовать завершение, если в нем есть потребность; но потому именно мгновение он воссоздает так рельефно, что читателю становится неинтересным узнать то, что лежит за пределами изобразительного момента"⁴. Заметим, кстати, что это будет характерно и для многих стихов болгарского поэта. В отличие от него Вазов более разнообразен в своих описаниях пейзажа, в размышлениях, он внутренне глубоко национален. В стихотворении "Мои песни" (1913) – стихотворении программном, – он писал, что его стихи не умрут, так как в них слышен "призыв к правде и свободе". В них чувства добрые, лю-

бовь и труд”, а еще: отражен в них светлый лик природы”. И в самом деле – пейзаж в его творчестве, и, в частности, в лирике занимает большое место. Достаточно обратиться к таким его сборникам, как “Избавление” (1878), “Поля и леса” (1884), “Песни скитальца” (1899), “Под нашим небом” (1900) и последний “Заблаговухала моя сирень” (1919). Большая часть их проникнута чувством оптимизма, выражает восхищение прекрасным в окружающем мире, передает духовную близость человека и природы.

Родину поэт воспринимал прежде всего через картины природы, через болгарские вершины и долины, реки и озера, пестроту трав и пение птиц. Характерно в этом отношении романтически приподнятое стихотворение “Дорогая отчизна, как ты хороша” (1882):

... Есть ли край на земле, что так пестр и богат?
Ты все блага земли собрала воедино:
Здесь пшеница, и шелк, и тончайшие вина,
И слияние зорь, и садов аромат.
Как тенисты леса, как душисты здесь розы!
Застилают глаза счастья чистые слезы...
Есть ли край на земле, что так пестр и богат?

Пер. П. Железнова

Здесь искренность сочетается с непосредственностью, подробности и детали неутомительны и служат утверждению прекрасного, многообразного мира родины поэта. Заметим, что стихотворение, как и весь сборник “Поля и леса”, куда оно входит, создавался вскоре после обретения болгарским народом своей независимости и создания своей государственности. Поэтому оптимистическое настроение автора выражало общую атмосферу в стране и патриотический пафос в данном случае сливался с пафосом его народа.

По собственному признанию Вазова, в это время он был “упоен красотами Болгарии” и много путешествовал по Старой планике (древнее название Балкан), Родопам, Средней горе и долинам Марицы. Воспевая величие болгарских хребтов, он мысленно обращался к героической борьбе народа за свою свободу от турецкого ига – и близкому и более отдаленному прошлому. Оставив прохладу дубрав, городской пейзаж, он всей душой впитывает необъятные просторы, величественные вершины и просторы своей страны как бы сливаясь с ними. Ощущения такого рода он выражает в стихотворении “На Кома”:

... Я жадно пью душою простор бескрайний твой,
Живительный твой воздух, прохладу и покой.
И от души приветствую я дикую природу,

Ее красу и грубость, вольность и свободу
И, как орел крылатый, хозяин дикий твой,
Бросаю гордо взор свой я на простор земной...

Пер. В. Журавлева

Здесь "простор бескрайний", красота и дикость природы соотносятся со свободой и вольностью, а взор поэта отождествляется с полетом "крылатого орла".

Эпиграфом к стихотворению взяты строки из пушкинского "Кавказа": "Отселе я вижу потоков рожденье и первое грозных облаков движение". У Вазова вкралась неточность – "и грозное первых обвалов", – что наводит на мысль, что строки записаны по памяти. А это уже примечательно: ведь в это время он работал над переводом из Пушкина и других русских поэтов для болгарской хрестоматии. Разрабатывая пушкинский мотив Вазов создает свое оптимистическое и глубоко национальное стихотворение. Речь идет именно о болгарской природе, в обращении к прошлому ("я вижу ... минувшие эпохи и нынешние годы") упоминаются имена Ботева и Хана Крума, распятого Левского и древность Самуила. Различие видно в построении строфы и самом стихе. У Вазова строфа состоит из десяти стихов (пушкинская из шести), рифма парная – мужская и женская – более чем в три раза превышает объем за счет описания вершин, размышлений автора. Сам поэт очень ценил это стихотворение. В беседе с Иваном Шишмановым – крупным болгарским ученым и первым вазовским биографом – он говорил, что в это стихотворение он "вложил всю свою юношескую душу, и в нем величественный полет. Вообще природа всегда отрывала меня от маразма и пессимизма и всегда вдохновляла на поэтические порывы"⁵.

Природа для Вазова – творец всего прекрасного в мире и в духовном ощущении человека. Это пантеистическое восприятие природы, гимн ей и свободному человеку, живущему вместе с ней и создающему единство мира. Поэт обращает внимание на нечто в ней вечное, что проявляется в постоянном ее обновлении, вечной молодости, все созидающей:

... Поклон тебе, природа, – простору мировому,
И голубому небу, и солнцу золотому,
И молодости вечной, и вечной красоте...

И далее, как контраст, следует заключение:

... Я странник, я скиталец, весельем привлеченный,
спешу к тебе и вижу, немой и восхищенной,

Природы торжество!

Пер. С. Шервинского

Сам же человек, по убеждению поэта, "несчастное создание", которого гнетут заботы, и страсти, и страдания". Не минуют они и болгарина в его повседневной жизни. В стихах поэта 90-х годов появляется возглас глубокого сочувствия бедному, как в стихотворении "Вы бы поглядели", вместе с тем меняется и характер пейзажных зарисовок:

Вихри воют, горы снега
В поле намело
Боже, ты дохни нам с неба
И тепла пошли.
... Ночь во всем беднячком свете
холодна как лед.

Пер. В. Гришаевой

Чаще встречается осенний пейзаж, и у поэта появляются такие строки: "в вихре всех страстей, в кипеньи жизни не вижу я луча живого".

Интимная лирика у Вазова занимает сравнительно небольшое место, но и здесь он широко использует образы природы. Достаточно вспомнить такие популярные стихи, как "Два бука", ставшие романсом, или "Заблагоухала моя сирень", в которой есть такие строки о русской женщине:

Ты принесла лазурный цвет
Сиянье солнца, добрый шум лесов,
И сладостные песни соловьев,
И аромат родных полей чудесный.
Вновь славлю жизнь, как майскую зарю.

Пер. П. Железнова

Этот по необходимости краткий обзор лирических стихотворений Вазова дает основание сделать заключение, что при разной их тематической направленности образы природы каждый раз позволяют поэту полнее выразить патриотические настроения, глубже охарактеризовать образ лирического героя при разных жизненных обстоятельствах, передать настроение самого автора.

Творчество П. Славейкова, как и его единомышленников на рубеже XIX–XX веков и в начале 900-х годов, знаменует новый этап в развитии болгарской литературы, как мы уже отметили ранее. Они называли себя "молодыми" и как бы противостояли возрожденческим традициям. Не раз они подчеркивали, что главное для них выражение глубоких чувств, переживаемых отдельной лич-

ностью, ориентация на образцы европейских авторов, использование богатств народной поэзии в целях художественного обогащения, выражения неповторимых мгновений. "Самое характерное у молодых, – как писал Славейков в статье "Болгарская поэзия" (1906), – это настроение: введение читателя в то душевное состояние, в котором находился творец при создании своего творения"⁶. Сам поэт стремился запечатлеть самые разные состояния человека – и его радости, и его скорбь, и его драмы. Если поэт хочет быть "искренним выразителем жизни, он не может петь только о солнце и весне" – это кредо поэта.

Пейзажная лирика Славейкова больше служит средством характеристики внутреннего, психологического состояния человека. В статье "Душа художника" (1899) Славейков писал: "Только художник смотрит на деревья (как и на любой другой предмет) совсем другими глазами: сосна и бук интересны для него не с практической стороны; он видит в них только явления существа с особенным жизненным содержанием, символами, в которых для него воплощаются (или же он сам их воплощает) некий луч или тень человеческого духа – луч или тень, которые дают нам возможность проникнуть посредством явления вещей в то, что особенно значимо для нас – познание и осознание окружающей нас жизни"⁷). Взыскательный ценитель красоты, он в своих поэмах и лирических стихотворениях нередко обращается к картинам природы и стремится запечатлеть непреходящие мгновения. Если у Вазова стих строится как речевой поток, конкретное описание разных картин, возникших при виде горных вершин или долин, разнообразия цветных окрасок или богатство звуков, то у Славейкова стихотворение предельно кратко по объему, оно часто состоит из 2–3 строф. Такие стихи характерны для сборников "Эпические песни" и "Сон о счастье" (1906). Это не четко выписанное изображение картин, а краткие, лаконичные миниатюры, в которых автор обращает внимание не столько на общее, сколько на детали, дающие возможность сосредоточиться на душевном состоянии человека. Приведем лишь два примера с использованием принципа параллелизма (природа и человек), характерным для народной поэзии:

Ни ветерка, ни вдохновенья,
ветвей недвижима краса,
Твердь голубую отразила
рассвета ясная роса.
... В моем весеннем сердце зреет
мечта о радостном пути...

Пер. В. Луговского

Или еще:

Трепещут ветви белоствольных буков,
А озеро молчит, и вдруг, случайно,
упавший лист смутит его покой...
Но вновь оно – лишь тишина и тайна.

Пер. М. Петровых

Один из ближайших друзей Славейкова и первый исследователь его творчества – критик К. Крыстев писал в 1898 году, что для поэзии Славейкова характерна "гармония между внешним и внутренним миром, между природой и духом, она создает особую прелесть целому"⁸.

Для сонета "Родничок в ущелье" (1894, в рус. пер. "Родник") Славейков взял эпиграфом строку из Стендаля: "Пейзаж – есть состояние души". Мысль эту можно отнести ко всей пейзажной лирике поэта. А краткость, недосказанность в этих стихах близка поэзии Гейне, близкой сердцу болгарского поэта. Не случайно он посвятил ему три статьи. В упомянутом стихотворении есть такие строки:

Какой бы путник здесь ни проходил, –
он обретет в тени приют отрадный,
он жажду утолит струей прохладной
и удалится, полон свежих сил.

Не так ли на своем земном пути
склоняешься ты над строкой поэта,
чтобы живую силу обрести.

Пер. М. Петровых

Параллелизм – очень характерный прием для лирики Славейкова – он помогает ему создать настроение, передать душевные состояния личности творца, запечатлеть нечто неугасаемое. Интересна в этом отношении его баллада "Неразлучные", когда образ свившихся ветвей калины и явора у могилы влюбленных олицетворяет силу вечной любви. Здесь есть и явное сходство с вазовским стихотворением "Два бука".

Как справедливо подметила современный болгарский литературовед М. Цанева, у Славейкова "в пейзажной лирике герой – не народ, а обыкновенный человек со своими малыми скорбями и радостями"⁹. И хотя он не отличается многообразием форм и красок, он "интимен, лиричен и мягок". В этом состоит и его своеобразие, и достоинство. При этом М. Цанева делает такое заключение: "Пейзажная лирика Славейкова исполнена жизненного чув-

ства, она представляет собой небольшой гимн жизни в его естественных первичных формах... Пейзаж для него – это прежде всего человеческое переживание”¹⁰.

Если богатство картин родной природы порождает у Вазова национально-патриотическое настроение, то у Славейкова они служат выражением общечеловеческого оптимизма, передают удовлетворение красотой вообще:

За грядой лесною ясный день родится,
И цветам от росных капель не укрыться.
Как благоуханен золотой рассвет...
Как прекрасен, боже, твой чудесный свет!

Пер. В. Луговского

В подобном случае Вазов восклицал: ”Дорогая отчизна, как ты хороша!” У Славейкова преобладает общечеловеческое начало и в этом состоит еще одна особенность его поэзии и его достижение в национальной литературе.

Пейзажные зарисовки у Славейкова, как правило, это зеркало души его лирического героя. Оно может быть умиротворенным, спокойным, а порой и драматически напряженным, что вызвано ударами суровой жизни. Такую зарисовку мы находим в стихотворении ”Осень”. Привожу подстрочный перевод:

Веет зловеще ветер осенний,
падают, улетают листья, покрытые инеем,
стелется всюду ранний иней,
наступают печальные и туманные дни,
дни тяжелых болей и горечи –
душа моя страдает.

Такой подход к раскрытию мира человека, подсознательного у него, как и выражение едва уловимых душевных состояний, ведет поэта к воспроизведению образа с национальными и общечеловеческими чертами характера. Это явление можно определить как проявление психологического реализма, что было характерно для ряда поэтов и прозаиков нынешнего столетия и что сравнительно недавно стали отмечать и современные болгарские литературоведы.

Два взгляда на национальный пейзаж и его использование в лирике – это и литературное противостояние разных поколений болгарских писателей на рубеже веков, и выражение неодинакового восприятия ими природы и окружающего мира, это различное

акцентирование внимания творцов к выражению разных художественных принципов. В конечном итоге это означает художественное многообразие в национальной литературе Болгарии в начале XX столетия, сложность самого литературного процесса, достигшего высокого художественного развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Арнаудов М. Дела и заветы на бележити българи. София, 1969. С. 286.
2. Там же. С. 291.
3. Славейков П. П. Събрани съчинения. Т. 5. София, 1959. С. 361.
4. Там же. С. 266.
5. Шишманов И. Иван Вазов. Спомени и документи. София, 1930. С. 200.
6. Славейков П. П. Указ. соч. Т. 5. С. 194.
7. Славейков П. П. Указ. соч. Т. 4. С. 54.
8. Кръстев К. Литературни и философски студии. Пловдив, 1898. С. 190.
9. Цанева М. Поет на изстраданета жизнерадост // Цанева М. Профили и етюди. София, 1968. С. 46.
10. Там же. С. 48.

ПРИРОДА КАК МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПОЭЗИИ ГВЕЗДОСЛАВА

Н. В. Шведова

Тема природы так или иначе привлекает внимание любого поэта, обретая каждый раз индивидуальное творческое преломление. В XIX в. технический прогресс влиял на мирозерцание писателей значительно меньше, чем в XX, особенно в таких областях Европы, как Словакия. В словацкой поэзии активно осмыслялась проблематика взаимоотношений природы, человека и общества. Для романтиков прекрасная природа словацких гор и равнин была не только источником вдохновения, но и аллегорией собственной нации, ее богатых возможностей и униженного, зависимого положения. Природные стихии часто персонифицировались и становились символами борьбы за национальную свободу, за высокие нравственные идеалы: достаточно вспомнить известное стихотворение Я. Матушки, национальный гимн словаков, – "Над Татрой молнии сверкают, гром грохочет дико", – или мотивы противоборства солнца и туч в поэзии Л. Штура, Я. Краля. Природа воспевалась и как воплощение красоты, гармонии (например, у А. Сладковича).

Выдающийся словацкий поэт Гвездослав (наст. имя – Павол Орсаг, 1849–1921) во многом наследовал романтикам, но сам уже стал зачинателем реалистического направления в национальной поэзии. Более чем полувековой творческий путь Гвездослава был чрезвычайно насыщенным, его наследие очень велико, и тема природы занимает весьма важное место в многочисленных лирических циклах и лиро-эпических произведениях поэта.

Гвездослав – не просто великолепный "пейзажист" в поэзии, способный воссоздать подробные, зрительно ощутимые, наполненные движением картины родной природы, всегда живой, одушевленной (таковы, например, описания почти девственных татранских лесов в поэме "Жена лесника", 1884–86). Поэзия Гвездослава, нередко описательная, тяготеет к рефлексиям, к глубокому осмыслению тайн бытия. Разумеется, за долгую жизнь поэта его мировоззрение менялось, в том числе и его отношение к Богу, однако радикальных "переоценок" у него не было. Неизменными

основами его творчества оставались гуманизм, нравственный максимализм, стремление к постижению истины, отстаивание справедливости в социальных вопросах, внимание к эстетическому началу в жизни, а также христианское терпение (не исключавшее "бунтарских" настроений, сетований на горький земной удел). Идеалы "правды, красоты и добра" были для Гвоздослава главными в его художественной системе, но не превращались в отвлеченные, умозрительные картины, а воплощались в более или менее реалистичных образах. Одним из таких воплощений, например, постоянно был человеческий труд – будь то поэтическое творчество или изнурительная, но благословенная работа земледельца. Природа играла в мировоззрении поэта роль критерия ценностей – гносеологических, нравственных, эстетических, – а также некую системообразующую роль, служила образцом для жизни отдельного человека и общества в целом.

Мы не ставим перед собой цель проанализировать собственно философские взгляды Гвоздослава (на его идеалистическую систему, родственную романтикам, отчасти влиял позитивизм, и т. д.). Наша задача – рассмотреть некоторые черты поэзии Гвоздослава, позволяющие говорить о созданной в ней "своеобразной « философии природы »" (С. Шматлак)¹. В рамках статьи представляется возможным бегло коснуться таких вопросов, как природа и познание, природа и нравственность, природа и сущность жизни и смерти, природа и гармония.

Природа для Гвоздослава – это прежде всего Земля с ее растительным и животным царством, с разнообразными стихиями, но также и Вселенная – Солнце, звезды, космические просторы. Человек – "кровный брат" земного материального мира. Не случайно у поэта не только множество природных аллегорий, выражающих человеческие отношения, но и нередко соотнесения важнейших ритуалов человеческой жизни (свадьба, похороны) с жизнью растений и природных стихий (цикл "Осенние звуки", 1878, цикл с тем же названием 1880 года, "Прогулки летом", поэма "Габор Влколинский"). "Взаимопревращение" образов емко и наглядно утверждает связь человека и природы, вечный круговорот бытия:

Я могильщик: цветы, которые скончались,
сейчас дрожащие руки погребут.
Знаю, знаю, что за это благодарные их дети
мою могилу тоже когда-нибудь украсят.

(¹"Осенние звуки – П"; I, S. 280)²

Такое восприятие жизни, разумеется, идет от фольклора, от "праоснов" культуры. Обратимся к суждению поэта и литературоведа В. Турчани: "При всем "индивидуальном", свойственном только природе – и найденном в ней Гвездославом, – это не есть чистая природа. С нею настолько сплетаются человеческие судьбы и отношения, что не будь таких выразительных "личных" черт, отдельные природные зарисовки нам бы пришлось считать чистыми символами, представляющими людей и их поступки. И это потому, что Гвездослав сознательно сделал ее мерой человеческой жизни, видя в ней прежде всего то, чего ему в жизни не хватало"³.

Лирический герой Гвездослава ощущает себя частицей природы, пытается понять ее язык, слиться с ней как можно полнее (в частности, в циклах "Прогулки весной", "Прогулки летом", 1898). Природа являет собой величественное единство мира, над которым – Бог-творец, и именно человеку дано прочувствовать и осознать это единство. Если в ранних "космических" сонетах (цикл 1886) Бог виделся поэту как запредельная сила, положившая границы человеческому познанию, то в "Прогулках летом" эта сила как бы материализуется в виде Солнца, животворного начала, – "око Божие"⁴. Общение с природой становится также общением с надмирными силами, посредником которых она выступает. Особенно значим здесь образный мотив звезды, отразившийся и в псевдониме поэта: "Hviezdoslav" – "славящий звезды". Звезда символизирует, например, чистоту, надежду, высокие идеалы, пламя души (в циклах "Летние побеги", 1885–1896). "Хор звезд" в поэме "Жена лесника" выражает вмешательство высших, справедливых сил в искаленную социальным неравенством судьбу лесника Чайки и его жены. В стихотворении "Звездное небо" (цикл "Псалмы и гимны", 1893) звезды дают избранному – поэту – читать в книге жизни и правды, божественной книге, которая и посвященным открывается не вся; только поэту дано увидеть ее полностью: "с правдой рядом – и красота" (I, S. 375). И мысль о смерти развивается как слияние со Вселенной и постижение ее тайн в звездной вышине ("Мое окно открыто. В ночь..." – цикл "Печали", 1899–1911). Лирический герой не может объять открывшуюся ему картину неба разумом (что характерно для позднего Гвездослава), но охватывает ее чувством (как и в ранних стихах) – и надеется, что за пределами земного бытия это неясное чувство – "улада, красота, правда, добро, удовольствие // без названия" – станет "ясным сознанием", навеки присущим "свободной душе" (II, S. 100).

”Прославление звезд” не означает для поэта воспевание неких абстрактно-идеальных ценностей. Избранный в 1877 г. псевдоним несет на себе отсвет романтического начала, значимой для молодого Павла Орсага традиции (в частности, творчества А. Сладковича, певца ”сладких мечтаний о красоте”). Звезды как бы освещают ему путь к истине, задают высокую точку отсчета при оценке земной жизни – критерий гармонический, вселенский, вечный.

Природное соотносится с истинным; неестественное – ложно. Таково программное вступительное стихотворение цикла ”Летние побеги-I” (1885):

Мне отвратительно то, что противоречит природе,
лишь правды я чту простой облик!

(I, S. 393).

”Природа” становится не только синонимом правды, но и ее критерием. В этом стихотворении исследователи традиционно усматривают реалистические устремления поэта. Начальный этап словацкого реализма отличало сознательное обращение прежде всего к положительным, ”возвышающим” явлениям жизни. ”Реалистическое” виделось в ”естественном”, а ”естественное” – в нравственно чистом, гармоничном, лишь оттененном неприглядными сторонами действительности. Показывать в литературном произведении главным образом ”мерзости жизни” – значит культивировать извращенное, противоестественное, не способствующее духовному развитию; с этим связано негативное отношение к натурализму, по названию тоже исходившему из ”природы”, – в частности, к творчеству Э. Золя. Такова программа критика Й. Шкультети (1880), поддержанная С. Г. Ваянским и Гвездославом (да и, по сути, М. Кукучином – т. е. всеми крупнейшими писателями 80-х гг.).

”Неестественное” (или ”ненатуральное”) противоречило основным ценностям Гвездослава: правде, добру и красоте, – то есть оказывалось неистинным, безнравственным и безобразным (связь истины и красоты, характерную для названной программы, мы уже видели в ”Звездном небе”). Природа становится для поэта мериллом нравственных ценностей, что особенно сильно выражено в поэме ”Жена лесника” и ”Прогулках летом”. ”Жена лесника” – не только социально-критическое полотно лиро-эпического характера, это еще и гимн прекрасной горной природе. Лесник Михал Чайка и его жена Ганка – духовно чистые, трудолюбивые, честные

люди, настолько слитые с природными законами и ритмами, что кажутся частицей могучего леса, окружающего их избушку. В них сконцентрированы здоровые силы нации. В социальном конфликте им противостоит развращенный, одурманенный вседозволенностью молодой помещик Виллани – существо без основ, без корней, попирающий естественное предназначение человека и свободу себе подобных. Ганка Чайкова, прекрасное дитя словацких гор, убивает бесстыдного Виллани, защищая свою честь, свое "плебейское" достоинство, но тем самым нечаянно преступает границу допустимого. Суд земной в конце концов оправдывает Михала и Ганку – труднее оправдаться перед своей душой, перед судом Божьим: Ганка сходит с ума и лишь постепенно возвращается к нормальной жизни; вмешательство уже упомянутого "хора звезд" помогает прояснить социально-психологические взаимоотношения персонажей, но восстановление гармонии (достаточно зыбкой) – это и проявление жизненной силы, способности преодолеть невзгоды, заложенной в простых людях. Природа излечивает их от "кровавых ран" – и не только их, но самого лирического героя, который восхищен животворной, воскрешающей мощью "лесов и гор" (лирические рефлексии, обрамляющие поэму).

Очень интересно обращение Гвездослава к экзистенциальным проблемам – жизнь и смерть человека, его возможная трансформация за пределами жизни. Эта проблематика тоже осмысливается и поэтически выражается с помощью параллелей с природой. В цикле сонетов ("Летние побеги-II", 1886–1887) мотив падающих осенних листьев наводит лирического героя на раздумья о смысле бытия, о кратковременности жизни:

А что Земля? Всего лишь дерево
Вселенной средь деревьев звездных.

(I, S. 433)

... Ах, как ужасно – это противоречит сознанию!
Возникнуть для уничтоженья, к уходу прийти –
как счастлив в своем неведении этот лист!

(I, S. 435)

Одно из наиболее примечательных философских стихотворений Гвездослава – обширная рефлексия "Время убегает..." ("Летние побеги-II") – также развивает эту проблематику, причем ставит под сомнение спасительную идею бессмертия. В сонетном

цикле она противопоставлена картине разрушения, тления; душа умирающего, которая отлетает, сравнивается с последним ароматом увядающих цветов. Начальный образ рефлексивного стихотворения вновь обыгрывает природно-душевные параллели: триумфальная арка летнего неба сменяется давящим низким небом зимы – это "оковы", "ярмо" (цепочка тропов). Свободно льющееся чувство лирического героя – его связь с природой, с земными и небесными силами – оказывается под угрозой "замерзания", словно охваченный морозом ручей; это чувство

...перетекало в природу,
...любило прекрасное, благословляло добро,
дерево правды обильной росой поливало,
обнимало человечество крепко...

(I, S. 448–449)

К этому мотиву присоединяются впечатления от посещения кладбища. Лирическому герою кажется, что воскресение – лишь мечта, проблеск в тучах, и черные волны могил, идущие с востока на запад, словно море, поглотят все живое: "За рождением сразу гибель волны, у пенной колыбели сразу – гроб..." С ужасом всматривается он в "борьбу черной смерти с белой жизнью, // в схватку духа с материей, схватку искры // с пеплом, схватку луча с мраком, // в схватку правды с ложью, добра с грехом..." (I, S. 454). Итак, черные волны небытия могут погрузить человечество в вечную тьму, а то, "что было в нас лучшего", отгорит, возможно, в зареве заката "исходный образ – небо – и здесь служит основой метафорической картины). Низкое, "несвободное" небо зимы – пейзажная аллегория подавленных настроений, обусловленных целым комплексом причин (от сугубо личных до общенациональных); эта аллегория стала отправной точкой для мучительных, неразрешимых метаний в поисках ответа на главные вопросы жизни.

Однако подобный пессимизм характерен лишь для отдельных стихотворений Гвездослава. Как правило, у него остается хотя бы надежда на лучший исход. Есть она, в частности, в аллегорическом повествовательном стихотворении "На буйном лугу лежу я навзничь" ("Печали"–IV). Лирический герой разговаривает с цветами о смысле жизни и о посмертном существовании, и цветы объясняют ему, что надо жить минутой, что весь мир – движение материи (Вселенная – мастерская) и что человек и после смерти пребудет материальным, только в иной форме (например, в форме

того же цветка). Цветы как бы выражают глубинную мудрость природы (из которой черпают познания и "западный" материализм, и восточные учения о материальном единстве мира и реинкарнации). Но такое "чисто материалистическое" толкование бессмертия, с превращением души в какие-то испарения земли, в росу на цветке, пугает и отвращает героя. Он предпочитает мечтать об ином, о более привычном и утешающем, пусть и обманчивом...

Дерево, ветвь, лист, цветок – постоянные для Гвоздослава символы человеческого бытия. Мир растений, живой и развивающийся, наиболее близок у поэта естеству человека, круговращению его жизни. Не случайно три обширных лирических цикла объединены названием "Летние побеги" (Letorosty). Ветвь, молодой побег осмысляются в них и как новые ростки души, ее развитие, омоложение, и как ветви "волшебного дерева" поэзии, "дерева образности" (I, S. 483–485). То есть область творчества, духовной деятельности тоже подчинена природным законам. Несбывшаяся надежда – это увядающая ветвь ("Время убегает..."). "Молодые побеги духа" дают свой цветок – "память" (цикл "Печали"); тем самым устанавливается связь поколений. Ручей в образной системе Гвоздослава соотносится с человеческими чувствами: они умиротворенно льются, клокочут, "застывают" под коркой льда и т. п. Свои символические значения получают и птицы, и горы, и стихии: например, жаворонок – "герольд весны", "колокольчик воскресения" ("Прогулки весной"), горы – "лестница Иакова", связующая небо и землю (там же). Грозные стихии – вихрь, море, вулкан – способны, словно языческие божества, покарать людей за их пороки, за прегрешения против естественной гармонии, тогда как человек бессилен это сделать ("О, почему не вихрь я..." – "Летние побеги–III").

Апофеозом природной гармонии, божественного начала в природе стали циклы "Прогулки весной" и "Прогулки летом". Они не завершают поэтические раздумья Гвоздослава о человеке, обществе и природе, но знаменательны тем, что гармоничную среду – пусть ненадолго – лирический герой поэта находит в природе, и только в ней. Сквозь эту призму рассмотрены национальные и социальные проблемы.

Народ и природа в названных циклах нередко отождествляются (как и у романтиков), но первое понятие видится не только как нация или простой люд, а гораздо конкретнее: это крестьяне, которые растят хлеб. Их труд – реалистические картины жатвы в "Прогулках летом" – понимается как обретение желанной гар-

монии земного и небесного, хлеб – как дар Божий (крестьянская этика). Здесь поэту помогает игра слов: урожай (Zbožie) – одного корня со словами "Божий", "набожность".

Природа служит лирическому герою храмом, в котором он просит защитить людей от угнетения, страданий, нищеты, послать им духовного вождя (поэт уже не чувствует в себе сил для того, чтобы вести народ, – а именно такая роль традиционно отводилась словацкому писателю, от Штура до Ваянского). Проблема "отцов и детей" также решается с точки зрения природы – и с помощью природных образов: если кто-то подобен прошлогоднему листу на весеннем дереве, он естественно "отмирает" ("Весной иногда видно в дубаве..."). Это стихотворение Гвездослав написал по просьбе идеолога "отцов" и своего сверстника, С. Гурбана-Ваянского; последний желал услышать голос авторитетного поэта в полемике "молодых" и "старых" (так наз. "гласистов" и "мартинцев"). Гвездослав остался верен "естеству": стихотворение прозвучало совсем не как безоговорочная защита идеалов старшего поколения (вопреки желанию Ваянского). Смена поколений и идейно-эстетических течений для Гвездослава была непреложным фактом, что выражалось и без помощи природных аллегорий ("Новые звуки слышу..." – "Последние звуки", – посвящено словацким символистам).

Для лирического героя Гвездослава природа – неизменное "душевное лекарство" от жизненных ран, полученных в "неестественно", "дисгармонично" устроенном обществе ("Жена лесника", "Звездное небо", "Прогулки весной"). Общение с природой – это способ очиститься от житейской грязи и лжи, обрести душевное равновесие, почувствовать "весеннее" пробуждение сил. Словацкой литературе XIX–XX веков присущ определенный "антиурбанизм" (в разные периоды, разумеется, проявившийся по-разному, но объединенный тяготением к природе, сельской жизни как средоточию подлинных ценностей). У Гвездослава отвращение к городской цивилизации связано с неприятием торгашества, корыстной подлости, людской отчужденности и приземленного убожества, прикрытых лицемерными фразами. С годами этот "противоестественный" мир все больше давит на стареющего поэта, – мир примитивный и расчетливый, в котором (по выражению Я. Есенского) песня Лорелеи заглушена "грохотом молота". Отсюда – разлад в душе лирического героя, сомнения и страдания, но вера в высокое предназначение человека и в божественную гармонию природы никогда не покидает Гвездослава.

Обманчивая власть человека над природой, бездуховность при техническом прогрессе могут привести, по мысли поэта, к чудовищным жертвам, к уничтожению культуры, вернуть человечество к варварству. Такой вывод сделан в "Кровавых сонетах" (1914) – поэтическом отклике на первую мировую войну. "Образованность – ха-ха-ха! – как людоед!" – восклицает лирический герой, потрясенный трагическими событиями и лицемерием официальных кругов, в том числе и церкви (II, S. 393). Военный кошмар, как саркастически замечено в сонетах, лишает человека права называться "властелином природы", коль скоро он использовал свои силы, и без того сомнительные, на подобные разрушения. Усилия человечества должны быть направлены на восстановление мира, на извлечение уроков из катастрофического опыта.

Итак, понятие "природа" в поэзии Гвездослава объемлет весь мир и человека в нем. Человек – мыслящая и чувствующая частица природы, способная постичь ее гармонию, упрочить или разрушить последнюю. Данные свыше законы природы должны определять устройство общества и поведение человека. Если оперировать понятиями "натура" и "культура", то "натура" у Гвездослава – критерий оценки культуры, материальных и духовных достижений человечества. Подобная оценка, как с горечью констатирует поэт, приводит к неутешительным выводам: реальное положение дел зачастую далеко от предначертанной гармонии.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Dejiny slovenskej literatúry. Zv. 3. Bratislava, 1965. S. 681.
2. Цитаты по изданию: Hviezdoslav P. O. Spisy. Zv. 1., 2. Bratislava, 1973. Страницы и том в скобках. Перевод подстрочный.
3. Turčány V. Hviezdoslavove Stesky // Litteraria. Štúdie o lyrike, literárnych vzťahoch. III. Bratislava, 1960. S. 7.
4. См. об этом: Šmatlák S. Hviezdoslav: Zrod a vyvin jeho lyriky. Bratislava, 1961. S. 299–300.

ЗАЩИТНАЯ ФУНКЦИЯ КУЛЬТУРЫ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

В. В. Николаенко

Сказать, что Г. Иванов предреволюционной поры – типичный poeta minor, что его поэзия соединяет кузминскую манерность, раннеакмеистическую пластичность, северянинскую аляповатость, жесткую иронию позднего Блока и т. п., – значит не сказать ничего нового. Данная работа пытается лишь ответить на вопрос: зачем она все это соединяет? Почему книги Иванова напоминают то антологию, то каталог "Марки фарфора"? Что представляет собой это "поэтическое эсперанто"? Обычную у молодых поэтов подражательность или решение определенного художественного задания? В пользу второго предположения говорит прежде всего недоказуемый и непреложный читательский опыт, свидетельствующий, что сквозь словечки, темы и интонации, заимствованные у Блока, Кузмина и Северянина, слышен и авторский голос; что ранний Иванов – автор многих по-своему совершенных (несмотря на их пресловутую "ненужность") стихотворений. Да, наш сегодняшний вкус предпочитает этому совершенству позднюю лирику Иванова, с ее метафизическим отчаянием и переходами от глумливой буффонады к цинической откровенности. Но художественный мир раннего Иванова заслуживает объяснения и понимания отнюдь не только как скромное преддверие позднейших достижений.

