

ТЕКСТ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

К юбилею
Людмилы Александровны
СОФРОНОВОЙ

Институт славяноведения
Российской Академии наук

ТЕКСТ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

К юбилею
Людмилы Александровны Софроновой

Москва • 2011

Редколлегия:

д.иск. *Н.В. Злыднева*, д.ф.н. *Н.М. Куренная*, к.и.н. *М.В. Лескинен*

Рецензенты:

д.иск. *Е.К. Виноградова*, к.ф.н. *Л.Ф. Широкова*

Текст славянской культуры. К юбилею Л.А. Софроновой. Сборник статей. – М.: Институт славяноведения РАН, 2011. – 504 с.

Книга посвящена Людмиле Александровне Софроновой – известному исследователю славянской истории культуры, театра и поэтики, доктору филологических наук, главному научному сотруднику Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН. В сборнике представлены статьи по фольклору и этнографии, литературе и искусству Польши, России, Украины, а также по отдельным сюжетам русского барокко и истории *Pax Slavica*.

В книге помещена библиография основных работ Л.А. Софроновой (1964–2010).

ISBN 978-5-7576-0224-0

© Институт славяноведения РАН, 2011

Научное издание

ТЕКСТ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

К юбилею Л.А. Софроновой

Сборник статей

Сборник подготовлен к печати
в Институте славяноведения РАН

Подписано в печать 01.03.2011. Печ. л. 31,5.

Тираж 300 экз. Цена договорная.

Отпечатано ООО «Пробел-2000»
109544, Москва, Рабочая ул., 91, строение 4.



Юбилей – не повод для грусти. Особенно когда это юбилей такого жизнерадостного, добросердечного и отзывчивого человека как Людмила Александровна Софронова.

Людмилу Александровну отличает преданность науке, удивительная работоспособность, талантливость во всем. Связав свою судьбу с Институтом славяноведения, она работает в нем почти полвека. Круг ее интересов определился еще в юности: природа театральности, поэтика культуры, язык и структура текста, культурное пограничье. Она – автор девяти монографий и более 200 статей.

Основные категории культуры, которые определяют ракурс ее исследований – Человек, Пространство, Время, Слово – позволяют ей точно обозначить культурные механизмы, описать славянскую картину мира. Главный предмет исследований Л.А. Софроновой – текст и контекст произведений литературы и пограничных с литературой явлений (таких, например, как школьный театр). Она постоянно стремится расширить круг своих штудий, свободно пересекая границы эпох, стилей и жанров.

Людмила Александровна – автор, по существу, нового филологического метода – микроанализа текста, главная цель которого – раскрыть глубинные смыслы объекта исследования. Диапазон исследований Людмилы Александровны весьма широк: от теоретико-методологических трудов в области поэтики культуры до конкретных изысканий в сфере индивидуального творчества значимых фигур славянской духовности (А. Мицкевич, Ю. Словацкий, З. Красиньский, Г. Сковорода, Н. Гоголь).

Человек в реальном, идеальном и мифологическом измерениях, принципы самоописания культуры, процессы идентификации (осознание себя в сравнении с другими), – таков еще один круг проблем, который занимает Л.А. Софронову.

В течение почти 20 лет она возглавляла Отдел истории культуры. В эти не самые легкие годы Людмила Александровна не только сохранила основной состав ученых и прежние достойные традиции, но и определила новую научную стратегию, привлекла в Отдел перспективных молодых сотрудников, при этом ей удалось остаться не только требовательным руководителем, но и тактичным советчиком и другом для своих коллег.

Высокая научная квалификация и открытость к научному диалогу притягивают к Людмиле Александровне ученых разного возраста, она заинтересованно участвует в их жизни: ее многочисленные глубокие и точные отзывы и рецензии на труды коллег, консультации и оппонирование диссертаций

во многих институтах России, Украины и Беларуси служат тому доказательством.

Людмила Александровна – душевно щедрый человек и верный товарищ, благожелательный, интеллектуально стимулирующий коллега, с которым интересно работать и просто по-человечески общаться.

Юбилей – замечательный повод для встречи на страницах этого сборника единомышленников и друзей нашей дорогой Людмилы Александровны Софроновой, которые искренне желают ей сил и здоровья для воплощения новых научных замыслов.



Отдел истории культуры славянских народов. 1997.

Библиография трудов Людмилы Александровны Софроновой

Монографии

1. Древнерусский сюжет в польской драматургии XVII века. Деп. М., ИНИОН АН СССР, 1976. 13 п.л.
2. Поэтика славянского театра XVII–первой половины XVIII в. (Польша, Россия, Украина). М., «Наука», 1981. 15 п.л.
3. Польская театральная культура эпохи Просвещения. М., «Наука», 1985. 16 п.л.
4. Польская романтическая драма. Мицкевич – Словацкий – Красиньский. М., «Наука», 1992. 17 п.л.
5. Старинный украинский театр. М., «Росспэн», 1996. 19 п.л.
6. Три мира Григория Сковороды. М., «Индрик», 2002. 29 п.л.
7. Культура сквозь призму поэтики. М., «Языки славянской культуры», 2006. 66, 4 п.л.
8. Российский феатрон: московский любительский театр XVIII в. М., «Индрик», 2007. 27 а.л.
9. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб., «Алетейя», 2010. 18, 5 п.л.

Статьи, тезисы, рецензии

1964

1. Тадеуш Микульский – исследователь польского Просвещения // Ученые записки Института славяноведения АН СССР. Т. 28. М. 1 п.л.
2. Музыковедческие публикации Поморья // Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. № 42. М. 0, 2 п.л. [Рец.].

1965

3. Dymitr Rogal-Lewicki // Muzyka. № 4. (совм. с Н.П. Дубровской)
4. Польское Просвещение // История Польши. М. 0, 5 п.л.
5. Новая книга о Сметане // Советское славяноведение. № 2. 0, 3 п.л. [Рец.].
6. Советское шопеноведение // Annales Chopin. Warszawa. 1 п. л. (совм. с Н.П. Дубровской)

1966

7. Славянская музыкальная культура в общих работах советских музыковедов // Советское славяноведение. № 2. 0, 4 п.л.

1968

8. Проблемы анализа сюжета // Тезисы докладов Третьей летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту. 0, 3 п.л.

9. О семантической структуре сюжета (анализ текста польской драмы «Communia duchowna św. Borusa i Gleba») // Советское славяноведение. № 6. 1 п.л.

1969

10. Проблемы польского барокко // Советское славяноведение. № 6. 0, 4 п.л.

1970

11. Источники истории польской материальной культуры // Советское славяноведение. № 3. 0, 2 п.л. [Рец.].

1971

12. Intermedia polskiego dramatu z XVII wieku // Pamiętnik Teatralny. № 1. 1, 2 п.л.

1972

13. Культура и быт Варшавы XVIII века // Советское славяноведение. № 3. 0, 1 п.л. [Рец.].

1973

14. Исследование польского школьного театра // Советское славяноведение. № 3. 0, 4 п.л. [Рец.].

1974

15. Некоторые проблемы поэтики польского барокко // Советское славяноведение. № 1. 1 п.л.

1975

16. Изучение эмблемы в польском литературоведении // Советское славяноведение. № 3. 0, 3 п.л. [Рец.].

17. Об анализе литературного произведения эпохи барокко // Там же. № 5. 1 п.л.

1976

18. О структуре драматического сюжета («Артарксерксово действо») // Новые черты в русской литературе и искусстве XVII – начала XVIII в. М. 2 п.л.

19. Дидактическая функция польского театра эпохи Просвещения // Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы. М. 2 п.л.

20. Польский театр эпохи Просвещения и народная театральная культура // Советское славяноведение. № 6. 1 п.л.

1977

21. Сарматизм в польской драматургии эпохи Просвещения // Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М. 0, 6 п.л.

22. Формы и функции театра в эпоху становления национальных культур // Там же. 0, 8 п.л. (совм. с Гершковичем А.А., Ритчиком Ю.И.).

1978

23. Культурно-исторический аспект изучения театра славянских народов // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. М. 0, 5 п.л. (совм. с Гершковичем А.А., Ритчиком Ю.И.).

24. Театр и театральность в польской и русской культуре XVII – первой половины XVIII века // Советское славяноведение. № 2. 1 п.л.

25. Миф и драма барокко в Польше и России // Миф. Фольклор. Литература. Л. 1, 5 п.л.

1979

26. Поэтика школьного театра // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXIV. Л. 1 п.л.

27. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М. 2 п.л. (совм. с Морозовым А.А.).

28. Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII–XVIII вв. // Там же. 1, 5 п.л.

1980

29. Новое исследование польского романа: *А.В. Липатов*. Формирование польского романа в европейской литературе. Средневековье. Возрождение. Барокко. М., 1977 // Советское славяноведение. № 2. 0, 2 п.л. [Рец.].

1981

30. Польские старопечатные предисловия XVI–XVIII вв. (Литературные и филологические функции) // Тематика и стилистика предисловий и послесловий. Русская старопечатная литература XVI – первой четверти XVIII вв. М. 2 п.л.

1982

31. Теория культуры и некоторые проблемы польского искусства XVIII–XIX вв. // Советское славяноведение. № 6. 1 п.л.

32. Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств // Барокко в славянских культурах. М. 0, 5 п.л. (совм. с Лишатовым А.В.).

33. Принцип отражения в поэтике барокко // Там же. 1, 3 п.л.

34. Школьный театр – посредник между культурой западной и восточной Европы // Славянские культуры и мировой литературный процесс. Тезисы. Минск. 0, 2 п.л.

1983

35. «Рождественская драма» Димитрия Ростовского // Духовная культура славянских народов. Литература. Фольклор. История. Л. 1, 2 п.л.

36. Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII–XVIII вв. // Советское славяноведение. № 3. 1 п.л.

37. Мальдис А. На перекрестке славянских традиций // МАИРСК. Информационный бюллетень. № 9. 0, 3 п.л. [Рец.].

1984

38. Жанровая система киевской школьной драмы // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. Киев. 2 п.л.

39. Польский и русский театр XVIII в. Опыт типологического сопоставления // Kultura polska wieku XVIII i jej związki z kulturą rosyjską. Warszawa. 1, 5 п.л.

1985

40. Школьный театр – посредник между культурой западной и восточной Европы // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Материалы международной научной конференции ЮНЕСКО. Минск. 0, 4 п.л.

41. Z badań nad strukturą i fabułą dramatu szkolnego XVII–XVIII w. // Polonistyka radziecka. Warszawa. 0, 5 п.л.

1986

42. Древнерусский сюжет в польском школьном театре XVII века (и проблема польско-русских связей) // Литературные связи и литературный процесс. Из опыта славянских литератур М. 1 п.л.
43. Некоторые проблемы соотношения поэтики барокко и романтизма // Советское славяноведение. № 5. 1 п.л.
44. Мироззрение Г.С. Сковороды // Идеология и общественно-политическая мысль в странах Центральной и Юго-Восточной Европы периода средневековья. Сб. материалов. М. 0, 2 п.л.
45. Иван Франко – исследователь старинного украинского театра // Иван Франко и мировая культура. Сб. тезисов. Львов. 0, 2 п.л.
46. М.В. Ломоносов и М.К. Сарбевский. К опыту сопоставления двух систем // М.В. Ломоносов и русская культура. Тезисы докладов конференции, посвященной 275-летию со дня рождения М.В. Ломоносова. Тарту. 0, 2 п.л.
47. Международный симпозиум по проблемам типологии культуры // Международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур (МАИРСК). Информационный бюллетень. Вып. 14. 0, 3 п.л. [Рец.]

1987

48. Київський шкільний театр і проблеми українського бароко // Українське літературне бароко. Киев. 1, 2 п.л.
49. Культурно-исторический аспект изучения театров славянских народов // Изучение культуры славянских народов. М. 1 п.л. (совм. с Ритчином Ю.И.).
50. Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв. в трудах Института славяноведения и балканистики АН СССР // Советское славяноведение. № 4. 1 п.л.
51. Новое исследование старопольской литературы // МАИРСК. Информационный бюллетень. Вып. 16. 0, 3 п.л. [Рец.]

1988

52. Советско-польский симпозиум // МАИРСК. Вып. 19.
53. О культурных связях Польши и России // Советское славяноведение. № 4. 0, 6 п.л.
54. К истории русско-украинских связей XVI века // Прогресивна суспільно-політична думка. Сб. тезисов. Львов. 0, 2 п.л.

1989

55. Трагикомедия Феофана Прокоповича «Владимир» // Русская литература. № 3. 1 п.л.
56. О польско-советском симпозиуме // Советское славяноведение. № 4. 0, 3 п.л.
57. Категория любви в культуре романтизма // О Просвещении и романтизме. М. 0, 7 п.л.
58. Сосуществование барокко и классицизма в Польше и России XVIII в. // Тартуский университет. Ученые записки. Вып. 855 (Труды по знаковым системам. № 23). Тарту. 1 п.л.
59. «Не-Божественная комедия» З. Красиньского. Жанровые признаки и идейный контекст // История культуры и поэтика. Сб. тезисов. М. 0, 2 п.л.
60. Славянский театр на путях от барокко к классицизму // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. М. 2 п.л.
61. Поэтика и культура // История культуры и поэтика. М. 0, 2 п.л.

1990

62. «Божественная комедия» Данте и «Не-Божественная комедия» З. Красиньского // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум in honore professore Ettore Lo Gatto. Сб. тезисов. М. 0, 3 п.л.
63. Еще раз о проблемах истории культуры // Советское славяноведение. № 2. 1 п.л.
64. Романтизм и общественная ситуация в Польше // Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв. М. 1 п.л.
65. Диалог двух культур // Советское славяноведение. № 2. 0, 1 п.л. [Рец.].
66. Иван Франко – исследователь старинного украинского театра // Иван Франко и мировая культура. Львов. 0, 4 п.л.
67. Принцип синтеза в культуре романтизма // Славянские и балканские культуры XVIII–XIX вв. М. 0, 8 п.л.
68. Человек и картина мира в эпоху барокко и романтизма // Человек в культуре народов Центральной и Юго-Восточной Европы. Сб. тезисов. М. 0, 2 п.л.