Для ответа на поставленные вопросы мы рассмотрим сборник 1914 г. "Горница". Сборник состоит из пятидесяти двух стихотворений, аккуратно поделенных на 2 раздела по 26 стихотворений в каждом. Открывается он стихотворением "В небе над дымными долами...", концовка которого дала название всей книге: "Небо, что светлая горница, (Долго ль его перейти!" Эта "горница" фонетически сцеплена с последним стихотворением сборника – "Горлица пела, а я не слушал..." Звуковая игра "горница/горлица" при стилистической отмеченности обоих слов задает и смысловую перекличку, ср.: "Сердцу спокойному грезится / Белый, неведомый скит" vs "Ты понимаешь – тогда я бредил. / Теперь мой разум по-прежнему мой. / Я вижу солнце в закатной меди, / Пустое небо и песок золотой!"

Эта перекличка задает нам лирический сюжет "Горницы" –

путь от очарованности к разочарованию. Но путь этот – не прямая, а постоянное колебание между началом и концом, между грезой и пробуждением. "Горница" повествует о борьбе реальности осмысленной, остановленной и потому успокоенной – с реальностью "непосредственной" и уже потому страшной. Культура есть защита от Натуры, пусть и не слишком надежная, ибо осмысленность может оказаться мнимой, а успокоенность недолговечной. Культура есть покров, наброшенный на ужас бытия, защита души от столкновения с грубой Naturой – ибо натура у Иванова всегда груба и столкновение всегда болезненно. Свою книгу он строит как систему обороны, как ряд героических попыток сохранить если не счастливую иллюзию, то хотя бы бесстрастную интонацию.

Уже второе стихотворение начинается с почти отчаянного: "Я не любим никем! Пустая осень!.." Отчаяние это преодолевается тем, что между "я" и всемирной пустотой ставится спасительная защита: сперва полужитая из "Евгения Онегина" (переключающая внимание с внутреннего состояния "я" на пластику жеста, к тому же подчеркнуто эстетского), а затем музыка: "Я щеточкою ногти полирую | И слушаю старинный полифон". Тогда и нервный вскрик начала превращается в "пересказ": "Фальшивит нежно музыка глухая | О счастии несбыточных людей..."²

Третье стихотворение показывает, чем оборачивается та же исходная ситуация, когда защиты нет:

Измучен ночью ядовитой,
Бессоницею и вином,
Стою, дышу перед раскрытым
В туман светлеющий окном.
И вижу очертанья веток
В лилово-розовом дыму.

(ср. в предыдущем, 2-я строка: "Нагие ветки средь лимонной мглы").

И нет вопроса, нет ответа,
Которого я не приму.

(Видимо, об этом- "Я ненавижу полумглу сырую | осенних чувств, и бред гоню как сон").

Отдавшись нежному безволю,
Слежу за вами, облака,

(ср.: "Фальшивит нежно...", а "облака – это едва ли не "У озера, где вод не колыхая, | Скользят стада бездушных лебедей.").

И легкой головной болью
Томит вчерашняя тоска.

На месте с трудом достигнутой успокоенности – безразличная опустошенность.

Дальше эта же ситуация проигрывается еще раз (стих. "Песня"):

... Но я не вспоминаю
Давнившего, Луна!
Я в рюмку наливаю
Дешевого вина.

Но это уже не то "я", что мы встречали только что; оно надежно укрыто не только пластикой жеста, но и вполне явной стилизацией под "Разлука ты, разлука!..", ср. начало стихотворения:

Осеннее ненастье,
Нерадостный удел!
И счастье, и несчастье
Зачем я проглядел?

Но следующее стихотворение опять демонстрирует прорыв реальности сквозь все попытки заслониться то реминисценциями из Андрея Белого, то красивыми перифразами:

Все бездыханней, все желтей
Пустое небо. Там, у ската,
На бледной коже след когтей
Отпламеневшего заката.

Здесь и "лимонная мгла", и – уже названное! – "пустое небо" финала. Эффектное сочетание полноударных строк (2-я и 3-я) с облегченными первой и четвертой, вероятно, подсказано студиями Андрея Белого. Ср. также: "У склона воздушных небес | протянута шкура гепарда" и "Прозябли чахлою травой | Многогребенчатые скаты. | Над ними облак дымовой | Ворча, встает, как дед косматый"³.

Прорыв этот подчеркнут:

Из урны греческой не бьет
Струя, и сумрак не тревожит...

– природа торжествует над культурой. Поэтому не помогают ни "свирель двухтонная", ни "золото с плаща, | Тобою вышитого, осень": пароход гудит "последний раз в году, быть может", а листья сорваны ветром, и вот –

Взволнован тлением, стою
И, словно музыку глухую, /NB! – В. Н./
Я душу смутную мою
Как перед смертным часом – чую.

Позиция стороннего наблюдателя и пугающая вовлеченность в реальную жизнь, уравновешенная статика описания и болезнен-

ная динамика чувства – вот координаты, в которых существует лирический герой "Горницы", и эти координаты останутся значимыми для всей поэзии Георгия Иванова. Напомним, что бодлеровское стихотворение "Voyage à Cythère", давшее название и дебютному сборнику Иванова 1912 года, и итоговой – в определенном смысле – книге 1936 года, основано на пугающем контрасте привычного представления о любви с ее "подлинным" (по Бодлеру) ликом. От "подлинного"-то лика Иванов и прячется, – то за экфрасисом, то за стилизацией, то, на худой конец, окутывая этот лик густой вуалью красивых метафор.

Не только сам обесмысленный и обезображенный (и от "безобразность", и от "безобрАзие") мир пугает его; он стремится уйти и от неприкрытых эмоций этого ничем не прикрытого мира. Ранняя лирика Иванова избегает "прямой" авторской речи (насколько последняя вообще возможна в лирике). В экфрасисе эмоция передоверена другому художнику, в стилизации говорящий укрыт под маской, – в крайнем случае, спрятав за метафорами, перифразами и сравнениями окружающий мир, он превращает и самое эмоцию в декоративный элемент "игрушечного" мира. На помощь против Бодлера призывается Верлен.

В соответствии с этим дальше до конца сборника строится сложная система "защитных сооружений": тот же трехстопный ямб "Разлуки" звучит потом колыбельной песенкой в стихотворении "Полусон": "Еловые верхушки | Качаются во сне. | Печальные лягушки | Вздыхают в тишине". Далее (одно стихотворение пропускаем, о нем – ниже) следует цикл "Книжные украшения", после которого установка на стилизацию и / или экфрасис становится настолько сильной, что для ее преодоления в финале потребуется подчеркнуть "выход из рам/п/ы": концовка последнего стихотворения ("Ты понимаешь – тогда я бредил...") фиксирует границу вымысла и действительности, говорящий явно принадлежит миру реальному.

На эту же "отстраненность" от реальности работает и условно выделяемый нами "комедиантский" цикл – стихотворения, объединенные темой актерства – театра – балагана: "Болтовня зазывающего в балаган", "Фигляр", "Бродячие актеры", "Я кривляюсь вечером на эстраде...", "Путешествующие гимнасты", "Актерка" и примыкающее сюда же "Чем осенний вечер злее..." (ср. строки "Нам, бродягам, веселее | За бутылкою вина...").

Стихотворение "Портовый рабочий" своей слегка жеманной интонацией и содомитской тематикой указывает на первоисточник, начиная таким образом "кузминский" цикл:

Я удовольствовался б дружбою,
Не сомневаясь, что для нас
Придут слова и взгляды нужные,
Когда тому наступит час.

Дальше интонации Кузмина слышатся в "Альбомном сонете", в стихотворении "Письмо в конверте с красной подкладкой...", в "Газеллах" и в стихах второго раздела, перенесенных из сборника "Отплыть на о. Цитеру". Кузминские нотки то озвучивают стилизации в духе "Галантных празднеств" ("Амур мне играет песни, | Стрелю ранил в грудь – | Сегодня я интересней, | Чем когда-нибудь!"), то – через Северянина – смешиваются с блоковскими. Так, "Мечтательный пастух", открывавший первую "Цитеру", начинается Северяниным:

Мое тело греет шкура тигровая,
Мне светит нежности звезда.
Я, гимны томные наигрывая,
Пасу мечтательно стада.

продолжается Кузминым:

Когда Диана станет матовою
И сумрак утренне-глубок,
Мечтою бережно разматываю
Воспоминания клубок...

и затем аукается с "Незнакомкой":

И чьи-то губы целомудренные
Меня волнуют слаще роз,...
И чьи-то волосы напудренные
Моих касаются волос...

Подобно тому, как Верлен "пропущен" сквозь Кузмина, интонации мещанского романса отзываются то Блоком, то Городецким, то Ахматовой, а комедианты попали в сборник Иванова не то из "Балаганчика", не то от Сомова и Бакста.

Но стилизация – защита ненадежная, ибо есть место в ивановском мире, где она сама оборачивается реальностью, которая от этого еще страшнее. Это место – Петербург. В Петербурге сама оппозиция реальности и культуры снимается; он сам – и действительность и вымысел. Когда в "Романтической таверне", – картинке то ли к Стивенсону, то ли Мариэтту, – происходит убийство, Иванов им любитесь: "С надменностью Паоло | Внимает похвалам. А с земляного пола | Осколком девочка выскребает кровь". Будь "Уличный подросток" парижским gamin, быть может, и им бы мы любовались, но – "... мутным льдом затянута Нева", и поэтому страшно: "... финский нож за голенищем скрыт, | И с каждым годом темный взор упрямей"⁵. Так же и готика, которая вполне

могла бы сойти за литературную игру, условность, вроде тех же комедиантов или "Романтической таверны", здесь по-настоящему страшна, несмотря на все пушкинские аллюзии:

... Покой торжественный и пышный
Хранят изваянные львы.
Но сердце тонет в сладком хладе,
Но бледен серп над головой,
И хочется бежать, не глядя,
По озаренной мостовой.

Петербург появляется в "Горнице" еще до "Книжных украшений", причем его особое положение между вымыслом и реальностью прямо названо; и сперва оно служит катализатором поэзии:

... Поблекшим золотом, холодной синевой
Осенний вечер светит над Невой...
... Слилась с действительностью легкая мечта.
Шум города затих. Тоски распались узы.
И чувствует душа прикосновенье Музы.

Но и здесь уже звучит – еще *pianissimo* – тема смерти, которую подхватят "Китайские драконы..."; Нева оборачивается | неназванной | Летой:

Угрюмый лодочник, оставь свое весло!
/.../
И волны плещутся о темные борта.

Завершается же тема Петербурга в загадочном стихотворении "Я помню своды низкого подвала...", где собираются воедино мотивы "Романтической таверны", "комедиантского" и "кузминского" циклов:

... Умершего я помню всех яснее –
Он красил губы, кашлял и вздыхал...
...Мы слушали, когда, лицо испачкав
Белилами и краской, – пела ты;
Под кастаньеты после танцевала...
... А из угла, насмешливо и вяло,
Следил за нами и тобой урод –
Твой муж. Когда меня ты целовала
Я видел, как рука его берет
Нож со стола...
... Огромный негр в хламиде красной
Пред нами, изумленными, предстал...
... Я равнодушен. Я не верю музам,
И света не увижу никогда.

(город, собственно, не назван, но в "подвале" угадывается "Бродячая собака"). Так замыкается "петербургский" цикл. Затем опять идут "комедиантские" стихи, завершающие первый раздел. Второй же почти безраздельно отдан кузминско-верленовско-северя-

нинским стихам из "Цитеры", лишь с двумя "прорывами": в стихотворении "Черемухи цветы в спокойный пруд летят...", интонацией безразличной опустошенности напоминающем третье стихотворение сборника (ср. выше):

Напрасно ворковать слетаешь, голубок,
Сюда, на тихий подоконник.
Я скоро лягу спать, и будет сон глубокий,
И утром – не раскрою сонник.

("голубок" и "сонник" отсылают к "мещанским" стилизациям); – и в финале, где этот же голубок (оказавшийся горлицей) воплощает все бесплодные попытки "забыть тоску".

— — —

Какова же дальнейшая судьба выявленных нами мотивов?

"Изображение изображенного" сохраняется как основная установка ивановской поэзии вплоть до "Лампады" (1922) включительно, причем едва ли не каждое отступление от этой установки приходится подчеркивать: "Пред тусклою, огромною картиною стою! И мастера старинного как будто узнаю, – | Но властно прорывается в видения и сны | Глухое клокотание разгневанной волны!"

Стилизация держится еще дольше, лишь постепенно отступая и меняя свои функции. В эмигрантской поэзии Иванова культура уже "ничего не исправила, | И не помогла ничему"; Бодлер торжествует над Верленом. Безобразный мир ворвался в поэзию (то же происходило с Мандельштамом, который за это благодарил революцию). Эмоцию поздний Иванов не прячет, а педалирует – подчас до истерики (хотя господствует знакомый нам отрешенно-опустошенный тон). И тот же экфрасис подается не с бескорыстным любованием, а с заинтересованным соучастием (знаменитое "Эмалевый крестик в петлице..."). Но если и экфрасис, и стилизация у позднего Иванова – исключение, то Петербург навсегда останется особым локусом в его поэтическом мире. Но это уже другой Петербург, другой Иванов и другая тема.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Добросовестное требует предположить нечто подобное даже для первого сборника Иванова ("Отплыть на о. Цитеру", 1912), который на современный слух по-северянски безвкусен, но лишен вызывающей характеристики образа. Читатели начала века реагировали иначе; ср. в рецензии Гумилева: "Почти физическое чувство довольства... Безусловный вкус даже в самых смелых попытках..."

2. Удержимся от соблазна проследить тему "глухой музыки" через все творчество Иванова.

3. Из стихотворений А. Белого "Поет облетающий лес..." (1902) и "На скате" (1906) // Белый А. Стихотворения и поэмы. М., 1994. С. 31 и 138.

4. О семантике этого размера см. статью М. Л. Гаспарова "Семантический ореол метра. К семантике русского трехстопного ямба" в сб. "Лингвистика и поэтика". М., 1979, особенно с. 287–288.

5. "Уличный подросток" – сонет с кодой. Любопытно, что кода, будучи нарушением – дозволенным – формы сонета, как раз и разрушает спокойное описание пугающей концовкой.

СТИХОТВОРЕНИЕ МАНДЕЛЬШТАМА
"СЕГОДНЯ НОЧЬЮ, НЕ СОЛГУ...":
ОПЫТ "КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ" ИНТЕРПРЕТАЦИИ

С. Г. Шиндин

Стихотворение Мандельштама "Сегодня ночью, не солгу...", датированное 1925 годом, при всей его сюжетной и художественной "простоте" нельзя не отнести к числу труднообъяснимых: репрезентируемая текстом ситуация не находит прямой смысловой мотивации ни в самом его содержательном строе, ни во внеположенной ему автобиографической реальности, не обнаруживающей явных соответствий с изображаемыми событиями. Являя собой редкий для периода первой половины двадцатых годов пример "сюжетного" построения поэтического текста, стихотворение оказывается на своеобразной периферии мандельштамовского наследия, поскольку не содержит, на первый взгляд, принципиальных для данного творческого этапа семантических элементов. В то же время, рассмотрение стихотворения "Сегодня ночью, не солгу..." в контексте всего художественного мира Мандельштама позволяет выявить его устойчивые и многообразные связи с целым рядом центральных для этого периода содержательных конструкций: более того, как кажется, в некоторых случаях именно присутствующие в тексте расшифровываемые компоненты проясняют, мотивируют отдельные смысловые модели мандельштамовской поэтики в целом.

Так, "экспозиция" стихотворения: *Сегодня ночью, не солгу, По пояс в тающем снегу Я шел с чужого полустанка (156)*, – содержит набор ключевых для мандельштамовского творчества первой половины двадцатых годов смысловых элементов, объединяемых общей ситуацией зимней ночи и дополняемой образами звезд, соли и правды и мотивом движения, перемещения героя. Эта комбинация отчетливо представлена в "Умывался ночью на дворе..." 1921 года (*Умывался ночью на дворе. Твердь сияла грубыми звездами. Звездный луч – как соль на топоре. (...) Чище правды свежего холста Вряд ли где отыщется основа. (...) И земля правдивей и страшнее (140)*), "1 января 1924" (*Каким железным, скобяным това-Москва. ... И, словно сыплют соль мощною дорогой, Белеет совесть предо мной (153)*), "Кому зима – арак и пунш голубогла-

зый...” 1922 года (Кому зима – ... крутая соль торжественных обид. О, если бы ... идти под солью звезд А белый, белый снег до боли очи ест (140)) и др.². Одновременно с этим, данный ряд может быть продолжен ”Египетской маркой”, в финале которой появляется ситуация, схожая с ”зачином” ”Сегодня ночью, не солгу...”: ”По снежному полю ехали кареты. Над полем свесилось низкое суконно-полицейское небо, скупое отмеривая желтый и, почему-то, позорный свет. ... Молодой еврей пересчитывал новенькие, с зимним хрустом, бумажки. – Куда мы едем? – спросил я старуху в цыганской шали. – В город Малинов, – ответила она с такой щемящей тоской, что сердце мое сжалось нехорошим предчувствием. ... Запахнутый лапами стариковской бобровой шубы, ерзал петух, предназначенный резнику. – Поглядите, – воскликнул кто-то, высовываясь в окно, – вот и Малинов. – Но города не было. Зато на снегу росла крупная бородавчатая малина (II, 85)³. Образный строй данного фрагмента явно пересекается не только со стихотворением ”Сегодня ночью, не солгу...” (ср. вариант его заглавия – ”Цыганка”), но и ”С миром державным я был лишь ребячески связан...” 1931 года, где прямо фигурирует образ цыганки: ”С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой Я не стоял под египетским портиком банка. И над лимонной Невою под хруст сторублевый Мне никогда, никогда не плясала цыганка (169). Репрезентируемая этим текстом ситуация ретроспективного взгляда на предшествующую историческую эпоху, своеобразного ”прощания” с ней (при том, что содержащаяся в нем несколько негативная оценка носит более личностный, чем собственно ”исторический” характер) сопоставима и с описываемым фрагментом восьмой главы ”Египетской марки”, где изображаемое движение персонажей может интерпретироваться как исчезновение прошлого мира: ”Старуха, роясь в полосатом узле, вынимала столовое серебро, полотно, бархатные туфли. – Обшарпанные свадебные кареты ползли все дальше, вихляя, как контрабасы. – Ехал дворник Абраша Копелянский с грудной жабой и тетей Иоганной, раввины и фотографы. Старый учитель музыки держал на коленях немую клавиатуру (II, 85). В этой же главе содержится относящаяся к Парноку автохарактеристика: ”Он думал, что Петербург – его детская болезнь и что стоит лишь очухаться, очнуться – и наваждение рассыплется Тогда никто уже не посмеет называть его ”молодым человеком”. И ручки дамам он тогда бросит целовать. ... Тоже, проклятые, завели Трианон...
... Собачьей молодости надо положить конец (II, 83): с приве-

денным фрагментом и с появляющимся в финале седьмой главы образом зимнего пожара (введенным в отрывок, посвященный Бозио) ср. "С миром державным я был лишь ребячески связан...": *Так отчего ж до сих пор этот город довлеет Мыслям и чувствам моим по старинному праву? Он от пожаров еще и морозов наглее (169).*

В этой связи особую роль приобретает мандельштамовское определение девятнадцатого века через образы зимы и ночи, содержащееся в главе "В не по чину барственной шубе" "Шума времени": *Оглядываясь на весь девятнадцатый век русской культуры ... я хочу окликнуть столетие, как устойчивую погоду, и вижу в нем единство "непомерной стужи", спаявшей десятилетия в один денек, в одну ночь, в глубокую зиму (II, 46):* там же возникает и мотив барственности, возвращающий к стихотворению "С миром державным я был лишь ребячески связан..." и наполняемый отчетливым метапоэтическим значением: *И, в этот зимний период русской истории, литература в целом и в общем представляется мне как нечто барственное, смущающее меня: с трепетом приподымаю пленку вощенной бумаги над зимней шапкой писателя. В этом никто не повинен, и нечего здесь стыдиться. Нельзя зверю стыдиться пушной своей шкуры. Ночь его опушила. Зима его одела. Литература – зверь. Скорняк – ночь и зима (II, 49).* Данный фрагмент содержит по меньшей мере еще три существенных для рассматриваемой темы элемента – образы шапки, зверя и скорняка, каждый из которых окружается специфическим семантическим ореолом. Так, образ зверя оказывается соотнесен с мотивом уходящей исторической эпохи – см. в заметке "Кровавая мистерия 9-го января": *Императорская Россия умерла как зверь – никто не слышал ее последнего хрипа (II, 286).* Образ скорняка в сочетании с образом шубы встречаются в содержащейся в "Четвертой прозе" автохарактеристике, наполняясь метатекстуальной семантикой: *"Я – скорняк драгоценных мехов. ... несуморальную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу ... Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами (II, 97):* при этом образ шубы возвращает к восьмой главе "Египетской марки", где фигурирует *Запахнутый полами стариковской бобровой шубы ... петух (II, 85).* Наконец, образ шапки ведет к целому ряду его употреблений, связывающихся с литературной перспективой девятнадцатого века: см. образ митрополичьей шапки, предвосхищенный в главе "В не по чину барственной шубе", где он соединяется с мотивом государственности и дополняется мотивом зимней поездки: *Под пленкой вощенной бума-*

ги к сочинениям Леонтьева приложен портрет: в меховой шапке-митре – колючий зверь, первосвященник мороза и государства. Власть и мороз. Тысячелетний возраст государства. Теория скрипит на морозе полозьями извозчичьих санок. Холодно тебе, Византия? Зябнет и злится писатель-разночинец в не по чину барственной шубе (II, 44), – возвращающее к цитированному финалу главы: с трепетом приподымаю пленку вощенной бумаги над зимней шапкой писателя (II, 49): ср. симптоматичное в этой связи появление мотива снятия пленки в восьмой главе "Египетской марки", возникающее в контексте "поисков" родословной героя (лежащей в сфере литературы девятнадцатого века) и ассоциативно связывающееся с мотивом уходящего мира: *Надо лишь снять пленку с петербургского воздуха, и тогда обнажится его подспудный пласт. Под лебяжьим, гагачьим, гадаринским пухом – под Тучковыми тучками, под французскими буше умирающих набережных, под зеркальными зенками барско-холуйских квартир обнаружится нечто совсем неожиданное (II, 84).* Образ шапки-митры включает в себя и личностные коннотации – см. в стихотворении "С миром державным я был лишь ребячески связан..." отрицание соотносительности лирического героя с ним: *С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой Я не стоял под египетским портком банка (169).* Наконец, данный образ опосредует включение в рассматриваемую перспективу фигуры Пушкина: см. содержащееся в "Египетской марке" описание оклеенной картинками перегородки у портного Мервиса: *Тут был Пушкин с кривым лицом, в меховой шубе, которого какие-то господа, похожие на факельщиков, выносили из узкой, как караульная будка, кареты ... не обращая внимания на удивленного кучера в митрополичьей шапке (II, 62),* – при том, что образы кареты и кучера прямо ведут к соответствующему "зимнему" контексту стихов и прозы начала двадцатых годов. Кроме того, образ зверя в металитературном окружении появляется в "В не по чину барственной шубе" в связи с личностью В. В. Гиппиуса: *У него было звериное отношение к литературе как к единственному источнику животного тепла. Он грелся о литературу, терся о нее шерстью (II, 46),* – что почти дословно повторяется в стихотворении "Кому зима – арак и пунш голубоглазый...", но уже в применении к лирическому герою и вне прямой связи с темой творчества: *Немного теплого куриного помета И бестолкового овечьего тепла; Я все отдам за жизнь – мне так нужна забота Тихонько гладить шерсть и ворошить солому (140).*

В то же время относящийся к образу митры "религиозный" ореол может рассматриваться как своего рода предвосхищение

образа монахов в стихотворении "Сегодня ночью, не солгу...": *Гляжу – изба, вошел в сенцы. Чай с солью пили чернецы (156)*. И для этого образа, как для предыдущих смысловых конструкций, оказывается возможным установление семантической соотнесенности с метатекстуальной символикой – так, в "В не по чину барственной шубе" Мандельштам таким образом характеризует В. В. Гиппиуса: *товарищ Коневского и Добролюбова – воинственных молодых монахов раннего символизма (II, 45)*; еще один пример употребления этого же образа в контексте темы современной поэзии встречается в стихотворении 1916 года "Не веря воскресенья чуду...", где он, через обращенность текста к Цветаевой, наполняется автобиографическим значением: *Но в этой темной, деревянной И юродивой слободе С такой монашкой туманной Остаться – значит быть беде (112)*: ср. в "В разноголосице девического хора..." того же года и имеющего того же адресата: *православные крюки поет черница (109)*⁴. В пределах мандельштамовского мира образ монахов устойчиво коррелирует не только со сферой современной поэзии, но и с миром культуры вообще, что, вероятно, в значительной степени обусловлено выделением Мандельштамом в последней религиозного начала: см. наиболее показательный в этом смысле фрагмент статьи 1921 года "Слово и культура": *Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. Светская жизнь нас больше не касается, у нас не еда, а трапеза, не комната, а келья, не одежда, а одеяние (II, 168)*: ср. там же импликацию монашеской темы: *намечается и органический тип новых взаимоотношений, связывающий государство с культурой, наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для совета (II, 169)*; "обратимости" христианского и творческого начал см. также статью 1915 года "Скрябин и христианство". Идея взаимосвязанности религиозной и культурной сфер присутствует и в "Заметках о поэзии" (основной текст – 1923 года), где для ее выражения используется именно образ монахов: *Первые интеллигенты – византийские монахи – навязали языку чужой дух и чужое лицо. Чернецы, то есть интеллигенты, и миряне всегда говорили в России на разных языках (II, 207)*: там же содержится и прямая отсылка к теме современной Мандельштаму поэзии, встраиваемой в историко-литературную перспективу: *В русской поэзии первостепенное дело делали только те работники, какие непосредственно участвовали в великом обмирщении языка, его секуляризации. Это – Тредьяковский, Ломоносов, Батюшков, Языков, Пушкин и, наконец, Хлебников и Пастернак (II, 208)*⁵. В связи с мотивом языка образ монахов возникает и в заметке 1922 года "Литератур-

ная Москва. Рождение фавулы”: Некогда монахи в прохладных своих готических трапезных вкушали более или менее постную пищу, слушая чтеца, под аккомпанемент очень хорошей для своего времени прозы из книги Четьи-Минеи (II, 278). Одновременно с этим в ”Заметках о поэзии” упоминается образ Византии, становящийся своеобразным символом ”церковной” основы русского языка – см.: *Все, что работает в русской поэзии на пользу чужой, монашеской, словесности, всякая интеллигентская словесность, то есть ”Византия”, – реакционна. Все, что клонится к обмирщению поэтической речи, то есть к изгнанию из нее монашескую интеллигенцию, Византию, – несет языку добро, то есть долговечность, и помогает ему совершить подвиг самостоятельного существования в семье других наречий (II, 208).* В то же время образ Византии возвращает и к ”В не по чину барственной шубе”, где он употребляется как метафора взаимоотношений государства и литературы, культуры: *Власть и мороз. Тысячелетний возраст государства. ... Холодно тебе, Византия? Зябнет и злится писатель-разночинец в не по чину барственной шубе (II, 44).* Наконец, образ монахов может использоваться и в личностном контексте, с достаточно явными автобиографическими коннотациями, – см. в главе ”Сергей Иванович” ”Шума времени”: *А все-таки в Тенишевском были хорошие мальчики. ... Маленькие аскеты, монахи в своем монастыре, где ... больше духовности и внутреннего строя, чем в жизни взрослых (II, 28):* в свою очередь, через образ мальчиков и для этого фрагмента оказывается возможным установление семантической соотнесенности с ”В не по чину барственной шубе”, где по поводу домашних занятий с В. В. Гиппиусом Мандельштам пишет: *сейчас мне трудно отделаться от ощущения, что я бывал на дому у самой литературы. Никогда после литература не была уже домом, квартирой, семьей, где рядом спят рыжие мальчики в сетчатых кроватках (II, 46).*

В литературно-филологическую перспективу вполне встраивается и фигурирующий в ”Сегодня ночью, не солгу...” образ цыганки, сопологаемый с образами монахов: см.: *Чай с солью пили чернецы. И с ними балует цыганка (156).* Так, данная образность возникает при изображении современного Мандельштаму ”литературного быта” в ”Четвертой прозе” 1930 года, где она одновременно распространяется и на авторское самоощущение, и на писательскую среду: см.: *Уважаемые романес с Тверского бульвара! Мы с вами вместе написали роман, который вам даже не снился.*

... *У цыгана хоть лошадь была – я же в одной персоне и лошадь, и цыган... (II, 97–98).* Как периферийный случай ср. употребление образа цыганки в связи с ”низовым” культурным началом в

стихотворении 1913 года "Кинематограф": начинается лубочный Роман красавицы графини. И в исступленьи, как гитана, Она заламывает руки (89). (Вполне возможно, что образ гитаны находится в прямой лексической зависимости от образа лубочного романа – к приведенному выше случаю именованию в "Четвертой прозе" современных автору литераторов "романес" см. там же: *Моя кровь*

... бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья. Еще ребенком меня похитил скрипучий табор немытых романес ... тщетно силясь меня научить своему единственному ремеслу, единственному занятию, единственному искусству – краже (II, 96), – при том, что там же содержится хорошо известное мандельштамовское признание, переводящее мотив воровства в метапоэтическую сферу: *Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух (II, 92.)* Интересно и то обстоятельство, что цыганская тема возникает в уже упоминавшейся заметке "Литературная Москва. Рождение фабулы", где содержится упоминание цыганского наречья: "Кармен" Мериме кончается филологическим рассуждением на тему о положении в семье языков цыганского наречья. Величайшее напряжение страсти и фабулы разрешается неожиданным филологическим трактатом (II, 279). Особенно показательно в данном отношении повторение рассуждений о месте конкретного языка в языковой семье в "Заметках о поэзии", включенных в данный смысловой контекст и оформляемых "монашеской" метафорикой: *Все, что клонится к обмирщению поэтической речи, то есть к изгнанию из нее монашескую интеллигенцию, Византию, – несет языку добро, то есть долговечность, и помогает ему совершить подвиг самостоятельного существования в семье других наречий (II, 208)б.*

Особым смыслом наполняются и изображаемые в "Сегодня ночью, не солгу..." действия героев: *Чай с солью пили чернецы ... Дубовый стол, в солонке нож И вместо хлеба еж брюхатый (156).* Так, образ соли вообще может рассматриваться в качестве одного из смысловых ключей к текстам первой половины двадцатых годов: см. в первую очередь содержащееся в "В не по чину барственной шубе" определение такого типично мандельштамовского понятия, как литературная злость (при том, что само это определение с необыкновенной полнотой вбирает в себя главные "мифологемы" стихов этого периода): *Литературная злость! Если бы не ты, с чем бы стал я есть земную соль? – Ты приправа к пресному хлебу пониманья, ты веселое сознание неправоты, ты заговорщицкая соль, с ехидным поклоном передаваемая из десятилетия в десятилетие, в граненой солонке, с полотенцем! Вот почему*

мне так любо гасить жар литературы морозом и колючими звездами. Захрустит ли снегом? Развеселится ли на морозной некрасовской улице? Если настоящая – то да (II, 44)⁷. Сопоставимость разного строя данного фрагмента с анализируемым текстом может, как кажется, выступать в качестве допустимой интерпретации мотива "чаепития" вне его конкретных коннотаций. Здесь же следует назвать и случаи регулярного соположения в мандельштамовском мире хлебной метафорики с темой художественного творчества: см. в статье "Слово и культура": *Слово – плоть и хлеб*.

... Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. ... Кто поднимет слово и покажет его времени, как священник евхаристию, – будет вторым Иисусом Навиным (II, 170–171). – К теме голода ср. в "В не по чину барственной шубе", где в связи с символистской традицией "имплицирован" и образ хлебов: *Пять-шесть последних символических слов, как пять евангельских рыб, оттягивали корзину; среди них болящая рыба: "Бытие". – Ими нельзя было накормить голодное время (II, 46)⁸*. Наделение соли эпитетом "заговорщицкая" вводит в рассматриваемую смысловую сферу мотив заговора, заговорщиков, присутствующий в стихах Мандельштама со второй половины десятых годов: особенно интересно то обстоятельство, что данный мотив оказывается соотнесен с набором ключевых для этого периода содержательных конструкций. Прежде всего, образ заговорщиков устойчиво соплагается с образом голубого пунша, выступающего, как уже отмечалось, своеобразным символом девятнадцатого века – см. в цитированном стихотворении "Кому зима – арак и пунш голубоглазый...": *Пусть заговорщики торопятся по снегу Отарю овец и хрупкий наст скрипит (140)*: ср. в стихотворении 1917 года "Декабрист", экстратекстуально проводящем мотив заговора: *Бывало, голубой в стаканах пунш горит (115)*: там же "имплицирована" и ситуация чаепития: *С широким шумом самовара Подруга рейнская тихонько говорит (115)*. Этот же образ повторяется и в "В не по чину барственной шубе", где он употребляется не столько в собственно историко-литературном значении, сколько в качестве своеобразного дифференциального признака литературы девятнадцатого века: *Литература века была родовита. Дом ее был полная чаша. За широким раздвинутым столом сидели гости с Вальсингамом. Скинув шубу, с мороза входили новые. Голубые пуншевые огоньки напоминали проходящим о самолюбии, дружбе и смерти (II, 48)⁹*. Предельное расширение семантических границ мотива заговора содержится в статье "Утро акмеизма", где он отчетливо распространяется на собственно культурную сферу:

Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия (II, 144). Таким образом, мотив заговора оказывается состоящим из двух основных смысловых компонентов, первый из которых принадлежит всему комплексу европейской культуры, а второй – конкретному периоду отечественной литературы и истории, причем последняя приобретает явные признаки эквивалентности собственному культурному началу.

Здесь же необходимо отметить частные случаи корреляции мотива заговора и образа заговорщиков с категорией культуры, в том числе и опосредованные. Так, уподобление заговорщиков овцам в "Кому зима – арак и пунш голубоглазый..." (заговорщики торопятся по снегу Отарю овец (140) не может не ассоциироваться с мандельштамовским стихотворением 1914 года: *Как овцы, жалкою толпой Бежали старцы Еврипида (296)*, – вероятно, имеющим вполне конкретный еврипидовский источник – трагедию "Геракл"¹⁰. Более существенными оказываются корреляции со сферой современной Мандельштаму поэзии. Кроме того, что "Кому зима – арак и пунш голубоглазый..." может соотноситься с личностью Хлебникова¹¹, употребление в этом контексте эпитета "голубоглазый" (перекликающегося с использованием эпитета "голубой" по отношению к пуншу в "Декабристе" и "Шуме времени"), позволяет ввести в круг рассматриваемых текстов стихотворение 1917 года "В тот вечер не гудел стрелчатый лес органа...", биографически прямо связанное с Ахматовой¹²: *Смеялся музыки голубоглазый хмель (119)*. Особенно важно в данном случае то обстоятельство, что с личностью Ахматовой может сопоставляться цыганская тема: см. в ее стихотворении 1914 года: *Где, высокая, твой цыганенок. Тот, что плакал над черным платком*, – при том, что в этом же стихотворении говорится: *В белый рай растворилась калитка. Магдалина сыночка взяла*¹³. Образ белого рая повторяется в стихотворении Мандельштама декабря того же года: *В белом раю лежит богатырь: Пахарь войны, пожилой мужик. ... Разве Россия не белый рай и не веселые наши сны?* (298–299), – причем этот текст, вероятно, входит в "военный" фрагмент гумилевской перспективы художественного мира Мандельштама, имеющий косвенные коннотации и с фигурой Блока, в частности, через упоминаемую далее статью "А. Блок"¹⁴. В то же время "В белом раю лежит богатырь..." своей "русско-православной" образностью напоминает ахматовское "Утешение" все того же 1914 года, имеющее, в частности, эпиграф из гумилевской поэмы "Мик": *Там Михаил Архистратиг Его зачислил в рать свою*¹⁵. Одновременно с

этим с появляющимся в "Декабристе" образом рейнской гитары – (*Подруга рейнская тихонько говорит, Вольнолюбивая гитара (115)*); ср. в предположительно связанном с личностью Ахматовой стихотворении того же 1917 года "Когда на площадях и в тишине келейной..." (последним определением, вводящим, кстати, "монастырскую" образность): *Холодного и чистого рейнвейна Предложит нам студеная зима (118)* ¹⁶. В то же время, присутствующий в "Декабристе" образ "немецкой гитары" в некотором смысле повторяется в связи с личностью Блока (тем самым транспонируясь в сферу современной Манделъштаму поэтической традиции), "расслаиваясь" на цыганскую и собственно немецкую составляющие, – см., во-первых, в заметке "А. Блок" 1922 года: *Тяжелый трехдольник Некрасова был для него величав, как "Труды и дни" Гесиода. Семиструнная гитара, подруга Аполлона Григорьева, была для него не менее священна, нежели классическая лира. Он подхватил цыганский романс и сделал его языком всенародной страсти (II, 188–189)* и, во-вторых, в "Письме о русской поэзии" того же года: *Блок ... пришел из дебрей германской натурфилософии, из студенческой комнатки Аполлона Григорьева, и – странно – он чем-то возвращает нас в семидесятые годы Некрасова (II, 265)*. Кроме того, что блоковская линия сопрягается с фигурой Некрасова, исключительно важной в рассматриваемом контексте, именно статья "А. Блок" содержит упоминание "Кармен", повторяющее рассуждения из заметки "Литературная Москва, Рождение фабулы": *Сжатой и образцовой повести Мериме повезло: легкая и воинственная музыка Бизе ... разнесла ... весть о вечной молодости и жажде жизни романской расы (II, 189)*. Возвращаясь к эпитету "голубоглазый", следует отметить, что в несколько иной форме он повторяется и в "Стихах памяти Андрея Белого" – см.: *Голубые глаза и горячая лобная кость (206)*, и в достаточно явном метапоэтическом обрамлении в пятом из "Восьмистиший": *Преодолев затверженность природы, Голуботвердый глаз проник в ее закон (202)*; при этом "немецкая" образность, соединяемая с эпитетом "голубой", возникает и в связи с личностью Белого – см. вариант процитированного стихотворения: *Голубая тужурка, немецкий крикун, скоморох*¹⁷.

Вводимый в процитированном фрагменте "В не по чину барственной шубе" именем Вальсингама мотив "пира во время чумы" в данном контексте приобретает самые разнообразные семантические коннотации¹⁸. Экспликация этого мотива в "Шуме времени": *Стол облетала произносимая всегда, казалось, в последний раз просьба: "Спой, Мери", мучительная просьба позднего пира (II, 48)*, "повторяется" в статье "А. Блок", где, рассуждая о

внушенности некоторых блоковских сочинений произведениями европейской культуры Манделъштам пишет: *непосредственность внушения еще раз заставляет вспомнить "Пир во время чумы"* ... и песенку *"Пью за здравие Мэри"*(II, 189)¹⁹. Мотив чумы и шире – эпидемии – вообще характерен для художественного мира Манделъштама – см. главу *"Старухина птица"* *"Шума времени"*, содержащую целый ряд мотивов и образов, значимых для рассматриваемой перспективы: *Если выйти на двор в одну из тех ледяных крымских ночей и прислушаться к звуку шагов на бесснежной глинистой земле. ... если хлебнуть этого варева притушенной жизни, замешанной на густом собачьем лае и посоленной звездами, – физически ясным становилось ощущение спустившейся на мир чумы – тридцатилетней войны, с моровой язвой* (II, 54)²⁰. В то же время мотив *"пира во время чумы"*, как хорошо известно, занимал заметное место в содержательном строе культуры первой половины десятих годов (что отразилось, в частности, в обращении к Ахматовой стихотворении *"Кассандре"*), выступая одной из форм характерной для этого периода театрализации поведения. Эта культурная ситуация с удивительной полнотой изображена в заметке 1922 года *"Гротеск"*, где содержится ретроспективное описание *"Бродячей собаки"*: *Что это было, что это было! Из расплавленной остроумием атмосферы горячечного, тесного, шумного, как улей, но всегда порядочного, сдержанно беснующегося гробик-подвала в маленькие сенцы, заваленные шубами и шубками, где проходят последние объяснения, прямо в морозную ночь, на тихую Михайловскую площадь: взглянешь на небо, и даже звезды покажутся сомнительными: остроумничают, ехидствуют, мерцают с подмигиванием. – И не освежает морозный воздух, не успокаивают звезды. Скрипит снег под легонькими полозьями извозчичьих санок, и, как "бесы невидимкой при луне", в снежной пыли кувыркаются последние петербургские остроуты ... и холодок остроумия, однажды попав в кровь, "как льдинка в пенистом вине", будет студить и леденить ее, пока не заморозит* (II, 270). Исключительное место этого фрагмента в рассматриваемой перспективе определяется целым рядом обстоятельств. Во-первых, он выступает в функции своеобразного каталога прямо или опосредованно комбинирующихся вокруг *"Сегодня ночью, не солгу..."* мотивов и образов: зимы, звезд, скрипа снега, извозчичьих санок, шубы, сеней и т. п.²¹. Во-вторых, *"упоминательная клавиатура"* заметки прямо вводит ряд существенных для культуры начала века имен – Потемкина, Кузмина, Агнивцева. В-третьих, бриколажный характер *"Гротеска"* определяет присутствие в нем пушкинских и ахматовских цитат, что, с одной стороны, возвращает к

пушкинской теме, а, с другой стороны, является косвенным указанием на соотносимость в художественном сознании Мандельштама имен Пушкина и Ахматовой. Интересно и то обстоятельство, что цитируемая ахматовская строка ("как льдинка в пенистом вине") взята из стихотворения 1916 года "Приду туда, и отлетит томление...", где, в частности, встречается образ молитвы, окружение которого (*Таинственные, темные селенья – Хранилище молитвы и труда*²²) отчасти сопоставимо с мандельштамовским: *Соборы вечные Софии и Петра, Амбары воздуха и света. Зернохранилища вселенского добра И риги Нового завета (137)*, – из стихотворения 1921–22 годов "Люблю под сводами седая тишины...", содержащего образы снега и Исаакиевского собора, актуальные в анализируемой перспективе²³. Значительно важнее то обстоятельство, что цитируемый Мандельштамом текст Ахматовой содержит прямую отсылку к новгородской символике (причем в строке, предшествующей той, что была включена в заметку "Гротеск"): *Ведь капелька новгородской крови Во мне – как льдинка в пенистом вине*²⁴, – что может быть, во-первых, одной из мотиваций появления новгородской образности в обращенном к Ахматовой стихотворении "Сохрани мою речь навсегда..." и, во-вторых, одним из элементов новгородской символики Мандельштама, наполняемой метатекстуальной семантикой и, в частности, возвращающей к мотиву литературной злости в "В не по чину барственной шубе": *Новгородцы и псковичи – вот так же сердились на своих иконах: ярусами, друг у друга на головах, стояли миряне ... В них чудится мне прообраз литературной злости (II, 44)*²⁵.

Именованье в "Гротеске" "Бродячей собаки" *гробик-подвалом* не может не вызвать в памяти строк: *В Петербурге жить – словно спать в гробу (169)*, – и, что более актуально в данном контексте "К немецкой речи": *Сбегали в гроб ступеньками без страха (193)*. Этот же мотив повторяется в примыкающем к армянским стихам "Дикая кошка – армянская речь..." 1930 года: *Долго ль еще нам ходить по гроба (167)*, – где в образе болезни "редуцирован" и мотив эпидемии: *О, лихорадка, о, злая моруха (167)*, – что корреспондирует (хотя бы по биографическому, "территориально-хронологическому" признаку) с "Фаэтонщиком" следующего года, где достаточно прозрачно проводится мотив "пира во время чумы": *Это чумный председатель Заблудился с лошадыми! ... И бесстыдно розовеют Обнаженные дома. А над ними неба мреет Темно-синяя чума (184)*, – причем образ председателя возвращает к "В не по чину барственной шубе" "Шума времени". Присутствие в "Фаэтонщике" на лексическом уровне мотива пира, соотношенного с образом смерти (*Мы со смертью пировали (183)*), делает веро-

ятым предположение о том, что употребление этого мотива в соответствующем метафорическом окружении и в других случаях так или иначе имплицитно именно ситуацию "пира" со смертью (как, например, в "Неправде" и под.; ср. регулярный для художественного мира Гумилева характер употребления персонифицированного образа смерти, как правило, наделяемого антропоморфными чертами), изоморфную "пиру во время чумы". Таким образом, стихотворение "Сегодня ночью, не солгу...", опосредованно включающее в свое смысловое пространство целый ряд существеннейших для мандельштамовского творчества содержательных элементов, оказывается своеобразной реализацией универсальной культурной модели "пира во время чумы", но в ее отечественном варианте, представленном темой уходящей исторической эпохи и той культуры, которая с ней соотносилась (в том числе и по контрасту, в форме прямого или неявного противостояния). Именно на широком общекультурном фоне происходит у Мандельштама реализация "русского" варианта "пира во время чумы", не отделимого от не менее существенной для отечественной традиции ситуации "смерти поэта", чья предельная актуализация в 1921 году (одновременно направленная и в девятнадцатый век – Пушкин, Лермонтов, и в поэтическую современность – Блок, Гумилев²⁶, стала одной из главных образующих поэтики нового творческого периода Мандельштама – периода первой половины двадцатых годов, своеобразным итоговым завершением которого стало стихотворение "Сегодня ночью, не солгу..."

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Мандельштам О. Сочинения в двух томах. М., 1990. С. 156. – Далее все цитаты из произведений Мандельштама даны в тексте с указанием страницы и второго тома по этому изданию.

2. Данный контекст был достаточно подробно рассмотрен О. Роненом – см.: Ronen O. A Beam Upon the Axe: Some Antecedents of Osip Mandel'stam's "Umyvalsja nos'ju na dvore..." // Slavica Hierosolymitana. 1977. Vol. I; Idem. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. – Некоторым содержательным аспектам описываемого смыслового целого посвящена работа автора: О некоторых смысловых компонентах метатекстуальной образности в художественном мире Мандельштама // De Visu (в печати).

3. В другой связи данные контексты были сопоставлены О. Роненом (An Approach to Mandel'stam. P. 287) и С. В. Поляковой (см.: Полякова С. В. Осип Мандельштам: Наблюдения, интерпретации, неопубликованное и забытое. Ann Arbor, 1992. С. 90). – К встречающемуся в этом фрагменте образу петуха см. финал "Кому зима – арак и пунш голубоглазый..." (возможно, имплицитное изображение цыганки): И с петухом в горшке прийти на двор к гадалке (141): к регулярности соположения этого образа с мотивом гадания (и образом сеней, возвращающим к "Сегодня ночью, не солгу...") см. "Tristia" 1918 года: И на заре какой-то новой жизни, когда в сенях лени-

во вол жует. Зачем петух, глашатай новой жизни, На городской стене крылами бьет?

... Не нам гадать о греческом Эребе. Для женщин воск, что для мужчины медь. Нам только в битвах выпадает жребий. А им дано гадая умереть (124). Ввиду упоминания далее имени Гумилева ср. предположение Г. А. Левинтона о возможной опосредованной соотнесенности мандельштамовского стихотворения с творчеством Гумилева – см.: Левинтон Г. А. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Тенфлай, 1994. С. 42. – Здесь же ср. другой случай употребления эпитета “бородавчатый”, встречающийся в стихотворении 1937 года “Куда мне деться в этом январе!...” (И в яму, в бородавчатую темь Скольжу к обледенелой водокачке (237)) и окруженный образами зимы, ночи и городской топографии. – К хорошо известному мандельштамовскому соединению образов малины и снега (ср., например: Ропен О. An Approach to Mandel'shtam. P. 296–297). См. главу “Шума времени” “В не по чину барственной шубе”: К полуночи по линиям Васильевского острова носились волны метели.

... – Неуклюжие дворники, медведи в бляхах дремали у ворот. – Так было четверть века назад. И сейчас горят там зимой малиновые шары аптек (II, 43). Нетрудно заметить, что в приведенном фрагменте комбинация мотивов зимы и малины (последнего – в “тереосмысленной” форме) используется именно для воссоздания прошедшей историко-культурной эпохи.

4. Ср. реальный цветаевский комментарий к этим образам: «Монашка, думается мне, составная: нянька Надя с ее кроливым смехом, настоящая монашка с рубашками, и, наконец, я с моими хождениями на кладбище» (Цветаева М. История одного посвящения // Мандельштам О. Стихотворения, проза, записные книжки. Ереван, 1989. С. 366). Как интересную биографическую параллель ср. в письме Цветаевой Е. Я. Эфрон от 12 июня 1916 года рассказ о мандельштамовском визите в Александров: «страстно мечтал бросить Коктебеля и поступить в монастырь» (Пит. по: Полякова С. В. Осип Мандельштам: Наблюдения, интерпретации, неопубликованное и забытое. С. 190).

5. В этой связи нельзя не отметить некоторой однонаправленности культурологических взглядов Мандельштама соответствующим представлениям Гумилева, наиболее отчетливо отраженным в посмертно опубликованной в 1922 году статье “Читатель” (представляющей собой вступление к трактату о поэтическом искусстве и, вероятно, ставшей предметом скрытой полемики в “Разговоре о Данте”; см.: Левинтон Г. А. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки. С. 38–39): «Поэзия и религия – две стороны одной и той же монеты. И та и другая требуют от человека духовной работы» (Гумилев Ю. Сочинения в трех томах. Т. 3: Письма о русской поэзии. М., 1991. С. 20).

6. В то же время, мандельштамовская характеристика филологического “трактата” Мериме: звучит он приблизительно как эпод трагического хора (II, 279), – сопоставима с упоминанием греческого хора в заметке “Кровавая мистерия 9-го января”: Хор, забытый на сцене, брошенный, предоставленный самому себе. Кто знает законы греческой трагедии, тот поймет – нет более жалкого, более раздирающего, более сокрушительного зрелища (II, 268). Введение в данный контекст этой заметки (кстати, выступающей в роли своеобразного словаря мандельштамовских мотивов начала двадцатых годов; ср.: Левинтон Г. А. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки. С. 35) определяет несколько новых смысловых направлений анализируемого содержательного комплекса. Так, именно в ней используется метафорическое уподобление России зверю (Никто не слышал, как прозвучал в морозном январском воздухе последний рожок императорской России – рожок ее агонии, ее предсмертный стон. Императорская Россия умерла как зверь – никто не слышал ее последнего хрипа (II, 268)), причем входящий в его окружение образ рожка возвращает к упоминавшейся сцене смерти Бозио в “Египетской марке”: За несколько минут до начала агонии по Невскому прогремел пожарный обоз. ... Воинственные фиоритурь петушиных пожарных рожков ... ворвались в плохо про-

ветренную спальню (II, 82)). Кроме того, образ рожка отсылает и к стихотворению "Возможна ли женщине мертвой хвала?.." (кстати, законченному 14 декабря 1936 года, что не может не вводить, хотя бы экстратекстуально, декабристской темы): Но мельниц колеса зимуют в снегу. И стынет рожок почтальона (220); при этом обращенность текста к О. А. Ваксель опосредованно вводит в данный контекст и фигуру Гумилева; см.: Левинтон Г. А. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки. С. 36. Здесь же следует сказать, что присутствующий в "Кротовой мистерии 9-го января" мотив обезглавливания (Мрачно стоял обезглавленный Петербург (II, 269)) в мандельштамовском мире соотносится, в частности, и с гумилевской темой: несколько подробнее об этом см. в работах автора: Об одном мотиве в русской поэзии начала XX века // Литературный процесс и развитие мировой культуры: Материалы и тезисы конференции. Таллинн, 1994: "Акмеистический" фрагмент художественного мира Мандельштама: метатекстуальный аспект // Russian Literature (в печати). – Здесь же следует сказать, что образ факелов, встречающийся в сцене смерти Бозиво и встраивающийся в своеобразную "казенно-государственную" символику – см.: и полыми факелов лизнуло зеркала. Но в потускневшем сознании умирающей певички этот ворох горячего казенного шума, эта бешеная скачка в бараньих тулупах и касках ... обернулась призывом оркестровой увертюры (II, 83), – отчасти схож с образностью уже упоминавшегося описания перегородки портного Мервиса: Тут был Пушкин с кривым лицом, в меховой шубе, которого какие-то господа, похожие на факельщиков, выносили из узкой, как караульная будка, кареты ... , не обращая внимания на удивленного кучера в митрополичьей шапке (II, 62). Симптоматичной кажется и "комбинация" пушкинской линии с цыганской темой, представленная цитированием фрагментов поэмы "Цыганы" в двух принципиальнейших мандельштамовских статьях начала двадцатых годов – "Слово и культура" и "О природе слова": кстати, вводимый пушкинской поэмой мотив Овидия находит соответствие в творчестве Мандельштама, в том числе и в личностном аспекте: ср. работу автора "К интерпретации стихотворения Мандельштама "Сохрани мою речь навсегда..." (в печати).

7. Об образе соли в мандельштамовском мире см., например: Ronep O. An Approach to Mandel'stam. P. 276–280. – К образу улицы см. ее отождествление с литературой в статье "О природе слова": Литература – явление общественное, филология – явление домашнее, кабинетное. Литература – это лекция, улица: филология – университетский семинарий, семья (II, 178). В связи с именованьем улицы "некрасовской" ср. там же: Розанов же увязнет с головой в строчке любого русского поэта, как он увяз в строчке Некрасова. "Еду ли ночью по улице темной" – первое, что пришло в голову ночью на извозчике. Розановское примечание – вряд ли существует другой такой русский стих во всей русской поэзии (II, 179).

8. О соотносительности "хлебной" метафоры и метатекстуальной проблематики у Мандельштама см.: Тоддес Е. А. Статья "Пшеница человеческая" в творчестве Мандельштама 20-х годов // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. – Совершенно иначе интерпретируются изображаемые в тексте действия С. В. Поляковой (Осип Мандельштам: Наблюдения, интерпретации, неопубликованное и забытое. С. 142), в ответ на предположение Г. Струве о присутствии в стихотворении визионерского начала возражающей: < речь у Мандельштама идет о бытовой детали, типичной – преимущественно до революции – для обихода бедного люда, когда вместо дорогого и потому не всегда доступного сахара, чай ... пили вприкуску с солью, во время постов тоже не полагалось есть сахар Возможно, что чернецы постились и потому обходились вместо сахара солью, или были настолько неимущи, что отказывали себе в сахаре >. Думается, что подобное объяснение слишком буквально и потому вряд ли правдоподобно, тем более, что и другие действия, связанные с ситуацией приема пищи, имеют в данном тексте отчетливый "ненормативный" характер, – ср.: в солонке нож И вместо хлеба – еж брюхатый (156). Кроме того, аналогичный ореол окружает эту ситуацию и в "типоло-

гически" близкой "Неправде" 1931 года, "разыгрывающей" сходную ситуацию, напоминающую посещение "лесного дома" в волшебной сказке – ср.: Шиндин С. Г. О двух "фольклорных" текстах Мандельштама // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора: Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. Ч. 2. М., 1988. – О мотиве голода, трансформируемом в мандельштамовское творчестве в культурно-историческую сферу, см.: Годдес Е. А. Статья "Пшеница человеческая" в творчестве Мандельштама 20-х годов. С. 184 сл.

9. В связи с цитированной характеристикой символистского словаря см. предшествующее приведенному фрагменту описание Гиппиуса: Словарем его бессознательно управляли два слова: "бытие" и "пламень" (II, 48).

10. См.: Лекманов О. А. Из комментариев к мандельштамовским текстам (I) // Мандельштамовские дни в Воронеже: Материалы. Воронеж, 1994. С. 56. – Здесь же следует учитывать и происходящие из-за такого сближения возвращения к образу древнегреческой трагедии.

11. См.: Парнис А. Е. Штрихи к футуристическому портрету О. Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991.

12. См.: Ахматова А. Листки из дневника (О. Мандельштам) // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 194.

13. Ахматова А. Десять годы. М., 1989. С. 162. – Особенно интересно то, что для фигуры Ахматовой оказывается возможным выявление и "религиозного" ореола: в первоначальной редакции статьи "Заметки о поэзии" Мандельштам, сопоставляя ахматовскую поэтику с символистской традицией, писал: символисты ... были аскеты, подвижники. Они стояли на колодах. Ахматова же стоит на паркетине, это уже паркетное столпничество (Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 284). Помимо возможного в этом фрагменте ахматовского подтекста (Как будто под ногами плот, а не квадратики паркета: см.: Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин // Russian Literature. 1978. Vol. VI. N 3. С. 275), интересной кажется возможность сопоставления этого фрагмента с характеристикой восемнадцатого века, открывающей "Заметки о Шенье" (при том, что образ Шенье с начала двадцатых годов устойчиво ассоциировался с личностью Гумилева: см., например: Левинтон Г. А. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки. С. 33, 41): Восемнадцатый век похож на озеро с высоким дном: ни глубины, ни влаги, – все подводное оказалось на поверхности. ... Этот век, который вынужден был ходить по морскому дну идей, как по паркету, – обернулся веком морали (II, 161). Кроме того, образ озера встречается в "Кровавой мистерии 9-го января", где он соотнесен с образами Дворцовой площади и Александровской колонны; см.: людские толпы не докатились до Дворцовой площади ... , – и ни один из актеров ... не дошел до огромной, как озеро, подковообразной площади с мрачным столпником-Ангелом в середине (II, 267), что, через мотив столпничества, ведет к окружающему "ахматовским" ореолом образу морского дна, – см. его употребление в "Что поют часы-кузнечик..." и "Телефоне" 1918 года. В связи с образом озера ср. замечание Г. А. Левинтона (Маргиналии к Мандельштаму // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: Материалы научной конференции. М., 1991. С. 39) об ассоциативной соотнесенности архитектурной образности Мандельштама с личностью Ахматовой, – при том, что в "архитектурном" стихотворении 1937 года "Реймс-Лаон" встречается образ озера: Я видел озеро, стоявшее отвесно (246). – Ввиду употребления в "Кровавой мистерии 9-го января" мотива движения народной массы к Зимнему дворцу см. как неявный пример соотнесенности "монашеской" образности с актуальной поэту современностью один из черновых вариантов стихотворения "За гремучую долбу грядущих веков..." 1931 года: по улицам шел на дворцы и морцы Самопишущий черный народ. ... шли труда чернецы (392–393).

14. См.: Шиндин С. Г. Мандельштам и Гумилев: о некоторых аспектах темы // Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции. СПб., 1992. С. 77, 83.

15. С ахматовской темой опосредованно может быть соотнесена и "монашеская" образность – см. характеристику одного из примеров ахматовской риторики в работе Эйхенбаума 1923 года "Анна Ахматова": начинает складываться парадоксальный своей двойственностью ... образ героини – не то "Блудницы" с бурными страстями, не то нищей монахини (Эйхенбаум В. О прозе. О поэзии. Л., 1986. С. 430). В данной связи особенно интересно то обстоятельство, что некоторые положения Эйхенбаума находят прямые переключки с выделяемыми Мандельштамом доминантами ахматовской поэтики: так, например, в статье "Буря и натиск" того же 1923 года о стихах Ахматовой Мандельштам, в частности, пишет: В ее стихах отнюдь не психологическая изломанность, а типический параллелизм народной песни с ее яркой асимметрией двух смежных тезисов, по схеме: "Ъ огороде бузина, а в Киеве дядька". Отсюда двустворчатая строфа с неожиданным выпадом в конце (II, 289). Кроме того, что данный фрагмент, во-первых, через эпитет "двустворчатая" соотносится с упоминаемыми далее "Стихами памяти Андрея Белого": Молчит, как устрица (410), – и всем комплексом коннотаций образа раковины в поэтической системе Мандельштама (вплоть до принципиального пассажа статьи "О собеседнике": Где, наконец, тот поставщик живых скрипок для надобности поэта – слушателей, чья психика равнодушна "раковине" Страдивариуса? (II, 146)), и, во-вторых, может отзываться в "Как по улицам Киева-Вия..." (см. работу автора: "Акмеистический" фрагмент художественного мира Мандельштама: метатекстуальный аспект (в печати)), он находит свое соответствие в описываемым Эйхенбаумом фольклорно-песенным началом ахматовской лирики (в том числе и с таким его типичным приемом, как параллелизм): см.: Эйхенбаум В. О прозе. О поэзии. С. 410, 437.

16. При этом последний текст, вероятно, косвенно соотнесен и с фигурой Гумилева: см.: Шиндин С. Г. Мандельштам и Гумилев: о некоторых аспектах темы. С. 82. – В связи с "рейнским" топосом Мандельштама см. "Христиан Клейст" 1932 года, так входящее, очевидно, в гумилевскую перспективу мандельштамовского творчества: Воина – как плющ в беседе шоколадной, И далека пока еще от Рейна Косматая казачка папаха. ... Он в бой сошел и умер так же складно. Как перябину с кружкой мозельвейна (308): ср. в промежуточной редакции "К немецкой речи": Сбегали в гроб ступеньками без страха. Как в погребок за кружкой мозельвейна. Воспоминаний сумрак шоколадный. Плющом войны завещан Старый Рейн. И я стою в беседе виноградной (400). – Нельзя не отметить и любопытного ахматовского "подтекста" в поведении цыганки в "Сегодня ночью, не солгу...", описание которого – Она сидела до зари И говорила: – Подари Хоть шаль, хоть что, хоть полушалок... (156) – трудно не соотнести с хорошо известным "дифференциальным признаком" Ахматовой в культуре начала века – образом шали, платка: ср.: Топоров В. Н. Ахматова и Блок (К проблеме построения поэтического диалога: "блоковский" текст и Ахматова), Berkeley, 1981. С. 45–46, 122–124.

17. Цит. по: Семенко И. Поэтика позднего Мандельштама (От черновых редакций к окончательному тексту). Рота, 1986. С. 101. – В связи с образом пунша и эпитетом "голубой" см. работы Е. А. Тоддеса: Заметки о Мандельштаме // Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига–М., 1992. С. 52–55; Из заметок о Мандельштаме. I // De Visu. 1993. N 11. С. 49–50, 53–54. – Возвращаясь к образу голубого пунша, "восходящему" к "Медному всаднику", нельзя не отметить содержащуюся в стихотворении "Дворцовая площадь" комбинацию образов столпника и омута (см.: В темном омуте столицы Столпник-ангел вознесен (103)), ведущую не только к ахматовской перспективе мандельштамовского мира (см.: "Акмеистический" фрагмент художественного мира Мандельштама: метатекстуальный аспект (в печати)), но и к такой существеннейшей эсхатологической составляющей петербургского мифа, как мотив затопления города с вздымающейся из вод фигурой ангела Александровской колонны (см., например: Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым ис-

темам. Вып. XVIII. Тарту, 1984. С. 31–33), одновременно отсылающей и к "Медному всаднику", и к "Памятнику": об особой актуальности последнего для Мандельштама см., например: Шиндин С. Г. О метатекстуальном аспекте "Стихов о неизвестном солдате" Мандельштама // Русский авангард в кругу европейской культуры: Международная конференция: Тезисы и материалы. М., 1993. С. 98–99.

18. О некоторых смысловых переключках с "Пиром во время чумы" у Мандельштама (преимущественно в "гражданском" ключе) см.: Хазан В. "Пир во время чумы" Пушкина в художественных исканиях XX века (Этюд) // Хазан В. Материалы к спецкурсу "Из истории русской поэзии серебряного века". Вып. 1. Грозный, 1992.

19. Особенно интересно то обстоятельство, что процитированные фрагменты повести и статьи обладают и экстратекстуальным статусом – ср. предпринятый Мандельштамом перевод на немецкий язык песни Мери из "Пира во время чумы", автограф которого упоминается в числе новых поступлений Рукописного отдела Пушкинского дома: см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 115. Совсем недавно внимание к существованию этого перевода привлек О. Ронен: см.: Ронен О. О "русском голосе" Осипа Мандельштама // Тыняновский сборник: Пятое Тыняновское чтения. Рига–М., 1994. С. 182.

20. Ср. употребление близкой образности в совершенно ином – экзистенциально-культурологическом – контексте в девятой главе "Разговора о Данте": Неправильно мыслить inferno как нечто объемное, как некое соединение огромных цирков, пустынь с горящими песками, смердящих болот, вавилонских столиц и докрасна раскаленных мечетей. Ад ничего в себе не заключает и не имеет объема, подобно тому как эпидемия, поветрие язвы или чумы, – подобно тому как всякая зараза лишь распространяется, не будучи пространственной (II, 245); к данному ряду (кстати, ведущему, в частности, и к образности "Стихов о неизвестном солдате") см. используемую в "Египетской марке" автохарактеристику: Я – безделица. Я – ничего. Вот попрошу у холерных гранитов на копейку – египетской кашки (II, 84); вероятно, не будет слишком далеким рассмотрение возникающей египетской темы (ср.: чумный Египта песок (419)) как одновременную импликацию мотивов бегства в Египет и исхода из него. Здесь же ср. стихотворение Гумилева "Зараза".

21. Здесь же можно отметить и такую биографическую деталь, как соотносительность мандельштамовского экспромта "Ахматова" ("Вполоборота, о печаль..." с "Бродячей собакой": см.: Ахматова А. Листки из дневника (О Мандельштаме). С. 193. Не менее важно и то обстоятельство, что этот текст содержит, во-первых, ведущий к "Сегодня ночью, не солгу..." хорошо известный образ шали (окаменела Ложноклассическая шаль (93)) и, во-вторых, образ Федры, встраивающийся в акмеистическую перспективу мандельштамовского мира: о некоторых ее содержательных компонентах подробнее см. работу автора "Акмеистический" фрагмент художественного мира Мандельштама" (в печати).

22. Ахматова А. Десятые годы. С. 167.

23. Кроме того, мандельштамовская метафора риги Нового Завета, как было отмечено (см.: Тоддес Е. Поэтическая идеология // Литературное обозрение. 1991. № 3. С. 40) может быть зависима от гумилевского: И станет храмом брошенная рига: здесь же ср. замечание Г. А. Левинтона (Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки. С. 34–36, 42–43) об особом месте образа Исаакиевского собора в контексте мандельштамовской темы смерти и, в частности, его корреляции с гумилевской линией.

24. Ахматова А. Десятые годы. С. 167.

25. Несколько подробнее об этом см. в работе автора "К интерпретации стихотворения Мандельштама "Сохрани мою речь навсегда..." (в печати): из последних обращений к "Сохрани мою речь навсегда..." см.: например: Хазан В. О. Мандельштам и А. Ахматова: Наброски к диалогу. Грозный, 1992. С. 47 сл. (там же – обзор некоторых работ последнего времени): Ронен О. О "русском голосе" Осипа Мандельштама. С. 184 сл. – Здесь же можно отметить и тот факт, что новгородская линия

может опосредованно соотноситься с фигурой Хлебникова – см. работу автора "О некоторых смысловых компонентах метатекстуальной образности в художественном мире Мандельштама" (в печати).

26. См. замечание Б. М. Гаспарова: « Стихотворение "Концерт на вокзале", по всей видимости, было написано Мандельштамом по следам смерти Блока и Гумилева; это двойное событие наложилось на двойную годовщину "смерти поэта": пушкинский юбилей 1921 года и 80-летие гибели Лермонтова » (Гаспаров Б. Тридцатые годы – железный век (К анализу мотивов столетнего возвращения у Мандельштама) // *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1992. P. 151); здесь же ср.: Ronen O. A Beam Upon the Axe: Some Antecedents of Osip Mandel'stam's "Umyvalsja poč'ju na dvore...". P. 158–173; Левинтон Г. А. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки. С. 37–38; некоторые составляющие этой темы рассмотрены в: Шиндин С. Г. О метатекстуальном аспекте "Стихов о неизвестном солдате" Мандельштама. С. 93–100.

К СЕМАНТИКЕ ОБРАЗА САДА
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ВАГИНОВА:
"КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ"

О. В. Шиндина

Образ сада, широко и разнообразно представленный в художественном мире Вагинова, входит в число идеологически значимых содержательных моделей автора, устойчивый набор которых определяет специфику его поэтики и образует набор проецирующихся друг на друга индивидуальных "мифологем". Кроме того, что образ сада включает в свое смысловое пространство близкие по значению составляющие, он, наряду с образом дерева, является центральным элементом растительного кода художественного мира Вагинова, служащим наиболее адекватной формой выражения натурфилософско-культурологической концепции автора¹. С максимальной полнотой специфика образа сада проявляется в романе "Козлиная песнь", где он выступает в явной соотнесенности с широкой культурной традицией и, в частности, свидетельствует о подключении текста к пласту литературных, в частности, античного периода, ассоциаций². В то же время, именно семантическое "освоение" образа сада становится одним из способов выражения глубинной авторской концепции, наличие которой в значительной мере определяет художественную специфику "Козлиной песни".