1991

69. Средневековье и русский театр эпохи барокко // Ricerche Slavistiche. Vol. XXXVII. 1990. Roma. 1 п.л.
70. Роль границы в образовании сюжета «Балладины» Ю. Словацкого // Славяноведение. № 1. 0, 4 п.л.

71. Проблемы культурного пограничья // Славяноведение. № 1. 0, 4 п.л.
72. Романтическая концепция двух церквей. Лекции по славянской литературе А. Мицкевича // Славяне и их соседи. Вып. 1. М. 0, 5 п.л.
73. Новая книга об украинском барокко // МАИРСК. Информационный бюллетень. Вып. 25. 0, 2 п.л. [Рец.].
74. Улога обреда у савременој позоришној култури // Култура и Европа–92. Београд. 0, 4 п.л.
75. Мифологическая структура «Дзядов» А. Мицкевича // Studia Slavica. Языкознание. Литература. История. История науки. М. 0, 6 п.л.
76. Проблемы соотношения истории и культуры // История и культура. Тезисы. М. 0, 3 п.л.
77. Нека запажења о поетици романтизма // Књижевна историја. Београд. 1, 5 п.л.
78. Михайлов А.В. «Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры». М., 1989 // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 50. № 2. 0, 3 п.л. [Рец.].
79. Польская культура первой половины XIX века // Становление национальной классики. Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы в 20-е –70-е гг. XIX в. М. 3, 5 п.л.

1992

80. «Воскресение мертвых» Г. Конисского. Структура и смысл драмы // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 4. XVII – начало XVIII в. М. 1 п.л.
81. Титова Л.Н. Чешская культура первой половины XIX в. // Славяноведение. № 3. 0, 4 п.л. (в соавторстве с Лаптевой Л.П.) [Рец.].
82. «Бедный» мистериальный театр // Славяноведение. № 3. 0, 4 п.л.
83. Цитата в «Балладине» Ю. Словацкого // Studia Polonica. К 60-летию В.А. Хорева. М. 0, 6 п.л.
84. Три мира Г.С. Сковороды // Сборник статей к 70-летию профессора Ю.М. Лотмана. Тарту. 0, 6 п.л.

1993

85. Старинный украинский театр XVII–XVIII вв. // Очерки по истории Украины. Вып. 1. М. 2 п.л.
86. К истории советской агиографии // Славяноведение. № 5. 0, 4 п.л.
87. Киевская школьная драма: поэтика драмы и поэтика обряда // Українське бароко. Киев. 0, 7 п.л.

88. Несколько слов о театре. Научные труды конференции «Театральность в жизни и искусстве» // МАИРСК. Информационный бюллетень. Вып. 27. 0, 5 п.л.

89. Синтез на русской сцене эпохи барокко // Филевские чтения. М. 1 п.л.

90. Миф в «Дзядях» Мицкевича // Славянские культуры и литературы. Сб. тезисов. М. 0, 2 п.л.

91. О символе барокко // Барокко в авангарде. Авангард в барокко. Сб. тезисов. М. 0, 2 п.л.

92. Природа и культура в воззрениях романтиков // Натура и культура. Сб. тезисов. М. 0, 2 п.л.

93. Слово и вещь в русском театре эпохи барокко // Philologia Slavica. К 70-летию академика Н.И. Толстого. М. 0, 6 п.л.

1994

94. Поэтика и культура // История культуры и поэтика. М. 0, 4 п.л.

95. «Не-Божественная комедия» З. Краси́нского (Жанровые признаки и идейный контекст) // Там же. М. 0, 8 п.л.

96. Миф в культуре: человек – не-человек // Миф в культуре: человек – не-человек. Тезисы конференции. М. 0, 3 п.л.

97. «Воскресение мертвых» – ученая драма Г. Конисского // Украинский театр. № 2. 0, 6 п.л.

98. Несколько замечаний о поэтике романтизма // Русская литература и культура нового времени. СПб. 1, 5 п.л.

99. Несколько замечаний о природе низового барокко на примере украинской интермедии «Баба, дед и черт» // Филевские Чтения. Вып. 6. М. 0, 6 п.л.

100. Тема богоизбранного народа в польском мессианизме. Мицкевич и Краси́нский // Славяне и их соседи. Вып. 5. М. 0, 6 п.л.

1995

101. Вертеп // Славянские древности. Т. I. М. 0, 4 п.л.

102. Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма // Человек в контексте культуры. Славянский мир. М. 0, 7 п.л.

103. К истории советской агиографии // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема. М. 0, 6 п.л.

104. О синтезе наук в филологии // Тезисы к международной конференции по гуманитарным наукам. М. 0, 2 п.л.

105. «След жены Лотовой». Г.С. Сковорода о книге и чтении // Книга в пространстве культуры. Тезисы научной конференции. М. 0, 2 п.л.

106. Эмблема как стереотип прочтения священного текста у Г. Сквороды // Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. Тезисы конференции. М. 0, 2 п.л.

1996

107. Смещение языков на Украине и в школьном театре // Славяноведение. № 1. 0, 5 п.л.

108. Жанровая система поэзии польского барокко // Поэзия западных и южных славян и их соседей. М. 1 п.л.

109. Миф и обряд в современном театре // Встречи европейских культур. М. 0, 5 п.л.

110. О романтической концепции поэта и поэзии // «Путь романтический совершил». Сборник трудов памяти Б.Ф. Стахеева. М. 0, 8 п.л.

111. Древнерусская литература. Изображение природы и человека. Коллективная монография. М., 1995 // Вестник РГНФ. № 3. 0, 4 п.л. [Рец.]

112. Изучение культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы // Институт славяноведения и балканистики. 50 лет. М. 1 п.л.

113. Функция границы в формировании украинской культуры XVII–XVIII вв. // Украина – Россия: история взаимоотношений. М. 0, 7 п.л.

1997

114. Иностранная жизнь на русской сцене XVIII века // Древняя Русь и Запад. Книга резюме. М. 0, 8 п.л.

115. История и культура // Культура и история. Славянский мир. М. 0, 7 п.л.

116. Романтические воззрения на природу. «Генезис из духа» Юлиуса Словацкого // Натура и культура. Славянский мир. М. 0, 5 п.л.

117. Религиозная картина мира в украинском театре эпохи барокко // Церковный летописец. М., 0, 9 п.л.

118. XVII–XVIII вв. в истории украинской культуры // Украина и Россия: общества и государства. М. 1 п.л.

119. Романтический автопортрет славянина. «Лекции по славянской литературе» А. Мицкевича // Славянский альманах. 1996. М. 0, 8 п.л.

120. Идеальный герой советского кинематографа 1930-х гг. Материалы «круглого стола» // Славяноведение. № 5. 0, 4 п.л.

121. Литература эпохи романтизма // История литератур западных и южных славян. В 3-х тт. М. Т. 2. 3 п.л. (совм. со Стахеевым Б.Ф., Мочаловой В.В. и Прокофьевой Д.С.).

122. *Тананаева Л.И.* Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII вв. // Вестник РГНФ. № 2. 0, 3 п.л. [Рец.].

123. Церковь и восточнославянская театральная культура XVII–XVIII вв. // Балканские исследования. Вып. 17. М. 0, 7 п.л.

1998

124. Концепция человека в сочинениях Г.С. Сковороды // Славяноведение. №2. 1 п.л.

125. Евангельская цитата в школьном театре // Религия и культура. М. 0, 8 п.л.

126. Черты на школьной сцене // Слово и культура. М. Т. 1. 0, 5 п.л.

127. Г.С. Сковорода – толкователь Священной Библии // ПОЛУТРОПОН. К 70-летию В.Н. Топорова. М. 0, 5 п.л.

128. Утопия и утопическое. Материалы круглого стола // Славяноведение. № 6. 0, 3 п.л.

129. О зарождении восточнославянского театра // Церковь и культура. М. 0, 5 п.л.

130. Книга в пространстве культуры // Вестник РГНФ. № 4. М. 0, 7 п.л.

131. Слово и код культуры в сочинениях Григорий Сковороды // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 57. №6. 0, 9 п.л.

1999

132. Театр в театре. Русская и польская сцена в XVIII в. // XVIII век. Сб. 21. Памяти П.Н. Беркова (1896–1969). СПб. 0, 6 п.л.

133. *Плюханова М.Б.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995 // Славяноведение. № 2. 0, 3 п.л. [Рец.].

134. Автопортрет славянина по А. Мицкевичу // Автопортрет славянина. М. 1 п.л.

135. *Демин А.С.* О художественности древнерусской литературы. М., 1999 // Вестник РГНФ. №2. 0, 6 п.л. [Рец.]

136. Концепт движения в сочинениях Г.С. Сковороды // Славянские этюды. Сборник к юбилею С.М. Толстой. М. 1, 5 п.л.

137. Рождественская тема в школьном театре // Уч. записки Православного Университета. Приложение. М. 1 п.л.

138. Эмблема как стереотип прочтения священного текста у Г. Сковороды // Речевые и ментальные стереотипы в синхронии и диахронии. М. 1, 2 п.л.

2000

139. О книге в «Зерцале» М. Рея // *Florilegium*. К 60-летию Б.Н. Флори. М. 0, 8 п.л.
140. Тип слова в русском и украинском театре эпохи барокко // *Язык как средство трансляции культуры*. М. 1 п.л.
141. Священная книга в сочинениях Г. Сковороды // *Книга в пространстве культуры*. М. 1, 2 п.л.
142. Диалог славянских театров в XVII – половине XVIII вв. // *Евангелие в контексте мировой культуры*. Тезисы. М. 0, 2 п.л.
143. Образ поляка на русской и украинской сценах XVIII века // *Проблемы культурных стереотипов*. М. 0, 7 п.л.
144. *Старикова Л.М.* Москва стародавняя. Герои жизни и сцены // *Современная драматургия*. № 4. 0, 4 п.л. [Рец.].
145. *Свирида И.И.* Между Петербургом, Варшавой и Вильно. М., 1999 // *Вестник РФФИ*. №4. 0, 2 п.л. [Рец.].
146. Театральный код и концепт маски у Г. Сковороды // *Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX вв.* М. 0, 5 п.л.
147. «Небесный человек» и «духовный враг». О религиозной философии Григория Сковороды // *Славянские народы: общность истории и культуры*. Сборник статей, посвященных 70-летию члена-корреспондента РАН В.К. Волкова. М. 3, 1 п.л.
148. О мифопоэтическом значении оппозиции человек/ не-человек // *Миф в культуре: человек – не-человек*. М. 0, 9 п.л.

2001

149. Материалы круглого стола «Религиозные мотивы в славянской культуре» // *Славяноведение*. № 6. 0, 2 п.л.
150. Новая книга о народной демонологии // *Живая Старина*. № 3. 0, 4 п.л. [Рец.].
151. Имя у Г. Сковороды // *ИМЯ: внутренняя структура, семантическая аура, контекст*. Тезисы международной научной конференции. В 2-х чч. Ч. 2. М. 0, 3 п.л.
152. *Светлов И.Е.* Перевоплощения романтизма // *Новая Польша*. № 3. 0, 4 п.л. [Рец.].
153. *Свирида И.И.* Между Петербургом, Варшавой и Вильно. Художник и культурное пространство XVIII – середины XIX в. Очерки. М., 1999 // *Искусствознание*. №2. 0, 6 п.л. [Рец.]

2002

154. Сны и видения Г. Сковороды // Сны и видения в народной культуре. М. 0, 7 п.л.
155. Культурно-языковой аспект сочинений Г. Сковороды // Встречи этнических культур в зеркале языка. М. 1 п.л.
156. Код искусства в сочинениях Г. Сковороды // Искусствознание. № 2. М. 0, 8 п.л.
157. Опозиция чистое/ грязное в сочинениях Г.С. Сковороды // Признаковое пространство культуры. М. 0, 7 п.л.
158. Дьявол в сочинениях Г. Сковороды // П.Г. Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи. М. 0, 6 п.л.
159. Признаки дистопии в романе Т. Конвицкого «Малый апокалипсис» // Утопия и утопическое в славянском мире. М. 0, 7 п.л.
160. Об утопии и утопическом // Там же. 0, 5 п.л.
161. Рай и ад на школьной сцене // Сборник в честь Р. Лахманн. München. 0, 6 п.л.
162. Философский лабиринт Григория Сковороды // Славяноведение. № 2. 1 п.л.
163. Григорий Сковорода и русская религиозная философия // Славянский альманах. 2001. М. 0, 6 п.л.
164. «Отрывок III части "Дзядов"»: русские и Россия // Studia polonica. К 70-летию В.А. Хорева. М. 0, 6 п.л.

2003

165. Человек на русской сцене XVIII века // Человек в культуре переходного времени. М. 1, 2 п.л.
166. Российский театрон // Славянский альманах. 2002. М. 1, 1 п.л.

2004

167. Названия и эпиграфы как индикаторы смыслового поля произведения // Опозиция сакральное/ светское в славянских культурах М. 1 п.л.
168. Введение // Там же. 0, 4 п.л.
169. Опозиция человек/ машина в пьесе К. Чапека «R.U.R.» и романе Е. Замятина «Мы» // Фантастика и сатира в литературе славянских народов (В честь 80-летия С.В. Никольского). М. 0, 6 п.л.
170. Демин А.С. О древнерусском литературном творчестве. Опыт типологии с XI по середину XVIII в. От Илариона до Ломоносова. М., 2003 // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 63. №3. 0, 3 п.л. [Рец.].

171. Silva rerum Ю. Тувима // *Studia polonorossica*. К 80-летию Е.З. Цыбенко. М. 0, 6 п.л.
172. Мифологизация образа Европы в русской культуре XVIII в. // *Славяноведение*. № 1. 1 п.л.
173. Художественное пространство старинного русского театра XVIII в. // *Культура и пространство*. Славянский мир. М. 1, 2 п.л.
174. «Театерские» платья на русской сцене XVIII в. // *Язык культуры: семантика и грамматика*. К 80-летию со дня рождения академика Н.И. Толстого (1923–1993). М. 0, 9 п.л.
175. *Старикова Л.М.* Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. М., 2003 // *Известия РАН. Серия литературы и языка*. Т. 63. № 6. 0, 3 п.л. [Рец.].
176. Образ Европы в русском культурном контексте XVIII в. // *Миф Европы в литературе и культуре Польши и России*. М. 1 п.л.
177. Утопия в народной культуре (*Чистов К.В.* Русская народная утопия) // *Живая Старина*. № 4. 0, 4 п.л. [Рец.].
178. *Колязин В.Ф.* От мистерии к карнавалу // *Культурология*. №1. 0, 4 п.л. [Рец.].

2005

179. Прекрасная Магилена и бедная Татьяна // *Межрегиональная конференция славистов «Российское славяноведение в начале XXI века: задачи и перспективы развития»*. Материалы. М. 0, 6 п.л.
180. Телесный код в русском театре XVIII в. // *Телесный код в славянских культурах*. М. 1, 1 п.л.
181. Формулы общения в пьесах старинного русского театра // *Язык. Личность. Текст*. Сборник статей к 70-летию Т.М. Николаевой. М. 0, 9 п.л.
182. История культур славянских народов. Т. 2. М., 2005 // *Славяноведение*. № 1. [Рец.].

2006

183. Коммуникативные ситуации на сцене старинного русского театра // *Глобализация – этнизация*. Кн. 2. М. 1 п.л.
184. Тело и маска в романе Витольда Гомбровича «Фердыдурке» // *Творчество В. Гомбровича и европейская культура*. М. 1, 1 п.л.
185. О проблемах идентичности // *Культура сквозь призму идентичности*. М. 0, 8 п.л.
186. Маска как прием затрудненной идентификации // *Там же*. 0, 8 п.л.
187. *Одесский М.П.* Поэтика русской драмы // *Театр*. № 1. 0, 4 п.л. [Рец.].

188. *Старикова Л.М.* Театральная хроника. Т. 2. Ч. 2 // Театр. № 4. 0, 4 п.л. [Рец.].
189. *Вдовин Г.В.* Персона – Индивидуальность – Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII в. М., 2005 // Искусствознание. №1. 0, 4 п.л. [Рец.].
190. Категории жизни и смерти в славянской культуре // Славяноведение. № 6. 0, 5 п.л.

2007

191. Взгляд поэта // Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре. М. 0, 8 п.л.
192. Романтический герой // Польская культура в зеркале веков. М. 0, 9 п.л.
193. *Башинджазян Н.* «От бедного театра к искусству-проводнику» // Новая Польша. № 3. 0, 4 п.л. [Рец.].
194. Природное пространство в мифопоэтических измерениях. Повесть Гоголя «Вий» // Ландшафты культуры. Славянский мир. М. 0, 8 п.л.
195. *Тананаева Л.И.* Три лика польского модерна // Искусствознание. № 1–2. 0, 4 п.л. [Рец.].
196. Банкеты и пирования на старинной русской сцене // Балканские чтения. № 9. Tetra balcanica – tetra slavica. К юбилею Т.В. Цивьян. М. 0,5 п.л.

2008

197. Введение // Категории и концепты славянской культуры. Труды Отдела истории культуры. М. 0, 4 п.л.
198. Отзвуки западноевропейского средневековья на русской сцене XVIII в. // Славяне и их соседи. Вып. 12: Анфологион. Власть, общество, культура в славянском мире в Средние века. К 70-летию Б.Н. Флори. М. 0, 7 п.л.
199. Предпочтения историко-культурных эпох // Славяноведение № 6. 0,7 п.л.
200. Предисловие // Категории жизни и смерти в славянской культуре. М. 0, 3 п.л.
201. Чередование культурных парадигм // Там же. 1 п.л.
202. Рассказчик и слушатель в ранних повестях Н.В. Гоголя // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 67. № 3. 1, 3 п.л.
203. Мифологическое и историческое время у Боровиковского и Гоголя. Заметки о темпоральности // Искусствознание. № 3. 1, 2 п.л. (совм. с Вдовиным Г.В.).

204. Мифологические мотивы в новеллах Б. Пруса // Творчество Болеслава Пруса и его связи с русской культурой. М. 0, 8 п.л.

2009

205. Художественный примитив в ранних повестях Гоголя // Искусствознание. № 1–2. 0, 5 п.л.

206. Обыденное и мифологическое время в ранних повестях Гоголя // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда. М. 1, 2 п.л.

207. Введение // Там же. 0, 3 п.л.

208. Коды зрения и слуха в ранних повестях Гоголя // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 68. №2. 1, 2 п.л.

209. Мифопоэтика раннего Гоголя // Славяноведение. № 6. 1 п.л.

2010

210. Кинематограф – художественный код советской истории // Славянство, растворенное в крови... В честь 80-летия со дня рождения В.К. Волкова. 1930–2005. Сборник статей. М. 0, 9 п.л.

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

С.М. Толстая

Три мира польских колядок

Обращение к польским колядкам как феномену народной культуры сразу в нескольких отношениях созвучно неизменному интересу Людмилы Александровны Софроновой к разного рода «пограничьям»: во-первых, колядки – это продукт взаимодействия фольклорной и книжной, светской и церковной традиций; во-вторых, это синкретический сплав слова и действия, текста и ритуала; в-третьих, это явление, характерное для пограничья западного (католического) и восточного (православного) ареалов Славии, более всего привлекающего внимание юбиляра. Этому жанру польского фольклора посвящено множество научных трудов, рассматривающих колядки как в этнографическом (в рамках ритуала), так и в филологическом (смысл, структура и поэтика текста) аспектах (из наиболее важных работ укажем: Caraman 1933; Kotula 1970; Виноградова 1982; *Kolędowanie na Lubelszczyźnie* 1986; *Z kolędą przez wieki* 1996; Bartmiński 2002; Niebrzegowska-Bartmińska 2007). В большинстве случаев речь идет о рождественских колядках (исполняемых на Рождество и Новый год); весенние (пасхальные) колядки считаются вторичными по отношению к рождественским.

Евангельские мотивы рождения Спасителя, составляющие содержательную и символическую основу всего комплекса рождественских праздников и рождественского фольклора, оказываются тем общим смысловым стержнем, который объединяет самые разнообразные и по происхождению, и по прагматике, и по структуре тексты колядок, хотя эти мотивы могут присутствовать в них в разной степени. Если в так называемых апокрифических колядках они доминируют, то в «заклинательных» (величальных или благопожелательных), любовно-матримониальных, шуточных (абсурдных) они могут вовсе отсутствовать. Тем не менее любой текст, включенный в обряд, так или иначе отсылает к общей семантике Рождества и тем самым к евангельским событиям, которые каждый год «актуализируются» и переживаются как происходящие здесь и сейчас: «*Wśród nocnej ciszy, w później godzinie, / zabrzmiały dzwony w polskiej krainie. / Biją dzwony pod niebiosa, / słycać pienia miłe głosy, / dziś Bóg się rodzi*» (PKL: 152). Эта мистерия Рождества создает двойную перспективу, своего рода сопряжение миров – библейского (евангельского) и актуального (реального, польского, крестьянского, обрядового), что находит отражение в содержании и структуре вербальных текстов.

Строго говоря, в колядках мы встречаемся не с двумя, а с тремя мирами, каждый из которых имеет свои особые параметры пространства и времени, свое персонажное, предметное наполнение, свои иерархии и ценности. Кроме библейского (евангельского) и обрядового (реального), это еще мифологический (высший, иной, потусторонний, не земной) мир. «Совмещение миров» создает очень сложную структуру колядных текстов: в них нарушена связь времен (*consecutio temporum*), в них одновременно действуют и говорят персонажи, принадлежащие разным стратам, и это «многоголосие» не всегда легко распознать, а отправителей и адресатов тех или иных высказываний – идентифицировать.

Мифологический мир – это сфера Бога, небесное пространство, населенное ангелами (птицами), рай; его время – вечность (т. е. отсутствие времени); он бесплотен, беспредметен, в нем царит дух, тогда как обрядовый мир веществен и телесен. Знаком присутствия небесного мира в двух других мирах служит чудо, главным из которых является, конечно, сам факт рождения ребенка у «паньны» – Девы Марии. Спускаясь с небес в библейский мир, ангелы участвуют в рождественской мистерии, они не просто приветствуют Младенца, но сами мастерят ему колыбельку, греют воду, сушат пеленки, готовят пищу и прибирают в хлеву: «*Wejdą w szopę, mali anieli strugali / złotowierzbę i lipkę Dzieciątka na kolibke. / Jeden kąpiel grzeje, a drugi sie śmieje, / trzeci pieluszki suszy, każdy rad służy z duszy. / Czwarty jeść gotuje, piąty usługuje. / Szósty po szopie stapa, sprzęty do kąta sprząta. / I my też małemu Dzieciąteczku pięknemu / z radością usługujemy i serca swe ofiarujemy*» (PKL: 108). Последние слова принадлежат уже исполнителю текста: «мы» – это участники обряда, которые включаются в библейское событие. Но и небо спускается на землю: на Рождество сам Бог приходит в гости к людям: «*Stary Pan Bóg z zapiecka sie śmieje*» (PKL: 149); Бог наделяет их хлебом насущным: «*Dał nam Pan Bóg chleba / s wysokiego nieba*» (PKL: 67).

Пространство **евангельского мира** как будто реально – это Святая земля, Вифлеем, Египет, пустыня, горы, реки и т.д.; его время – историческое; его персонажи – люди: святое семейство, царь Ирод, пастухи, волхвы, крестьянин, разбойник и т.д.; его «вещное» оснащение тоже вполне реально – одежда, пища, жилища, домашние животные и т.д. Однако это одновременно и высший, сакральный, космический мир: Младенец, появившийся в этом мире, принадлежит небесам («*Dowiadowali się święci anieli, / gdzie Pana Jezusa poprowadzić mieli? / Prowadźcież go prosto do nieba, / bo tam Pana Jezusa bardzo potrzeba*», PKL: 117; «*Pan Jezus po niebie chodzi, po niebie chodzi, anioły budzi*», PKL: 190; «*Dzieciątko się narodziło, / niebo ludziom otworzyło*», PKL: 170, 1843 г.), сви-

вальником ему служит месяц, пеленками – звезды, купелью – заря («Jest na niebie miesiąc jasny, / będzie powijaczek krasny / <...> są na niebie zwiazydy jasne, / będą peluszcзки krasne, / <...> / jest na niebie zora jasna, / bede kapeleczka krasna», PKL: 118).

С другой стороны, этот мир вторгается в земное пространство: Дева Мария, держащая за ручку младенца Христа, поет колядку: «Dopiro nam dzisioj kołęda śpiwała, / co naso Najświętso Panienka śpiwała, / Śpiwała, śpiwała, salumonowała / Synocka swojigo za rucke trzymała» (PKL: 167); святые ходят колядовать, а Дева Мария угощает их после обхода: «Święty Szczepan po kołędzie gdy chodziuł, / wtedy się ku niemu święty Jan nagodził <...> Jak się Najświętsza Panienka ośmiała, / że świętego Jana ze świętym Szczepanem ujrzała. / Postawiła szklankę miodu, wina dwie, / przepijajcie się obaj bracia po kołędzie» (PKL: 139); три короля, приносящие Младенцу дары, отправляют земных детей колядовать: «Przybieżeli Trzej Królowie z darami, z darami, / małych dziatków, dużych dziatków / po szczodrokach wysyłali. / Jak num nic nie dacie, chwały nie uznacie, / gorki, miski potłucemy, / wasze dzieci zabierzemy, / ile ich tu macie» (PKL: 79). В свою очередь земные люди приобщаются к евангельскому: колядники носят пеленки Младенцу («Ja te pieluszki roznoszę i was, państwo, o kołędę proszę», PKL: 65), присоединяются к ангелам, ухаживающим за новорожденным в хлеву (см. выше).

Еще более реален в колядках «обрядовый» мир с его детально прописанным сельским домашним и хозяйственным бытом, одеждой, утварью, пищей, с его календарным временем, жизненным временем участников обряда, с реальными персонажами (колядники, хозяин, хозяйка, их дети), исполняющими благопожелания, их адресатами, вознаграждающими колядников дарами, с множеством реалий повседневной жизни польского села. Но в этом реальном мире на хозяйском поле работают святые («U naszego pana rola wyorana. / <...> Święty Szczepan orze, święty Jan poganian. / Święta Nastazyja śniadanie nosiła», PKL: 234), а в гости в крестьянский дом приходит сам Бог, как в украинской колядке: «Gospodynia ranu wstaje, / ślicznie pukoje zamitaje. / Biluškimi ruczeńkami, / złocistymi mityłkami. / Spodiwaje sie z nieba hościa, / samoho Boha z wysokością» (PKL: 189).

Принадлежностью земного мира является костел, куда приходит реальный человек, но это не просто локус земного мира, а локус сакральный, в нем пребывает Бог («Najświętso Panienko, nie umgliwuj wiele, / bo twój Syn nomilszy ʹostał w kościele», PKL: 168). Поэтому он может быть понят как реплика высшего мира, а мотив костела в тексте колядок – как своего рода «переключатель» миров и времен:

Byłem w kościele,
 widziałem pańskie wesele.
 Panna czysta Syna porodziła,
 W złote pieluszki powiła,
 i ja te pieluszki roznosze
 i pana gospodarza i gospodynię
 o kolędę proszę (PKL: 66).

Наоборот, перенесенный в библейское пространство, он оказывается репликой земного мира – в нем рождается Иисус, между главами костела подвешена колыбель Младенца: «Na pagórku jest domek, / a w tym domku kościółek, / a w kościółku Maryja / swego Syna powija» (PKL: 72); «Między dwoma ołtarzoma / kolebeczka uwieszona» (PKL: 135).

Наименее устойчив в своем статусе относительно двух других миров «средний», «исторический», **евангельский мир**, который сакрализуется, мифологизируется и приравнивается к высшему, небесному миру, а события, происходящие в нем, трактуются как протособытия и вовлекаются в круговорот «вечного возвращения», опускаясь тем самым в земной, реальный мир. Поэтому весть о рождении Младенца всегда сообщается как свежая новость (нередко в грамматической форме настоящего времени): «Przyszła nam nowina, / Panna rodzi syna» (PKL: 103), ср. «Pan Jezus się rodzi, / sam do nas przychodzi» (PKL: 67); «Małuški Pan Jezus *znowu* narodzony, / płacze w stajence w żłóbku położony <...> My te *nowiny* głosim, / pana gospodarza o kolędzie prosim» (PKL: 68). И даже сам Младенец может именоваться «новостью мира»: «Nie chciała zasnąć mała Dziecina, mała Dziecina, / całemu światu wdzięczna nowina, wdzięczna nowina» (PKL: 115).