Так, уже в первой главе романа появлению образа сада (см.: *Тептелкин по саду над рекой (16)*³) предшествует использование набора единиц вегетативного кода, охватывающих собой все фазы эволюционного цикла растения и проецируемых в антропософскую сферу: *Обычно Тептелкин верил в глубокую неизменность человечества: возникшее раз, оно, подобно растению, приносит цветы, переходящие в плоды, а плоды рассыпаются на семена. – Все казалось Тептелкину таким рассыпавшимся плодом. Он жил в постоянном ощущении разлагающейся оболочки, сгнивающих семян, среди уже возносящихся ростков (14)*. Здесь же появляется образ рощи, который имеет самостоятельный ценностный статус и, одновременно, может интерпретироваться как "след" образа сада: *В городе жило загадочное существо – Тептелкин. Его часто можно было видеть ... , окруженного нимфами и сатирами. Прекрасные рощи благоухали для него в самых смрадных местах (14)*⁴. Симптоматично, что все три случая использования растительной

образности, открывающие роман, связаны с фигурой Т, вокруг которой группируются мотивы возрождения, бесплодности, расцвета, гниения, сияния и образы вегетативного характера: плодов, семян, цветов, растений, а также образ плодородной осени, что, в сочетании с рядом дополнительных признаков, позволяет отождествлять Т, во-первых, с содержательным "эквивалентом" универсальной фигуры бога растительности и, во-вторых, с символизирующим собой в романе мировое дерево образом Ф; ср. одно из авторских отступлений: *может быть, Тептелкин сам выдумал свою несносную фамилию, чтобы изгнать в нее реальность своего существования, чтобы никто, смеясь над Тептелкиным, не смог бы и дотрогнуться до Филострата ... , и кто разберет, кто кому пригрелся – Филострат ли Тептелкину или Тептелкин Филострату (17)*. Именно в соединении с фигурой Т и образом сада появляется первое упоминание о Ф, личность которого относится к сакральному уровню "Козлиной песни" (см.: *Гулял ли Тептелкин по саду над рекой, играл ли в винт за зеленым столом, читал ли книгу, – всегда рядом с ним стоял Филострат (16)*) и профаническими заместителями которого выступают образы А и НП. В то же время, фигура Ф, как и образ Т, оказывается соотнесена с образом античных роц – см. эпизод чтения НП своих стихов: *И все воочию увидели Филострата: тонкий юноша с чудными глазами, оттененными крылами ресниц, в ниспадающих одеждах, в лавровом венке – пел, а за ним шумели оливковые рощи. И, качаясь, как призрак, Рим вставал (58)*.

Включение в данный контекст образа Рима выводит на смысловую поверхность текста такую принципиальную для поэтики "Козлиной песни" ситуацию, как возможность отождествления романного Петербурга с Римом периода упадка, вследствие чего город приобретает способность выступать в качестве, с одной стороны, сценических подмостков, на которых разворачивается повторяющееся в истории трагическое "действие", и, с другой стороны, участника исторического сценария, одного из главных актеров в спектакле. Отождествление конкретной топографии Петербурга с культурной топографией Рима, являющееся естественным следствием их взаимоуподобления, присутствует в одном из видений НП – см. его обращение к второстепенному персонажу: *Вспомни вчерашнюю ночь, ... когда Нева превратилась в Тибр, по садам Нерона, по Эсквилинскому кладбищу мы блуждали, окруженные мутными глазами Приапа (23)*. Помимо того, что данное описание актуализирует мифопоэтическую природу "Козлиной песни", в нем с предельной полнотой воплощается функционирующий в романе монтажный принцип, позволяющий комбинировать реаль-

ные элементы топографии Рима и Петербурга, акцентными примерами которых выступают река, сад, кладбище (притом что образ последнего поддерживает общую эсхатологическую перспективу романа, заданную уже в авторских вступлениях)⁵. Интересным в данном контексте представляется тот факт, что фигура Приапа в приведенном фрагменте связывается с образом Эсквилина, где объединились находившиеся на нем в разное время кладбище и большие сады богатых римлян, причем там же был сооружен Золотой дворец Нерона⁶. Неявный мифологический характер этого фрагмента получает дополнительное обоснование в образе Приапа, семантический ореол которого включает в себя, во-первых, способность выступать в функции трансформации бога плодородия (т. е. соотноситься с идеей умирания и возрождения растительности) и, во-вторых, способность являться покровителем садов и, в частности, кладбищенским сторожем, охраняющим сады нижнего мира – сады мертвых. Тем самым Приап, кому принадлежат сады трех вселенских "уровней": небесные, которыми он владеет, будучи божеством, земные и подземные, – оказывается своего рода проекцией трехчленной вертикальной структуры универсума⁷, вследствие чего появляется возможность интерпретировать образ Приапа как семантический "эквивалент" мирового дерева, которому в "Козлиной песни" изофункциональны образы А, Ф, НП и Т и сам текст романа А; см., во-первых, передаваемые Далматовой слова НП: *вы последние, уцелевшие листья высокой осени (59)*, – во-вторых, слова А: *Червонным золотом горели отдельные листочки на черных ветвях городских деревьев В этом неожиданном возвращении лета мне кажется, что мои герои мнят себя частью некоего Филострата, осыпающегося вместе с последними осенними листьями (81)*, – и, в-третьих, его же автокомментарий: *У дивана, на полу и на стульях и на столе лежат всякие листки, так вокруг ствола дерева осенью лежат листья, но эти листья не похожи на желтые широкие листья дуба, на узорные листья клена, на круглые листья липы: дело в том, что они не упали, что между мной и листьями не порвана связь, они остались на ветвях, одни из них свернулись в трубочку, другие сломались или прилипли. – Всмотриваюсь в листья: это совсем не листья, это крышки от папиросных коробок; это вырванные листки из записных книжек, это обложки книг, все они покрыты моим почерком (508–509)*. Способность образа Приапа являться заместителем мирового дерева отсылает к использованию в римской традиции деревянных статуй этого божества для охраны садов, что сопоставимо с мистериальными деревянными скульптурами Диониса, а в применении к дионисийской и вегетативной образности "Козлиной песни" актуали-

зирует присутствующий в ней мотив спиритуализации статуй; см. о НП: *Гордо, и даже слегка нахально, он прошелся по главной аллее Летнего сада. Статуи смотрели на него со всех сторон. Они казались ему розовыми с зелеными глазами, слегка окрашенными волосами (142).*

Образ Петербурга, встраивающийся в дионисийскую и орфическую метафорику "Козлиной песни", претерпевает в романе акт символического "разъятия", поскольку семантика его имени "распыляется" на имена и отчества действующих лиц, населяющих описываемый в "Козлиной песни" Петербург. "Мультиплицирование" семантики имени города в образах героев делает Петербург своеобразным аналогом замкнутого святилища, изоморфного могиле, хранилищу ритуальных кукол, марионеток, статуэток и т. п., а смысловое пространство самого романа становится "хранилищем" персонажей; следовательно, образ Петербурга и текст романа взаимоуподобляются и отчасти уравниваются между собой. В связи с тождественностью персонажей романа куклам, статуям и словам может быть назван и образ шкафа, безусловно значимый в содержательной структуре романа и имеющий широкие смысловые коннотации в культурной традиции (а в некоторых своих аспектах – близкий семантике этого образа в поэтике ОБЭРИУ)⁸; это позволяет увидеть в образе Петербурга реликтовые "следы" храмового ящика, своеобразного вертепа, имеющего, как известно, трехчленную вертикальную структуру, легко выявляемую в художественном универсуме "Козлиной песни"⁹. С идеей священных хранилищ сопоставимо имплицитное присутствие в романе образа книжного шкафа, смыслаемого как своего рода вместилище всей мировой культуры; так, А пишет: *я перетираю книги и, перетирая, между прочим, читаю их, сегодня одну, завтра – другую. Сейчас десять строчек из одной, через несколько минут – несколько строчек из другой. Сейчас из политики по-французски, затем какое-нибудь стихотворение по-итальянски, потом отрывок из какого-нибудь путешествия по-испански, наконец, какое-нибудь изречение или фрагмент по-латыни, – это я называю перебежкой из одной культуры в другую (505):* ср. эпизод, когда НП оторвался от чтения, от расставления книг по полкам (21). Особая роль образа шкафа проявляется и в сцене, когда НП демонстрирует механизм поэтического смыслообразования в импровизации, содержащей сближение образов сада и комода: *Окна комодов, деревья садов... что это значит? ... Получается: в домах-комодах живут люди, подобно тому как деревья растут в садах (74)*¹⁰. Следовательно, образы обитающих в домах-комодах людей, деревьев и книг, хранящихся в книжном шкафу, получают

определенную смысловую тождественность; к сказанному см. изображение книжного шкафа Свистонова в главе "Разборка книг" романа "Труды и дни Свистонова" и размышление героя: *Люди – те же книги Приятно читать их. Даже, пожалуй, интереснее книг, богаче, людьми можно играть, ставить в различные положения*¹¹.

Наравне с образом книжного шкафа (комода), способностью выступать в роли "эквивалента" мировой культуры, его своеобразной микромоделю, наделяется в романе и образ сада. Примером этого может, в частности, служить сад-кабинет Т: *сидя в садике, устроенном им вместе с Марьей Петровной, Тептелкин чувствовал, что вся всемирная история не что иное, как его история. Садик был прекрасен. Он занимал небольшое пространство во дворе у красной кирпичной стены и был создан руками супругов (150). Реальный, бытовой "микрокосм" кабинетика-садика (154), представляющего собой весьма ограниченное пространство (см. сцену, когда Т уже совсем умиротворился и прогуливался по садiku, если можно так выразиться, собственно, он мог в нем еле-еле повернуться (150), внутри которого Т переживает растворение в космосе (см. эпизод, когда Т, несколько отойдя от своих возвышенных переживаний и от растворения в природе, от поглощения космосом, выходил из садика (154), как бы вбирает в себя "макрокосм" всемирной истории и культуры; ср.: *Раз, сидя в садике, Тептелкин почувствовал, что культура, которую он защищал, была не его, что он не принадлежал к этой культуре, что он не принадлежал к миру светлых духов, к которым он причислял себя раньше (150). Детальное изображение обустройства сада и ухода за ним Т и его женой (см.: *Супруги соорудили небольшой забор из деревянных перекладин, сами его покрасили масляной краской в зеленый цвет, утоптали малюсенькие дорожки, разрыхлили землю и обложили ее дерном. За дерном они специально ездили за город. Поставили столик и скамейку, посадили незабудки, анютины глазки, табак, мак и даже куст сирени. Один ключ от садика находился у Тептелкина (150)*) актуализирует в образе Т черты универсальной фигуры божественного садовника, сторожа и позволяет интерпретировать кабинет-сад как своего рода проекцию небесных садов на "средний", земной уровень. В то же время, данная модель может рассматриваться как форма импликации сада подземного, хтонического – см. случаи уподобления садика Т террариуму, во-первых, при его общей характеристике: *малюсенький садик, более похожий на террариум (150)*, и, во-вторых, в эпизоде, когда Т сидел в своем террариуме (154); при этом сравнение сада с террариумом встраивается в змеино-бесовскую образность, устойчиво**

соотносящуюся в романе с фигурой Т. Наполнение образа Т гротескными, профаническими чертами переносится и на образ заданного им сада, выступающего как сниженный, свернутый и усеченный вариант сада идеального, "взращаемого" героем в сфере культуры, – см. связываемые с периодом преподавания в университете южного городка надежды Т на воплощение духовного эквивалента "небесного" сада: *Здесь, среди южной природы, в благодатном климате, в изобилии плодов земных, мы разовьем интеллектуальный сад, насадим плоды культуры (65)*; ср. название содержащей этот эпизод главы – "Расцвет". Идеальный сад, являвшийся для Т высоким "прецедентом", ориентиром, появляется в одном из снов героя (тем самым включаясь в образуемую многочисленными изображениями разнообразных пограничных состояний сознания составляющую смыслового строя романа): *К утру мерещился Тептелкину сад тишайший. Солнце внутри церквей, монахи, ... олеандры цветущие, нежное, розовое море, ... колокола, виноградная лоза, еще покрытая росой ... И казалось ему, что он верит в чертей и в искушение (94)*. Следующая за данным фрагментом сцена "искушения" Т бесами, предводительствуемыми его друзьями, содержит в себе косвенные евангельские коннотации и делает допустимым понимание представленного в этом сне описания как изображения традиционного монастырского сада, в состав которого обязательно входил сад фруктовый, символизировавший собой рай¹². Вследствие этого видимый Т во сне сад приобретает черты своеобразного запретного, искушающего его плода, что встраивается в общий семантический ореол этого персонажа (см. уже цитировавшееся: *Все казалось Тептелкину ... рассыпавшимся плодом (14)*) и подкрепляется устойчиво соотносящейся с ним "змеино-бесовской" образностью, в частности, оформляющей данный эпизод; см.: *Хотел бы он ... сесть на высокую, величественную гору и смотреть на весь мир и наслаждаться. И казалось ему, что его там обязательно обступят бесы, а он отвернется и отринет – "не хочу, – скажет он, – идти с вами, не вашей я породы, всю жизнь с вами боролся". И взыграют и закричат ему бесы: "Эх ты, вечный юноша!" (94)*; притом что вся сцена завершается прерывающим сон Т появлением квартирной хозяйки: *И шмыгнула в дверь, прошуршав платьем, как змея хвостом (94)*. Здесь же ср., во-первых, именование садика Т террариумом, во-вторых, восприятие Т своих друзей в гостях у Кости Ротикова (*И за столом ему казалось, что наклоняются, откидываются, хохочут, говорят, склоняются ... змеи с зелеными ручками и что только он и Марья Петровна живые (80)*) и, в-третьих, хромоту НП, в мифопоэтической традиции устойчиво связываемую с хтоническим, змеиным началом.

В контексте рассматриваемой антично-христианской символики "Козлиной песни" появляется возможность для выявления

системы представлений автора о генетической соотнесенности христианства с эллинистической культурой, воспринимаемой в свете дионисийского культа и предвещающей его; следовательно, наличие в образе умирающего и воскресшего бога растительности (эксплицируемом в смысловом пространстве романа) античных и христианских составляющих позволяет увидеть в тексте отражение воззрений на фигуру распятого и воскресшего Христа как на образ обновленного Диониса. В этой связи особую роль приобретает образ старца Нектария, присутствующий в повести "Монастырь Господа нашего Аполлона" и в стихотворении "Бегу в ночи над Финскою дорогой..." и являющийся у Вагинова олицетворением христианства, – притом что этот образ может интерпретироваться как своеобразный "христианизированный" заместитель античного хозяина садов – божественного садовода и пасечника Приапа (ср. семантику имени Нектария, отсылающего к образу пчел¹³). Противопоставление фигуры Нектария образу Аполлона, выступающее художественной проекцией оппозиции античность – христианство, совмещается с темой гибели поэтического искусства, одним из метафорических выражений которой становится мотив смерти Аполлона; в свою очередь, в смысловое пространство этого мотива включается и образ сада; см.: *Наше время, изобилуя открытиями в химии, механике и физике, навело многих талантливых, но несчастных художников на мысль, что оные открытия есть вещь замечательная и вечная. Повинуясь слабому сему рассуждению, отроки и старцы ... Храм Аполлона и Деметру презрели. – Лето от лета сады поэзии хирели и иссыхали. Ни сладкогласие имен, ни благоухание воздушей и солнца в оных не примечались. Под одеждой сии не чувствовали ни прекрасного тела своего, ни трепетания жил и мускулов, ни лежащих в оных морей, ни произрастающих роц и градов¹⁴. Указание на принадлежность искусства христианскому началу, отождествляемому с современностью и наполняющемуся негативной семантикой, содержится в стихотворении "Бегу в ночи над Финскою дорогой..."; см.: *В сухой дремоте Оптинская пустынь. Нектарий входит в монастырский сад. ... Художники Распятому кадят (81); ср. в повести: Радий есть христианство, братия мои. – Паровоз есть христианство, братия мои. – Пикассо есть христианство, братия мои. – Есть пустыня Оптинская, в ней старец Нектарий, убежище для паровозов и радия уговоряет. Ночью Иисусу своему, из плоскостей и палок состоящему, кадит и молится¹⁵; введение же в данный контекст образа монастырского сада возвращает к эпизоду сна Т.**

Специфический характер монастырских садов, и продолжавших традиции античных атриумов, и послуживших основой для

развития садов Ренессанса, находит неожиданное "соотнесение" в самом образе Т, выступающем в "Козлиной песни" проводником античной и ренессансной линий и пытающемся найти компромисс между языческим и христианским мировоззрениями; см. обращенное к НП письмо Т, включенное в последнюю редакцию романа: *Дорогой друг, вы паганист. Эта черта глубоко отрицательная, вы не приемлете христианской благодати, между тем можно соединить христианство с верой в прелестных богов и ощущать особую тишину мира (155)*. Подобного рода "раздвоение" мировоззрения Т (возвращающее к раздвоенности его сознания, вследствие которого он постоянно ощущает рядом с собой присутствие Ф, а реальность собственного существования "изгоняет в несносную фамилию") характеризует и его отношение к городским садам и паркам. С одной стороны, его желание гулять по парку с друзьями, как древние философы, и, прохаживаясь, объяснять и разъяснять, говорить о высоких предметах (55), – может ассоциироваться с античными философскими школами, традиционно располагавшимися в садах; см., например, платоновскую Академию, сады Эпикура (ср. в стихотворении "Тают дома. Любовь идет, хохочет...", связанном с романом "Гарпагоняна": *Тают дома. Любовь идет, хохочет. Из сада спелого эпикурейской ночи. Ей снился юный сад, Стрекочущий, поющий, Веселые, как дети, голоса И битвы шум, неясный и зовущий (104)*¹⁶ и, особенно, школу парапатетиков. Здесь же см. проекцию исторического, сакрального прецедента в плоскость современной персонажам профанической действительности в эпизоде прогулки НП, когда он поджидал Костю Ротикова в Екатерининском сквере. ... Прошелся по саду. – На одной скамейке заметил Мишу Котикова с актрисой Б. ... Затем вспомнил философа с пушистыми усами Он заметил Марью Петровну Далматову на скамейке (69–70); при этом ср. его размышления, сопровождающие прогулку по саду: "Это ересь, что с победой христианства исчезли сильные, языческие поэты и философы. Они нигде не встречали понимания ... и должны были погибнуть. Какое одиночество испытывали последние философы, какое одиночество..." ... И вдруг грустно, грустно посмотрел вокруг (70). С другой стороны, стремление Т уподобиться древним философам соединяется с присутствующим в романе образом ренессансного сада (в культурной традиции ставшего продолжением античного "сада философии"); см. одно из его видений: *Видел он Петрарку бродящим вместе с Филиппом де Кабассодем по окрестностям Воклюза, занятых разговорами о научных и религиозных вопросах (68)*¹⁷. В данный ряд включается и замечание А о своих героях: *И хотя уже весна, восторженный Тептелкин не ходит по парку, не*

срывает цветов, не ждет друзей... ... Не будут они говорить в спящем парке, что хотят их очаровать, что они представители высокой культуры (107), – с чем сопоставимо одно из видений НП: *Дома опустошены. Все дальше от него отступает священное безумие. Нет больше великой свободы духа. Нет больше бесед под открытым, черным или золотоцветным небом* (25).

Образ прекрасного парка может соединяться не только с линиями античной и ренессансной традиций, но и с мотивом запустения, связываемым с современной героям действительностью, однако и в такой ситуации для Т парк принадлежит не столько реальному городскому пейзажу, сколько вневременному культурному ландшафту; см. его ощущения: *Боже мой, как прекрасен парк, как прекрасен...* (58); ср. ощущение НП, относящее сад в набор устойчивых доминант петербургской топографии, что находит соответствие с общекультурным стереотипом города: *Все в городе ему казалось западным – и дома, и храмы, и сады* (18). При этом разрушение на границе двух исторических эпох традиционного уклада жизни (включающего в себя, в том числе, и садово-парковое искусство) ассоциируется для Т с исчезновением целого культурного поколения, воспитанного на русской классической литературе (ср. слова НП: *Все мы любим книги Филологическое образование и интересы – это то, что нас отличает от новых людей* (87)); см. его размышления: *Разве теперь, ... когда это все отошло, не трогательны розовые сады где-нибудь в Харьковской губернии? Подростки женского пола, читающие только Пушкина, Гоголя и Лермонтова и мечтающие о спасении Демона; и не ужасна ли жизнь этих бывших подростков теперь, когда прежний быт, для которого они были созданы, кончился? Не обступает ли их теперь ужаснейшее отчаяние?* (68). Соответствующее изображение парка (см. эпизод, когда Т обошел в последний раз проходящий в запустение английский парк (67)¹⁸) придает совершенно особый смысл присутствию образов оскверненных статуй Адама и Евы (см. о Т: *Прошел в соседний парк, посмотрел грустно на Еву, прикрывавшую рукой лобок, между рукой и телом видны были черные прутья (шалость местной детворы), взглянул на Адама, продолжение спины Адама было запачкано нечистотами* (67–68)), – что в целом может быть интерпретировано как своеобразный символ утраченного райского сада. Дополнительным подтверждением неслучайности данного описания выступает смысловая параллель, присутствующая в драматической поэме Вагинова о Филострате ("1925 год"), которая своим образным и содержательным строем предвосхищает "Козлиную песнь", – см. реплику Т, обращенную к Ф и напоминающую ему его собственные слова: *А вы*

прохаживались, вдохновляясь Прекрасным воздухом воображаемой роши. – Как Сад прекрасен, – говорили вы, – Не то, что садики голландские с шарами и гномами С лоснящейся улыбкой. Аллеи здесь прямые, и даже школы Алкамена Я видел торс, подверженный отбросам Ребячьих тел, сажаемых заботливой няней (19)¹⁹. В связи с мотивом запустения, царящего в садово-парковых ансамблях, и темой вырождения и одичания, охватившего целое культурное поколение, можно упомянуть слова Т: Да, пакость, гадость вокруг – одичание Воображаю, как белогвардейцы пакостят консульские здания за границей: перед тем, как туда вселяется какое-нибудь полпредство Не сядут перед камином посидеть в последний раз, погрустить ... , не выйдут в сад, если таковой при доме имеется (36); ср. о пионерах: Экое поколение растет, без всякого гуманизма, будущие истинные представители средневековья, фанатики, варвары, не просвещенные светом гуманитарных наук (36), – в свою очередь, отсылающее к словам Далматовой: Среди ужаса и запустения живем мы (17).

Присутствующий выше образ английского парка дает основания для семантического сближения образов парка (сада) и книги, отчасти приуроченного смысловой близостью образов персонажей, марионеток и листьев; см. о Т: Поздней осенью, когда багряные листья стали кружиться в воздухе и шуршать под ногою, сложил свои книжки, единственное свое достояние, в брезентовый чемодан; обошел в последний раз приходящий в запустение английский парк, маленький, но сложный, как лабиринт (67); ср. высказывание А: Ведь вот, возьмем Англию, ... там настоящих писателей тоже не печатают, разве два-три друга издадут изящную книжечку в 300 экземпляров со всякими намеками на неизвестные тексты, да ее тоже никто не читает (50б), – притом что данная характеристика в полной мере может быть распространена на поэтику самой "Козлиной песни", избыточной явными и скрытыми интертекстуальными вкраплениями. Акцентирование незначительных размеров английского парка, с одной стороны, возвращает к саду-кабинету Т с его способностью выступать в функции медиатора между профаническим миром и сакральным пространством культуры и быть своеобразным вместилищем последнего и, с другой стороны, отсылает к барочным садам, содержащим в себе элемент "зашифрованности" и в целом представляющим собой некий ребус, требующий разгадывания, интерпретации; ср. автохарактеристику НП собственных стихов: Для меня они иносказание, нуждающийся в интерпретации специальный материал (44)²⁰. Расширение смысловых границ образа сада распространяется и на экзистенциальную сферу, так как его соотнесенность с

упорядоченным, гармоническим началом позволяет отождествлять этот образ с космосом, осмысляемым в категориях культуры, – см. представление Т о том, что *Вселенная, чуткий сад, где бродят Данте и Беатриче (159)*; ср. в стихотворении "В одежде из старинных слов..." 1924 года: *И жизнь предстала садом мне, Увы, не пышным польским садом (141)*. В результате этого, образ сада начинает выступать в роли промежуточного, опосредующего звена между природным и культурным началами, с одной стороны, и собственно миром культуры и романном универсумом, с другой, что, в сочетании с безусловной ориентированностью "Козлиной песни" на запечатление и сохранение максимально широкого фрагмента культурной традиции, наделяет текст "качествами" самого сада, и, следовательно, мирового дерева, с которым скрыто отождествляются в романе образы А, Ф и НП²¹. Специфический семантический ореол, складывающийся вокруг образа сада в творчестве Вагинова, основывается не только на его детальном художественном "освоении", но и на принципиальной смысловой "открытости" всех компонентов авторской поэтики, а потому оказывается практически неисчерпаем, так как в силу своих высоких комбинаторных возможностей вступает во взаимодействие со всеми главными компонентами модели мира писателя. Тем самым образ сада встраивается в систему глобальных смысловых взаимоотношений, содержательных тождеств, характеризующую универсум Вагинова и направленную на формирование в нем набора "перекрестных корреляций", что призвано максимально повысить степень его суггестивности и, следовательно, способствовать созданию такой художественной модели, которая могла бы стать безусловно надежным гарантом сохранения культурной информации во времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О семантическом ореоле сада в культуре см., например: Лихачев Д. С. О садах // Лихачев Д. С. Избранные работы в трех томах. Т. 3. Л., 1987; Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.). М., 1991; Цивьян Т. В. Сад: природа в культуре или культура в природе? // *Натура и культура: Тезисы конференции*. М., 1993; Свирида И. И. Сады Века философов в Польше. М., 1994; и др.

2. Об античных "истоках" "Козлиной песни" см. работы автора: Театрализация повествования в романе Вагинова "Козлиная песнь" // *Театр*. 1991. № 11; К выявлению античного слоя в романе Вагинова "Козлиная песнь" // *Балканские чтения-2: Симпозиум по структуре текста: Тезисы и материалы*. М., 1992. Некоторые аспекты вегетативной образности в художественном мире Вагинова рассмотрены в работах автора: К интерпретации романа Вагинова "Козлиная песнь" // *Russian Literature*. 1993. Vol. XXXIV. N 2; К описанию "культурологического" гербария романа Вагино-

ва "Козлиная песнь" // *Натура и культура: Тезисы конференции. М., 1993; Некоторые аспекты растительной символики в романе Вагинова "Козлиная песнь" (в печати).*

3. Все цитаты из "Козлиной песни" даны в тексте с указанием страницы по изданию: Вагинов К. *Козлиная песнь: Романы. М., 1991.* – В работе приняты следующие сокращения: А – автор, присутствующий в тексте на правах персонажа; НП – неизвестный поэт (Агафонов); Т – Тептелкин; Ф – Филострат.

4. Здесь же можно отметить, что образ прекрасной роши, соотносимый с античными священными рощами, оказывается соединен с образом статуй – см. продолжение описания: жеманные статуи, наследие восемнадцатого века, казались ему сияющими солнцами из пентелийского мрамора (14), – чем достигается эффект уплотнения времени и обнаруживается потенциальная коллажность его "фрагментов". Таким образом, сопоставление статуй с солнцами из пентелийского мрамора (являвшегося, помимо прочего, строительным материалом в древних Афинах), замыкает цепь хронологических уподоблений и служит косвенным доказательством возможной импликации образа античных рощ. Дополнительным обоснованием этого может являться и неоднократное упоминание в тексте жанра пасторального романа, в котором « природа составляла ... целиком сконструированный, идеальный мир, т. е. служила знаком культуры » (Баткин Л. М. Мотив "разнообразия" в "Аркадии" Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра // *Античное наследие в культуре Возрождения. М., 1984. С. 159*). Особенно интересно в данной связи присутствующее в "Козлиной песни" соположение имен представителей жанра ренессансной пасторали, – см. диалог Т и Далматовой: – Что я для тебя достала! Иду по рынку и вижу: ... лежит маленькая книжечка, ... остановилась и подняла, и вдруг – "Аркадия"... – Джакмо Саннадзаро! – воскликнул Тептелкин. – Кивнула супруга головой и вынесла книжечку. ... – Это я для себя купила ... Для тебя я купила "Аркадию". – Но Тептелкин уже не выпускал Баттиста Гварини (152–153)). Во-первых, это косвенно отсылает к стоящей у истоков античной идиллии фигуре Вергилия (ср. слова Т о Фениксе поэзии латинской – Вергилии (108)), что выступает одной из сюжетных форм соотносительности образа Т и с античностью, и с Возрождением. Во-вторых, это дает основания отождествлять читаемый или перечитываемый А какой-либо пасторальный роман в древнем французском переводе (506) с одним из упомянутых ренессансных романов, так как купленные Далматовой книги содержали перевод романов на французский язык; см.: книжечка была издана в Париже в 1610 году, но ведь во Франции в это время все еще был итальянский язык в почете (153). Кроме того, ср. эпизод, в котором А говорит: Я вспоминаю страницу из романа Лонга – "была уже осень в своей силе, и время жатв наступило. Каждый в полях..." (26), – притом что прославивший Лонга буколический роман "Дафнис и Хлоя" явился образцом для пасторальной литературы эпохи Ренессанса. Наконец, см. комбинацию тем античности и Возрождения, мотива французского языка и вегетативной символики в словах А о Т: уже не любил он читать Ронсара, обогатившего французский язык греческой и латинской жатвой (108). Здесь же необходимо учитывать, что с творчеством Гварини связана попытка жанрового синтеза комедии и трагедии, их "нейтрализации" посредством создания текста трагикомического, акцентирующего динамический аспект традиционных жанров (см.: Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. *Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 280–284*), что вполне сопоставимо – на новом историко-литературном этапе – с аналогичными жанровыми поисками Вагинова.

5. Ср. о Ленинграде в стихотворении Вагинова 1926 года "Два пестрых одеяла...": Пактол ли то стремится? Не Сарды ли стоят? Иль брег александрийский? Иль это римский сад? (Вагинов К. *Собрание стихотворений. Munchen, 1982. С. 165*; далее все цитаты из стихов Вагинова даны в тексте с указанием страницы по этому изданию; цитаты из поэмы "1925" даются по публикации: Вагинов К. К. *Драматичес-*

кая поэма о Филострате // De Visu. 1993. N 6). Следует также учитывать, что приведенные строки содержатся в тексте, обращенном к Бахтину (см.: Чертков Л. Примечания // Вагинов К. Собрание стихотворений. München, 1982. С. 212; ср.: Ненаписанные воспоминания: Интервью с А. И. Вагиновой // Волга. 1992. № 7–8. С. 152), который “присутствует” в “Козлиной песни” в качестве прообраза философа Андриевского (см.: Никольская Т. Л., Эрль В. И. Примечания // Вагинов К. Козлиная песнь: Романы. М., 1991. С. 551); в связи с этим особую роль приобретает факт тесного общения Вагинова и Бахтина в период работы первого над “Козлиной песней”, а второго – над теорией карнавала, что могло прямо или косвенно обусловить появление в романе карнавальной символики и, в частности, образа Приапа.

6. Здесь же следует упомянуть 8-ю сатиру Горация, в которой фигурирует деревянная статуя Приапа, охраняющая эсквилинский сад, разбитый на месте кладбища; в ней же упоминается образ Гекаты, присутствующий и в стихах Вагинова, посвященных умирающему, разрушающемуся Петербургу – см., например стихотворение “С Антиохией в пальце шел по улице...”: Припал к ногам, целуя взгляд Гекаты (45), – и поэму “Отшельники”: Не растворяй в сырую ночь, Геката, Среди пустынью жизнь влачу (144). Кроме того, через образ Приапа процитированный фрагмент романа может соотноситься с IV книгой “Теоргик” Вергилия, – учитывая предложенное Т. В. Цивьян (Verg. Georg. IV, 116–148: к мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 150 сл.) отождествление Приапа с образом “корикийского старика”. Ср. также упоминание в “Козлиной песни” пестумской розы (Это была не столпестковая кампанейская роза, не дважды цветущая пестумская (27)) как возможную аллюзию на Вергилия: Может быть, я бы воспел, какую заботой украсить Пышные можно сады и розарии Пестума, дважды Цвет приносящие в год (Verg. Georg. IV, 118–120. Пер. С. Шервинского), – что кажется допустимым интерпретировать в качестве косвенного подтверждения наличия в тексте Вагинова имплицитной связи между фигурами Приапа и садовника. Наконец, образ розы и некоторых других растений, регулярно встречающихся в “Козлиной песни”, может рассматриваться как своеобразная микромодель сада, его компрессированный образ, наследующий важнейшее качество этого символа – способность выступать наиболее адекватной формой компромисса между природой и культурой; к сказанному см. стихотворение “Спит в рясницах твоих золоченых...”: Ничего, что побит градом За окном огород из роз (48). – К рецепции образа Приапа в русской поэзии см. стихотворение А. Майкова “Приапу” 1840 года: Сад я разбил: там, под сенью развесистых буков, В мраке прохладном статую воздвиг я Приапу. Он, возделатель мирных садов, охранитель Гротов и рощ, и цветов, и орудий садовых Будь благосклонен, хранитель пустынного сада; ср. в стихотворении “Поэзия” того же года: Люби, люби камен, кури им фимиам! Лишь ими жизнь красна, лишь ими милы нам ... И розы Пестума.

7. См.: Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116–148: к мифологеме сада. С. 150–152.

8. См. точку зрения О. М. Френденберг, сближающей дарохранительницы, реликварии, табернакли со священными ящиками или корзинами у греков, римскими эдикулами и иудейскими ковчегами, которые она характеризует как « тот же шкаф с *imagines* – на раек, наш вертеп и наш театр марионеток, с теми же изображениями богов или святых внутри, с той же формой церковков, церковного домика-ящика » (Френденберг О. М. Семантика постройки кукольного театра // Френденберг О. М. Миф и театр. М., 1988. С. 17). – Об образе шкафа у ОБЭРИУ см.: Мейлах М. В. Шкап и колпак: фрагмент обэриутской поэтики // Тьянновский сборник: Четвертые Тьянновские чтения. Рига, 1990.

9. Ср.: Шиндина О. Театрализация повествования в романе Вагинова “Козлиная песнь”. С. 165–167 сл.

10. Ср. стихотворение 1930 года “Он с каждым годом уменьшался...”, содержащее не только образ книжной полки, но и комбинацию образов, существенных в

границах всего художественного мира Вагинова: С пером сидел он на постели Под полкою сырой, Петрарка, Фауст, иммортели И мемуаров рой. Там нимфы нежно ворковали И шел городской, Возлюбленные голодали И хор спускался с гор. Орфей погребали И раздавался плач. В цилиндре и перчатках Серьезный шел палач. Они ходили в гости Сквозь переплеты книг, Устраивали вместе На острове пикник (198).

11. Вагинов К. Козлиная песнь: Романы. С. 239.

12. См., например: Лихачев Д. С. О садах. С. 478–480.

13. О связи образа Приапа с пчеловодством, осуществляемой посредством мифологии сада, см.: Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116–148: к мифологии сада. С. 150–151. Ср. о метафорической соотнесенности пчеловодства с литературой в средневековой традиции в: Лихачев Д. С. О садах. С. 478.

14. Вагинов К. Козлиная песнь: Романы. С. 481.

15. Вагинов К. Козлиная песнь: Романы. С. 483. – О некоторых аспектах живописной метафоры в связи с антично-христианской образностью, растительным кодом и темой поэтического искусства более подробно см. в работе автора: Образ Венеры в контексте античной составляющей художественного мира Вагинова // Балканские чтения-3. Лингво-этнокультурная история Балкан и Восточной Европы: Тезисы и материалы симпозиума. М., 1994.

16. Неслучайной кажется лексическая близость данного фрагмента сцене видения НП (следующей, кстати, сразу после упоминания садов Нерона) Петербурга 1917 года: На небе перед ним постепенно выступал страшный, ... поросший травой город – друзья шли по освещенной, жужжащей, стрекочущей, напевающей ... улице (23), – объективно уподобляющая Петербург саду; ср. о Петербурге в авторском "Междусловии": А какой город был, какой чистый, какой праздничный! Почти не было людей. Колонны одами взлетали к стадам облаков, везде пахло травой и мятой. Во дворах щипали траву козы, бегали кролики, пели петухи (86), – почти дословно повторяющее финал повести "Звезда Вифлеема": В Петербурге нет и не было туманов, он ясен и прост, и небо над ним голубое. Колонны одами взлетают к стадам облаков. Кругом пахнет травой и мятой (Вагинов К. Козлиная песнь: Романы. С. 500). В связи с образом колонн может процитирован ответ Т на вопрос Далматовой о их происхождении, раскрывающий соотнесенность этого образа с растительным кодом: прототипом колонн являются стволы деревьев (77). – Возвращаясь к процитированному стихотворению, следует отметить, что его продолжение: Как тяжела любовь в шестнадцать лет. Ей кажется: погас прелестный свет, И всюду лес встает ужасный и дремучий (104), – оказывается сопоставимо со сценой моления Т статушке пятнадцатого века: Тептелкин все следил образ уходящего мира, когда фон был юн, совершенно юн. – К утру гуманизм померк, и только образ Марии Петровны сиял и вел Тептелкина в дремучем лесу жизни (90), – что возвращает к дантовской перспективе романа.

17. Здесь же следует учитывать, что «гуманистическое движение эпохи Ренессанса началось в садах, которые организовались на основании тех сведений, которые стали известны о садах Древнего Рима» (Лихачев Д. С. О садах. С. 481). – К упоминанию Петрарки см. включение его имени в "растительно-книжный" контекст в стихотворении 1930 года "Он с каждым годом уменьшался...": Петрарка, Фауст, иммортели И мемуаров рой (198).

18. Исползуемый в данном случае эпитет "английский" может являться указанием на принадлежность парка к типу романтических пейзажных садов, характеризующихся имитацией дикости, искусственной естественности, что следует отличать от сознательного разорения, разрушения аналогичных ансамблей. – В связи с темой романтизма кажется допустимым упомянуть поэта Зафратского, могущего служить его олицетворением; здесь же см. зафиксированный Мишей Котиковым "эпизод" его биографии – чтение лекции, – наполняемый откровенно карнавальным звучанием, поскольку установить тему лекции не удалось, не то о Леконте де Лиле, не то об аббате де Лиле (137); особенно примечателен тот факт, что Ж. Де-

лиль – не только автор садоводческого трактата-поэмы о пейзажных парках романтического стиля, имевшей большой читательский успех в России начала XIX века, но и переводчик "Теоргик" Вергилия. О рецепции "Садов" русской поэтической традицией см., например: Лотман Ю. М. "Сады" Делилы в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Делиль Ж. Сады. Л., 1987.

19. Здесь же следует учитывать, что наибольшей славой среди всех скульптурных произведений Алкамена пользовалась его статуя "Афродита в садах"; ср. в поэме: город малолюдный, Где мертвые тела лежат, Где с грудью полуобнаженной Стоит прекрасна и бела Венеры статуя и символ (21), – что возвращает (в сочетании с присутствием в поэме образов античных богов, оказывающихся живыми статуями) к античной перспективе художественного мира Вагинова. См. также появление в поэме (в реплике Ф, обращенной к Венере или Психее) мотива растворения в природе, сопологаемого с отсылкой к мифологическому ореолу фигуры Приапа: стояла ты, Глядя на город полуночный, На приапические толпы, ... В природе ежечасно растворяясь И ежечасно отделяясь от нее (17).

20. Это сближение, в свою очередь, встраивается в более широкий мотив барокко, затрагивающий главные содержательные элементы романа; подробнее об этом см. в работе автора "Тема барокко в романе Вагинова "Козлиная песнь" (в печати). – К обязательной для садов барокко связи с театрално-карнавальным началом см. более раннее употребление образа сада в художественном мире Вагинова – в стихотворении 1919 года "Острова", где сад связан и с мотивом художественного творчества: Пусть звучит музыка в узорных беседках, Звуки скрипок среди аллей ... Будем в садах устраивать маскарады, Песни петь и стихи слагать (28). Относительно сближения образов сада и книги ср. средневековую традицию, в которой сад – « это микромир, подобно тому, как микромиром являлись многие книги. Поэтому сад часто в средние века уподобляется книге, а книги ... часто называются "садами" » см.: Лихачев Д. С. О садах. С. 478.

21. См. о собственно мифопоэтической традиции: « сад соотносим с мировым деревом (он может воплощаться в мировом дереве, оно может быть его центром, пространственным и семантическим) » (Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116–148: к мифологеме сада. С. 146).

ОППОЗИЦИЯ "ПРИРОДА – КУЛЬТУРА" В ИСТОРИОСОФИИ
"ПОВЕСТИ ВРЕМЕННЫХ ЛЕТ"

А. М. Ранчин

Присущая современному сознанию оппозиция "природа – культура" древнерусскому мировосприятию в чистом виде не знакома и не была предметом рефлексии составителей "Повести временных лет"¹. Вместе с тем, значимость антитезы "природного" и "культурного" начал для летописцев несомненна при оценке и интерпретации ими событий мира людей. Эта оппозиция – инвариант свойственных ПВЛ антитез: "внечеловеческое (животное) – человеческое", "лишенное смысла – осмысленное", "до-историческое – историческое", а также, в известной мере, и таких антитез, как: "чужое – свое" и "языческое – христианское". Совмещение внутренней (зафиксированной в тексте) и внешней (исследовательской) точек зрения при анализе ПВЛ в рамках категориальной пары "природа – культура" позволяет выявить своеобразие историософских воззрений летописцев, в том числе и эксплицитно не выраженных и не осознанных.

При интерпретации ПВЛ я исхожу из постулата, что это единый целостный текст со своей историософией. ПВЛ – соединение нескольких сводов, тем не менее, в рамках избранного подхода этим очевидным фактом допустимо пренебречь. В древнерусской летописной традиции ПВЛ осознается и функционирует как целостный памятник.

Антитеза "природного" и "культурного" в ПВЛ проявляется прежде всего в противопоставлении "доисторического" периода ("предыстории") и исторического времени. Вехи в истории славяно-русов – основание Киева Кием. Кий, его братья и сестра как бы дают свои собственные имена киевским урочищам (горам и реке), то есть природная среда как бы "антропологизируется". Окончательное вхождение славяно-русов в историю, начало их историчес-

кого бытия связывается с их походом на Константинополь, отнесенным летописцем к 6360(852) году: "В лето 6360, индикта 15, наченшю Михаилу царствовати, начася прозывати Руска земля. О семь бо уведахом, яко при семь цари приходиша Русь на Царьгород, якоже пишется в летописаньи гречьстем"². Характерно, что появление этого названия прикреплено к точной дате – в отличие от появления этнонимов "древляне", "поляне" и т. п., обозначающих славянские племена преимущественно по местам их обитания. После статьи под 852 годом в ПВЛ идет сплошной поток погодных статей, в летопись вносятся даже "пустые" годы, без рассказа о событиях. Часы Истории включены, и время наполняется и упорядочивается. Именно этой ролью "хроно-маркера" и объясняются, по-моему, "пустые" годы в ПВЛ, а также в западных хрониках и анналах. Распространенное мнение, что летописцы перечнем "пустых" годов намечали для себя или продолжателей лакуны, требующие заполнения, едва ли оправданно: летописцы конца XI или начала XII в. вряд ли полагали, что они или последующие историографы найдут, например, сведения, относящиеся к "пустым" датам середины IX столетия³.

И. П. Еремин, анализируя значение погодного принципа в ПВЛ, заметил: "Существующая в его (летописца. – А. Р.) время система летосчисления (от сотворения мира) оказала ему в этом отношении незаменимую услугу: каждый факт нашел свое время, зыбкие до и после получили свои четкие границы. Первая летописная дата (852 г.) – случайна: поскольку события рассматривались им только во времени, он мог подчинить свое изложение существующей системе летосчисления в любом месте, что он и сделал, воспользовавшись случайным упоминанием о "Русской земле" в "летописаньи гречьстем" ("Летописец вскоре" патриарха Никифора)"⁴. По-видимому, вслед за И. П. Ереминым, считает также случайной первую дату в ПВЛ и М. Н. Громов: "Условно была выбрана точка отсчета для единого летосчисления. Таким образом, русская история оказалась подключена к мировой"⁵.

С этим мнением никак нельзя согласиться. Выбор 852 г. как начала русской истории совсем не случаен. Свидетельством возникновения, реального существования Руси оказывается ее упоминание чужеземным историографом – Георгием Амартолом⁶ – подданным великой и единственной Империи – Византии. Свидетельство извне – своеобразное условие, необходимое для признания подлинности исторического бытия Руси. Приуроченность похода руси на Царьград к конкретной дате, открывающей начало сплошного потока датированных записей, объясняется тенденци-

ей вписать русские события в контекст всемирной истории. Эту тенденцию емко и точно охарактеризовал Н. С. Трубецкой: "Для образованных русских книжников византийские хроники были последним словом исторической науки, и они испытывали потребность в том, чтобы история их родины также была поставлена на такой научный уровень. Для них русская история предстает частью описываемой византийскими хрониками мировой истории. Поэтому географически-этнологическая основа русской истории должна быть поставлена в перспективу всеобщей исторической географии и этнографии, а между русской и общей хронологией должно быть установлено синхронное согласование. При этом русский автор вовсе не желал действовать произвольно и догматически: он хотел объяснить читателю основания того, почему он определяет для фактов русской истории именно эту, а не иную позицию в этнографически-географической и хронологической перспективе мировой истории"⁷.

Два события – княжение Кия и обретение русскими известности в Византии – первоисток истории, противопоставленной природному вневременному существованию, и подтверждение совершившегося исторического бытия Руси. Не случайно в Новгородской первой летописи, в значительной мере сохранившей текст предшествующего ПВЛ Начального свода, известие о Кие и его братьях синхронизировано с сообщением о походе руси на Царьград и отнесено к точной дате – к 6362(854) г.: "В лето 6362. Начало земли Русской. Живяху кождо с родом своим. И быша три братия <...>"⁸. Хотя очевидные "швы", следы вторичности в этой статье Новгородской первой летописи свидетельствуют, что датировка событий, связанных с Кием, 6362 г. в тексте Начального свода отсутствовала и появилась сравнительно поздно⁹, интересно намерение позднейших редакторов-летописцев свести воедино две точки отсчета: признание-упоминание о Руси греками и установление автохтонной власти в Киеве. Значимость знакомства с Русью Византии как подтверждения исторического, а не "природного" бытия Русской земли очевидна, впрочем, и в рассказе ПВЛ о Кие и его братьях и сестре: летописец сообщает о путешествии Кия в Царьград, приводя это событие как опровержение слухов, что Кий был не князем, но простым перевозчиком¹⁰.

"Летописный" принцип повествования (рубрикация исторического материала по годам) позволяет составителям ПВЛ противопоставить историю – до-истории, установить точку отсчета, "начало" своей страны и государства на оси времени. Первая дата в ПВЛ – это начало именно "национальной" истории (события иностранной истории, предшествующие первому датированному известию, относящемуся к Руси, в ПВЛ лишены дат). Сходно значение "ле-

тописного”, ”погодного” принципа и в хрониках, созданных в других новокрещенных странах примерно в одно время с ПВЛ. В чешских хрониках (у Козьмы Пражского и в Градиштской хронике) точка отсчета – крещение чешского князя Борживоя, датированное – исторически неверно¹¹ – 894 г.¹²

В отличие от составителей ПВЛ, начало истории чешские анналисты связывают именно с крещением страны. Впрочем, Козьма Пражский в этиологическом введении, повествующем о происхождении чешского народа и об утверждении власти и закона среди чехов, называет и имена первых, живших задолго до Борживоя, правителей – Чеха (героя-прародителя) и Крока, Кази, Тэти и Либуше, основавших первые города и назвавших их своими именами. Сходным образом Киев получает имя Кия, именами его братьев Щека и Хорива названы холмы Щековица и Хоривица, а именем сестры – речка Лыбедь: ”И быша 3 братья: единому имя Кий, а другому Щек, а третьему Хорив, и сестра их Лыбедь. Седяше Кий на горе, гдеже ныне увоз Боричев, а Щек седяше на горе, гдеже ныне зовется Щековица, а Хорив на третьей горе, от него же прозвася Хоривица. И створиша град во имя брата своего старейшаго, и нарекоша имя ему Киев”¹³. И содержащий даты рассказ ПВЛ о языческом прошлом Руси, и не подлежащее четкой ”локализации” на хронологической оси исконное чешское прошлое – это тоже история, противопоставленная догосударственному (до Либуше и Пршемысла, до Кия с братьями и сестрой) природному существованию среди лесов и рек. Но у Козьмы Пражского трактовка этой древнейшей эпохи как части истории – возможная, но не обязательная: сам хронист не убежден в истинности, историчности известий о времени до Борживоя. В хронике Градиштского аббатства повествование прямо начинается с известия о крещении Борживоя, чешская же ”пред-история” (сообщения о Гостивите, о Чехе, о трех девах – Кази, Тэти, Либуше – и т. д.) изложена в ретроспективном фрагменте-”отступлении”.

В использовании ”погодного” принципа распределения исторического материала, позволяющего противопоставить догосударственное, природное бытие славян и существование Руси в мире культуры и истории, ПВЛ кардинально отличается от византийских хроник, бесспорно известных на Руси в славянских переводах. У греческих хронистов исторический материал группируется не по годам, но по царствованиям¹⁴, господствует ”монархический” принцип. Так, Георгий Амартол, фрагменты хроники которого использованы в тексте ПВЛ, особо выделяет Крона как первого царя, а империю Александра Македонского избирает своеобразным водорезделом истории. (В хронике Симеона Логофета,

по-видимому, переведенной в Болгарии – вероятно, в XIV в. – Крон представлен как первый царь Сирии¹⁵). Повествование в первой книге хроники Амартола начинается от Адама и заканчивается рассказом о создании всемирной монархии Александра и ее распаде по смерти основателя. Во второй книге рассказ вновь начинается с Адама и его потомков¹⁶. При этом первая книга, с одной стороны, и последующие, с другой, представлены как бы двумя самостоятельными произведениями. Первая книга – своего рода “парадигма”, ключ к последующим событиям. Показательно, что именно перед второй книгой читается заглавие, которое скорее относится ко всей хронике Амартола: “Начало временным книгам Георгия Мниха”¹⁷. Всемирная империя Александра – как бы прообраз и Римского царства, и “нового Рима”, христианского Рима – Византии и одновременно как бы преемница ветхозаветного Израильского царства: Бог является Александру в образе израильского “архиерея” – первосвященника и побуждает македонского царя к походу против персов; Александр приходит в Иерусалим и узнает в израильском архиерее явившегося ему мужа, склоняется перед его духовной властью и получает “целование” от первосвященника¹⁸.

Единство Империи для византийских хронистов – своеобразная “реализация” в земном мире духовного единства христиан и как бы условие, предпосылка того, что проповедь Христа будет услышана. Георгий Амартол истолковывает четыре царства и их преемника-победителя в видении пророка Даниила (Дан., гл. 7–11) как символ и Христова воплощения и Царства, и Римской державы, в которой не случайно родился Царь Небесный: “4-м стоухиям творецъ и четвероконечный весь мир сими связавый Иисус Христос въплътися нашего ради спасения, теме поистине великый цесарь и нарочитый паче всех Авгоуст силен быв, облада разделеными царствии всеми понеже в днех его цесарь всех Господь родися <...>”¹⁹. Император Тиверий, согласно Симеону Логофету, Христа “цесарьским образом помысли нареци Его Бога; но сие оубо възбронено ему бысть от синъглита”. На Пилата же за распятие Христа Тиверий воздвиг гнев²⁰. Таким образом, между царем земным, правителем всемирной империи – Рима, и Царем Небесным устанавливается некая корреляция, соответствие²¹. Земной владыка-властелин всемирного царства как будто бы не может быть гонителем Царя Небесного и вселенской веры.

И Амартол, и Симеон Логофет выделяют первого римского царя Августа как своего рода “культурного героя”, дающего собственное имя одному из месяцев года и титулу римских и византийских монархов: “от негоже Августи прозвашася Гръчъстии царие и месяц августъ <...>”²².

Рубрикация материала по царствованиям предоставляла возможность представить мировую историю как смену, преемствен-

ность династий и царств. Так, Георгий Амартол строит линию династической и государственной преемственности: Египетское царство и его последний правитель Нектанав, бежавший от персов в Македонию и ставший отцом Александра – Александр, наследник Персидской монархии по праву победы и Египта – по крови и одновременно как бы духовный наследник Израиля (выше упоминалось об эпизоде встречи македонского царя с израильским первосвященником)²³. Симеон Логофет выстраивает аналогичную схему правопреемства и смены царств, наследующих власть друг друга: Еврейское царство – Персидская монархия – держава Александра Македонского – Египет Птолемеев – Рим Юлия Цезаря и Августа – Византия²⁴.

Принцип распределения материала по царствованиям, сочетающийся с идеей преемства мировых монархий, исключал возможность противопоставления "природного" и "культурного (исторического)" периодов в существовании людей. ПВЛ в данном случае совершенно независима от византийских образцов. Утверждение об ориентации русских летописцев на византийскую историософскую модель, высказанное, например, Н. С. Трубецким²⁵, не вполне соответствует действительности.

Д. С. Лихачев обратил внимание на этиологическую направленность исторической мысли летописца²⁶. Давно установлено, что в космографическом введении – возможно, появившемся именно в ПВЛ, а не в предшествующих сводах²⁷ – ПВЛ следует за хроникой Георгия Амартола и, может быть, за компилятивным "Хронографом по великому изложению". Тем не менее, космографическое введение ПВЛ по своему смыслу глубоко оригинально: Русь включена в круг народов и определено ее место среди них; разделение земель между прародителями-сыновьями Ноя становится исходной точкой бытия славян. Русь оказывается причастной всемирной и библейской истории не через государственное, но через этническое преемство и родство. Таким образом, сохраняется идея преемства наряду с оппозицией "природного" и "исторического/культурного" периодов в жизни славян.

Символическая связь между историей расселения народов-потомков трех сыновей Ноя устанавливается в ПВЛ благодаря тройному повтору триады прародителей-первых властителей: Сим, Хам, Иафет – Кий, Щек, Хорив – Рюрик, Трувор, Синеус. Призвание варягов в ПВЛ – второй (после Кия) первоисток Руси: государственная власть у славяно-русов одновременно и автохтонна, и привносится извне, организуя природное хаотическое существование славянских племен.

По "этническому" принципу построены многие хроники и ис-

торические сочинения западноевропейских средневековых авторов X–XII вв., например, "Чешская хроника" Козьмы Пражского, произведения Адама Бременского²⁸ и Видукинда Норвейского²⁹, однако в них нет космографических введений и бытие народа не представлено как часть всемирной истории (у Козьмы Пражского лишь содержатся параллели с ветхозаветным рассказом о приходе евреев в Землю Обетованную при описании прихода Чеха в Богемию).

В византийских хрониках рассказ о расселении народов после потопа занимает "периферийное" место. В тексте перевода хроники Григория Синаита из так называемой "Летописи Авраамки" он – своеобразная вставка, читающаяся "не на своем месте", вслед за повествованием о Моисее. У Георгия Амартола этот рассказ включен во вторую книгу, открывающуюся повествованием об Адаме³⁰. У Григория Синаита и Симеона Логофета хроники начинаются с описания сотворения мира³¹. В кратком повествовании об отдельных исторических событиях "Паралипоменоне" Зонары рассказ о потопе отсутствует³². От сотворения Адама начинается повествование в хронике Иоанна Малалы³³.

Согласно ПВЛ, для истории, в отличие от "предысторического" существования среди лесов и рек, характерны персонализм (маркированность именами князей) и линейное время.

Противопоставление доисторического (природного) и исторического бытия славяно-русов не равно антитезе "языческого" и "христианского"³⁴: крещение Руси отделяет от 852 и (призвание варягов) гг. около 130 лет. (Впрочем, истоки славянской праистории в ПВЛ как бы христианизированы, отмечены миссией апостола Андрея). Оппозиция "природа – культура" не равна и оппозиции "до-история – история". Среди славянских языческих племен, живущих как бы "внутри" природного мира, выделяются в ПВЛ "кроткие" поляне, соблюдающие брак, слушающиеся старших, гнушающиеся нечистой едой – в отличие от "скотски живущих" "звериным образом" древлян и других племен³⁵. Культурные запреты отделяют "человеческое" поведение от "животного". Летописец подчеркивает, что поляне не просто населяли леса (как древляне и другие племена), но "сидели" на горах. Здесь можно видеть противопоставление "леса – не-лесу" (горам и т. д.) как дикого пространства окультуренному, освоенному (так и в "Слове о полку Игореве" киевские горы противопоставлены половцкой степи). Кроме того, указание на горы как на место обитания акцентирует связь полян с историей: киевские горы, названные по именам Кия и его братьев, "неанонимны", отторгнуты от темного, "беспмятного" природного мира.

Своеобразно соотношение оппозиции "языческое – христианское" с оппозицией "природное – культурное". Критерии оценки поступков князей дохристианского времени иные, нежели мерила оценки христиан. Не осуждаются как греховные ни убийство Игоря древлянами, ни изощренно-жестокая месть Ольги, месть вообще не вменяется в грех. И напротив, христианин Василек Теревольский укоряется за казни своих гонителей в статье 6605(1097) г. Коварное убийство Владимиром (еще язычником) брата Ярополка летописец не обличает, в противоположность братоубийству, совершенному крещеным Святополком (в статьях 6523–6527(1015–1019) гг.). Обличается не Владимир, а воевода Блуд, предавший своего сюзерена Ярополка. Поведение человека дохристианского времени судится не по христианской, а по дохристианской же морали (предательство – великая вина и для язычников). Мораль (признак "культуры") не тождественна христианской этике. Князья-язычники не осуждаются летописцем; так и Иларион в "Слове о законе и благодати" прославляет власть первых киевских правителей, не обвиняя их в приверженности ложной вере³⁵. Но не случайно все они – кроме прародителя Рюрика и его братьев – умирают не своей смертью: языческое бытие неупорядочено, таит в себе роковую угрозу.

Человек дохристианского времени может быть наделен прозорливостью, как бы "природной мудростью" и "природной силой". Таковы "природная хитрость" Ольги и "лютость" Святослава, не варящего мяса и спящего под открытым небом. Прозорливость язычника относится к явлениям материального мира: волхв "видит" смерть "Олега от коня (статья под 6420(912)г.), Олег "видит" яд в кубке с вином, поднесенном ему греками (статья под 6415(907) г.). Знаменателен "природный" характер волшебства мага Аполлония Тианского, повелевающего комарам и птицам, в статье под 6420(912) г. В то же время все пророчества волхвов в христианское время оказываются ложными (статья под 6579(1071) г.). И напротив, прозорливы монахи: Матвей, "духовным оком" видящий докучающих инокам бесов (статья под 6582(1074) г.). Феодосий Печерский, прорицающий о погребении жены Яня (статья под 6599(1091) г.). Интересно, что летописец в двух статьях (912 и 1071 гг.) называет чудеса, совершенные магами – "волхвами" Аполлонием и иными, бесовским наваждением и объясняет их "попущением Божиим". Но лишь в статье 1071 г., основная часть которой относится к русским волхвам христианского времени, прямо подчеркнута "иллюзорность" "мечтанием совершенных" чудес магов.

Языческие и христианские пророчествования в ПВЛ оказыва-

ются как бы двумя "метаязыками", описывающими реальность и находящимися до известной степени в отношениях "дополнительной дистрибуции" друг к другу: в дохристианские времена и через язычников возвещалась истина, в христианские же – все пророчества волхвов ложны. Конечно же, при этом и рассказы о языческой прозорливости "обрамлены" собственно христианской интерпретацией.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Далее – сокращенно обозначается как ПВЛ. При цитировании древнерусских текстов "ъ" на конце слов в слабой позиции опускается.

² Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII века. М., 1978. С. 34.

³ Включение в летопись "пустых" дат вызывало недоумение еще у А. Шлецера: "Русские временники, подобно Англо-Саксонским, имеют странный обычай означать и тот год, в котором ничего не сделалось" (цит. по: Сухомлинов М. И. Древней русской летописи как памятнике литературном. СПб., 1856. С. 28).

Принцип сплошного потока дат выдерживается и во многих западноевропейских хрониках; "пустые" годы фиксируются в чешских средневековых исторических сочинениях – в "Чешской хронике" Козьмы Пражского, в хронике Градиштского аббата, у так называемых продолжателей Козьмы: в "Вышеградской хронике", у Винцентия Герлаха и в хронике 1196–1278 гг., в летописи аббата Ярлаха. У Козьмы и в Градиштской хронике спорадически встречаются пропущенные годы, в других сочинениях принцип сплошного потока событий выдержан последовательно. См.: *Fontes rerum Bohemicarum. Dil. 2. V Praze, 1874. P. 388–389, 203–237, 279, 282–283 ff., 463–464.*

Обращение к "погодной" рубрикации событий, а не к их распределению по царствованиям (как в большинстве византийских хроник) в определенной мере может быть связано с относительной неактуальностью монархического принципа для Киевской Руси и новокрещенных западных государств. Кроме того, такой принцип позволял описать события "национальной" истории, не пытаясь тщетно вписать их в схему преемства мировых монархий (как у византийских хронистов). Новокрещенные государства не могли претендовать на место в этой схеме. Показательно, что по мере утверждения самодержавной власти в Московском царстве и осознания русской историософской мыслью Руси как державы, равнодостоящей Византии и Риму, московские книжники создают оригинальные хронологические сочинения и пытаются упорядочить материал летописей по царствованиям русских государей ("Степенная книга").

⁴ "Повесть временных лет" как памятник литературы // Еремин И. П. Литература Древней Руси (Этюды и характеристики). М.-Л., 1966. С. 73.

⁵ Громов М. Н. Древнерусская философия истории в "Повести временных лет" // Актуальные проблемы истории философии народов СССР. М., 1975. Вып. 2. С. 9.

⁶ Как показал А. А. Шахматов, обращением составителя русской летописи к переводу сочинения патриарха Никифора ("Летописцу вскоре") объясняется ошибочная датировка начала царствования византийского императора Михаила (Шахматов А. А. "Повесть временных лет" и ее источники // ТОДРЛ. Т. IV. Л., 1940. С. 64, 66); под "летописаньем гръцъстемъ" летописец подразумевает хронике Георгия Амартола, в которой упоминается о походе русов на Царьград (Истрин В. М. Замечания о начале русского летописания: По поводу исследований А. А. Шахматова в

области древнерусской летописи // ИОРЯС. Т. XXVI. Пг., 1923. С. 68.

⁷ Лекции по древнерусской литературе (Пер. с нем. М. А. Журиной) // Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М., 1995. С. 559.

⁸ Новгородская первая летопись старшего и младшего извода. Под ред. А. Н. Соловьева. М.-Л., 1950. С. 104 (текст младшего извода).

⁹ Шахматов А. А. Начальный киевский летописный свод и его источники // Юбилейный сборник в честь Всеволода Федоровича Миллера, изданный его учениками и почитателями. М., 1900. С. 7; Творогов О. В. Повесть временных лет и начальный свод (Текстологический комментарий) // ТОДРЛ. Т. XXX. Л., 1976. С. 7–9.

¹⁰ Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII в. С. 28.

¹¹ Козьма Пражский. Чешская хроника. Вступительная статья, перевод и комментарии Г. Э. Санчука. М., 1961. С. 256.

¹² Там же. С. 57; Fones rerum Bohemiarum. Dil. 2. P. 386.

¹³ Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII в. С. 28.

¹⁴ Исключение – близкая по принципу рубрикации исторических событий к ПВЛ хроника Феодана, на близость которой к русской летописи указал еще М. И. Сухомлинов (Сухомлинов М. И. О древней русской летописи.. С. 30–32).

¹⁵ Симеона Метафраста и Логофета. Описание мира от Бытия и летописник собран от различных летописцев. Славянский перевод Хроники Симеона Логофета с дополнениями. Изд. имп. Академии наук (издал В. Срезневский). СПб., 1905. С. 11. Далее: Симеон.

¹⁶ Истрин В. М. Книги временныя и образныя Георгия Мниха. Хроника Георгия Амартола в древнем славянорусском переводе. Текст, исследование и словарь. Т. 1. Текст. Пг., 1920. С. 29–53. Далее: Амартол.

¹⁷ Амартол. С. 53.

¹⁸ Там же. С. 45.

¹⁹ Там же. С. 206.

²⁰ Симеон. С. 30.

²¹ Сводку данных и перечень работ, посвященных восприятию в Византии императора как земного образа Бога см. в статье: В. М. Живов, Б. А. Успенский. Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1995. С. 113–118, 133–134, 199–200.

²² Симеон. С. 29; ср.: Амартол. С. 205.

²³ Амартол. С. 39–45.

²⁴ Симеон. С. 18–29.

²⁵ Лихачев Д. С. Историко-литературный очерк. Комментарии // Повесть временных лет. М.-Л., 1950. С. 136.

²⁶ Трубецкой Н. С. Лекции по древнерусской литературе. С. 558–559.

²⁷ Гиппиус А. А. Ярославичи и сыновья Ноя в Повести временных лет // Балканские чтения-3: Лингво-этнокультурная история Балкан и Восточной Европы. Тезисы и материалы симпозиума. М., 1994. С. 136–141.

²⁸ Magistri Adami Bremensis. Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum. Ed. tertia. Hannoverae et Lipsae, 1917 (= Adam von Bremen. Hamburgische kirchengeschichte. Dritte auflage. Herausgegeben Bernard Schmeidler. Hannover und Leipzig, 1917). P. 4–5.

²⁹ Видукинд Норвежский. Деяния саксов. Вступительная статья, перевод и комментарии Г. Э. Санчука. М., 1975.

³⁰ Амартол. С. 58–59.

³¹ Полное собрание русских летописей. Т. 16. СПб., 1889. С. 4–6, 14.

³² "Паралипоменон Зонары" // ЧОИДР. 1847. № 1.

³³ Истрин В. Первая книга Иоанна Малалы // Записки имп. Академии наук. 1897. Т. 1. № 3.

³⁴ Утверждение Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского о бинарной оппозиции "языческое – христианское" (первый элемент которой однозначно негативен), опреде-

ляющей практически полностью историософию Киевской Руси (Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1995. С. 219–228), как думается, нуждается в некоторой корректировке.

³⁵ Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Кн. 3. М., 1994. С. 606, 608.

ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА В ПОЭЗИИ СЛОВЕНСКИХ ПРОСВЕТИТЕЛЕЙ

Т. И. Чепелевская

Специфика исторического и социально-политического развития словенских земель определила своеобразие словенского Просвещения, которое совпало по времени с периодом национального Возрождения и стало исторически прогрессивным процессом выработки национального самосознания, кодификации литературного языка и бурного подъема национальной культуры. К середине XVIII в. просветительские идеи, достаточно широко распространившиеся в Центральной Европе, в том числе в Австрии, проникают и в словенские земли. Однако здесь не получил отражения последовательно рационалистический подход к общественным, нравственным и эстетическим проблемам, характерный для раннего западноевропейского Просвещения. Первые словенские просветители, сосредоточившие свои усилия в первую очередь на проблемах языка и практических делах народного образования, не выдвигали ни радикальных политических, ни социальных идей, до которых общественное сознание еще не доросло. Просветительские идеалы свободы и личного достоинства, обличение деспотизма впервые отразились в словенской литературе второй половины XVIII в. в самой общей и довольно отвлеченной форме (трагедия А. Т. Линхарта "Мисс Дженни Лав", 1780 г.).

Вместе с тем, постулаты простоты и правды, требования близости к природе, восстановления изначальной гармонии между природой и человеком, сформулированные в эпоху Просвещения и получившие яркое выражение в руссоистской концепции "естественного состояния", были глубоко восприняты и использованы словенскими просветителями разных поколений. Связанные с этой концепцией представления о "человеке природы" (идеал которого Руссо видел в крестьянине), обладающем, по сравнению с "человеком цивилизованным", более высокими физическими и моральными качествами, весьма импонировали первым словенским будителям. Будучи в большинстве своем священниками, выходцами из крестьянских семей и, следовательно, представителями духовной интеллигенции в первом поколении, они еще не утратили связей со своей средой. Этим в определенной степени объясняется трансформация просветительских идеалов, их сниженность, соотнесенность с жизнью простого народа, крестьянства.

Говоря о своеобразии восприятия просветительских идей в словенских землях, следует учитывать и то внимание, с которым были встречены, а впоследствии переосмыслены здесь такие темы, как защита национального языка, история родины, поднятые в трудах выдающихся немецких просветителей Г. Э. Лессинга, Ф. Г. Клопштока и особенно И. Г. Гердера. Сочинения последнего оказали значительное воздействие на зарождавшееся национальное движение в словенских землях, поскольку в них разрабатывались близкие словенцам идеи единства исторического развития человечества как поступательного движения, связи происхождения языка с развитием мышления, представление о национальных языках, развивающихся "в соответствии с нравами и характером мышления народов" и определяющих своеобразие национальных литератур, открытие фольклора, как проявления простой и "естественной" сущности человеческой природы и др. Все это, наряду с внутренними импульсами, способствовало пробуждению внимания к национально-патриотической проблематике, правда, первоначально в узорегиональном контексте. При этом тема "человек и природа" в произведениях словенских просветителей оказывалась дополненной национальной темой, темой народа, эти мотивы в некоторых произведениях выступали в неразрывном единстве.