Ключевая фигура здесь, конечно, – новорожденный Христос, который является одновременно и сыном Бога и самим Богом: «Nie jest to ptásek, jéno Syn Bozy, / co się narodził z Matuchny Bozy, / co postanowił niebo i ziemię, / na ziemi wszystko stworzenie» (PKL: 111). В одной из старых записей из Краковского региона (1840 г.) только что родившийся ребенок двух часов от роду говорит своей матери: «A ty, Matuchno, nie wierzys, zeby ja miał być Syn Bozy?! / Stworzyłem Żydów, Tatarów i was Chrześcianów. / Stworzyłem ptactwo, robactwo, ludziom na bogactwo. / Stworzyłem konie, woły, ludziom do roli. / Stworzyłem ptaki, kamienie, ludziom na zbawienie. / Stworzyłem wszystkim dobytek, ludziom na pożytek» (PKL: 101). Появление в мире божественного существа вызывает к жизни множество иных чудес: «Samy się kościoły poodmykały, / gdy małego Jezusa uznały. / I samy zwoy pozazwoniały, / gdy małego Jezusa uznały. / I same

się świece pozapalały, gdy małego Jezusa uznały. / I same się księgi porozkładały, / gdy małego Jezusa uznały. / A i same się msze poodprawiały, / gdy małego Jezusa uznały» (PKL: 112, 1885 г.). Тем самым божественный Младенец сопрягает небесный мир с евангельским и вечное время с историческим, что в одной из колядок передается антитетическим противопоставлением локусов «там» и «тут»: «*Tam ci zawse służyły, służyły prześliczne janioły, / tutaj leżysz som jeden, jak palusek goły. / Tam kukiełki zjadłeś z carnuszką i miodem, / tu sie jino pozywis, pozywis samym tylko głodem*» (PKL: 148).

Границы трех миров в текстах колядок стираются: библейский мир вторгается в реальный, реальное обрядовое пространство сливается с библейским, а библейское – с небесным; реальное время сопрягается с библейским, библейское перетекает в вечность (вечное возвращение). Оппозиции, противопоставляющие эти миры (*sacrum – profanum*, Бог – человек, временное – вечное, земля – небо, тело – дух и др.), нейтрализуются.

В колядке, записанной в 1885 г. в районе Кельц, рассказ о рождении Младенца в хлеву, где его согрели своим дыханием вол, осел и сизый голубь, завершается следующими словами:

Już Najświętsza Panna Synoczka ogrzała.
Zaniesła go pod niebiosa:
Wiekujże tu, królujże tu,
w niebie ze świętymi, a my też na ziemi (PKL: 110).

Здесь сопряжены все три мира: библейский, в котором родился Младенец; «высший», небесный, где пребывают святые, куда его относит Дева Мария и где он будет царствовать вечно (*wiekuj, króluj*), и – земной мир, в котором живут исполнители обряда с надеждой на покровительство небес (*a my też na ziemi*). При этом заклинание, обращенное к Иисусу, произносится одновременно от лица Девы Марии, и от имени земных людей.

«Единение миров» в сюжете о золотом кубке символизируется совместным питьем из этого кубка представителей трех миров:

Kto kielicha pijąć będzie?
Sam Pan Jezus ze świętymi,
Matka Boska z aniołami,
I gospodarz ze synami (PKL: 247).

«Перекличкой» миров и времен, обилием персонажей и точек зрения в текстах апокрифических колядок объясняется сложность их прагматической структуры. Они нередко сочетают в себе фрагменты нарративного жанра (со-

общения) и диалогического (вопросы и ответы, директивы, заклинания). При этом и те, и другие формы могут носить не прямой, а косвенный, ролевой характер, т. е. высказываться не от имени «автора речи», а от имени других лиц (персонажей), что не всегда обозначается формально. Есть, конечно, тексты, где содержатся явные указания на отправителя и адресата – дейктические элементы: местоимения (*я, мы, вы*), личные формы глаголов, локативные и темпоральные маркеры *здесь, там, сегодня* и т.п., но и они не всегда однозначно атрибутируются отправителю и адресату. Бывают тексты, которые целиком принадлежат одному «эпическому» лицу, и только в концовке раздается голос реального исполнителя колядки, который просит одарить его (всю группу). Но многие тексты колядок отличаются коммуникативной неоднородностью, сложной ролевой структурой, если пользоваться терминологией А. А. Гиппиуса, анализировавшего аналогичные коммуникативные смещения, нарушения логики и «манипулирование ролевой структурой» в текстах новгородских берестяных грамот (Гиппиус 2004).

В колядке, записанной не так давно (1971 г.) в восточной Польше (Люблинщина), представлена именно такая коммуникативная неоднородность:

1. Śliczna lelija w ogrojcu rozkwita,
2. Panna Maryja swego syna wita.
3. Witaj, Synu kochany,
4. ja cię prosze o swoję śniadanie.
5. Rybka z miodem
6. nie umorzy głodem.
7. Jezus małuški prosi o pieluszki,
8. a ja te pieluszki roznoszę
9. i was, państwo, o kolędę proszę (PKL: 65).

Сначала идут слова условного автора текста, «повествователя» (строки 1–2), затем – слова Девы Марии, обращенные к Иисусу (строки 3–4), причем введение прямой речи никак в тексте не маркируется; стих 7 скорее всего принадлежит «повествователю» (но вообще говоря может принадлежать и Деве Марии); наконец, отправителем стихов 8 и 9, безусловно, является исполнитель колядки, который «вторгается» в ситуацию библейского мира, но одновременно действует в реальном, обрядовом времени и пространстве: его реплика является реакцией на «эпическую» (евангельскую) ситуацию – божественный Младенец нуждается в пеленках, а колядник сообщает, что он эти пеленки разносит, и затем «возвращается» в обрядовую ситуацию и просит вознаграждения. Однако относительно стихов 5 и 6 ничего определенного сказать нельзя –

их отправителем может быть и повествователь, и Дева Мария, и Младенец, а адресатом – соответственно слушатели, Иисус и Дева Мария. Дважды употребленное в тексте местоимение «я», таким образом, принадлежит разным лицам: первое – Деве Марии, обращающейся к Иисусу, второе – исполнителю колядки («автору» текста), обращающемуся к своим слушателям.

В другой колядке из того же региона прагматическая структура тоже не вполне прозрачна:

1. Śliczna lelaja w ogrójcu zakwita,
2. Panna Maryja swego Syna wita.
3. Ach, witam cię, witam
4. jako ubogiego,
5. wsządź z nami do stołu naszego.
6. Pan Jezus małuški prosi o piluszki,
7. ja te piluszki ze sobo nosze,
8. a was, państwo, o kolędę prosze.
9. Na wigilije, na ten Nowy Rok,
10. dajże Boże (PKL: 82).

Первые две строки, выдержанные в нарративном режиме, безусловно, принадлежат «повествователю», но следующие три строки, произносимые от 1-го лица, принадлежат не Деве Марии, как можно было бы подумать исходя из стандартных представлений о логическом развертывании повествования, и не участнику обряда; скорее всего они принадлежат хозяину дома (точнее: произносятся исполнителем от лица хозяина) и адресованы Младенцу (и в его лице самому Богу), который сравнивается с нищим (ср. *jako ubogiego*). Приход нищих странников как посланцев из иного мира – характерный мотив колядок (см.: Виноградова 1982: 145–146, 155–157 и др.), а приглашение высших сил и мифологических персонажей на рождественский ужин – характерный элемент рождественской обрядности (см.: Виноградова, Толстая 2005). Далее весь остальной текст, в котором реальный обрядовый персонаж подключает себя к библейской ситуации (новорожденный Иисус нуждается в пеленках – колядник носит их с собой), принадлежит исполнителю колядки и адресуется слушателям – хозяину и его семье. Таким образом, здесь 1-е лицо текста тоже раздваивается: в первом случае это хозяин дома, приглашающий к своему ужину Бога; во втором – колядник, просящий вознаграждения за исполнение колядки.

Значительное число текстов имеет вопросо-ответную структуру, характерную как для фольклорной, так и для апокрифической книжной традиции.

Чаще всего вопросы обращены к Деве Марии, а ответы содержат сведения о рождении Младенца и первых часах и днях его жизни, например, «Zajaśniła śliczna gwiazda na niedie, / porodziła Panna Syna w potrzebie. / A gdzieś go porodziła, Maryja? / Tu w stajence, między bydłem, lilija» (PKL: 121); далее ее спрашивают, где она его купала, где пеленала и т.д., причем в некоторых вопросах неожиданно появляются формы будущего времени («A kto będzie go kołysał, Maryja? <...> A kto mu tam będzie śpiewał, Maryja?»), в которых можно видеть смещение времен и «прорыв» земного мира в евангельское пространство. Любопытна колядка, представляющая собой диалог св. Иоанна и Девы Марии: сначала Мария спрашивает Иоанна, где он бывал и что слышал, и тот сообщает, что был на море Галилейском и слышал, что у Марии родился сын, а затем вопросы задает Иоанн Марии: во что она завернула Младенца, в чем купала, чем кормила? и т.д. (PKL: 134–135). А в другом подобном тексте, наоборот, Мария сообщает Иоанну, что была в Вифлееме и там слышала, что «Jezuz tam się narodził» (PKL: 138). В большинстве случаев, однако, автор вопросов остается неизвестным, иногда неизвестно и лицо, которому принадлежат ответы, и весь текст носит риторический характер. В некоторых «нарративных» текстах могут неожиданно появляться знаки диалогичности в виде звательной формы, например, в одной колядке, записанной в окрестностях Санок, рефреном при «сообщениях» служит «Panna Maryja», но в «квази-ответах», выдержанных в том же речевом жанре сообщения, в рефрене используется звательная форма «Panno Maryja», маркирующая имплицитную диалогичность текста: «Lilu, lilu, liluja, porodzyła Panna Syna, Panna Maryja, / lilu, lilu, liluja, ta ni mniała powijacza Panna Maryja. / Lilu, lilu, liluja, jest na niebie miesiąc jasny, będzie powijaczek krasny, Panno Maryja. / Lilu, lilu, liluja, porodzyła Panna Syna, Panna Maryja, / lilu, lilu, liluja, ta ni mniała peluszczyk Panna Maryja. / Lilu, lilu, liluja, są na niebie zwiastzy jasne, będą peluszczyki krasne, Panno Maryja...» (PKL: 117–118).

Неясность коммуникативной структуры может затруднять содержательную интерпретацию текста. С такого рода трудностью мы сталкиваемся в случае колядки украинского происхождения, опубликованной впервые О. Кольбергом:

1. Była ja w kościele, widziała wesele,
2. gdzie Panna Maryja Jezusa porodziła,
3. w pieluszki powyła.
4. A mojej miły panie, proszę cię na śniadanie,
5. kapłon pieczony, ryba smażona.
6. Jezus Chrystus pochwalony.

7. Śliczna lilija w ogrodzie przekwita,
8. Panna Maryja z Józefem się wita.
9. Witajże Pani na to śniadanie,
10. będzie rybka z miodem, nie umorzy głodem,
11. obarząnków kupa i kolaczy sztuka.
12. Pan Jezus maluśki pogubił pieluszki,
13. a ja za nim chodzim, pieluszki znachodzim.
14. A wy, moi państwo, mile to przyjmujcie,
15. a mnie za orację kolędę darujcie (PKL: 66–67).

В этом тексте много загадок, начиная от значения слова *wesele** в первой строке и кончая распределением голосов в этом многоголосии. Кажется, что в нем так или иначе, активно или пассивно, присутствуют следующие лица: «автор речи» (*ja* в строке 1, *moi* в строке 14 и *mnie* в строке 15), Дева Мария (*Panna Maryja*), Иисус (*Jezus*), Иосиф (*Józef*), представители семьи, в доме которой происходит обряд (*wy, moi państwo*). Но кроме этих, как будто бы однозначно идентифицируемых лиц, в тексте фигурируют еще некие приглашаемые на завтрак *pan* (строка 4) и *pani* (строка 9), идентификация которых допускает разные возможности, что влечет за собой трудности трактовки соответствующих реплик. В самом деле, какому лицу мужского пола адресовано приглашение в первом случае (строки 4–5) и от кого оно исходит? И какому лицу женского пола адресовано второе приглашение (строки 9–11) и от кого оно исходит? Судя по набору блюд (запеченный петух, жареная рыба, баранки, калачи, мед), речь идет о трапезе в крестьянском доме, причем именно о рождественском столе, следовательно, отправителем приглашений должны быть лица реального, «обрядового» мира, т. е. хозяева дома или от их имени исполнитель колядки.

Текст состоит из двух относительно автономных фрагментов, не считая концовки. В первом содержится приглашение лицу мужского пола («пану»), во втором – лицу женского пола («пани»). Он начинается нарративным высказыванием от имени женщины (строки 1–3) – ею может быть как исполнительница колядки, так и хозяйка дома. Далее следует прямая речь в жанре просьбы-приглашения (строки 9–11). Ее автором (субъектом приглашения, приглашающим) теоретически должны быть хозяева дома (обычно хозяин), от имени которых (которого) говорит колядник. Адресатом же приглашения, по-

* *Wesele* – ключевое слово всего рождественского дискурса, которое имеет заклинательно-магическую функцию. Подробнее см. Толстые 1993. Однако в данном контексте оно явно имеет другое значение.

видимому, является сам Бог (в лице новорожденного Младенца), как и в случае, рассмотренном выше. Однако, судя по тому, что в этом приглашении адресат пишется со строчной буквы (*panie*), собиратель понимал текст иначе и, возможно, предполагал, что речь идет о приглашении к столу реального человека – члена семьи или гостя.

Второй фрагмент и по смыслу, и по структуре изоморфен первому. Он тоже начинается с нарративного высказывания (строки 7–8), за которым следует приглашение (строки 9–11) от имени хозяев (хозяйина), адресованное, очевидно, Деве Марии, упомянутой в нарративной части. Здесь уже адресат записан с прописной буквы, поэтому вероятность того, что имеется в виду Дева Мария, возрастает. Наконец, в заключительных строках (14–15) звучит собственный голос колядника, ожидающего от хозяев дара за свое исполнение. Остается некоторая неопределенность (двойственность) относительно «эпических» элементов (строки 6, 7–8, 12–13), которые вообще говоря могут принадлежать как условному «автору» текста («повествователю»), так и хозяйке и хозяину дома.

Таким образом, ролевая структура этой колядки, действительно, очень сложна: даже если «эпические» высказывания приписать хозяевам и тем самым элиминировать роль «повествователя», все равно состав персонажей, релевантных для интерпретации всего текста, достаточно велик: это исполнитель колядки, играющий помимо своей роли также роль хозяев; затем это Дева Мария, Иисус и Иосиф; наконец, сами хозяин и хозяйка дома, в котором происходит колядование.

По-видимому, реально исполнявшиеся и записывавшиеся собирателями тексты колядок могли относительно свободно монтироваться из готовых блоков, иногда не вполне согласующихся по смыслу и коммуникативной структуре, отсюда разного рода неясности, анахронизмы, противоречия. Однако общая иллюкутивная функция этих текстов и весь обрядовый контекст Рождества восполняют их возможную смысловую «неполноценность». С другой стороны, «многоголосие» и «переключки» разных миров и времен – неотъемлемая черта самого жанра колядок, отражающих и продолжающих смысловую безграничность Рождества.

Литература

Виноградова 1982 – Виноградова Л.Н. Зимняя календарная поэзия западных и восточных славян. М., 1982.

Виноградова, Толстая 2005 – Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Ритуальные приглашения мифологических персонажей на рождественский ужин // Толстая С.М. Полесский народный календарь. М., 2005. С. 443–500.

Гиппиус 2004 – *Гиппиус А.А.* К прагматике и коммуникативной организации берестяных грамот // *Янин В.Л., Зализняк А.А., Гиппиус А.А.* Новгородские грамоты на бересте (Из раскопок 1997–2000 гг.). Т. XI. М., 2004. С. 183–232.

Толстые 1993 – *Толстой Н.И., Толстая С.М.* Слово в обрядовом тексте (культурная семантика слав. *vesel-) // *Славянское языкознание. XI Международный съезд славистов. Доклады российской делегации.* М., 1993. С. 162–186.

Bartmiński 2002 – *Bartmiński J.* W świecie polskich kołęd ludowych // *Polskie kołеды ludowe. Antologia / Zebrał, wstępem, komentarzami i przypisami opatrzył J. Bartmiński.* Kraków, 2002. S. 17–61.

Kołodowanie na Lubelszczyźnie 1986 – *Kołodowanie na Lubelszczyźnie / Pod red. J. Bartmińskiego, Cz. Hernasa.* Wrocław, 1986.

Kotula 1970 – *Kotula F.* *Hej, leluja*, czyli o wygasających starodawnych pieśniach kołodniczych w Rzeszowskiem. Warszawa, 1970.

Niebrzegowska-Bartmińska 2007 – *Niebrzegowska-Bartmińska S.* Wzorce tekstowe kołęd ludowych i ich uwarunkowania pragmatyczne i kulturowe // *Niebrzegowska-Bartmińska S.* Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej. Lublin, 2007. S. 195–242.

PKL – *Polskie kołеды ludowe. Antologia / Zebrał, wstępem, komentarzami i przypisami opatrzył J. Bartmiński.* Kraków, 2002.

Z kołędą przez wieki 1996 – *Z kołędą przez wieki. Kołеды w Polsce i krajach słowiańskich / Pod red. T. Budrewicza, S. Koziary, J. Okonia.* Tarnów–Kraków, 1996.

Т.А. Агапкина

Категория завершенности/незавершенности в традиционной культуре славян

Смешно, не правда ли, смешно, смешно.

А он спешил – недоспешил.

Осталось недорешено всё то, что он недорешил...

В. Высоцкий

Обозначенная в заглавии тема до сих пор мало привлекала к себе внимание этнологов и этнолингвистов, вместе с тем она активно присутствует в семейной, хозяйственной и ремесленной обрядности, магии, приметах, предсказаниях и некоторых других сферах и жанрах народной культуры. Категория, или оппозиция, завершенности/незавершенности применяется к описанию разных этапов жизни человека и сфер его деятельности. Однако оценка последствий завершенности или незавершенности тех или иных событий и действий, как правило, спроецирована на жизненный путь человека.

Как и в других случаях, наиболее маркированным является именно второй член оппозиции, а именно незавершенность, но в отличие от большинства других оппозиций незавершенность может оцениваться двояко – и позитивно, и негативно.

В целом ряде контекстов незавершенность воплощает в себе представление о неуничтожимости жизни, ее возобновляемости и, как следствие, благополучии социума в целом. Наиболее показателен в этом отношении общеславянский обычай оставлять нетронутой часть урожая во время уборки – несколько колосьев на поле (т. н. жатвенная «борода»), несорванных яблок, слив, несрезанных гроздьев винограда на лозе, немного необмолоченного зерна на току и т.д.; ср. также рус. *оставить на развод* и аналогичные примеры из скотоводческой обрядности. Все эти «остатки» понимались как средоточие производительной силы, плодородия и расценивались как залог будущего урожая.

Ритуальная незавершенность характерна и для целого ряда строительных обрядов. Так, у русских, белорусов, украинцев, поляков, болгар и сербов существовал обычай оставлять в новом доме, церкви или даже хозяйственной постройке что-нибудь недостроенное. Это делалось главным образом ради того, чтобы избежать преждевременной смерти кого-либо из членов семьи

или строителей. Недоделки были более или менее условными: у русских, например, оставляли дом на целый год не до конца покрытым, будучи уверенными, что через эти отверстия выйдет всё зло; так же в Галиции в течение года не «дошивали» немного крышу над сенями, чтобы «через эту дыру все беды вылетали» (Kolberg 57/2: 1258). Поляки обмазывали глиной заднюю часть дома только по прошествии семи дней после окончания строительства дома. На Украине не белили потолок в новой хате в течение всего первого года, а когда его в конце концов белили, то непременно оставляли недобеленным кусочек над образами (Korczynski 1887: 202). Широко известный восточным славянам обычай не забеливать кусок стены или потолка во время вторичных побелок жилища объясняется поверьями о пребывании душ предков в этих местах: по этим небеленым кусочкам якобы ходит душа (Богатырев 1971: 272).

Стремление избежать потерь в семье просматривается и в некоторых обычаях, относящихся к уборке дома. На Русском Севере оставляли часть стола немытой, «чтобы на море не потонул кто-либо из своих» (Байбурин 1983: 93). Ср. распространенный в современной городской среде компромиссный вариант запрета убирать дом после отъезда кого-нибудь из домочадцев в дальние края: в этом случае хозяйки оставляют неубранной небольшую часть комнаты или не убирают вещей уехавшего.

Синонимичными идее неуничтожимости, заложенной в категории незавершенности, оказываются, по мысли А.К. Байбурина, также «представления о продолжении жизни, вечности, бессмертии» (Байбурин 1981: 73). В этой связи кажется уместным напомнить об известном обычае использовать в поминальном обряде недоделанные, незавершенные или сделанные наспех вещи. В частности, у восточных славян небрежно обтесывали гроб; саван шили на живую нитку, крупными стежками и без узелков; у подушки, которую клали под голову умершего, сшивали три стороны, а четвертую оставляли незашитой; новые лапти, одетые на покойника, могли быть недоплетены и т.д. (Седакова 1983: 18). К числу правил, соблюдаемых наиболее последовательно, относилось требование ритуальной недопеченности хлебов, приготавливаемых к поминкам. Общеизвестен, в частности, обычай оставлять недопеченными хлебы к троицкой субботе, а также делать их из не до конца выбродившего теста (Зеленин 1914: 276, волин.; Логинов 1993: 202, с.-рус.). Что касается смертной одежды, то, как известно, пожилые люди готовили ее для себя заранее, однако заготовленную рубаху женщины шили не конца, оставив невырезанным ворот или не доделав другие детали (вероятно, чтобы не ускорять наступление смерти), которые доделывали уже после смерти (Маслова 1984: 85–86).

Можно с известной осторожностью предполагать, что логика этих и других подобных действий состоит в следующем. Незавершенность как отличительная черта многих действий и предметов в составе похоронной и поминальной обрядности фактически является магическим способом преодоления конечности, исчерпаемости жизни как таковой, т. е. способом противодействия смерти и одновременно условием продолжения жизни.

Известны и более сложные по своему мифологическому содержанию приметы, связанные с незавершенностью, неоконченностью, неполнотой тех или иных действий. Так, например, у сербов Тимока подобные действия трактовались как предвестие изменений в жизни человека (причем как позитивных, так и негативных, опасных), т. е. в конечной счете как знак всё той же жизненной динамики: если у девушки случайно оставалась незаплетенной часть волос, то ей якобы предстояла дорога или ее ожидала смерти матери; если парень или девушка во время жатвы оставляли за собой несжатые колосья, то в скором времени он или она должны были вступить в брак (ГЕМБ 1933/8: 62).

Требование незавершенности тех или иных действий или предметов, заключающей в себе импульс жизненной перспективы, можно встретить и в других сферах традиционной магии и быта. У сербов роженица оставляла последний кусочек хлеба от первой послеродовой трапезы, чтобы у нее не кончилось молоко; в Закарпатье лекарство, «наговоренное» от зубной боли, не использовали до конца, а подливали в старое, чтобы оно не утратило своей целебной силы; в Полесье недотканными нитками шили рубашечку для новорожденного в тех семьях, где «не держались», т. е. умирали, дети; такие же нитки клали в подушечку ребенку, чтобы он не плакал, под голову хозяевам — чтобы жили дружно; ими же обвязывали гребни, бердо и другие предметы, когда давали их в займы, обмахивали ими скот в день первого выгона и т.д. (СД, *Начало—Конец; Отходы*). В сегодняшней повседневной жизни намеренная незавершенность некоего предприятия также понимается как возможность его продолжения или возобновления в будущем, ср. обыкновение современных путешественников оставить одну из достопримечательностей неосмотренной, чтобы вернуться в те места еще раз.

Наконец, незавершенность в отдельных случаях связывается с успехом, удачей, долей и т.п. Эта семантика, в частности, присутствует в приметах, касающихся судьбы младенцев, рожденных недоношенными, но при этом здоровыми. Согласно славянским верованиям, такой ребенок (рус. диал. *неполный, недопарыш*, с.-х. *недоношче*), как и незаконнорожденный (т. е. ребенок из неполной семьи), будет счастлив в жизни (хорв., пол., в.-слав.), тогда как пере-

ношенный будет «безчастен» (с.-рус.) и долго не проживет (СД, *Младенец*; Dworakowski 1935: 14).

Вместе с тем в целом ряде других контекстов незавершенность – в силу простейшей магической ассоциации – символизирует урон, ущербность и потому расценивается как предвестие потерь, убытка, неудачи, смерти и т.п.

К безусловно негативным и/или опасным относились проявления незавершенного жизненного цикла или одного из его этапов. В этой связи прежде всего обратим внимание на беременную женщину, в известном смысле олицетворяющую саму идею незавершенного жизненного этапа, причем не только ее собственного («недоматеринство»), но и ребенка («недоробенок»). Эта особенность положения беременной ярко проявляется в многочисленных запретах, призванных уберечь от неприятностей и ребенка, и будущую мать. Показателен, в частности, пример, регулирующий ее поведение в отношении объектов, которые так же, как и она, находятся на стадии незавершенности: в Полесье беременной не разрешали приближаться к недостроенному дому, т. к. считалось, что ребенок может родиться калекой («недоделанным», как и дом).

Когда же ребенок наконец появлялся на свет, усилия окружающих были направлены на завершение того, что в нем осталось «недоделанным». Наиболее убедителен в этом отношении пример лечения ребенка от рахита (т. н. собачьей старости). Хилого и слабого ребенка, который плохо ест, плачет и не растет, на короткое время помещали в теплую печь (часто прямо на хлебной лопате), чтобы он, подобно хлебу, допекся в печи, символизирующей материнскую утробу. По сообщению из Пермской губ., «такого младенца, который, по выражению народному, „не допекся в утробе матерней“, старухи-знахарки „перпекают“ в обыкновенной печке...» (Топорков 1992: 115).

В традиционной культуре нашли отражение и представления о недопустимости незавершенного брака, а поскольку такие случаи обычно были связаны с преждевременной смертью девушки или молодого человека, достигших брачного возраста, но не успевших вступить в брак, ситуация расценивалась как опасная вдвойне. С одной стороны, смерть в молодом возрасте актуализировала архаическую идею «неизжитого века» (неистраченного жизненного потенциала), что представляло опасность для живых и не позволяло упокоиться умершим; с другой – смерть до свадьбы, отсутствие у умершего пары на «том» свете указывали на нереализованное жизненное предназначение. По полесским поверьям, обрученная невеста, умершая накануне венчания, а также часто любая молодая девушка после смерти превращалась в русалку. Чтобы воспрепятствовать этому, девушку, например, символически венчали со столбом (ПА, брест.). В целом же стремление обеспечить умершим молодым

людям и девушкам супружескую пару и тем самым завершить этот этап их биографии объясняет широко известный восточно- и южнославянский обычай «похорон-свадьбы», или «мертвой свадьбы». В случае смерти молодого парня или девушки ритуал их погребения включал в свой состав целый ряд элементов и эпизодов, характерных для собственно свадьбы, – это и свадебная одежда, и выбор условного «партнера» для умершего, и изготовление свадебного реквизита (венков, свадебного деревца, каравая), и мн. др. (см. подробнее: Микитенко 1998; Виноградова 2000: 324–325).