Мысли Ж. Ж. Руссо о "сияющей вечною красотою" природе и простоте естественных отношений находят отражение уже в произведениях Феликса Дева (1732–1786), монаха-августинца из Любляны. Он был одним из активных членов литературного кружка Марко Похлина, автора знаменитой "Краинской грамматики" (1768 г.), объединившего в 60-е годы XVIII в. представителей образованных кругов провинции Краины (прежде всего лиц духовного звания). Они ратовали за использование словенского языка в начальной школе, выступали за укрепление его позиций как языка культуры и литературы. Ф. Дев стал организатором и автором первого альманаха светской поэзии на словенском языке "Писанице" ("Pisanice od lepoh umetnost"), три номера которого вышли в Любляне в 1779, 1780 и 1781 г. Если в идейном плане многие стихотворения Ф. Дева отражали просветительские взгляды автора, то в художественном отношении они несли в себе отчетливые черты поэтики барокко. Используя богатую метафорику, а также прием сравнения – один из основных логических и художественных приемов барокко, поэт подавал волнующие его идеи через уподобление какому-то реальному явлению. Так, в одном из стихотворений цикла, посвященного теме зарождения словенской светской поэзии ("Писанице", II, 1780 г.) Ф. Дев рисует живописные

картины родного краинского пейзажа, весеннего утра, когда пробуждается природа, а "трудолюбивый крестьянин с радостью принимается за работу в ожидании будущего обильного урожая" ¹. Эти картины, являясь фоном для дальнейшего повествования, вместе с тем оказываются включенными в единый смысловой ряд, с природой, человеком и явлениями общественной жизни.

Мысли о гармонии человека и природы, пронизанные патристическими идеями, звучат и в творчестве крупнейшего поэта той поры Валентина Водника (1758–1819), первые стихотворения которого также появились в альманахе "Писанице". Впоследствии он сблизился с представителями второго поколения словенских просветителей, стал одним из деятельных членов люблянского кружка известного мецената С. Цойса. В. Водник с увлечением собирал материалы для немецко-словенского словаря; писал стихи, очерки для народных календарей ("Большой пратики" и "Малой пратики"); был редактором и автором большинства статей в первой газете на словенском языке "Люблянские новости" ("Lublanske novize"); успешно работал на поприще народного образования. В стихотворении "Призыв" ("Dramilo"), обращаясь к теме родной земли, поэт воспекает ее богатство и красоту:

"Словенец, твоя земля прекрасна,
И для усердных в ней есть все:
Поля, виноградники,
горы, море,
рудные залежи и торговые пути, – все,
что может тебя прокормить..."²

В другом произведении, "Довольный краинец" ("Zadovoljni Kranjec"), Водник создает идиллическую картину крестьянского труда: в поле, в доме. За любое дело он берется с удовольствием, и оно спорится в его руках, как у "истинного хозяина земли", человека, ощущающего свою неразрывную связь с ней.

В оде "Вршац" (вершина, холм) эстетическое наслаждение природой приобретает своеобразный религиозный оттенок: восхищение ею у поэта неразрывно с чувством преклонения перед Творцом. А в ряде пейзажных зарисовок ("Бохиньская Быстрица", "Весна", "Цветы") звучит близкая Руссо мысль, что человек как часть природы, ее порождение, должен подчиняться ее общему строю, ее законам.

Идеи Руссо, связанные с возвеличиванием природы и восхвалением естественного, неиспорченного цивилизацией человека, были восприняты (благодаря трудам ученика французского просветителя, Соломона Гесснера) другим членом кружка С. Цойса, Юрием Япелем (1744–1807). Автор религиозных сочинений (он из-

давал катехизисы, сборники молитв и религиозных песнопений, был одним из переводчиков Библии и немецкой религиозной поэзии – произведений Геллерта, Клейста и др.), Ю. Япель был известен и как сочинитель стихов светского содержания. В пронизанных теплым юмором стихотворениях 1780-х гг. (“Как в Крайне просо убирают”, “Детская колыбель в крестьянском доме”) без морализаторства, свойственного многим произведениям того времени, с нескрываемым сочувствием и любовью даны реалистические зарисовки жизни и быта крестьянина, находящегося в постоянном единении и согласии с природой.

В 1810 – 1820-е годы начали проявляться плоды деятельности первых словенских просветителей, призывавших молодых “не стыдиться своего родного языка”⁴, использовать его и как средство повседневного общения, и как язык культуры, в первую очередь – литературы. (На передний план выдвигаются ученики В. Водника. Некоторые из них стали профессорами словенского языка в гимназиях. Янез Примец (1785–1823) в штирийском Граце и Франц Метелко (1789–1860) в Любляне, опираясь на поэтическое наследие В. Водника⁵ и рукописную “Поэтику” Блаже Кумердея, побуждали своих учеников писать стихи на родном языке, в которых бы простота формы сочеталась со строгим назиданием. Пример Водника воодушевлял и молодых поэтов словенской Каринтии. Так, близкие ему идеи звучат в произведениях Урбана Ярника (1784–1844), священника, который наряду с занятиями историей, этнографией, исследованиями в области языка, писал стихи на местном наречии и печатал их (с немецким переводом) в немецких изданиях Каринтии. В стихотворении “Довольный Каринтиец” (прямая перекличка с Водником), в пейзажных зарисовках, которые можно объединить под общим названием “Времена года”, в имеющих этнографическую ценность картинах народных праздников (“Ночь на Ивана Купалу”, “Масленичная” и др.) ощущается стремление автора соотносить жизнь человека с природой. В первую очередь это относится к крестьянину, к которому Ярник относился с нескрываемым сочувствием. Особенно отчетливо это проявилось в небольшом стихотворении “Пчела”: оппозиция “природа – человек” здесь раскрыта с глубоким дидактическим подтекстом. Призыв: соизмерять свою жизнь с законами природы, дабы “древо жизни” породило истинные плоды, – прочитывается и в стихотворении “Осень”.

Тему “человек и природа” поэт включает в произведения, которые можно отнести к патриотической лирике. В оде “К словенцам” (1811 г.) Ярник, благодаря красочным описаниям родного края, сумел передать свои чувства по поводу зарождения словен-

ской поэзии в Каринтии. Несколько особняком в творчестве поэта стоят произведения, в которых он расширяет земные границы природного пространства и устремляет взор к звездам, в необъятный простор космоса. В стихотворениях "Звезды" (1809 г.) и "Утренняя звезда" (1812 г.) он передает восторг перед бесконечной красотой и гармонией этого необъятного мира, где все есть проявление премудрости Творца, устроителя мировой целесообразности:

"Здесь в вышине совершают
Свое вечное вращение
Неведомые огромные миры.
Одна звезда соседствует с другой,
И нет им числа.
Они посылают друг другу...
Свой божественный свет..."⁶

Строки из произведения словенского автора "Звезды" вызывают произвольную ассоциацию с мыслями М. В. Ломоносова из знаменитого "Вечернего размышления о божием величестве при случае великого северного сияния" (1743 г.):

"Открылась бездна звезд полна,
звездам числа нет, бездне дна".⁷

Однако если российский поэт и ученый стремится постичь законы вселенной как сферы, которая рано или поздно должна стать подвластной человеческому уму, то сочинение словенского поэта имеет отчетливый идеалистически-религиозный оттенок.

В словенской Штирии к первому поколению просветителей этого края следует отнести священника, писавшего стихи на местном диалекте, Леопольда Фолкнера (1741–1816). Прославившийся среди прихожан своими страстными проповедями, он был также автором произведений светского содержания. Его басни, где высмеивались человеческие пороки и восхвалялись добродетели, стихи о событиях наполеоновских войн (затронувших и словенские провинции) были известны во множестве списков и принесли их автору широкую известность. "Веселым поэтом словенских гор" называли его современники. (Сочинения Фолкнера были опубликованы лишь после смерти автора.) Особое место в его творчестве занимает пейзажная лирика, стихотворения, в которых природа раскрывается в неразрывном единстве с жизнью человека ("Дуб", "Липа"). "Голос природы", по мнению Фолкнера, не только "твердит" человеку о гармонии, простоте, непреложных первоосновах всего сущего. Природа для поэта и источник творческого вдохновения. Есть у штирийского поэта произведение, в котором в духе руссоистских идей он возвеличивает не только крестьянина, его близость к природе, а значит и к Богу, его тяжелый труд на земле,

но и все крестьянское сословие, приравнявая его по значимости к духовенству и дворянству ("Хвала крестьянскому сословию", 1807 г.).

В творчестве многих других словенских поэтов этого периода и откровенно назидательные, и лирические стихотворения часто строились как своего рода похвала – похвала естественной жизни на лоне природы, патриотическим устремлением земляков, трудолюбию крестьянства. Помимо чисто подражательных стихотворений Ш. Модриняка и П. Дайнко, сюда можно отнести и сочинения Блаже Поточника из Краня ("Жницы", "Пастух", "Молотильщицы"), произведения Мартина Куралта, долгие годы жившего и работавшего во Львове ("Песнь краинского крестьянина летним утром"), и уже упоминавшиеся стихотворения Ю. Япеля. Возвысить крестьянство в глазах общества, показать представителя этого сословия как человека, наделенного здравым умом, душевной добротой и высокими нравственными принципами, стало одной из задач известного просветителя Антона Томажа Линхарта (1756–1795), автора первых пьес на словенском языке: "Жупанова Мицка" (1789) и "Безумный день, или Матичек женится" (1790).

Тема "человек и природа" нашла отражение в творчестве священника из Горицы Валентина Станича (1774–1847). Он был весьма уважаем среди своих земляков благодаря разносторонней просветительской деятельности (много работал на поприще народного образования, приобрел своих прихожан к хоровому пению, занятиям физкультурой, был основателем приюта для глухонемых, меценатом учащейся молодежи, а в маленькой типографии, открытой на собственные средства, печатал молитвенники и сборники религиозных песен – "Песни для крестьян и молодежи", 1828, 1838 гг.). В. Станич получил известность и как поэт. В его стихотворениях природа и жизнь человека неразделимы, а широко используемые сравнения и параллели помогают ему выразить мысль о глубинной связи человеческой жизни с годовым циклом неумирающей природы: "подобно капле, упавшей с ветки и исчезнувшей в пыли, замирает жизнь человека"; "как цветок расцветает весной и превращается в тлен осенью, так и смерть приходит на смену юности"⁸. Близкие Станичу мысли звучат в пейзажной лирике священника Штефана Модриняка (1774–1827) ("Весной", "Элегия"), по праву считающегося продолжателем традиций Л. Фолкмера.

В целом, в произведениях писателей-просветителей XVIII – начала XIX в. из разных словенских земель выступает некоторая закономерность: выраженное в их стихотворениях отношение к "человеку природы" глубокое уважение к крестьянству и его труду во многом перекликается с основными положениями руссоистской концепции "естественного состояния". Однако не раз выдвигаемое Руссо противопоставление "развращенного" города и

”добродетельной” деревни не получило развития у словенских авторов. Вместе с тем, тема ”человек и природа” получила у них национально-патриотическую окраску, оказалась тесно взаимосвязанной с национальной тематикой. Позже, в 1820–1830-е годы происходит заметное обособление, с одной стороны, пейзажной описательной лирики (испытывающей сильное влияние немецкой литературы), а с другой – поэзии патриотической направленности. Идеи национального возрождения и славянского единства становятся доминирующими, начинают широко распространяться. Это во многом определило тематическую переориентацию словенской поэзии, отразилось не только в содержании, но и в названии произведений как поэтов старшего поколения, так и молодых авторов (”Словенцы”, 1818 г. Й. Кека; ”Славиня”, 1824 г. Б. Поточника; ”Краинская Словения”, 1823 г. Ю. Габрияна; ”Любляна – краинцы”, 1828 г. Я. Зупана; ”Славиня”, 1824 г. И. Холзапфера и др.).

Так, исследование поэзии словенских писателей-просветителей помогает понять, как проходило усвоение руссоистских идей на словенской почве. Их рецепция становится, на наш взгляд, первым, начальным этапом (а возможно и определенным импульсом) в процессе формирования и развития идеологии словенского национального возрождения. При этом произведение словенских авторов (еще раз подчеркнем – в большинстве своем представителей духовной интеллигенции в первом поколении) имеют не только чисто литературное значение. Они являются важным свидетельством эволюции общественно-исторического и культурного сознания народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Dev F. Krajske modric žalovanje cez tu predolgu goridržanje svoega Belina v Laških duželah // Gspan A. Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX st. Ljubljana. 1978. Zv. 1. S. 192.

² Vodnik V. Izbrane pesmi Valentina Vodnika. Ljubljana, 1958. S. 39.

³ Ibid. S. 18–19.

⁴ Pohlin M. Predgovor h Krajski gramatiki // Pohlin M., Zois Z., Linhart A. T., Vodnik V. Izbrano delo. Ljubljana, 1970. S. 11.

⁵ В 1806 г. выходит в свет сборник В. Водника ”Поэтические опыты” (”Pesme za rokushino”), куда вошли не только ранее опубликованные, но и новые стихотворения поэта. Сборник стал широко известен и еще больше укрепил славу автора, как ”первого словенского поэта” (С. Пойс).

⁶ Gspan A. Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX st. Ljubljana, 1979. Zv. 2. S. 27.

⁷ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 10-ти томах. М., 1959. Т. 8. С. 120.

⁸ Gspan A. Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX st. Zv. 1. S. 265–266.

ЧЕШСКИЕ "ПРОГУЛКИ" И "ТАБОРЫ" XIX В.

Л. Н. Титова

Осознание тесной связи отечественной культуры, ее состояния с деятельностью чешского патриотического "мирка" – "искусственного микромира" (В. Мацура), заменяющего собой в первые десятилетия XIX в. еще не сформировавшееся национальное общество, – удерживается вплоть до середины сороковых годов, когда будительской интеллигенцией производится его переоценка; восхищение стилем жизни "патриотов" (*vlastenci*): знаками, ритуалом, атмосферой тайны, которыми они себя окружают, уступает место осуждению изолированности этой "ложи", "секты" (Й. Добровский), оторванности ее от других слоев чешского общества. Страстная и своевременная критика К. Гавличком Боровским новеллы Й. К. Тыла "Последний чех" (1845), в которой "любимец народа" Тыл рисуется "пассивным патриотом и празднословом"¹, касалась отнюдь не только данного произведения, но и всей современной чешской прозы, кризисного состояния, в котором она находилась. Пафос критического выступления Гавличка заключался в констатации того факта, что творчество и весь стиль жизни современных прозаиков, художников и пр. не отвечают главной задаче, стоящей перед отечественной культурой – момент обострения общественно-политической ситуации чешского народа. Как ему представлялось, они должны были правдиво отражать действительность, изображать национальную жизнь в ее типичных чертах, приблизиться к этой жизни, осознать свою изолированность от чешского общества, и, осознав, преодолеть ее.

В силу ряда обстоятельств социально-экономического и общественного характера в эти годы вырисовывается реальная возможность формировать чешскую культуру не как культуру патриотической элиты, но как культуру национальную.

Среди новых форм общественного движения ("беседы", "академии", балы, культурные общества различного рода), получивших развитие с конца 30-х годов, популярность приобретают так называемые "*výlety*" (прогулки, пикники, экскурсии) – посещения группами студентов, мелких предпринимателей и других слоев преимущественно городского населения мест, связанных с важными событиями чешской истории. Это замки, поля сражений, местности, напоминающие о старинных народных преданиях и т. д. Происходит удивительное, если не парадоксальное явление. До того времени замкнутый "мирок", куда с трудом проникали "не-

посвященные”, который целой системой знаков ограждал себя от вмешательства ”извне”, активно обращается к массовым формам общественно-культурной деятельности.

”Цветы”, ”Вчелу” он читает,
Барышен он приглашает
На прогулки, чешский бал,
Жофин и Вацлавский зал.

– вот идеал чешского патриота этого времени с точки зрения будительской интеллигенции конца 30–40-х годов².

В довольно богатой литературе, посвященной бытовой культуре эпохи чешского национального возрождения, можно встретить едва ли несколько строк о вышеупомянутых ”прогулках”, как о способе времяпрепровождения тогдашнего чешского общества, пожалуй, лишь у Эдуарда Басса. Его монография³ о ”предмартовской эпохе” Чешских земель симпатична обилием фактического материала – тех черточек, деталей быта, поведения пражан накануне революции 1848 года, который так живо воссоздает облик эпохи национального возрождения на его ”вершинном” этапе.

”Прогулки”, как мы условимся называть ”výlety”, хотя это отнюдь не точный эквивалент чешского слова, трудно отнести к самобытным и оригинальным явлениям общественно-культурной жизни исследуемого нами времени. ”Культ природы сделал прогулки обязательной частью повседневной жизни” – констатирует Л. А. Софронова, анализируя культуру романтизма⁴. Возможно, что речь здесь идет не о прогулках, упоминаемых нами выше – ”коллективных” выходах на природу с целью познания истории и культуры ”родного края”, поскольку далее Л. А. Софронова ссылается на слова сказавшего о своем друге З. Красиньского. Красиньский пишет: ”Я точно не знаю, почему называю его поэтом: или за живой взор, или за частую рассеянность, или за то, что он любил одинокие прогулки”⁵. Это не столь важно. Ярчайший представитель чешского романтизма К. Г. Маха также любил совершать одинокие прогулки, он также посещал руины, напоминавшие о вечности, времени чешским и польским романтикам.

Чешское общество стремится вписать себя в природу, перейти из ”микромира” в ”макромир”. В посещениях замков, памятных мест следует видеть и проявление характерного для романтизма ”отторжения” от неприглядной действительности, возвращения к прошлому – точке опоры для формирования национальной истории. Об этом, в частности, свидетельствует издание в Праге в эти годы справочников типа путеводителей, снабженных довольно подробными данными об истории того или иного замка или насе-

ленного пункта, близ которого происходило событие, оставившее след в истории Чехии, ее культуре.

Какова же "художественная часть" этих "прогулок"? Осмотры замков, руин чередовались с чтением стихотворений чешских поэтов – часто в авторском исполнении (предпочтение отдается "бунтарской" литературе); пением так называемых "массовых" песен – в начале 30-х годов это были польские боевые песни. Членами любительских трупп разыгрывались сценки из спектаклей – преимущественно из репертуара пражского Сословного театра. Особый интерес представляет художественная (живописная) сторона этих "прогулок". Окрестности, чаще всего старинные чешские замки, тщательно зарисовываются. Это увлечение приобретает такой размах, что позволяет говорить о том, что рисунки, эскизы и пр., оставшиеся в творческом наследии как профессиональных художников эпохи чешского национального возрождения (А. Махека, А. Манеса и др.), так и любителей (К. Г. Махи, например), способствовали становлению отечественной школы живописи, в первую очередь пейзажной. Безусловно, многие из этих рисунков не представляют ценности с художественной точки зрения. Как правило, они литературны и несамостоятельны. Но они интересны для постижения стиля жизни, быта и эстетических критериев того времени. Кроме того, это все же достаточно оригинальное явление, хотя, как это нередко свойственно культурам региона Центральной и Юго-Восточной Европы, не успевшее "отлиться" в своеобразную национально-неповторимую форму. Речь идет лишь о закладке основ национальной школы живописи и о месте в ней пейзажей пражских окрестностей, зарисовок замков – одним из результатов, итогов "прогулок" патриотически настроенных горожан и одновременно свидетельстве романтической атмосферы эпохи.

В этой связи хотелось бы остановиться не на творческом наследии известных художников эпохи чешского возрождения: Ант. Махека и других, не избежавших отдать дань моде: их юношеские увлечения, "искушения" отражены в монографиях, посвященных этим мастерам⁶. Более привлекателен, с нашей точки зрения, художник "нетипичный" – поэт романтик К. Г. Маха, ярко и талантливо проявивший себя во всех областях чешской культуры (напомним, что судьбой ему было отпущено 26 лет жизни...). Творчество Махи, многими воспринимавшегося как *homo unius libri* (имеется в виду, несомненно, его поэма "Май", до сих пор остающаяся величайшим произведением чешской романтической литературы), оставило свой след и в становлении изобразительного искусства⁷. Нам очень близка и понятна мысль чешского исследова-

теля И. Коталика, полагающего, что "за границей эпохи Махи", которую в общественно-культурной жизни Чешских земель означал 1848 год, его наследие дольше всего живет именно в области национального изобразительного искусства⁸.

Чешские литературоведы редко говорят о живописном таланте К. Г. Махи⁹. Встречается упоминание о том, какие замки любил посещать поэт (Карлштейн, Мелник, Кокоржин, Бездез), каким активным участником "прогулок" он был, как прекрасно знал географию отечественной истории. Это не удивляет, если вспомнить о его исторической повести "Кршивоклад", планах и набросках четырех исторических драм, подробных описаниях замков в поэтических произведениях. Чуткий критик Ф. Кс. Шальда первым обратил внимание на "визуальный" характер поэзии Махи: "Маха – наш первый поэт, открывший колорит чешской поэзии,... наш первый *vidomec české poesie*"¹⁰. И это бесспорно так. Достаточно вчитаться в "Дневники" Махи, чтобы почувствовать гармоническое единство слова и изображения в его творчестве. "На каждого человека, – пишет Маха, – природа действует по-своему, поскольку каждый видит и воспринимает все иначе"¹¹. "Странно, – продолжает он дальше, – что каждый пейзаж, обладающий определенным поэтическим характером, сохраняет свое таинственное волшебство индивидуальности. Насколько специфичны, например, краски Карлштейна по сравнению с другими оттенками, как бы являющимися принадлежностью иных замков. Воды Влтавы, зеркальное отражение последнего луча солнца в облаках и светлые блики от вышеградских скал в эти ранние вечерние часы приобретают совершенно иной оттенок и, кажется, сам воздух становится иным. Красное переливается в фиолетовое, потом в голубое и, наконец, в серое – и все это еще прежде, чем вечер переходит в ночь; все эти цвета здесь совершенно иные, чем где-либо еще. Я наблюдал те же самые часы в Бездезе, в Гиршберке над озером, в Крконошах; и повсюду красный цвет приобретал разные оттенки, да и переход одного цвета в другой тоже происходил иначе"¹². Это скорее наблюдение художника импрессиониста, чем поэта. Хотя вспомним Державина, его рассуждения о живописной природе поэзии, "особый дар" которой – "выражать в слове удивительное многоцветие и пластическое богатство мира"¹³.

Самым непосредственным образом это относится к Махе. В его рисунках, набросках с натуры, так же, как и в поэтических произведениях, явно проступает лирическое начало, мотив живого, человеческого восприятия природы. Его рисунки чешских зам-

ков, окрестностей Праги, руин по-настоящему талантливо. Маха прекрасно владеет перспективой, а умение передать игру солнечного цвета и призрачных теней на светлых стенах придает его пейзажам особый поэтический колорит.

Мотив ночи и одиночества (один-ноч-ества, как бы написал Г. Д. Гачев) – один из самых любимых у романтиков – нашел свое специфическое воплощение в многожанровом творчестве Махи. И. Водак в своей критической статье о чешской поэзии назвал К. Г. Маху "поэтом ночи". "Ночь была для него огромным серым стеклом, пропускающим свет и позволяющим наблюдать за ним легко воспламеняющимися и искрящимися глазами... Именно ночь сделала Маху первым, кто выразил космические мотивы в чешской поэзии"¹⁴. Сколько проникновенных слов посвятил ночи Маха! Не случайно перевод одного из его стихотворений сделан "самой" А. Ахматовой:

Ночь во мраке! Ночь в сиянье!
Обе сердце мне тревожат.
Мрачная толкает в бездну,
Ясная уносит к звездам.
Бездна черная ужасна.
К свету ж путь недосыгаем...

"Прогулками" К. Г. Маха не платил дань популярному увлечению своего времени, но и не удовлетворял свое стремление художника полюбоваться причудливо меняющимися красками и оттенками вечернего неба. Судя по дневниковым записям, когда ночью он вступал на холм, коронованный развалинами старинного чешского замка, он чувствовал под звездным небом такое волнение, поэтическое вдохновение, которое помогало его разбуженной фантазии создавать эмоционально окрашенные драматические сцены своих драм, поэм, новелл. Эти немые свидетели славного чешского прошлого вдохновили поэта-художника на создание "Мая", "Кршивоклада", пейзажей, рисунков, набросков по памяти. Среди современников Махи можно назвать немало литераторов, пробовавших себя в живописи, – Гете, Гюго, Пушкин, Лермонтов, но в чешской культуре национального возрождения лишь ему удалось преодолеть границы поэзии и взяться за кисть.

Описания природы, как давно заметили критики, занимают в произведениях К. Г. Махи место не столько значительное в количественном отношении, сколько в смысловом: природа – это один полюс, на другом – трагическая судьба человека. Природа как вдохновение, утешительница, но и как безликая смертоносная сила пронизывает его поэзию и прозу. Что же касается апофеоза

творчества Махи – поэмы "Май", то в ней описания природы представляют собой самостоятельные, независимые от сюжета "партии". Тема "живописная природа поэзии Махи", оставившего в чешском изобразительном искусстве большое, к тому же малоизученное наследие, заслуживает особого, притом весьма чуткого исследования.

Пространство романтической культуры с присущим ему отношением между искусством и обществом, искусством и природой, передает – в ряде моментов – свой опыт второй половине XIX столетия. Мы имеем в виду таборское движение 1868–1871 гг., представлявшее собой специфическую черту общественной жизни Чешских земель на новом витке политической жизни страны. Однако между "прогулками" 30–40-х и "таборами" 70–80-х гг. – что касается природы и культуры – большая разница. На "вершинном" этапе эпохи национального возрождения превалировало вдохновение, воображение, фантазия, иными словами, духовность. Если К. Г. Маха и его окружение природу могли лишь воспринимать, описывать свое к ней отношение, стремясь постичь загадочные законы, управляющие природой и человеком, то в 70–80-е годы, когда "прогулки", пикники и экскурсии переливаются – почти незаметно, плавно – в "таборы" ее (природу) разрешалось и даже рекомендовалось анализировать. В эти годы уже не может идти речь об "отторжении", отказе от реальной действительности, которой бежали романтики. Приглушается объективно эмоциональный, философски отвлеченный характер их творчества. Явно уменьшаются и их мифологические склонности.

Уже не существует тот единый мир, в котором одни виды искусства перетекали в другие (ср. Гете об "известном взаимном тяготении и даже тенденции к растворению" одного искусства в другом¹⁵), мир всеобъемлющий, причастный к тайнам космоса: разумеется, есть исключения, например, космические мотивы поэзии Яна Неруды, но они лишь подтверждают правило; кроме того, достаточно вспомнить, что соратники Неруды сосредоточиваются вокруг альманаха "Май", знаменовавшего программное обращение к творчеству Махи.

Интерес, усилившийся с начала 60-х годов к гуситской эпохе, ее культуре и давший название общественным собраниям этого времени – "таборы"¹⁶ не случаен. Созревшее экономически и в культурном отношении чешское общество нуждалось в образце, примере, на который могло бы опереться в борьбе за достижение политической самостоятельности, и сознание, что именно в XV в.

чешский народ вошел – как равноправный партнер – в европейскую историю, успешно сопротивлялся чужеземным силам и сам нагонял страх на соседние страны, воодушевляло политических деятелей в этот период мощного общественного выступления чешского народа.

”Таборы” 70–80-х годов – это скорее ”маевки”, ”сходки”. Они многолюдны. Наряду с интеллигенцией, предпринимателями, в них принимают участие крестьяне, рабочие, городская беднота. На ”таборах” ведутся бурные дискуссии по вопросам экономическим и социальным. Они носят открытый антиправительственный характер и отличаются этим от ”прогулок” первой половины столетия. В то же время ”таборы” – не только манифестации, выступления с требованиями государственной и политической самостоятельности. Это и те, естественно модифицированные, ”сходки” на природе, рожденные ”патриотическим” чешским обществом на ”вершинном” этапе чешского национального возрождения. Как правило, они проводятся в местах, связанных с памятными событиями гуситского движения: у Липан, у Кутной Горы, на Жижковом поле у г. Пришбыслав, в родном селе Яна Гуса Гусинец, и т. д. Атмосфера, царящая на этих ”таборах”, их ”художественная программа”, обязательной частью которой было исполнение гуситских песен, в том числе гимна ”Кто есть божи воины”, прекрасно описанная в работе Я. Арбеса ”Плач Короны чешской”¹⁷, живо напоминает ”прогулки” будительской интеллигенции 30–40-х гг.

Все это позволяет сделать вывод о преимуществах форм, методов общественно-культурной жизни чешских будителей, воспринятых чешским обществом в 70–80-е годы.

И ”прогулки”, и ”таборы” оказались прочно вписанными в культурное пространство Чехии XIX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по кн.: Tuřnovský J. L. Život a doba J. K. Tyla. Praha, 1892. S. 140.

² См.: Титова Л. Н. Чешский театр эпохи национального возрождения. Конец XVIII – первая половина XIX в. М., 1980. С. 94, 98; Она же. Чешская культура первой половины XIX в. М., 1991. С. 100–104, 152–153; Она же. Чешские ”беседы” XIX в. О литературном жанре и городской культуре // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 111–121.

³ Bass E. Čtení o roce osmařtyřicátém. Praha, 1948.

⁴ Софронова Л. А. Польская романтическая драма. М., 1992. С. 47.

⁵ Там же.

⁶ Напр.: Reitharová J. Atonín Manes. Praha, 1967. S. 55.

⁷ См. Титова Л. Н. Чешская культура первой половины XIX в. С. 139.

⁸ Kotalík J. K. H. Mácha a malba romantická // Prostor Máchova díla. Praha, 1986. S. 114.

- ⁹ Правда, в конце 80-х гг. была издана прекрасно оформленная книга: Mraz V. Karel Hynek Mácha. Hrady spatřené. Praha, 1988.
- ¹⁰ Šalda F. X. Karel Hynek Mácha a jeho dědictví // Duše a dílo. Praha, 1913. S. 88.
- ¹¹ Spisy K. H. Máchy, sv. 3. Literární zápisky, deníky, dopisy. Praha, 1972. S. 230.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии // Сочинения Державина. СПб., 1864. Т. VII. С. 564.
- ¹⁴ Vodák J. K. H. Mácha (1905). Praha, 1958. S. 60.
- ¹⁵ Гегеле И. В. Введение в "Прописки", 1798 // Гегеле И. В. Об искусстве. М., 1975. С. 121.
- ¹⁶ Название для этих манифестаций – "табор", заменившее так и не прижившееся английское слово "meeting", предложил поэт Ярослав Голл; в печати его популяризировал К. Сабина. См.: Goll J. O první době Umělecké besedy // Padesát let Umělecké besedy. 1863–1913. Praha, 1913. S. 272.
- ¹⁷ Arbes J. Plač Koruny české, 2. vyd. Praha, 1894.

ПРИРОДА

В РЕЛИГИОЗНЫХ ИСКАНИЯХ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

О. И. Захарова

“Я всегда полон тоски по идеалу”, – признавался в одном из писем Чайковский. Судя по высказываниям композитора, в его жизни было три области, в которых он мог чувствовать близость к идеалу, или – что обычно связывалось у него с идеалом – к высшей Красоте и Божественному началу: это искусство (в первую очередь музыка), природа и религия. Природа в этом триумвирате часто оказывалась главенствующей и так или иначе объединенной с двумя другими областями.

По словам Чайковского, мгновения “святого восторга от созерцания природы” были для него “выше даже наслаждений искусством.”¹ Прогулки на природе стали в его жизни, начиная с середины 1870-х годов, своего рода ритуалом, значившим неизмеримо больше, чем отдых или моцион. “После обеда он шел гулять, какова бы ни была погода, – вспоминал брат композитора. – [...] Одиночество во время прогулок для него так же было необходимо, как в часы занятий. Не только люди, любимая собака его стесняла.”² В этой обстановке полнейшей сосредоточенности нередко рождались и “зародыши” будущих произведений.

В минуты “живого общения с бесконечной и невыразимой красотой природы” (слова композитора*) несомненно присутствовало религиозное чувство, о чем свидетельствуют многие другие высказывания, например, это: “... слава Богу я стал снова вполне доступен общению с природой со способностью в каждом листке и цветочке видеть и понимать что-то недосыгаемо-прекрасное, покоящее, мирящее, дающее жажду жизни... И дома я стал особенно заниматься цветами и хотя бы выючимся растением у галереи, за изумительным ростом которого слежу с величайшим интересом... Таинственно и торжественно!”³

Природа и религия, судя не только по высказываниям Чайковского, но и его творчеству, были для него явлениями одного порядка. Причем с усилением религиозных настроений, как правило, обострялся и его интерес к природе. Это особенно заметно в 1878 – 1887 годах, когда композитор пытался найти опору в православии,

* Все приводимые ниже краткие фрагменты высказываний без указания их автора принадлежат Чайковскому.

жаждал обрести веру, "просветление". Впечатляет проделанная им работа: чтение многих трудов по религии, систематическое изучение (с карандашом в руке) Библии⁴, регулярное посещение церкви, создание собственной духовной музыки, которая, на наш взгляд, являлась для Чайковского одним из наиболее активных средств утверждения в себе религиозных чувств, его музыкальными молитвами. Размах и страстность, с какой велась эта духовная работа, убеждают нас в том, что в религии композитор видел тогда главный путь решения своих жизненно-важных проблем, в том числе коренящихся в глубоко интимной области⁵.

Основное направление исканий и, очевидно, их "камень преткновения" заключался в попытках Чайковского "примирить критические доводы разума" с потребностью в вере. Моменты обретения "примирения" сменялись мучительными сомнениями. Особенно трудно было принять догматы личного бессмертия, греха и воздаяния. Еще в самом начале своих исканий композитор писал: "Если есть будущая жизнь (подчеркнуто Чайковским. – О. З.)^{*}, то разве только в смысле неисчезаемости материи и еще в пантеистическом смысле вечности природы, в которой я составляю одно из микроскопических явлений. Словом, я не могу понять личного бессмертия."⁶ Тогда же композитор признавался: "Сколько я ни думал о догмате возмездия и награды, смотря по тому, хорош или дурен человек, – я никогда не мог найти в этом веровании никакого смысла. Как провести резкую границу между овцами и козлицами! За что награждать, да и за что казнить?"⁷ О стойком неприятии Чайковским деления людей на злых и добрых, грешников и праведников с наказанием первых и поощрением вторых говорят более всего записи композитора, относящиеся к Ветхому Завету. Чайковскому претили отношения между Богом и человеком по типу земных (ты – мне, а я – тебе), которые он нередко к своему неудовольствию находил в Библии. И – напротив – глубоко трогала христианская идея "любви и жалости к людям", воплощенная в Иисусе, в особенности в его словах "Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас." (Евангелие от Матфея, гл. 11, § 28). Характерно следующее противопоставление, которое композитор сделал, читая псалмы Давида: "Давид вполне от мира сего. Весь род человеческий он делит на 2 неравные части: в одной нечестивцы (сюда относится громадное большинство), в другой праведники и во главе их он ставит самого себя. На нечестивцев он призывает в каждой псалме божью кару, на праведников мзду;

* Все подчеркивания в последующих цитатах принадлежат композитору и даются нами без специальных оговорок.

но и кара и мзда земные. Грешники будут истреблены, праведники будут пользоваться всеми благами земной жизни. Как все это не похоже на Христа, который молился за врагов, а ближним обещал не земные блага, а царство небесное."⁸ Чайковский и в искусстве особо ценил те произведения, и тех художников, в которых он ощущал эту всепроникающую, "высшую любовь к человеку" как таковому. Более всего он находил ее у Моцарта и ... Л. Н. Толстого (при всей, казалось бы, несопоставимости этих имен). Первого Петр Ильич называл даже "музыкальным Христом", "безупречной, бесконечно-доброй, ангельски-непорочной личностью". "Слушая его музыку, я как будто совершаю хороший поступок", – писал он⁹. И еще о Моцарте: "Никто не заставлял меня плакать, трепетать от восторга, от сознания близости своей к чему-то, что мы называем идеал, как он."¹⁰ То же ощущение близости к идеалу, но, естественно, с другими "обертонами", вызывало в Чайковском творчество Толстого. "...от изображения им самой, казалось бы, простой и будничной сцены, – отмечал композитор, – получалось впечатление неизгладимое. Между строками читалась какая-то высшая любовь к человеку, высшая жалость к его беспомощности, конечности и ничтожности. Плачешь, бывало, сам не знаешь почему... Потому что на мгновение, чрез его посредничество, соприкоснулся с миром идеала, абсолютной благодати и человечности."¹¹ Но тот же Толстой, став в своих религиозных трудах в позицию моралиста и проповедника, заявляющего "исключительную монополию на понимание вопросов веры и этики", сразу становится чужд Чайковскому.

В результате, преклоняясь перед нравственными идеями христианства, воплощенными в Иисусе, композитор так и не смог преодолеть сомнений в религиозных догматах и в целом отошел от православия. Сохраняя лишь отдельные, "остаточные" связи с ним, он вырабатывает свой, индивидуальный "символ веры", свою религию. Перелом обозначился в сентябре 1887 года. "...я много думал о Боге, о жизни и смерти во все это время, – запишет он тогда в дневнике. – [...] роковые вопросы: зачем, как, отчего? нередко занимали и тревожно носились передо мной. Религию мою мне бы хотелось когда-нибудь подробно изложить [...]. Но [...] не знаю, успею ли я высказать тот символ веры, который выработался у меня в последнее время. Выработался он очень отчетливо, но я все-таки не применяю еще его к своей молитвенной практике. Молюсь все по-старому, как учили молиться. А впрочем, Богу вряд ли нужно знать, как и отчего молятся. Молитва Богу не нужна. Но она нужна нам."¹² Мысль о тщетности молитвы, к которой Чайковский пришел, очевидно, в мучительные дни пребывания возле

умирающего друга Н. Д. Кондратьева (июль – август 1887 года в Аахене – Германия – куда специально приехал), судя по всему, упрочилась в нем дальнейшим ходом жизни. Композитор в последние годы дважды помечает в разных текстах эту же мысль. Так, в напечатанной в "Русском архиве" (1892, № 6) Молитве митрополита Филарета, подчеркивает начало и конец ее (слова "Господи, не знаю, что мне просить у Тебя" и "Сам во мне молись") и пишет на полях: "И все это фразы Богу не нужные." Пояснением к этому может служить отмеченное Чайковским высказывание Э. Ренана в "Истории израильского народа": "Природа неумолима; ее законы слепы. Молитва не встречает нигде того существа, на которое она могла бы повлиять. Еще ни один обет не привел к выздоровлению от болезни, не помог выиграть сражение."¹³ Очевидно разделяя эти мысли Ренана, композитор отказывается теперь и от создания духовных произведений, своих музыкальных молитв (последнее сочинение он написал в кризисный 1887 год).

Насколько крутым и, вероятно, драматичным был произошедший в Чайковском перелом, можно почувствовать, сопоставив слова о тщетности молитв со следующим признанием композитора о своих обращениях к Богу: "Я часто со слезами молюсь Ему (где Он? кто Он? Я не знаю, но я знаю, что Он есть) и прошу Его дать мне смирение и любовь, прошу Его простить меня, а, главное, мне сладко говорить Ему: "Господи, да будет воля Твоя."¹⁴ Так писал он в 1881 году.

Хотя Чайковскому не удалось разъяснить своего нового "символа веры", уже по приведенному выше высказыванию 1887 года ясно, что он отличался от православных традиций и, как нам представляется, связан с пантеистическим мировоззрением. В последние годы жизни композитора место Библии занимают труды философа Б. Спинозы. "Я начал серьезно изучать Спинозу, – пишет Чайковский. – Накупил массу книг, касающихся его, и его собственные сочинения. Чем более вникаю, тем более восхищаюсь этой личностью."¹⁵ В музее композитора в Клину сохранились "Переписка" Спинозы (Спб., 1891) и его же "Этика" (французское изда-1861 года и русское 1892) со многими пометами Чайковского, которые ясно говорят о главном интересе композитора: Бог, природа и религия. Последняя, в виде установок христианства становится уже объектом критики.

Столь резкая смена ориентации, произошедшая в мировоззрении Чайковского, не удивительна, если принять во внимание его давнюю расположенность к пантеизму. Характерно, что в разгар своих религиозных исканий композитор особенно часто высказывался в пантеистическом плане об общении с "матерью природой".

Своеобразные вещественные "документы" этого общения – тринадцать засушенных цветов и перышко птицы в рабочем экземпляре Библии Чайковского, до сих пор хранящиеся там, а также нарисованные композитором листья и любимый цветок ландыша в одной из книг Э. Ренана.

"Бог есть природа" – этот тезис пантеизма (не отделявшего Бога, как это, например, в христианстве, от остального, сотворенного им мира, но находившего его во всем) неоднократно прямо звучит в текстах произведений Чайковского. Приведем строки "Весенней песни" на слова А. Н. Плещеева, написанной композитором в 1883 году:

Как любовью и радостью дышит
Вся природа под вешним лучом,
И душа благодарная чует
Здесь присутствие Бога во всем!"

Показательно и то, что обращаясь в 1880 году к поэме А. К. Толстого "Иоанн Дамаскин", Чайковский выбрал для своего романса "Благовляю вас, леса" раздел, в котором явно угадываются пантеистические чувства, но не следующий за ним религиозный текст. Думается, чтение Спинозы (а до этого – и Спинозиански настроенного Ренана) помогло композитору осмыслить свои давние и неизменные склонности к пантеизму. К тому же для Чайковского, столь высоко ставящего "критические доводы разума", притягателен был и рационализм философа, направленный против "невежества и суеверия", которые он находил в разных религиях, в том числе и христианстве.

Среди помет композитора в работах Спинозы выделим наиболее характерные для него и значимые. Так, в "Переписке" он особо отмечает одно письмо, представляющее краеугольный камень системы философа – его взгляда на Бога, природу с одновременным противопоставлением своих идей традиционным христианским воззрениям. "Письмо XXI нужно читать и перечитывать без конца – до того все соответствует моим чувствам и мыслям", – пишет Чайковский на обложке книги. А в тексте самого письма подчеркивает, в частности, слова: "Я считаю, что Бог есть [...] имманентная, а не потусторонняя причина всех вещей. Все в Боге и Богом движется [...] Божественное Откровение удостоверяется только мудростью учения, а никак не чудесами, то есть нашим неведением." (с. 146–147). Последняя мысль в ее разных вариантах неоднократно выделяется композитором. Он, например, восторженно помечает – "Это превосходно!!!" – по поводу следующей тирады Спинозы на страницах русского издания "Этики" (причем подчеркивает каждое слово критики): "Отсюда и происходит, что

кто ищет истинных причин чудес и старается смотреть на естественные вещи как ученый, а не удивляться им как глупец – того повсюду считают и провозглашают еретиком и нечестивцем те, перед кем чернь преклоняется, как перед истолкователями природы и богов. Они ведь знают, что при умножении невежества умножается также и изумление, то есть единственное доступное для них средство для доказательства и охранения их авторитета” (с. 58).

Чайковский не мог пройти и мимо объяснения в той же ”Этике” традиционного воззрения на добро и зло, праведников и грешников. Философ выявлял условность этих и подобных им понятий, указывал на чисто человеческое их основание. По Спинозе, люди обычно представляют, что ”все вещи созданы ради них” и ”называют природу какой-либо вещи хорошей или дурной, здоровой или гнилой [...], смотря по тому, как она на них действует. ”Понятиями ”добра” и ”зла” они обозначают ”все то, что способствует их благосостоянию или почитанию богов.” (с. 58 и 59). В этих отмеченных Чайковским словах композитор, должно быть, находил ответ своим давним сомнениям в некоторых религиозных догматах.

Затронула Чайковского и критика религиозной идеи вочеловечивания Бога, а также приписывания ему вполне мирских свойств. Композитор особо заметно выделил следующий фрагмент ”Переписки”: ”Если же некоторые церкви прибавляют, что Бог принял человеческую природу, то, как я это откровенно высказал, мне не вполне понятен смысл этих слов: по правде сказать, мне кажется это не менее странным, как если бы кто сказал, что круг принял природу квадрата” (с. 148). Интересны также пометы композитора в текстах, касающихся этики и теории аффектов.

Следующим ”серьезным” чтением Чайковского стала переписка писателя Г. Флобера, французское издание которой с пометами композитора также хранится в музее в Клину. Флобер, как и Чайковский, испытывая сильнейшее тяготение к абсолюту, божественному началу и не находя при этом опоры ни в одной из религий, также увлекся работами Спинозы. За год до смерти Петр Ильич писал о Флобере: ”Я нашел в нем удивительнейшие ответы на некоторые свои мысли о Божестве и религиях”¹⁶. Чайковского, в частности, привлекала критика Флобером ”заземления” божественного. Так, композитор трижды выделил (на полях, в самом тексте и на обложке книги) следующие слова писателя: ”Но меня возмущает манера, с какой говорят о Боге все религии, – настолько самоуверенно, легкомысленно, фамильярно они обращаются с ним. Особенно раздражают меня попы, у которых не сходит с языка его имя. Слова: ”благодать Господа”, ”гнев Божий”, ”оскорбить

Господа” – они произносят, точно это привычное для них чихание. Это все равно, что считать Бога человеком, и, хуже того – буржуа”¹⁷. Возможно, композитор узнавал себя и свои искания в следующих подчеркнутых им словах, которые Флобер адресовал Леруа де Шантпи: ”Вы страдаете из-за прошлого, а именно из-за обязанностей, налагаемых культом, которому преданы сердцем, но против которого восстает ваш разум. Отсюда – разлад и мучение. Вы не можете обойтись без священника, но и священник противен вам. Будьте сама себе священником”¹⁸.

* * *

Природа интересовала Чайковского не только в религиозно-философском плане, но и в конкретно-бытовом, повседневном. Композитор, например, купил в 1878 году шесть больших томов ”Жизни животных” А.-Э. Брема и писал фон Мекк, очевидно, об одном из них: ”С собою у меня, кроме ”Жизни животных” Брема, ничего нет. Но какая это славная книга Брема! Я ужасно большой любитель животных и вчера с величайшим восторгом прочел его статью о собаках”¹⁹. В библиотеке Чайковского была и книга Ж.-А. Фабра о пчелах. В круг чтения композитора входили также работы по орнитологии, дарвинизму, хотя Чайковский вряд ли углублялся в научные аспекты этих трудов. Последние, скорее всего, служили интеллектуальным дополнением к таким любимым Петром Ильичом непритязательным занятиям, как кормление хозяйских кур и собак, наблюдения за насекомыми, в особенности, за муравьями, разговоры с попугайчиком, сбор вредных жуков и т. д. Среди этих занятий, однако, выделялось одно, претендующее на особую роль в жизни уже прославленного мастера: выращивание цветов. На склоне лет, в минуту усталости и депрессии Чайковский полушутя-полусерьезно писал: ”... если наступит старческое ослабление моих музыкальных производительных способностей, – то я всецело предамся цветоводству”²⁰.

Любопытно, что в высказываниях Чайковского о природе и своих пристрастиях неожиданно находим ряд прямых аналогий признаниям, казалось бы, столь далекого от него человека, как священник П. А. Флоренский²¹. Здесь и преклонение перед животворящей энергией природы, и ощущение необычного, таинственного в скромном и обыденном, и предпочтение тихой неброской природе, и ”личное нежное чувство” (Флоренский) к цветам, среди которых верхом привлекательности считался ландыш. Наконец, упомянем и такое совпадение, как обостренное внимание к запахам растений, благовониям, увлечение приготовлением своих собственных смесей.

О том, насколько образы природы проникли в творчество Чайковского, можно судить уже по названиям его сочинений и их литературным текстам (в том числе и самого композитора). Не будем перечислять их. Даже не очень сведущий в музыке читатель легко вспомнит хотя бы несколько названий. Существенно то, что, будучи внимательным и эрудированным наблюдателем флоры и фауны, Чайковский чаще всего не стремился к какой-либо точности отражения музыкой образов природы. Так, среди его сочинений немало связанных с разнообразными птицами (с жаворонком, кукушкой, канарейкой, ласточкой, соловьем, лебедем), но мы вряд ли обнаружим в этих произведениях хоть какие-то проявления орнитологических знаний Чайковского (кроме самых общих). Образы природы представлены в его музыке, как правило, в обобщенном виде. Чаще они передаются косвенно – через рождаемые ими чувства и зачастую угадываются там, где в названиях нет и намек на их присутствие. Например, во вдохновенной экстатической побочной партии I части Шестой симфонии мы склонны видеть отражение пантеистических настроений композитора – настолько ее строй чувств перекликается с его высказываниями о "счастливых минутах собеседования с матерью природой."

Характерно и само отношение Чайковского к композиторскому творчеству. Он был сторонником свободного, не связанного "предвзятыми теориями" сочинения. При этом музыкальную тему нередко называл "зародышем", "семенем", "зерном", уподобляя живому организму. Органичность его произведений порой своеобразно проявляется в линии их развития, отражающей природные ритмы. Так, смена номеров в циклических и развернутых сочинениях оказывается связана со сменой дня и ночи или времен года. Помимо музыки к "Снегурочке" А. Н. Островского и фортепианного цикла "Времена года" назовем два сочинения с "биологическим" соотношением крайних номеров: 6 вокальных дуэтов ор. 46, где № 1 – "Вечер" ("Солнце утомилось"), № 6 – "Рассвет" ("Зашла заря") и "Детский альбом", в котором № 1 – "Утренняя молитва", № 2 – "Зимнее утро", а предпоследние в автографе номера (перед "авторским послесловием") – "Песня жаворонка" (то есть уже весна) и "В церкви" – по сути – вечерняя молитва, так как используется мотив, звучащий во всеобщей службе²². В балете "Спящая красавица" смена времен года символически раскрывается в масштабах всего произведения. За сказочными образами, как писал близкий друг Чайковского, критик Г. А. Ларош, скрывается космогонический миф о пробуждении природы. Образ Спящей красавицы, по Ларошу – "одно из бесчисленных воплощений земли,

почиющей зимой и просыпающейся от поцелуя весны.”²³ Интересно, что уже среди названных сочинений три так или иначе запечатлели поворот от зимы к весне, что не случайно у Чайковского, для которого наступление весны и связанное с ней пробуждение природы было особо радостным событием, вызывающим подъем духа.

В поздних произведениях композитора важную роль играет символика света и тьмы, дня и ночи. Свет – как проявление божественного начала, красоты, жизни, а также как символ познания (возможно, в том особом значении, которое придавал ему Спиноза, а тьма, мрак – как враждебное человеку, жизни начало, как символ смерти и тайны. Две последние оперы и два последних балета Чайковского концентрируются на этих двух полюсах: ”Иоланта”, ”Спящая красавица” с их увидевшими свет героинями – прозревшей Иолантой и пробудившейся Авророй – с одной стороны и ”Пиковая дама”, ”Щелкунчик” с их по преимуществу ночным временем действия, появлением страшных видений – с другой.

Свойственный Чайковскому ”эстетический пантеизм” (термин С. Булгакова) и отношение к Свету родственны религиозно-философским исканиям русской интеллигенции последних десятилетий XIX века. Яркий пример тому – параллели к идеям В. С. Соловьева²⁴, одну из ранних работ которого – ”Критику отвлеченных начал” (а возможно, и другие) – композитор читал и высоко оценивал.

В заключение подчеркнем: знакомство с религиозно-пантеистическими взглядами Чайковского побуждает во многом по-новому воспринимать его, казалось бы, хрестоматийно известную музыку.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка (в дальнейшем – ПСС). М., 1962. Т. 7. С. 268.

² Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. М.; Лейпциг, 1902. Т. 3. С. 64–65.

³ Дневники П. И. Чайковского. М., Пг., 1923. С. 85. Подобные высказывания составляют основу специальной работы Д. Кайгородова ”П. И. Чайковский и природа”. СПб., 1907.

⁴ См. нашу статью ”Чайковский читает Библию” // Наше наследие, 1990. № 2.

⁵ В 1876 году композитор писал брату Модесту по поводу мучивших их ”природных влечений”: ”Я нахожу, что наши склонности суть для нас обоих величайшая и непреодолимейшая преграда к счастью, и мы должны всеми силами бороться с своей природой (П. И. Чайковский. Письма к родным. М., 1940. Т. 1. С. 253). Здесь же Петр Ильич говорит о двух путях преодоления: женитьбе и религии. Для себя он

первоначально избрал первый путь. По-видимому, крушение надежд в этой области (как раз в 1877 году) заставляет его все более и более обращать свои взоры к религии. Словно предчувствуя такой поворот он еще в мае 1877 года — накануне женитьбы — пишет Модесту: "... я начинаю иногда усматривать не пустую случайность в некоторых совпадениях обстоятельств, а руку Провидения. Кто знает, быть может, это начало религиозности, которая если когда-нибудь обаяет меня, то уже всецело, т. е. с постным маслом, ватой от Иверской и т. п." (Там же. С. 281).

⁶ Чайковский П. И. ПСС. М., 1961. Т. 6. С. 252.

⁷ Там же. С. 213—214.

⁸ Дневники П. И. Чайковского. С. 209.

⁹ Чайковский П. И. ПСС. М., 1962. Т. 7. С. 179—180.

¹⁰ Дневники П. И. Чайковского. С. 212.

¹¹ Там же. С. 209—210.

¹² Там же. С. 213.

¹³ Renan E. Histoire du Peuple d'Israel. Paris, 1887. T. 1. S. 27. Цит. по русскому изданию книги: "История израильского народа". СПб., 1908. Т. I. С. 23.

¹⁴ Чайковский П. И. ПСС. М., 1966. Т. 10. С. 70.

¹⁵ Чайковский П. И. ПСС. М., 1978. Т. 16 -А. С. 178.

¹⁶ Чайковский П. И. ПСС. М., 1979. Т. 16Б. С. 134.

¹⁷ Flaubert G. Correspondance. Troisieme serie. Paris, [1891], S.123. Цит. по изд.: Флобер Г. Собрание сочинений в 10 томах. М., 1938. Т. 8. С. 101.

¹⁸ Французское издание, с. 271. Цит. по русскому изд., с. 153—154.

¹⁹ Чайковский П. И. ПСС. М., 1962. Т. 7. С. 498.

²⁰ Чайковский П. И. ПСС. М., 1977. Т. 15Б. С. 193.

²¹ Флоренский П. А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогическое исследование. Из Соловецких писем. Завещание. М., 1992. См. в воспоминаниях разделы, посвященные природе и религии.

²² Об этом см. статью М. Месроповой и А. Кандинского-Рыбникова "Времена года" и "Детский альбом" П. И. Чайковского (цикличность и проблемы исполнения) // Сб. трудов Московской консерватории "Чайковский. К 150-летию со дня рождения. Вопросы истории, теории и исполнительства". М., 1990. С. 133.

Порядок номеров и их названия даны нами по автографу "Детского альбома", т. к. в дореволюционных изданиях цикла номера переставлены, а в советских еще и частично переименованы.

²³ Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. 2, ч. I. М., 1922. С. 175.

²⁴ Указание на это и ряд интересных наблюдений по нашей теме содержатся в следующей статье: Албу А. В. П. И. Чайковский и природа (к изучению художественного наследия и личности музыканта) // Сб. трудов Московской консерватории "Чайковский. Вопросы истории и теории". М., 1991. Вып. 2.

Н. М. Куренная

“... Современному человечеству, вовлеченному в недостойную собачью гонку за собственным ускользящим хвостом, ничего не остается, кроме как воротиться к суровому регламенту природы и ценою, пускай некоторого отступления от достигнутых стандартов, стабилизировать свое существование без расхода основного капитала, каким является ценность бытия”. Эта знаменательная для нашей темы фраза принадлежит герою романа “Пирамида” Л. М. Леонова (1899–1994), одного из немногочисленных современных русских писателей, сделавших главным персонажем своих произведений натуру, ее различные проявления и превращения, а главной темой – взаимоотношения человека и природы.

Долгая жизнь писателя, охватившая почти весь XX век, шла под знаком глобальных изменений, которым с наступлением научно-технической революции подвергалась природа, что в свою очередь самым непосредственным образом сказалось на эволюции характера и стилистики творчества Л. Леонова: от восторженно-удивленного восприятия мира в 20-е годы до пессимистично-трагического в конце века. Писатель, осознавший себя частицей макрокосма, в течение девяти десятилетий прошел с природой драматический путь ее насильственного переделывания и медленной гибели. В тяжелых экзистенциальных раздумьях о взаимоотношениях, взаимовлиянии природы и человека кроется очевидно главная причина все более углублявшегося от произведения к произведению апокалиптического видения художником нашего мира, перспектив его будущего.

В одном из своих писем, рассуждая о литературном ремесле, Леонов писал: “... мне всегда казалось, что у настоящего писателя его книги есть его духовная биография, и не хулить ее надо либо в рамки своей схемы вгонять, а вот так и рассматривать – ее всю, как историю заболевания некоей мечтой или идеей... Разумеется – в случае, если у него, литератора, есть своя, эта биография, задание неба, которое он выполняет горбом и кровью души, своя окрестность наконец, которой есть где и интересно (независимо от данной темы, книги и сюжета) побродить современнику (читающему)”¹. Именно взаимоотношения природы и человека стали для писателя той идеей, которой он “заболел” еще в самом начале своего творческого пути, опубликовав забавную сказку-бываль-

щину "Бурьга" (1922) о парнишке-лешем, который в силу ряда случайностей попадает из России в Испанию в дом испанского графа. Подобные персонажи в разнообразных обличьях, все более психологически усложняемые писателем, будут кочевать по многим произведениям Леонова – и в сказках, и в реалистических романах, и в завершающей его творчество двухтомной философской книге "Пирамида".

Столь частое введение в ткань леоновских книг полуфантастических, полуреальных действующих лиц объясняется прежде всего сверхзадачей творчества писателя, его "основной идеей", – постижением и определением места человека в триаде "природа-человек-культура". Центральное место, которое занимает в этом ряду человек, как правило, для него драматично, а порой просто трагично, поскольку удержать равновесие на тонкой границе природы и культуры, сохранить гармонию, выдержать пропорцию между онтологической зависимостью от природы и желанием и возможностью переделать ее удается весьма редко, отсюда и рождается постоянный конфликт личности с собственной натурой, с окружающим миром. "Самый факт существования человека есть разрыв в природном мире и свидетельствует о том, что природа не может быть самодостаточной и покоиться на бытии сверхприродном. Как существо принадлежащее к двум мирам и способное преодолевать себя, человек есть существо противоречивое и парадоксальное, совмещающее в себе полярные противоположности. С одинаковым правом можно сказать о человеке, что он существо высокое и низкое, слабое и сильное, свободное и рабье."²

Для того, чтобы смягчить или объяснить драматизм этого положения, в произведениях Леонова на помощь человеку приходит тот самый фантастический герой, который по замыслу писателя постоянно меняет свой облик, приобретая характерные психологические черты, исполняя при этом, на наш взгляд, одну и ту же роль – роль посредника и посланника природы в человеческий мир. Леонов при помощи подобного персонажа как бы пытается представить читателю взгляд самой природы на мир, на культуру, на самого человека, это своеобразный взгляд из зазеркалья.

Образ получеловека, полудемонологического существа на протяжении творчества Л. Леонова проходит путь от inferнального Бурьги до ангелоида Дымкова из его последнего романа-наваждения (по определению самого писателя). Считая литераторов "толмачами и переводчиками" сложных, неведомых явлений и событий на общедоступную художественную речь, Леонов непрестанно переводит язык природы на собственный яркий, порой витиеватый язык, который помогает, если не поверить, то хотя бы

задуматься о возможном существовании своеобразных посланцев природы в материальный цивилизованный мир. Элементы сказки, притчи, реальности так искусно переплетены в его книгах, что едва ли не возможным кажется существование, например, Бурыги и его приятелей-окаяшек. Правда, действующие лица первых произведений Леонова наделены большим числом потусторонних черт, чем их последующие собратья, но правдоподобность этих персонажей обусловлена в первую очередь тем, что они помещены писателем в реальный земной мир и подчиняются его законам, даже вопреки собственному "сказочному предназначению". "Волосатик, он и кругленький и мохнатенький, вроде как бы лешев внучек, гнилая осина мать ему, а Рогуля – полосатый, серое с зеленым, сухой да тонкий, как аршин, кривулинка на ножках. Он все больше насчет божественного любил: откуда свет пошел, кто лешему набольший, почему вода мокрая... Волосатик же покуролесить страсть любил, похихикать. Бурыга – бруснику". Свою особость сознает и сам Бурыга, попадая в человеческий мир. "Мы не тутошние!, – говорит он о себе. "И на обезьяна и на дитенка похож. Был у него хвостик, так себе, висюлькой, а рожки конфетками".

Ряд подобных персонажей Леонов продолжает уже на новом витке творчества в одном из центральных своих произведений – романе "Русский лес" (1953), в котором посланником природы становится старик Калина, считавшийся в окрестных деревнях "лешим чудесной силы". "Он был совсем как человек, лыс и бос, в длинной рубахе с веревочной опояской, на траве белели большие отмытые росой человеечьи ноги. Но могущество лесного владыки как раз и состояло в способности принимать любое обличье – от волка до проливного дождика, а уж убавляться в росте ему вовсе ничего не стоило, иначе снизу и не докричаться было бы до него!"

В действительности же Калина – просто очень старый, умудренный прожитыми годами человек, но в своем полном слиянии с природой он настолько необычен, что воспринимался всеми, кто с ним встречался, как нечто потустороннее, почти волшебное. Да и сам Леонов намеренно не хочет видеть в Калине только убеленного сединами старца, прожившего многие десятилетия наедине с природой. Он для писателя в первую очередь своеобразное связующее звено, тот самый посредник между природой и материальной культурой.

Если судьба Бурыги, затосковавшего в Испании по родным лесам и болотам и отправившегося по этой причине домой, неопределенна, то встреча и общение Калины с людьми, с наступающей на девственный лес цивилизацией, оканчивается трагедией: он погибает. Казалось бы, с его смертью должен оборваться диа-

лог, который через Калину вела природа со своими неразумными детьми, не желающими понимать ее языка, но эстафету принимает Русский лес – основной персонаж романа. Он у Леонова предельно антропоморфен и одухотворен. "Лес толпился кругом, иззябший, захлебнувшийся в воде и как бы с опущенными руками, с настороженностью глухонемых вслушиваясь в бормотанье своего заступника".

В "Русском лесе" Леонов создает уникальный художественный образ-символ, отношение к которому проявляет истинную сущность всех без исключения персонажей, которую они нередко глубоко и искусно скрывают. Вместе с тем, стремясь максимально приблизиться к решению главной идеи-мечты своего творчества – возможности гармоничных отношений природы и человека, писатель создает в романе довольно необычную структурную ситуацию: в ткань произведения он вплетает пространственный научный трактат о судьбе русского леса, о его значении для истории России и россиян. Эта лекция, несмотря на научную достоверность и художественность формы, все же оставляет ощущение некоторой дисгармонии и искусственности, поскольку она все же нарушила архитектуру романа, изменила, в определенной степени, его тональность и динамику, снизила остроту ощущения русского леса как живого существа, придала произведению в целом большую документальность в ущерб своеобразной художественной логике.

Почему же Леонов прибегнул к такому своеобразному приему? В этой связи уместно было бы провести некоторые литературно-исторические параллели между "Русским лесом" с его вставной лекцией и пьесами А. П. Чехова "Леший" (1888) и "Дядя Ваня" (1889), в которых также звучат несвойственные чеховской драматургии пространственные монологи главных действующих лиц о судьбе и защите русского леса. Анализ этих текстов обнаруживает определенные смысловые и даже лексические схождения. "Рубить леса из нужды можно, но пора перестать истреблять их. Все русские леса трещат от топоров, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц... Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее"*.

Это слова Хрущева из "Лешего". А вот что говорит о лесе Астров – герой "Дяди Вани": "Надо быть безрассудным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту, разрушать то, чего мы не можем создать. Человек одарен разумом и творческой силой, чтобы преумножать то, что ему дано, но до сих пор он не творил, а разрушал." Да, я понимаю, если бы на

* Цит. по: А. П. Чехов. Собр. соч. в двенад. томах. Т. 9. М., 1963.

месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы – народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного!”

Естественно, что такие публицистические вставки намеренно включены их авторами в ткань художественных произведений, они имеют вполне определенный смысл и назначение. Можно предположить, что и Чеховым, и Леоновым (ко времени создания этих произведений они уже достаточно известные и опытные писатели) овладело глубокое и сильное предчувствие надвигающейся катастрофы (называемой в наше время экологической), прямым виновником и жертвой которой становится человек, его нравственное несовершенство и сделанные им научно-технические открытия. Нарушая все законы художественного творчества, не совсем обычным способом они заявляют о своей позиции и тревогах, предупреждают о грядущей опасности, а в качестве примера выбирают наиболее близкий русскому человеку природный объект – лес и его судьбу.

Конечно, писатели сознавали, что влияние литературы на формирование нравственных принципов не очень значительно, но, литераторы, являясь (по выражению Леонова) приемниками боли, радости, всех душевных землетрясений эпохи, которые не регистрируются статистикой³, увидели то, что еще не ощущалось другими – остроту грядущих экологических проблем.

Если для Чехова художественно-публицистические рассуждения о судьбе природы редкое исключение, то Леонов развивает эту тему на протяжении всего творчества, в том числе и в многочисленных статьях⁴, фактический материал которых подтверждает и аргументирует художественные прозрения и домыслы писателя.

На завершающем этапе своего творческого пути Л. Леонов работал над романом “Пирамида” (опубликован в 1994 г.), произведении чрезвычайно сложном, насыщенном философскими рассуждением чрезвычайно сложным, насыщенным философскими рассуждениями и крупными аллегорическими системами, задуманной историей⁵. Замысел романа относится к военному времени, к 1962 году, по выражению писателя, “стала буйно расти нынешняя кожура романа”⁶, а в 1974 г. были опубликованы две его главы. Очевидно, что определение Леоновым “Пирамиды” как романа-наваждения в значительной мере объясняется долгой историей его создания.

Продолжая свою главную тему – взаимоотношений природы и человека, как венца природы и ее потенциального губителя, Леонов со свойственной ему основательностью и философич-

ностью вводит в роман новый мотив – взаимовлияния космоса и человека.

Главные персонажи романа – англоид Дымков, ясновидящая Дуня Лоскутова – из того же ряда, что Бурыга и Калина. Они – реальные и ирреальные, материальные и эфемерны, выполняют ту же посредническую функцию, что и их предшественники (на сей раз между космосом и человеком). По замыслу Леонова и Дуня и Дымков играют в романе роль своеобразных одухотворенных предохранителей, предупреждающих людей от разрушительной деятельности, позволяющих им, не теряя равновесия, балансировать на грани природы, цивилизации и культуры. В одной из публицистических статей Леонов размышляет о необычайной уязвимости нашего мира: "Можно разбить в осколки т. н. ларец культуры с накопленными в нем пожитками. Современная цивилизация целиком построена на чудесной, но бесконечно хрупкой возможности нажатием кнопки вызвать каскады воды или ослепительного света, волны симфонической музыки и киловатты энергии для целеустремленного движения и тепла; однако точно таким же нажатием соседней кнопки можно легко поднять на воздух весь этот набор чудес"⁷.

Хрупкость мира художественно убедительно подтверждается Леоновым и в его последнем произведении, в том числе в форме футурологических предвидений и предсказаний главных героев. Человечество, чтобы выжить, обречено на сохранение своего центрального положения и скрепляющего звена в триаде природа–человек–культура – именно это доказывает в своем творчестве Леонид Максимович Леонов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ковалев В. А. Этюды о Леонове. М., 1978. С. 306.

² Бердяев Н. А. О назначении человека. М., 1993. С. 55.

³ Смирнов К. В защиту здравого смысла. Диалог с Леонидом Леоновым не опубликованный 7 лет назад // Известия. 1994. № 181.

⁴ Леонов Л. Собр. соч. М., 1984. Т. 10.

⁵ Леонов Л. Пирамида. М., 1994. Т. I. С. 3.

⁶ Там же. С. 4.

⁷ Леонов Л. Собр. соч. М., 1984. Т. 10. С. 532.

”ЛАМАРК” ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Л. Кацис

Стихотворение ”Ламарк” представляется понятным, по крайней мере на уровне здравого смысла. Однако в первых двух четверостишиях содержатся противоречия, мимо которых проходили исследователи. С одной стороны Ламарк – ”старик, застенчивый, как мальчик”, с другой – ”за честь природы фехтовальщик”, к тому же ”пламенный”. Это плохо согласуется и с определением ”робкий патриарх”.