Наконец, незавершенность жизненного пути в целом становилась причиной неуспокоенности души умершего на «том» свете, когда он продолжал являться своим близким, беспокоил их и в целом нарушал естественный ход вещей. Поводом к этому могла быть и «его собственная вина: нераскаянный грех, недоделанное дело, невыполненное обещание, неотданный долг. В этом случае родственники должны узнать у явившегося к ним покойника причину его беспокойства и приложить усилие к тому, чтобы исправить ситуацию, – отдать за него долг, доделать начатое им дело, сообщить о гнетущем его грехе священнику и т.д.» (СД, *Грех*).

Выше мы уже обращали внимание на то, что определенные этапы и виды хозяйственной и ремесленной деятельности (такие как, например, жатва и строительство), согласно мифопоэтической логике, часто оставались незавершенными, что, как считалось, способствовало умножению производительных сил и рассматривалось как залог продолжения жизни. Вместе с тем в традиционных верованиях присутствует целый пласт рекомендаций, примет и запретов прямо противоположного содержания, предписывающих обязательно заканчивать хозяйственные или ремесленные работы или отдельные их этапы. Мифопоэтические обоснования подобных рекомендаций довольно разнообразны.

В части земледельческих обрядов наиболее выразительно требование не оставлять во время полевых работ невозделанных участков земли. Хорваты Средней Истры во время пахоты старались не оставить на поле нераспаханных кусков, а при севе – не пропустить ни одной борозды, ожидая в противном случае смерти кого-нибудь из членов своей семьи (Narodna umjetnost. Zagreb, 1966/4: 195–197). Так же и у восточных славян (на Вологодчине, в Калужской и Самарской губ. и других местах) считалось, что оставленный незасеянным загон (т. н. *обсевок*) предвещает смерть одного из домашних (Боровск 1913: 8). Предвестие смерти могло приобретать метафорический характер: говорили, например, что если оставить незасеянным кусок земли, то человеку, совершившему такой промах, в будущем не понадобятся ни хлеб из недосеян-

ного зерна, ни рубаха из недосеянного льна (РКБЖН 2007/5/2: 152), что косвенно указывает на мотив доли и ее недостатки.

Среди других видов работ, которые не должны были оставаться незавершенными, чаще других упоминаются различные этапы ткаческого производства. Поскольку основные работы этого цикла (пряжение, снование и тканье) представляют собой создание неких артефактов (нити, основы и полотна), символизирующих жизненный путь человека, то невозможность их завершения в срок угрожает нарушением целостности и законченности самого этого пути, т. е. в частности, может привести к тому, что эти работы придется доделывать на «том» свете. Так, в Полесье избегали оставлять основу на лето, а также на время праздников: если бы ткачиха умерла, не доткав, на «том» свете она должна была бы таскать основу за собой или могла запутаться в нитках основы, поэтому родственницы умершей старались завершить начатое ею дело (ПА). Те же ткаческие работы могли проецироваться и на сферу метеорологии, а их незавершение к сроку грозило природными аномалиями. Так, согласно восточно- и южнославянским поверьям, не выпряженный до весны лен, не вытканная до Пасхи основа или недотканые красна, оставшиеся на лето в доме, могли вызвать засуху (СД, *Основа*).

Запреты оставлять незавершенной какую-либо работу могли иметь и совершенно иные мотивации. Согласно некоторым из них, такая недоделанная работа уязвима для вмешательства нечистой силы. У русских, украинцев и белорусов повсеместно считалось, например, что домовый, кикимора, мара, св. Евдокия, Пятница или другие мифологические персонажи ночью доделывают за хозяев оставленную неоконченной работу и при этом портят ее (путают нитки в ткацком станке, пачкают кудель и т.п.); демоническое существо мара по ночам прядет, путает и рвет оставленную без благословения кудель, гремит прялкой или шьет недошитую вещь; чтобы докончить кудель, которую пряла мара, или вещь, которую она шила, приходится тратить времени гораздо больше обычного (СД, *Мара, Прядение*). В разных славянских традициях при уходе с недожатого участка поля принято было класть с краю две горсти колосьев крест-накрест в качестве оберега от ведьм, которые могли отобрать урожай.

Наконец, не только различные виды работ, но даже процесс обучения, и тот должен был быть пройден полностью. В Пермском крае, например, бытовало убеждение, что колдуна, не завершившего своего «обучения» – «не доучился, не дочитал черную книгу, не забрал все слова, не прошел всех положенных обрядов» (Христофорова 2010: 77), преследовали жизненные неурядицы и несчастья. В русских заговорах также можно обнаружить намеки на эту традицию – в них специально оговаривается, что «слова» (т. е. заговоры), произно-

смысле недоучившимся знахарем, должны не навредить человеку, а пойти ему на пользу, см.: «Будь всё на пользу – ученик не доучил или ученица не доучила – слово, будь на пользу и на помощь, на исцеление души и тела» (Пыщуганье, № 149, костром.).

Совсем иной смысл приобретает в традиционных верованиях категория завершенности. Наиболее известным примером ритуальной завершенности являются так называемые обыденные вещи, весь процесс изготовления которых вмещается в одни сутки (*обыдённый* 'однодневный'). Обыденная вещь в технологическом плане воплощает представление об «изжитом веке», об исчерпанности жизненного пути; такая вещь равна полному жизненному циклу (рождение -- жизнь – смерть) и потому используется в традиционной культуре для символического обмана смерти, разрыва череды смертей и в более широком контексте – просто в функции универсального оберега. Обыденная детская рубашечка прекращала смерть детей в семье, где они «не держались» (серб.); мужчины брали обыденную рубаху, отправляясь на войну (серб.); обыденные полотна и кресты изготавливались для прекращения эпидемий и эпизоотий (вост.-слав.); для того же село опахивали быками, впряженными в обыденный лемех (зап.-укр.); испугавшегося ребенка мыли в обыденном щелоке (бел.); рубаха из обыденного полотна защищала человека от чумы, а поля и скот – от ведьм (болг.) и т.д.

Категория завершенности также лежит в основе многочисленных фольклорных текстов типа *vita herbae* и *vita rei*, о которых подробно писал Н.И. Толстой (Толстой 1994). В играх, хороводах, заговорах и песнях на сюжеты «повести конопли» или «повести хлеба» последовательно перечисляются все этапы роста, созревания и переработки культурных растений (конопли, зерна, винограда и др.), т. е. фактически изображается их «жизненный путь» от сева до получения конечного продукта – рубахи, хлеба, вина и т.п. «Тексты такого содержания, отсылающие к образу завершенного круга жизни, энергии „спрессованного“ времени, христианскому культу праведных мук, наделялись магическим значением и использовались в качестве заговоров в охранительных, лечебных и отгонных ритуалах» (СД, *«Житие» растений и предметов*).

Наконец, по наблюдениям А.К. Байбурина, в разное время посвятившего оппозиции завершенности/незавершенности две небольшие заметки, «требование обязательной завершенности обнаруживается и в некоторых медицинских практиках для излечения тех болезней, происхождение которых связывается со сферой чужого, иного...», в частности, в практике измерения большого человека, которое должно положить предел состоянию болезни; выход же «за отмеренные пределы означает в этой логике появление нового (здорового) со-

стояния» (Байбурин 2006: 6–7). Идея завершенности, о которой пишет исследователь, присутствует не только в медицинской магии, но и в лечебных заговорах. Так, в нижегородском заговоре от зубной боли говорится: «Аз есмь алфа и амегла, начало и конец. Исцели, господи, от болезни зубов раба твоего и.р. Аминь» (Попов 1903, № 59). Представление жизненного процесса «от альфы до омеги», от рождения до смерти, завершенность жизненного цикла придают подобным текстам большую магическую силу.

* * *

Как мы уже отметили в начале, ни один из членов оппозиции завершенности/незавершенности, в отличие от большинства других семиотических оппозиций, структурирующих традиционный универсум, не связывается безусловно с комплексом положительных или отрицательных значений. Семиотический статус и «ценность» обеих ее членов в рамках культуры постоянно вибрируют, причем с изрядной амплитудой.

Нам представляется, что за этим обстоятельством можно усмотреть две логики мифопоэтического мышления. Одна опирается на представление о целостности некоего действия, процесса или артефакта (т. е. о его завершенности), гарантирующей благополучие социума и отдельных его членов, полноту жизни. С изрядной долей условности можно сказать, что эта логика сохранения и удержания. Другая, прямо противоположная, отдает предпочтение незавершенности как динамическому импульсу, она как бы приоткрывает дверь в будущее и обозначает перспективу. Это, скорее, логика потенциала.

Обозначенные различия в некотором смысле аналогичны тем, которые мы наблюдаем в традиционной культуре при оценке еще одной категории (или оппозиции), а именно парности/непарности (чета/нечета), когда парность (четность) часто оценивается отрицательно, а непарность (нечетность, т. е. незавершенность пары) – позитивно, как залог или знак умножения, процветания. Показательно, что та же вибрация смыслов, которую мы наблюдали выше в случае прямо противоположной трактовки категории незавершенности, обнаруживается и в таком, казалось бы, однозначном по смыслу девичьем гадании о замужестве, как счет внесенных в дом поленьев или кольев в заборе. В большинстве случаев именно парность предметов воспринимается как завершенность, полнота, т. е. предвещает девушке замужество (создание пары). Однако известны примеры, когда такой смысл придается, наоборот, нечетному количеству предметов, т. е., условно говоря, незавершенности – именно она оценивается как знак грядущих изменений в жизни девушки, открытость и готовность к которым и символизирует нечет.

Литература

- Байбурин 1981 – *Байбурин А.К.* К истолкованию нескольких случаев ритуальной завершенности/незавершенности // Структура текста–1981. Тезисы симпозиума. М., 1981.
- Байбурин 1983 – *Байбурин А.К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
- Байбурин 2006 – *Байбурин А.К.* О двух стратегиях поведения в традиционной культуре (категория завершенности/незавершенности) // Поморские чтения по семиотике культуры. Архангельск, 2006. С. 5–10.
- Богатырев 1971 – *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Боровск 1913 – Материалы для истории города Боровска и его уезда. Т. 1 / Сост. Н.П. Глухаревым. Боровск, 1913.
- Виноградова 2000 – *Виноградова Л.Н.* Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.
- ГЕМБ – Гласник Етнографског музеја у Београду.
- Зеленин 1914 – *Зеленин Д.К.* Описание рукописей Ученого архива Императорского Русского географического общества. Пг., 1914. Т. 1.
- Логинов 1993 – *Логинов К.К.* Семейные обряды и верования русских Заонежья. Петрозаводск, 1993.
- Маслова 1984 – *Маслова Г.С.* Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX в. М., 1984.
- Микитенко 1998 – *Микитенко О.* Украинский обряд *сумне весілля* и его сербские параллели // Кодовы словенских культур. 1998. Бр. 3. С. 121–135.
- ПА – Полесский архив Института славяноведения РАН. Москва.
- Попов 1903 – *Попов Г.И.* Русская народно-бытовая медицина. По материалам этнографического бюро князя В.Н. Тенишева. СПб., 1903.
- Пыщуганье – Пыщуганье. Традиционный фольклор Пыщугского р-на Костромской области / Под ред. А.В. Кулагиной. Пыщуг, 2001.
- РКЖБН 2007/5/2 – Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро князя В.Н. Тенишева». Т. 5. Вологодская губерния. Ч. 2. Грязовецкий и Кадниковский уезды. СПб., 2007.
- СД 1–4 – Славянские древности. Этнолингвистический словарь. М., 1995–2009. Т. 1–4.
- Седакова 1983 – *Седакова О.А.* Обрядовая терминология и структура обрядового текста. Погребальный обряд восточных и южных славян: Канд. дис. М., 1983.
- Толстой 1994 – *Толстой Н.И.* Vita herbas et vita heri в славянской народной традиции // Славянский и балканский фольклор. Верования. Текст. Ритуал. М., 1994. С. 139–168, 263–266.
- Топорков 1992 – *Топорков А.Л.* «Перепекание детей» в ритуалах и сказках восточных славян // Фольклор и этнографическая действительность. СПб., 1992. С. 114–118.
- Христофорова 2010 – *Христофорова О.Б.* Колдуны и жертвы. Антропология колдовства в современной России. М., 2010.
- Dworakowski 1935 – *Dworakowski S.* Zwyczajе rodzinne w powiecie wysoko-mazowieckim. Warszawa, 1935.
- Kolberg 57/2 – *Kolberg O.* Dzieła wszystkie. Wrocław; Poznań, 1978. Т. 57. Ruś Czerwona. Cz. 2, z. 1.
- Kopernicki 1887 – *Kopernicki J.* Przyczynek do etnografii ludu Ruskiego na Wołyniu // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Kraków, 1887. Т. 11. S. 130–228.

Л.Н. Виноградова

На грани человеческого и демонического: двойственная природа колдуна

В новом исследовании Л.А. Софроновой, посвященном мифопоэтике раннего Гоголя, сделано очень точное наблюдение, относящееся к разработке образа колдуна в творчестве этого замечательного писателя. Проанализировав характеристики двух колдунов (в рассказах «Вечер накануне Ивана Купала» и «Страшная месть»), Людмила Александровна пишет: «Хотя Гоголь во многом следовал народным представлениям, именно этот персонаж, может быть, более других демонстрирует черты, присущие романтическим героям...» (Софронова 2010: 90). Действительно, если в образах черта, ведьмы, русалки у Гоголя прослеживаются вполне узнаваемые фольклорные мотивы (хотя их отбор и интерпретация, конечно, подчинены поэтике романтизма), то колдун наделяется слишком высоким демоническим статусом, действует как абсолютный носитель зла, изображается в ореоле зловещей тайны, во многом сближается с образом черта. Между тем, в народных верованиях восточных славян колдун в гораздо большей степени характеризуется как обычный, живущий по соседству, но «знающий» человек, чем как таинственное демоническое существо. В Полесье к колдунам относились и с опасением, и к ним же обращались за помощью в экстремальных ситуациях; о нем говорили: «Вѣдмар, коўдун, знахор – есть таки, шо зло робить, а есть – шо на добро делае чоловікови» (Онисковичи брест.). Конечно, поскольку вся народная культура (в том числе мифологические верования) представлена диалектными формами, степень вредоносности/демоничности колдуна может варьироваться в каждой местной традиции. Но если опираться на данные такого уникального региона, каким является Полесье, – находящегося на стыке трех восточнославянских этносов и на пограничье с западнославянскими землями, – то на их основе можно со значительной степенью уверенности говорить об относительно устойчивом наборе стержневых признаков колдуна, характеризующих его прежде всего как «ведьмарствующего» односельчанина. Попытаемся очертить этот наиболее показательный круг мотивов «колдовского» цикла на материале Полесского архива, который хранятся в Институте славяноведения РАН.

В мифологической трактовке этого персонажа Полесье примыкает к региональным традициям западных и южных областей восточнославянской зоны,

где образы колдуна и ведьмы сближены по основным характеристикам, но главенствующая роль здесь отводится ведьме, тогда как колдун занимает значительно более слабую позицию в персонажной системе (в отличие от севернорусской демонологии, где образ колдуна является ведущим внутри категории магических специалистов). Показателен, в частности, тот факт, что в Полесском архиве хранится более трех тысяч записей, содержащих сведения о ведьме, и чуть более трехсот текстов, относящихся к колдунам. Подобно ведьме, полесский колдун совмещает в себе признаки реального человека, живущего среди людей, и вредоносного мифического существа.

Трудности в описании персонажей этой категории («знающих» людей) связаны с тем, что в полесских верованиях терминологически плохо различимы два класса полудемонических существ: **колдун** (человек, использующий свое сверхзнание по преимуществу во вредоносных целях) и **знахарь** (человек, использующий свое сверхзнание по преимуществу в целях помощи односельчанам). Для обоих персонажных типов характерны названия *колдун* и *знахар*. Чтобы определить, имеется ли в виду в конкретном диалектном тексте образ колдуна (как бы он ни именовался), необходимо учитывать показательный для этого персонажа набор функций и мотивов. Наиболее частотными в этом списке оказываются следующие мотивы: «колдун знает с нечистой силой», «насылает порчу на людей и скот», «перенимает урожай с чужого поля», «портит свадьбу или охраняет ее от порчи», «способен превратить человека в волка», «повелевает змеями», «двое колдунов меряются силой», «колдун умирает трудной смертью», «черти завладевают телом колдуна в момент его смерти», «умерший колдун становится ходячим покойником» и ряд других.

Термин *колдун* (*коўдун*, *коўдунник*) достаточно широко известен в полесских говорах, но в ряде сел информанты сообщали, что «у нас так не говорят», «колдун – это у России» (предпочитая лексему *знахар*). Другие полесские названия колдуна: *видьмак*, *ведьмач*, *чародей*, *чаровник*, *чародейник*, *чорноknіжник*, *волошебник*, *чухмар*, *лукава людына*, *той*, *шчо знае* и др. Изначально для иноязычного обозначения этого персонажа используется фразеологический оборот (известный и в других славянских традициях) – «человек с мухами» или «с мухами в носу»: «Як кажуть, ў носу мухи – то той човлек ведьмак» (Малые Автюки гомел.). Ср. то же о ведьме: «О, кауть, ў нэи мухи ў носе. Цэ ў ведьмы мухи ў носе» (Вышевичи житомир.). Так говорили о людях, которые много *знают*, т.е. умеют колдовать.

В отличие от ведьмы, колдун проявляет свою злокозненность независимо от календарного времени; лишь в единичных текстах упоминается, что колдуны особенно часто вредят в купальскую ночь.

Как стать колдуном? По наиболее распространенным представлениям полешуков, колдунами не рождаются, а становятся люди, которые обучились колдовству, читая книгу «черной магии»; либо заключили договор с чертями; либо те, которым умирающий колдун передал свое сверхзнание. Владение чародейской книгой для непосвященного человека, по полесским представлениям, таит в себе опасность: к открывшему ее тут же явятся черти. Тот, кто не сможет прочесть всю ее до конца, испугается, – сойдет с ума. Изучать «Черную магию» надо было только по ночам, при свече, растянуть чтение на год, на три года, перечитать ее три раза подряд. Во время чтения человека пугают злые духи, гадюки. Выдержавший все испытания, станет «сильным» колдуном. Саму книгу в село приносят «чужие» люди – странники или цыгане. Кроме того, считалось, что обрести колдовскую силу человек мог с помощью особых магических действий, например, сварив черного кота и заполучив из него особую косточку; если поцарапать ею себя, то «ужэ начынае чэлоовек колдовать» (гомел., волын., житомир.). Желаяющий стать колдуном должен был отречься от Бога и отдать себя во власть черту, выполнить ряд требований (например, наступить ногой на икону, выстрелить в фигуру распятия). В поисках контакта с нечистой силой человек должен был выйти ночью на перекресток и свистнуть. При этом обязательным условием было умение претендента в колдуны выдержать испытание страхом, не испугаться встречи со злым духом, вступить с ним в переговоры.

Связь с нечистой силой. Этот мотив можно признать центральным (персонажеобразующим) в составе характеристик колдуна, о котором полешуки говорили: «Вун не подчыняецца ўжэ Богу, вун подчыняецца сатане» (Хоромск брест.). Характер этой связи обозначается выражениями: *той, шчо знаецца з чэртямі* или *знае чорты*; *той, хто чэрты мае* или *чэртоў трымае ў хату*; *владее нечыстымі*; *занимаецца з ймі*. О колдунах в Полесье говорили: «продатые чорту» (Ласицк гомел.); «як з ими [чертями] займёшся, то будеш колдун» (Дяковичи гомел.). К числу редких относится выражение: колдун «знаўся з етыми богами», т.е. с чертями (Тонеж Лельничкога р-на Гомельской обл.). Ср. аналогичное название нечистой силы в составе поверий о ведьме: «Нихто не схотеў ее [умирающей ведьмы] боги забрати» (Радчицк Столинского р-на Гомельской обл.). На вопрос: «Находятся ли черти в услужении у колдунов?», полешуки отвечали: «Як жывой знахор, то ему служыт чорт. А умрэ, то ужэ он [чорт] им владее, ужэ знахор ему служыт» (Замошье гомел.). Черти оказывают услуги продавшемуся им человеку: доставляют ночью домой подвыпившего колдуна; помогают косить сено и убирать рожь; способствуют обогащению; угрожают невестке, плохо обращавшейся со свекром-

колдуном и т.п. Вместе с тем они требуют себе в награду некую жертву: заставляют колдуна отдать им лучшую скотину или запродать старшего сына; мучают, не дают покоя, заставляют вредить односельчанам; завладевают телом умершего колдуна. По некоторым поверьям, причинять односельчанам зло колдуна заставляет владеющая им нечистая сила. Стараясь не навредить людям, приглашенный в кумовья колдун на пути следования с младенцем в церковь неожиданно убегает в лес, так как ему пришло время вредить, и там направляет свою вредоносную силу на старые деревья (Дубровка гомел.). Доказательством того, что человек при жизни знался с чертями, служили аномальные явления: буря в момент его смерти или заползшие в гроб змеи, жабы.

Для полесских рассказов о колдуне не характерны сюжеты о том, что человек расписывается своей кровью под договором с чертом или о том, что черти-помощники постоянно требуют себе работы, иначе вредят ему самому.

Два самых популярных в Полесье взаимосвязанных мотива в составе поверий о колдунах (и ведьмах) – «**трудная смерть**» и «**стремление избавиться от колдовства перед кончиной**» – позволяют подтвердить один из важнейших признаков, характерных для этого персонажа, – его контакты с нечистой силой. Причиной затяжной агонии считалось то, что человек не мог избавиться от сидящих в нем чертей: если ему не удастся перед смертью «сдать своих чэртоў», то он долго мучается, либо «чорты зацягнуць ёго ў комин, и там ён кончыцца» (Засимы брест.). При затянувшихся смертных муках колдуна, по рассказам полешуков, использовались те же самые приемы, облегчающие агонию, что и при трудной смерти ведьмы: родственники выбивали доску в потолке, либо просверливали дыру, либо даже частично разбирали крышу; забивали в потолок осиновые колья; открывали заслонку печной трубы; протаскивали умирающего через хомут; убирали из-под его головы перьевую подушку и т.п. Мотивировки этих действий обычно сводились к необходимости открыть путь для выхода нечистой силы из тела человека: «прокручувалы в потолку дырky, шоб выліталы чорты з яго»; «душе трэ выйці, а нечыстыя ёе не пушчаюць»; «як зорвут столу, тыя чэрты вылетаюць через потолок» и т.п. Вера в то, что человека, имевшего связь с нечистой силой, непременно ждет тяжкая кончина, была настолько сильной, что любого, кто умирал долго и мучительно, подозревали в колдовстве. Самым надежным способом предотвратить мучительную смерть была «передача чертей» кому-нибудь из родственников.

Основным способом передачи колдовства (или *своего духа*), судя по большинству полесских свидетельств, является рукопожатие умирающего, попытка дотронуться до руки кого-нибудь из домочадцев. Считалось, что свое уме-

ние колдуны передавали младшему сыну, племяннику, реже – дочери или жене, вообще кому-нибудь из близких родственников: «тольки своему, чужому ж не перэкажэш» (Замошье гомел.). Присутствующие при агонии колдуна остерегались подавать ему руку: «Нэ трэ даваты руки йому, а то продаш душу чортови» (Грабово волын.). По некоторым волынским свидетельствам, передача колдовства могла осуществляться через кровь колдуна: он старался незаметно надрезать свой мизинец и затем дотрагивался пораненным пальцем до кого-нибудь из домочадцев.

Сюжет о том, что в момент смерти колдуна **черти влезают в его тело** (чтобы в дальнейшем «ходить» в его обличье, пугая людей), широко известен в полесской демонологии. Он является характерной особенностью цикла рассказов о колдунах в этой региональной традиции. Былички на эту тему отличаются устойчивой структурой повествования: отец-колдун перед смертью просит сына, чтобы тот понаблюдал за его кончиной и избавил бы его от вселяющегося в него черта; для этого необходимо было плеснуть кипятком на умершего, чтобы изгнать из его тела нечистую силу (иначе отец станет «ходячим» покойником). Увидеть все это можно было при особых условиях – влезши на печь и надев на себя хомут. В результате предпринятых мер ошпаренные кипятком черти стремглав вылетают из дома, вынося вместе с собой «шкуру» умершего колдуна, так что родственникам некого хоронить.

Функция «вредить человеку» включается в состав ведущих признаков полесского колдуна. На вопрос, чем колдун отличается от знахаря-шептуна, собиратели получали однотипные ответы: «Шэптун молитвамы помагае, а гэтые, шчо чарують [колдуны], ужэ зло делают» (Кривляны брест.). Вместе с тем, по сравнению с ведьмой, о колдуне чаще говорили, что он может как вредить, так и помогать людям (способен исцелить человека и скотину, снять порчу, обезвредить «залом»; знает, как вернуть волколаку его человеческий облик; помогает найти пропавший скот; отводит от села градовые тучи). Спектр злокозненных действий колдуна сближается с видами порчи, которые приписывались ведьме: колдун насыляет болезни на людей и скотину; отбирает или портит молоко чужих коров; крадет урожай с чужого поля; делает вредоносные завитки; превращает людей в животных; портит свадьбу; вызывает стихийные бедствия; может «всадить» в нутро человека ужа или наслать на дом змей и других «гадов» (жаб, ящериц); напускает на людей видения («морочит» их); способен присушить девку к парню; с помощью колдовского напитка отравляет человека или делает его калекой и ряд др. Кроме того, он представляет опасность и для собственной семьи, так как время от времени «сдаёт чертям» своих родных детей или других родственников. По данным из

Речицкого Полесья, колдун мог вселить чертей в человека, делая его одержимым бесами, бесноватым.

Способы наведения колдовской порчи во многом совпадают с общеизвестными в Полесье приемами вредоносной магии, которые использовались обычными людьми по отношению к недругам: человек берет песок с кладбища и обсыпает им двор соседа; либо льет под хату «мертвую» воду (которой обмывали покойника); заламывает стебли злаков, произнося слова проклятий, на поле своего противника; берет след из-под его ноги и затем сушит эту землю в дымоходе или высыпает ее в могилу при очередных сельских похоронах. Более специфические (колдовские) приемы связаны с использованием змей. Например, чтобы получить «ядовитый хлеб», колдун вешает на дерево убитую гадюку и кладет под ней кусок хлеба, на который стекает яд или кровь змеи; затем он угощает этим хлебом свою жертву. Либо он настаивает водку на шкурке гадюки и дает выпить человеку, после чего тот катается по земле от боли. Желая «присушить» девку к конкретному человеку, он протыкает иголкой глаза змеи, а затем незаметно втыкает эту иголку в подол девичьего платья. Испортить людей и домашних животных колдун мог и одним своим взглядом или наговором, который он «пускал по ветру».

Порча свадьбы – один из самых популярных мотивов, в составе восточнославянских (прежде всего русских) рассказов о колдунах. Его особенностью является то, что в нем отражены разнонаправленные персонажные характеристики колдуна, который может вредить (испортить свадьбу), помогать людям (оберегать молодых на свадьбе), противостоять злокозненным действиям других «знающих» (отсюда частая контаминация с мотивом «соперничество двух колдунов на свадьбе»). Согласно наиболее популярным полесским поверьям, обычно наводит порчу обиженный колдун, которого не пригласили на свадьбу в качестве главного распорядителя или почетного гостя: он делает так, что повозка с женихом и невестой опрокидывается; кони встают и не хотят идти; свадебное застолье не удается; молодые ссорятся, расходятся; все участники свадьбы превращаются в волков. Достаточно было зашедшему на свадебный пир колдуну слегка сдвинуть с места стол со свадебными угощениями – и гости не могли есть, гулянье прекращалось (Муховец брест.). Приглашенный на роль дружки колдун считал своей обязанностью оберегать молодых; он старался пересилить порчу, насланную другими «ведьмаками» (Олгуш брест.).

Колдун повелевает змеями. Связь колдуна со змеями и прочими «гадами» – лягушками, мышами, ящерицами – одна из устойчивых характеристик этого персонажа в поверьях восточных славян. В полесской демонологии этот

мотив представлен в разных вариантах: колдун повелевает змеями; вызывает их свистом; насылает «гадов» на дом, двор своего недруга; вселяет змей, ящериц в нутро человека; по велению колдуна змеи носят ему молоко от чужих коров, зерно, деньги. Особенно популярны в Полесье рассказы о том, что колдун может «засадить змею» в человека, в результате чего тот начинает болеть и чахнуть. Когда удастся снять эту колдовскую порчу, то вместе с рвотой из человека выходят ужи, черви, ящерицы, жабы и прочая нечисть. Одним из доказательств пребывания змеи в организме человека считалось то, что он необычно много ел: поглощал за день несколько горшков молока и буханок хлеба. Свекор-колдун, «засадивший ужа» в свою невестку, раздавая членам семьи кусочки сала, выделял дополнительную порцию для ужа: «На тебе, – говорил он невестке, – и на тому, который в тебе» (Чудель ровен.). Мотив змеи-добытчицы, приносящей колдуну богатство (молоко, зерно, золото), позволяет обнаружить прямые связи с признаками особого мифологического персонажа – духа-обогапителя

Двое колдунов меряются силой. Так же, как порча свадьбы, сюжет о соперничестве в колдовском умении двух «знающих» является одним из наиболее частотных в восточнославянских поверьях о колдунах. Он связан с представлениями о существовании более и менее «сильных» колдунов (знахарей, ведьм), в разной степени владеющих тайнами чародейской магии. Наибольшее число вариантов быличек на эту тему известно в севернорусской, поволжской и восточносибирской демонологии. В Полесье этот сюжет встречается реже, но фиксируется и в версии: «состязание колдунов на свадьбе», и в версии: «противоборство колдунов» во внесвадебных обстоятельствах. Суть спора обозначается в следующих народных выражениях: *помералиса силою, заспорыли, хто сильнейшы, хто больше знае, самый моцный, старшы, першы* и т.п. Среди способов борьбы часто упоминается «змаганне горилкою» (соревнование в питье водки): один колдун угощает другого и настаивает, чтобы тот выпил первым. В результате у выпившего начинаются рези в животе, а соперник после выпитого становится волком. Либо у одного лопаются в руке рюмка с водкой, а у второго напиток закипает прямо в стакане; либо после выпитого у одного колдуна выпадают все зубы, а другой слепнет на оба глаза и т.п. Доказательством превосходства могло служить умение свистом вызвать чертей; заставить вернуться домой заблудившийся скот; сделать картофелину крепкой, как сталь. Но главным считалось умение не только навести на человека порчу, но и снять ее, что требовало большего искусства.

Признаком достаточно высокого демонического статуса колдуна может служить **мотив о его полетах в тучах или в вихре.** Возникновение сильного

ветра, вихря и бури в полесской демонологии обычно связывается со злокозненной деятельностью чертей. Но с помощью нечистой силы этими природными стихиями могли якобы управлять и «знающие» люди – колдуны и ведьмы. Наиболее популярными (в составе поверий о колдунах) являются представления о том, что эти персонажи могли насылать на поля недругов или отводить от своего поля градовые тучи. Кроме того, сами колдуны могли летать в вихрях. В западнополесской традиции известны былички о человеке, который швырнул в приближающийся столб вихря свой топор, а в дальнейшем обнаружил его в доме колдуна, признавшегося, что это он летал в вихре и забрал брошенный в него топор. Сходный мотив встречается и в комплексе поверий о вихре-черте: человек бросает в него топор – и видит кровь на его лезвии (либо топор исчезает). Повсеместно верили в Полесье, что колдовская порча могла быть наслана по ветру, поэтому очень опасались попасть в струю крутящегося вихря.

Весьма слабо разработан в полесской демонологии мотив **оборотничества колдуна**. Согласно некоторым свидетельствам, он мог принять вид волка, коня, коровы, кота, собаки, свиньи, жабы, но иногда появлялся в виде «пана» в городской одежде. На вопрос о том, могут ли колдуны принимать вид животного, собиратели практически всегда получали утвердительный ответ. Однако в большинстве быличек этот персонаж выступает в своем обычном антропоморфном облике.

Из числа менее распространенных в Полесье, но широко известных в восточнославянской демонологии, следует упомянуть также мотивы: колдун заводит путников на бездорожье; насылает на людей «видения» («морочит» людей); умерший колдун «ходит» после смерти к своим родственникам; люди предпринимают меры против таких «хождений» и ряд др.

При общем сходстве основного набора признаков, характеризующих колдуна и ведьму, эти два персонажа отличаются друг от друга разным статусным положением в социуме: колдун, как правило, не скрывает своего колдовского умения и даже гордится им, а односельчане относятся к такому «умельцу» весьма почтительно и хорошо осведомлены, где проживают «сильные» колдуны. Отношение к ведьмам иное: их считают виновницами всех бед, осуждают и проклинают. Женщины скрывают свою принадлежность к категории ведьм. Поэтому в комплексе «ведьминских» поверий так подробно разработаны мотивы «выслеживания ведьмы», «распознавания ее среди односельчанок», «разоблачения и наказания», а в наборе признаков колдуна они почти отсутствуют.

Вообще соотношение персонажей внутри класса «знающих» (ведьма, колдун, знахарь, баба-шептуха, колдунья) таково, что абсолютное первенство по

степени значимости занимает в Полесье ведьма. Поверья о колдуне не повсеместны и не столь массовые. Если судить по составу основных мотивов «колдовского» цикла, то образ колдуна выглядит вторичным по сравнению с ведьмой. В частности, ему приписываются некоторые типично «ведьминские» признаки: отбирать молоко у чужих коров, портить скот, проявлять вредоносную активность в ночь накануне Ивана Купалы, летать на совместные колдовские сборища. Вместе с тем, в наборе характеристик полесского колдуна фигурируют почти все «опознавательные знаки» восточнославянского варианта этого персонажа. Особым образом выделяются лишь два, зафиксированных в Полесье, мотива: «колдун в роли чернокнижника» и «его способность управлять атмосферными процессами»; оба признака позволяют установить связи с карпатской и западнославянской мифологией, где образ колдуна-чернокнижника относится к категории «знающих» людей-двоедушиков, способных управлять градовыми тучами (Белова, Виноградова 2010: 45–48; Левкиевская 1999: 532).

Литература

Белова, Виноградова 2010 – Белова О.В., Виноградова Л.Н. Из словаря «Славянские древности»: Чернокнижник // Славяноведение. 2010. № 6. С. 45–48.

Левкиевская 1999 – Левкиевская Е.Е. Колдун // Славянские древности: Этнолингвистический словарь под общей ред. Н.И. Толстого. М., 1999. С. 528–534.

Софронова 2010 – Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб., 2010.

Е.Л. Березович

**«Позволь-ка мне словцо выговорить,
словцо вымолотить!»
(о «производственной» метафоре речевой
деятельности в русской языковой традиции)¹**

Различные стороны физической и духовной жизни человека могут осмысляться в рамках «производственной» («технологической», «ремесленной») метафоры, представляющей их в терминах ткачества, кузнечного, гончарного дела, строительства и др. Сам человек в метафорическом изображении тоже предстает «сделанным» – «сшитым», «вытесанным», «кованым» и т. п. (см. об этом в: Толстая 2008: 297–308). Чаще всего производственная метафора описывает речевую деятельность, которая воспринимается наивным сознанием как наиболее «рукотворная». Примеры метафорических номинаций такого рода на материале славянских языков см. в: Мечковская 2000: 376–377; Седакова 2007: 166–167; Шмелева 1998; Maćkiewicz 1999: 34–35, 56–58; Vaňková 2007: 125, 143, 145 и др.

Метафорическая лексика с метаязыковой семантикой помогает реконструировать наивный образ языка. В его основании – наиболее древние модели, к которым относятся, к примеру, метафоры плетения и молотбы: в литературе не раз отмечалось, что вторичное значение говорения фиксируется у глаголов **plesti* ‘плести’ и **melti* ‘молотить’ на праславянском уровне и имеет индоевропейские параллели. Древние модели со временем расширились и детализировались (а некоторые из них, наоборот, утратили актуальность), появились новые, – и рисуемая ими картина, представляющая говорение как производственный процесс, вариативна не только во времени и пространстве, но и в социуме. У разных групп говорящих складываются не совпадающие во многих деталях образы языка, причем различия касаются, во-первых, выбора оснований для метафорического переноса (в нашем случае – набора обозначений актуальных производственных процессов, ремесел), во-вторых, восприятия реципиентной сферы, т. е. самого языка (его устройства и функций). Очевидно, и первое, и второе будет отличать народную традицию от книжной: носители народной традиции имеют дело с «деревенскими» видами деятельности, что диктует особый подбор донорских сфер для метафорических пере-

носов; кроме того, они ориентированы преимущественно на устную форму языка, что не может не отразиться на общих представлениях о нем.

Сказанное определило выбор материала для данной статьи. В ней рассматриваются факты метафорической лексики и фразеологии (паремиологии), функционирующие в русском языке, при этом упор делается на народную языковую стихию, оперирующую наименованиями ремесел и традиционных производственных процессов, которые отражаются в говорах и общенародном языке. Не принимаются во внимание обозначения отдельных неспециализированных действий – сжигания, резания, хлестания и проч., хотя они тоже дают дериваты в сфере речевой деятельности.

В качестве донорских сфер для «производственных» обозначений речевой деятельности в русских говорах и общенародном языке выступают такие сферы, как Плетение, прядение, ткачество, шитье; Столярное, плотницкое дело, строительство; Приготовление пищи; Земледелие; Обмолот и обработка зерна; Кузнечное дело, обработка металлов; Гончарное производство; Обработка льна; Кожевенное производство, обработка шкур; Прачечные работы. Наибольшим разнообразием в плане образной разработки отличаются первые три сферы. Рассмотрим их подробнее.

Плетение, прядение, ткачество, шитье

Вынесенные в заголовок процессы дают разнообразные продукты и технологически весьма различны, однако имеют общую основу – сгибание и переплетение материала. Отсюда вытекает сходство метафорических моделей, базирующихся на обозначениях этих процессов, и возможность совместного их рассмотрения (в дальнейшем для краткости мы будем опускать перечисление всех разновидностей этой метафоры).

Метафору плетения можно рассматривать по двум ее основным составляющим – процессуальному и орудийному. Наибольшей детализированностью отличается **процессуальная** составляющая.

В языке отражены разные стадии процесса плетения или шитья. Вступать в беседу – значит начать завязывать нити, ср. литер. *завязывать разговор*. Течение речи основано на соединении, сплетении элементов друг с другом, сбирании их воедино, при котором материал закреплен, не расходится, что делает конструкцию *связной*, ср. простореч. *вязать сказку, беседу* ‘складно, без затруднения говорить, связно рассказывать’, пск. *как верёвки вить* ‘о распеваемых одна за другой в большом количестве песнях’ (СПШ: 89), арх. *плетение* ‘рассказ, говорение’ (СРНГ 27: 125), карел. *кнопать* ‘говорить, рассказы-

вать, сообщать’, ‘сочинять, складывать (о частушках, песнях)’, ‘петь’ (СРГК 3: 25) (← устар. и обл. *крóпáть* ‘шить, чинить (одежду)’ (ССРЛЯ 5: 1070)) и др. Интересно, что на основе метафоры шитья может возникнуть и «экссклюзивное» для говоров значение глагола *крóпáть* – карел. ‘собирать (слова)’, характеризующее не диалектную речь, а работу исследователей – собирателей полевого материала, и оживляющее восприятие шитья = говорения как «сборки»: «Идите по деревне да кропайте слова» (СРГК 3: 24). Завершение говорения приравнивается к «привязыванию» языка (пск. *хоть привяжи язык* (шутл.) ‘о человеке, который слишком много говорит, болтает’ (СПП: 83)), а неспособность соединять слова есть неспособность вязать (простореч. *лыка не вязать* ‘быть неспособным говорить связно, вразумительно’, литер. *разговор не вяжется*, разг. *трех слов связать не может* ‘о том, у кого бедная речь’, перм. *нити не вязать* ‘быть не в состоянии сказать ни слова от сильного опьянения’ (БСРП: 436)).

«Линейность» шитья, плетения и др., быстрота однотишных и мелких движений, приводящих к увеличению «продукта», проецируется на линейность речи, ее скорость и «количество» (если оно велико, то возникает семантика многословия, болтовни), ср. литер. *строчить* ‘быстро говорить или писать’, *тачáть* дон., ворон. ‘говорить, рассказывать, болтать’, курск. ‘шутить, балагурить’, терск., орл., ворон. ‘петь (песни, частушки)’, кубан. *басни тачать* ‘пустословить, попусту болтать’ (СРНГ 43: 314–315), карел. *крóпáть* ‘болтать, пустословить’, ‘говорить неправду, выдумывать’ (СРГК 3: 25); влг. *перемóты вить* ‘вести бесполезные разговоры’ (СРНГ 26: 167), пск., твер. *смóтки* ‘сплетни, пересуды’ (СРНГ 39: 48) и др. При вышивке, вязке выдерживается определенная форма переплетений, создается узор, что ассоциируется с красивой, интересной речью: перм. *языком кружева́ плести* ‘о ком-л. обладающим красноречием’, *тонко вязать* ‘интересно, затейливо рассказывать’ (ФСПГ: 274, 75). Вместе с тем «мелочность» движений при шитье и особенно штопке может дать ощущение медлительности и неумелости, ср. литер. *крóпáть* ‘сочинять что-л. неумело и с трудом’ (ССРЛЯ 5: 1070).

Плетение, вязка представляет собой изгибание материала, а это может переосмысляться как уход от «прямого» разворачивания мысли – «забалтывание», пустословие, запутывание, говорение неправды: *плести* разг. ‘говорить что-нибудь глупое, несуразное’, простореч. ‘говорить неправду, возводить клевету’, литер. *сплетня*, арх. *плетёха* ‘нелепица, небылица’ (СРНГ 27: 125), омск. *корзину плести* ‘обманывать, врать’, арх. *по картинкам плести* ‘говорить чушь, ерунду’ (СРНГ 27: 118–119), народн. *плести кошели с лаптями* ‘лгать, обманывать кого-л.’