Куда более серьезное противоречие содержится во втором четверостишии. Слова:

Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день...

явно антиэволюционные, четко противостоят двум последующим строкам:

На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

Коли живое можно счесть помаркой, а следовательно, просто стереть, когда вздумается Создателю, то при чем здесь ”подвижная лесница”, весь смысл которой как раз и состоит в том, что возможно движение по ней организмов как вниз так и вверх. То есть в зависимости от состояния окружающей среды и степени приспособленности к ней организма он, изменяя свои свойства, занимает определенную ступеньку этой лестницы. Такая ситуация невозможна, если ”все живое” может оказаться ”помаркой”. Тогда приспособление просто не потребуется. Создатель сам решит, что ему делать с им же созданными живыми существами.

Это заставляет задуматься над двумя вопросами. Первый: можно ли свести воедино оба варианта развития живого на земле? Второй: сколь соответствуют реальной биографии Ламарка сведения о нем, содержащиеся в стихотворении Мандельштама?

Некоторые основания для того, чтобы отнести к Ламарку определение ”робкий” возможно содержатся в известном эпизоде биографии великого ученого. В основном со слов его постоянного оппонента Кювье известна такая история: ”Старец (Ламарк. – Л. К.) презентует Наполеону книгу. ”Что это такое? – вскричал Наполеон. Это ваша нелепая метеорология (имеются в виду резкие споры современников с Ламарком, первым пытавшимся пред-

сказывать погоду. – Л. К.)... занимайтесь естественной историей, и я с удовольствием приму ваши труды. Эту же книгу я беру, только принимая во внимание ваши седые волосы. "Бедый Ламарк, тщетно пытавшийся в конце каждой резкой и оскорбительной фразы императора вставить: "Это работа по естественной истории", – имел слабость залиться слезами."¹

Если основываться на этом рассказе, забыв, к тому же, что "застенчивый" и "робкий" Ламарк был трижды женат, успешно служил в армии, сразу став офицером уже после первого боя, что в течение многих лет он яростно спорил с Кювье, то оснований для двух приведенных определений будет маловато. Скорее, основательными покажутся "за честь природы фехтовальщик" и "пламенный". К тому же, умер Ламарк действительно в возрасте патриарха – 85 лет, но описанный случай произошел, когда было ему лет 65 и ученый находился в расцвете сил и таланта.

Вообще, если мы будем сверять сведения из "Ламарка" с реальной биографией французского натуралиста, то, независимо от того, насколько точным окажется автор стихотворения, "Ламарк" останется лишь более или менее достоверной иллюстрацией. Ограничиться такого рода сведениями нельзя и потому, что противоречия между "творением" и "эволюцией" в понимании природы носят уже философский характер и требуют серьезной оценки. К тому же и главная книга Ламарка не случайно называется "Философия" зоологии", а не, к примеру, "Естественная история", как предлагал, судя по анекдоту, Наполеон.

Если же мы обратимся к "Философии зоологии", то поймем, что имел в виду Ламарк под философией в данном случае и откуда может возникнуть отмеченная нами двойственность в стихотворении Мандельштама. В "Философии зоологии" читаем: "Заключение, принимавшееся до сегодня: природа (или ее Творец), создавая животных, предвидела все возможные обстоятельства, в которых им придется жить, и дала каждому виду постоянную организацию, а также раз навсегда установленную и неизменную в своих частях форму, вследствие чего каждый вид вынужден жить в тех климатических условиях, в которых мы его находим, и сохранять постоянно те привычки, которые мы знаем у него.

Мое собственное заключение: природа, производя последовательно все виды животных (начиная с самых несовершенных и простых и когда животные распространялись по всем остальным странам земного шара, каждый вид – под влиянием внешних обстоятельств, в которых он находился – приобретал те привычки, какие мы знаем у него, и те изменения своих частей, какие мы наблюдаем в нем"².

Противостояние двух описанных точек зрения было изначально-ным. Вот, что писал по этому поводу в предисловии к первому русскому переводу "Философии зоологии" 1911 г. Вл. Карпов: "С вопросом о происхождении человека неизбежно сталкиваются все космогонические и натурфилософские попытки. Еще в древности обозначились два основных приема в решении этого вопроса, конечно чисто спекулятивные и априорные, т. к. науки еще не было. Первым типом может считаться учение, изложенное в книге Бытия... Это учение о сотворении Богом мира и всех существ, находящихся в нем. ... Творение есть выполнение известного плана, своего рода мозаичная работа. Вторым типом – прямо противоположным первому – является учение о саморазвитии мира, как оно высказывается у ранних греческих натурфилософов и философов-атомистов"³. Такое понимание мирового процесса влечет за собой признание естественного происхождения живых существ.

Оба описанных Вл. Карповым источники и отразились в стихотворении Мандельштама. Так "Лестницу живых существ" задолго до Ламарка предложил, хотя и без употребления этого термина Аристотель в "Истории животных", а собственно "лестницу" разработал Бонне (1720–1793). Непосредственная же заслуга Ламарка в этой области состояла как раз в создании подвижной лестницы – Лестницы Ламарка.

Однако не меньшее значение имеет и названный Вл. Карповым второй источник – Книга Бытия. Именно здесь описывается тот самый тип организации природы, который вполне допускает "помарку": ... сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину – сотворил Он их. И благословил их Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и овладейте ею, и владычествуйте над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над всяким животным, движущимся по земле". (Быт. 2. 28–30) Но кончилось все это так: "И увидел Господь, что велико зло человека на земле, и что вся склонность мыслей сердца его только зло во всякое время, И пожалел Господь, что создал человека на земле, и воскорбел в сердце Своем. И сказал Господь: истреблю человека, которого Я сотворил, с лица земли, от человека до скота, до гадов и до птиц небесных, ибо Я раскаялся, что создал их". (Быт. 6. 5–8).

Обратим внимание, что Книга Бытия оказывается в этом случае аналогом "подвижной лестницы Ламарка", ведь создавал Бог сначала рыб, пресмыкающихся, птиц и т. д., и лишь потом – человека; уничтожение же (в ряде переводов "стирание" с лица земли") всего живого происходило в обратном порядке, начиная с

человека и кончая существами, стоящими на более низких ступенях иерархии, где человек был на вершине. После же уничтожения или в момент его человек стал равным всему остальному живому на земле, в котором "душа живая". Т. е. на языке "Ламарка" человек занял на "лестнице" последнюю ступень.

Разумеется, Бог не мог уничтожить потопом жителей океана. Поэтому в следующем четверостишии речь и идет о том, что герой стихотворения, спускаясь по лестнице существ все ниже, в итоге "обрастает присосками" и спускается ("впивается") в "пену океана". Океан – единственное спасительное место. Его обитатели не гибнут во время Потопа, которым Бог уничтожил провинившееся человечество. Попутно заметим, что не только ветхозаветный Бог уничтожал людей Потопом. То же самое и не один, а целых три раза, проделал Зевс, когда ему казалось, что люди чем-то не удовлетворяют его или обманывают его ожидания.

Однако, если уже речь пошла о Потопе в Библии, то последний навсегда связан с именем Ноя – действительно патриарха, которому было к моменту всех событий уже более 600 лет и который оказался действительно "застенчивым как мальчик". Ной, как известно, устыдился наготы своей, увиденной его сыновьями. Это библейский слог стихотворения Мандельштама.

Столь же плотным оказывается и античный его слог. Так же как трудно было понять, о каком патриархе идет речь в первом четверостишии, где понадобилось совместить по крайней мере два слоя: современный Ламарку и библейский; во втором четверостишии нам снова пришлось учитывать существование библейского слоя, но уже в сочетании с античными натурфилософскими идеями; в третьем четверостишии мы найдем еще один вариант двойственности. Существо, названное Мандельштамом "протей" (а под это название подпадает целый ряд видов) не только действительно живет в темных пещерных водах, но и названо в честь персонажа греческой мифологии Протея, который был наделен всеми свойствами морских богов, но к тому же мог превращаться в разных зверей (льва, пантеру, змею, быка, кабана, птицу и обезьяну). В преддверии строк о многочисленных последующих превращениях героя "Ламарка" упоминание этого персонажа вполне сюжетно оправдано. Думается, что такое толкование слова ("протей") более уместно, чем непосредственно биологическое описание этой живности, которое вряд ли может вызвать глубокие поэтические ассоциации (Протей – водная рептилия, живущая в глубоких и темных пещерах, наполненных водой (похоже, речь

идет не об океане. – Л. К.), имеет – подобно слепышу – лишь следы органа зрения – следы точно так же скрытые”⁴. Таково описание этой живности самим Ламарком. В любом случае – оба значения протеза необходимо учитывать при анализе ”Ламарка”.

Спуск по ”леснице существ” продолжается, однако, необходимо отметить, что это менее всего касается индивидуума – автора или героя стихотворения. Недаром сам Мандельштам говорил о таком спуске: ”В обратном нисходящем движении с Ламарком по леснице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия – ад для человека”⁵. Сопоставим это со словами Ламарка из ”Философии зоологии”, которые удивительно соответствуют не только реальной ситуации Мандельштама 1932 года, но и предсказывают многое дальнейшее: ”... если внешние обстоятельства таковы, что плохое питание, страдания или изнеможение становятся обычным для тех или иных особей, то внутренняя организация последних в конце концов изменяется.” Представим себе, что при этом должна переносить ”особь”! Тем более, что очень скоро мы поймем это из стихов самого Мандельштама:

Лишив меня морей разбега и разлета... (зрение)

Наши речи за десять шагов не слышны... (слух)

Не слышна утопленницы речь... (ср. рыбий язык) (отмечено Ю. И. Левиным)

На вершок бы мне синего моря...

Я около Кольцова, как сокол окольцован...

и многое другое. Хотя, конечно, читателю придется интерпретировать давно и хорошо знакомые стихи в несколько биологизированном контексте, но в этом нет ничего страшного, т. к. поэт сам задал такой код своего образного языка.

Это очень точно понимал Б. Эйхенбаум еще в 1933 году. Нам пока недоступны стенограммы вечеров Мандельштама конца 1932–33 годов, поэтому приходится пользоваться в известной мере реконструкцией речи исследователя на вечере Мандельштама. В следующей цитате мы совместим достаточно известные слова Эйхенбаума, часто приводившиеся в литературе, с вариантом, который приводят публикаторы последнего собрания его статей М. Чудакова и Е. Тоддес: ”Биологизм как визионерство и как широкий семантический круг для ”я”. Биологизм его не антиисторичен и потому не асоциален. (Далее вариант. – Л. К.) Но, пожалуй, сверхсоциален. Это происходит потому, что для поэзии высокого стиля актуальное должно найти незлободневные выражения”⁶.

Теперь можно попытаться представить себе, как выглядят в контексте ”сверхсоциального биологизма” Мандельштама слова

Ламарка из описания протоя, у которого остались в темных пещерах лишь наметки глаз. Если глаза исчезали во многих поколениях, то для живущего в определенной среде в определенное время протоя это не мешает нормально существовать, но если человеку сообщают, что он "зрит в последний раз", что "глухота паучья" сделает навсегда напрасной любовь к Моцарту, то активный, если не агрессивный, социальный пафос "Ламарка" становится очевидным.

Следующая неясность из тех, что мы разбирали в первых четверостишиях "Ламарка", поджидает нас в предпоследнем четверостишии:

И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

Здесь основная странность заключается в термине "продольный мозг". Такого в сущности нет. Слово "продольный" употребляется в несколько ином контексте. Сравним: "Центральная нервная система (у хордовых. – Л. К.) представлена продольной трубкой, внутренняя полость которой называется невроцелен. На спинной стороне трубки края ее не срастаются, и полость невроцелена имеет здесь вид узкой щели. На переднем конце нервной трубки полость невроцелена несколько расширяется. Это расширение связывают с третьим желудочком головного мозга позвоночных"⁷.

Эта картинка уже вполне напоминает ножны. Но как только мы с этим согласимся, мы окажемся уже на столь низкой ступени эволюционной лестницы, что ни о какой защите чести природы речь идти не может. И, похоже, именно это слово "продольный" отсылает нас снова к русскому переводу "Философии зоологии", где читаем: "Я убедился, что нервная система, в наибольшем своем несовершенстве... способна только к возбуждению мышечного движения, но не может породить чувства. В этом состоянии она является исключительно в виде мозговых узелков с выходящими из них нитями и не образует ни продольноузлового, ни спинного, ни головного мозга"⁸.

В этой ситуации, человеку (Ламарку ли, нет – не важно!) просто нечем фехтовать за честь природы. У такой особи нет головы. Этот вывод, основанный лишь на сопоставлении описаний различных стадий развития мозга может вызвать сомнения, но они должны, по-видимому, отпасть, если внимательно прочесть первые две строки разбираемого четверостишия:

И от нас природа отступила
Так, как будто мы ей не нужны...

и первых строк последнего четверостишия:

И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить на миг,
Позвоночных рвами окружила
И тот час же отреклась от них.

Мы специально привели здесь лишь первую редакцию окончания "Ламарка", т. к. разбор основной редакции последних двух строк увел бы нас в сторону от "эволюционной" проблематики. Само же стихотворение Мандельштама столь сложно и важно, играет такую важную роль в позднем творчестве поэта в целом, что здесь этот разбор не представляется возможным.

Итак, в "Ламарке" упомянут некий "мост", который природа забыла опустить. Если учесть, что "продольный мозг" плохо сочетается с наличием головы, то у нас есть все основания считать, что "мост" в данном случае и в нашем контексте это вполне реальный "мост" находящийся точно между продолговатым и головным мозгом человека ("Верзлийев мост"). Следовательно, если "забыть опустить" такой мост, то голова окажется просто отделенной от позвоночника. Именно на это и указывает строка рассматриваемой нами первой редакции:

Позвоночных рвами окружила...,

т. е. отделила от остальной земли, если речь идет о крепости или замке; или от основного тела, если речь идет о человеческом теле. Эволюционный же смысл ясен из всего предыдущего текста стихотворения.

На первый взгляд может быть не совсем понятно, как природа может отречься от какой-то своей части. Однако именно эта ситуация снова напрямую восходит к тексту ламарковской "Философии зоологии": "... Природа – это необычайная совокупность различных тел и существ, во всех частях которой происходит по известным законам вечный круг движения и изменения, – существует неизменно, доколе ея Вышнему Творцу бытие остается угодным, и мы должны смотреть на нее как на нечто целое, созданное из частей для цели, ведомой одному Создателю, а отнюдь не ради какой-нибудь отдельной части. Так как каждая часть необходимо должна меняться и прекращать свое бытие, чтобы уступить место другой, то интерес части оказывается противоположен интересу целого; поэтому, с точки зрения части – целое плохо создано. В действительности же это целое безукоризненно и отвечает как нельзя лучше своему назначению"⁹.

Разумеется в толковании отказа природы от головы у человека можно зайти достаточно далеко, чего мы делать не будем. Заметим лишь с одной стороны – похоже, именно так должен был ощущать себя "отщепенец в народной семье", видя необходимые

по мнению большинства или Владыки вырубки леса, после которых щепки летят. С другой стороны – тот, кто считает себя “человеком эпохи Москошвея”, кого нельзя “от века оторвать” – вынужден соглашаться с большинством, которое, наверное, как целое, знает, какая часть нужна, а какая – нет. И здесь уже видна двойственность индивидуалиста-поэта, который по словам другого поэта “не должен дорожить любовью народной”, с тем, кто решил “расти и большевет”.

Не исключено, что именно эти многочисленные кажущиеся несообразности “Ламарка” и привели к тому, что против этого стихотворения выступили и друзья, и недруги. По истине у О. Бескина были все основания написать (моральную сторону мы оставляем в стороне): “Нужна ли особая бдительность, чтобы распознать обычное враждебное нашей действительности утверждение о гуннах, разрушителях тонкости человеческого переживаний?”¹⁰. Это высказывание легко коррелирует со словами Эйхенбаума (естественно с другой интенцией) о сверхсоциальности биологизма Мандельштама.

Никак не меньшие основания были и у Б. С. Кузина, который, по словам Н. Я. Мандельштам, возмущался этим стихотворением, полагая, что Мандельштам вторгся в чужую область. С точки зрения биолога-теоретика мандельштамовский эволюционизм граничит, наверное, просто с безграмотностью, а в лучшем случае – с путаницей.

Тем не менее, как кажется, наш анализ показывает глубоко закономерное строение “Ламарка”, исключая какие-либо случайности и несообразности. Поэтому неизбежно возникает вопрос о том, зачем был нужен Мандельштаму сам Жан Батист Ламарк.

Снова вернемся к выступлению Б. М. Эйхенбаума на вечере Мандельштама в 1933 году. Сразу вслед за цитированными нами ранее словами о сверхсоциальности мандельштамовского биологизма Эйхенбаум пишет: “Архаичность (Батюшков) и смысл этого. Драматизм и трагизм. Эволюция Мандельштама”¹¹.

Обращает на себя внимание довольно интересное, если не удивительное желание Эйхенбаума поставить в конспекте выступления имя Батюшкова в контекст биологизма и эволюции Мандельштама. Кстати заметим, что слово “эволюция” (курсивом Эйхенбаума) здесь может быть осмыслено двояко. С одной стороны – это творческое развитие, последовательность смены различных этапов творчества поэта; с другой – это, возможно, смысл понятия эволюции для Мандельштама.

Мы, разумеется, не исключаем первого отмеченного нами смысла этого слова, но попытаемся показать, что второе значение

имеет под собой, на наш взгляд, несколько большие основания.

Сопоставим две даты. Первый русский перевод "Философии зоологии" Ламарка появился в 1911 году. Стихотворение Мандельштама "Нет, не луна, а светлый циферблат..." помечено 1912 годом. В свою очередь, "Ламарк" датирован 7–12 мая 1932 года и "Батюшков" – 18 июня 1932 года.

В чем же здесь может быть дело? Похоже, что ответ на этот вопрос снова содержится в тексте "Философии зоологии": "Среди изменений, которым подвергается природа во всех своих частях без исключения (оставаясь в целом и в своих законах всегда одной и той же) человек без труда замечает лишь те, что совершаются в течение человеческой жизни, но не в силах его уловить перемены, происходящие в очень длинный период времени.

Чтобы сделать мою мысль более понятной, я позволю себе прибегнуть к такому предположению.

Допустим, что человеческая жизнь длится не более одной секунды. В этом случае ни один индивидуум нашего вида, занявшийся созерцанием стрелки на урегулированных и приведенных в движение часах, не увидит как эта стрелка выходит из своего положения (хотя бы действительно она и не оставалась неподвижной). Наблюдения тридцати поколений не скажут ничего положительного насчет перемещения стрелки, ибо расстояние, проходимое последнею в тридцать секунд слишком незначительно, что б его можно было уловить. И пусть более продолжительные наблюдения говорят за то, что стрелка на самом деле изменила свое положение, все равно никто не поверит этому: наоборот, каждый предположит здесь какую-нибудь ошибку, видя стрелку всегда на одной и той же точке циферблата.

Предоставляю читателям самим сделать все нужные применения из данного рассуждения"¹².

Конечно, можно напомнить, что этот пассаж Ламарка, следующий непосредственно за рассуждениями о роли Бога в решении судьбы той или иной части Природы, восходит к полемике с Кювье, иронизировавшим над взглядами Ламарка. Кювье говорил, что если в течение жизни нескольких поколений не образовалось новых видов, т. е. мы их непосредственно не видели, то теории Ламарка не относятся к науке, т. к. применительно к вечности можно говорить все, что угодно без какой-либо возможности проверки.

Характер, что Мандельштам в своих представлениях о времени занимал явно Ламаркианскую позицию: "Прообразом исторического события – в природе служит гроза. Прообразом же отсутствия события можно считать движение часовой стрелки по циферблату".

Теперь неудивительно и сочетание "светлого циферблата" с батюшковской вечностью в стихах 1912 года:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, — и чем я виноват,
Что слабых звезд я осозаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:
Который час его спросили здесь,
А он ответил любопытным: вечность!

Разумеется, если Батюшкова спросили "здесь" т. е. на земле, а герой стихотворения "осязает млечность звезд" (т. е. находится где-то в районе Млечного пути, иначе осязать что-либо трудно) то земная спесь Батюшкова может показаться противной молодому поэту. Однако там, где Мандельштам не дает себя "от века оторвать", Батюшков в 1932 году становится "нежным" и ему можно и должно поклоняться.

При всем при этом Мандельштам совершенно не готов отказаться и от катастрофического понимания истории. Как мы пытались показать в другом месте¹³, "Ода" Сталину представляет собой грандиозный предгрозово-пейзаж, в то время как "Стихи о неизвестном солдате" представляют собой эсхатологическое видение страшного взрыва, приведшего к концу нашего мира.

Заметим, что и "Ламарк" и "Батюшков" появились в составе одной и той же подборки в № 6 "Нового мира" за 1932 год. По-видимому, не будучи связанными напрямую по содержанию, два стихотворения о Батюшкове 1912 и 1932 года связаны более глубоко чем принято было думать. Традиционную точку зрения на соотношение Мандельштама и Батюшкова выразил все тот же Эйхенбаум в других вариантах черновиков своего выступления: "Поэзия Мандельштама дает новую высокую поэзию — поэзию высокого стилизованного напряжения. Жанрово — это новые опыты "умной поэзии", философской медитации" и еще: "Поэзия цепляется за стиховую культуру XIX века. ... Мандельштам — Тютчев и Батюшков. Скажут: стихи Мандельштама архаичны. Это так, но это значит, что нужно признать право на архаичность"¹⁴.

Такая архаичность начинает граничить с вечностью, а ссылка относительно оглядки на XIX век позволяет увидеть еще одну важнейшую черту, связывающую Мандельштама с этим веком именно через образ движения со скоростью часовой стрелки на циферблате. Когда речь идет о том, что при движении со скоростью часовой стрелки по циферблату никакие изменения в природе незаметны для человека, совершающего это движение, но сами изменения меж тем происходят — имеют в виду, что вечность с точки зрения человека не есть вечность в действительности.

Таким образом архаизм или архаичность Мандельштама не есть стояние на месте, это медленное (условно говоря, не авангардное) развитие художественного метода.

Нам представляется важным отметить, что "Ламарк" писался Мандельштамом в период активной подготовки к юбилею И. В. Гете. Столетие его смерти (первый советский юбилей "смерти поэта" до пушкинского 1937 или Маяковского 1940) отмечалось, естественно, в варианте огромного прогрессивного значения творчества Гете. И одним из важнейших достижений этого "прогрессивного" поэта, конечно, являлись его естественнонаучные труды. В эти же годы активно разворачивалась полемика вокруг т. н. "механизма" в марксистской философии, закончившаяся чуть позже разгромом этого течения. В любом случае, биология оказалась важной темой в начале 30-х гг. Роль биологической терминологии в культуре этого времени требует отдельного изучения. Здесь мы лишь упоминаем о контексте в самом общем смысле. В этом же самом смысле мы должны упомянуть, пожалуй, и главного гетеанца 10–30-х гг. в России Андрея Белого, настойчиво вводившего в русскую культуру штейнерианские представления о Гете. Не забудем, что именно Р. Штайнер комментировал естественнонаучные сочинения Гете в его собрании сочинений и именно этот комментарий стал основой штейнеровской антропософии. Контакты Мандельштама с этим учением должны быть рассмотрены в другом месте¹⁵. Однако именно конец 20-х и самое начало 30-х – время огромного интереса поэта ко всей этой проблематике. Именно в таком контексте вошел в жизнь Мандельштам гетеанец (а не ламаркист!) Б. Кузин¹⁶.

Наконец, важным представляется упомянуть один возможный литературный источник "Ламарка" Мандельштама. Мы имеем в виду стихотворение В. Брюсова "Атавизм". Приведем его:

Поэты-пророки! но много ли стих их,
Пусть певчий, расскажет об том нам,
Что в гибельной глуби их призрачных психик
Спит сном утомленным и томным?

Да! фон небоскребов, бипланов и трамов,
Листок с котировкой банкнота;
Но сзади дикарь, испещренный от шрамов;
След тигра иль только енота!

Нет, больше! там – примат, иль ящер, иль даже
Медуза и тусклъ протоплазмы!
И нет препарата (с патентом) в продаже,
Чтоб с кошачьим сблизили глаз мы!

Здесь, по-видимому, Брюсов имеет в виду возможность кошачье-

го глаза приспособляться к темноте, путем изменения величины щели зрачка. Итак, если мы не можем "сблизить" свой глаз с кошачьим, т. е. постепенно переходим к темноте-отсутствию зрения, то наблюдается именно то, что должно происходить при спуске по "лестнице Ламарка". Именно в этот момент и появляется у Брюсова слово "мост", хотя и в несколько ином смысле, чем у Манделъштама. Впрочем, эволюционный смысл стихотворения "Атавизм" очевиден, так же как и постоянный второй-третий план этого стихотворения:

И только? Но так же и мост (вспомним Ницше),
Бессмертный с копытом Силен! —
И ты, человек, будешь некогда — низший
Тип, рядом с владыкой вселенной!

Похоже, что последние строки синонимичны словам Манделъштама о "помарке за короткий выморочный день". Ведь не сегодня, а когда-то говорит Брюсов, человек окажется "низшим типом" по сравнению с "владыкой вселенной", т. е. тогда, когда Всевышний сочтет венец творения низшей тварью, а может быть и вовсе "сотрет", сроняв его с "тусклью протоплазмы".

Поэты-пророки! вмещайте же в стих свой
Ту дрожь, чем живет головастик!
Мы смеем так делать! отметим мы с лихвой
Грядущий восторг голой власти!
16 июля 1923 г.

Как видим, Брюсов открыто совмещает и Всевышнего, могущего стереть человека с лица земли, и Сверхчеловека Ницше, и судьбу отдельного человека в эпоху революции, и поэта-пророка. У Манделъштама уже не было такой возможности. Тем более он не пытался комментировать своего "Ламарка" так, как это сделал Брюсов с "Атавизмом": "Приматы – человекоподобные обезьяны. Некоторые натуралисты полагают, что и обезьяна, и человек развились из первобытного ящера. Мост Ницше – его учение о сверхчеловеке (человек есть "мост" к сверхчеловеку). Силен, по античным мифам, был бессмертен, но его ноги были с копытами".

Это примечание позволяет сопоставить два стихотворения. Два "моста" из обоих стихотворений позволяют сделать вывод о том, что Манделъштам был в курсе такого употребления слова (незнание здесь заподозрить трудно). В таком случае, если природа в "Ламарке" забыла опустить этот Мост, то становится невозможным появление Сверхчеловека, которому "нет преград ни в море, ни на суше". В "паучьей глухоте", без "кошачьего глаза" и вообще без зрения – не быть не только Сверхчеловеку, но и человеку как биологическому виду вообще.

Если без "моста", без мозга человеку нечем "фехтовать за честь" природы, то тогда и создается ситуация, в которой Создатель реализует свое решение "стереть" человека с лица земли.

Наш анализ, как представляется, показывает, что стихотворение Мандельштама "Ламарк" не такое уж и биологически эволюционное. Скорее, оно объединяет целый ряд взглядов на творение и развитие человечества от античности до современности. Т. е. мы получили своеобразную мифологему судеб человека и человечества, выраженную в условных биологических терминах. Отметим, что создатели русского варианта "Философии биологии", по-видимому, хотели предостеречь своих читателей от слишком естественнонаучного восприятия этой книги Ламарка. Книге предпослан эпиграф из другого труда Ламарка, заставляющий существенно раздвинуть рамки восприятия "Философии зоологии": "Человек, изощирившийся в каком-нибудь предмете, обширном даже, но замкнутом, может своими суждениями по данному предмету доставить нам доказательства и своей опытности, и своей осведомленности во всех деталях той области, которая является объектом его наблюдения и изучения. Однако, если он мало разнообразил круг своих идей и познаний, если он остался чуждым большинству тех идей и знаний, которые он мог получить из другого источника, то в действительности он занимает на лестнице различных ступеней интеллектуального развития лишь умеренную по высоте ступень... и ему даже не под силу будет уяснить себе или основать истинную философию разрабатываемой науки". ("Аналитическая философия положительных знаний человека" р. 286–287.)

Похоже, что здесь перед нами ранняя идея будущей бергсоновской "Творческой эволюции", хотя бы на уровне метафоры. Позволим себе предположить, что в условиях бергсоновской экспансии в России в первые десятилетия XX века именно эта цитата вводила "Философию зоологии" в актуальный контекст. К тому же эта цитата расположена так, что любой открывший книгу Ламарка, неизбежно начинает знакомство с ней именно с этой мысли великого натуралиста.

С учетом всего сказанного и о стихотворении "Ламарк", и о Батюшкове, и "циферблате", и истории, становится ясно, что это стихотворение (вкуче, разумеется, с соответствующими прозаическими рассуждениями Мандельштама) оказалось важнейшим элементом рассуждений Мандельштама на историсофские темы. Образы этого (лишь с виду "биологического") стихотворения Мандельштама и тексты самого Ламарка, во многом мотивировали появление многих тем и имен в творчестве поэта. Недаром глава

”Вокруг натуралистов” занимает столь важное место в ”Путешествии в Армению”, удивляя читателей, будучи мотивированной далеко не только общением с Кузиным. Само путешествие в Армению стало важнейшим моментом эволюции творчества Мандельштама (мы говорим это не метафорически). Вспомним, что в 1932 г. Н. И. Харджиев сообщил Б. М. Эйхенбауму, что Мандельштам прочел все свои стихи последних двух лет в хронологическом порядке. Мы бы сказали – в эволюционном. По лестнице эволюции интеллекта Мандельштам шел к вершине своего творчества к ”Стихам о неизвестном солдате”. В ”Ламарке” мы застали поэта в начале этого пути.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Ламарк Ж.-Б. *Философия зоологии*. СПб., 1911. С. XVI. (Предисл. В. Карпова).
- 2 Там же. С. 212.
- 3 Там же. С. XXXIII (Предисл. В. Карпова).
- 4 Там же. С. 194.
- 5 Мандельштам О. *Путешествие в Армению (”Вокруг натуралистов”)* // Мандельштам О. Соч. в 2-х т. Т. 2. С. 122.
- 6 Эйхенбаум Б. Конспект речи о Мандельштаме // Эйхенбаум Б. *О литературе*. М., 1987. С. 448.
- 7 *Общая зоология*. М., 1957. С. 196.
- 8 Ламарк Ж.-Б. *Философия зоологии*. СПб., 1911. С. 5. (Термин переводчика В. Сапожникова, который снабдил свое нововведение французским оригиналом).
- 9 Там же. С. 296.
- 10 Цит. из ЛГ за 1933 г. № 18–19. С. 8. Мандельштам О. Соч. в 2-х т. Т. I. С. 520–521.
- 11 Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 448.
- 12 Ламарк Ж.-Б. *Философия зоологии...* С. 296.
- 13 Кацис Л. Поэт и палач. Опыт чтения ”сталинских” стихов // *Лит. обозрение*. 1991. № 1. С. 48–50.
- 14 Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 448.
- 15 Кацис Л. И.-В. Гете и Р. Штейнер в поэтическом диалоге Андрей Белый – Осип Мандельштам // *Лит. обозрение*. 1995. № 4–5. С. 168–178.
- 16 Кацис Л. Осип Мандельштам и биологические теории его времени // *Натура и культура*. М., 1993. С. 60–62.

НАТУРА И КУЛЬТУРА

ПРИРОДА В КАРТИНЕ МИРА. КУЛЬТУРА И КОСМОС

И. И. Свирида	Натура и культура: к проблеме взаимоотношения	4
Л. А. Софронова	Романтические воззрения на природу "Тенезис из духа" Юлиуша Словацкого	15
Г. Д. Гачев	Культура очами природы. Метаязык четырех стихий	25
Н. А. Михайлов	"Альпийская" модель мира: к организации пространства (южнотирольский "Alpenraum")	41
Т. В. Цивьян	Интерьер Космоса в интерьере дома	48

ПРИРОДА КАК ОБРАЗЕЦ. НАТУРА И НАТУРАЛЬНОСТЬ

О. С. Евангулова	Понятия "натура" и "натуральное" в русском художественном обиходе XVIII столетия	56
И. В. Рязанцев	Жизнеподобие и иносказание в русской скульптуре второй половины XVIII – начала XIX в.	66
А. А. Карев	Концепция "природного" и русский портрет на рубеже барокко и классицизма	78
Г. П. Мельников	Принцип аранжировки природы в пластических искусствах	86

ПРИРОДА КАК ИНСПИРАЦИЯ

Л. Н. Будагова	Природа как словарь чувств. (Об одной из функций природы в поэзии)	97
Н. С. Осипова	"Мифологическая география" как "матричное" пространство творчества румынского поэта Л. Благя	110
В. И. Злыднев	Пейзаж в лирике И. Вазова и П. Славейкова	119
Н. В. Шведова	Природа как мировоззренческое начало в поэзии Гведослава	129
В. В. Николаенко	Защитная функция культуры в ранней поэзии Георгия Иванова	138
С. Г. Шиндин	Стихотворение Мандельштама "Сегодня ночью, не солгу...": опыт "культурологической" интерпретации	146
О. В. Шиндина	К семантике образа сада в художественном мире Вагина: "Козлиная песнь"	165

ПРИРОДА В КОНТЕКСТЕ НАРОДНОГО, ИСТОРИЧЕСКОГО, РЕЛИГИОЗНОГО
И НАУЧНОГО СОЗНАНИЯ

А. М. Ранчин	Оппозиция "природа – культура" в историософии "Повести временных лет"	180
Т. И. Чепелевская	Человек и природа в поэзии словенских просветителей	191
Л. Н. Титова	Чешские "прогулки" и "таборы" XIX в.	198
О. И. Захарова	Природа в религиозных исканиях П. И. Чайковского	206
Н. М. Куренная	Природа – человек – культура в творчестве Л. Леона- ва	216
Л. Ф. Кацис	"Ламарк" Осипа Мандельштама	222

НАТУРА И КУЛЬТУРА

СЛАВЯНСКИЙ МИР

Ответственный редактор
доктор исторических наук
И. И. Свирида

Книга подготовлена в редакционно-издательском отделе
Института славяноведения и балканистики РАН

ЛР № 020935 от 9 ноября 1994 г.

Подписано в печать 22.04.1997 г.
Печ. л. 12. Тираж 300 экз. Заказ № 72. Цена договорная

Типография ИПТК «Логос» ВОС
129164, Москва, ул. Маломосковская, 8

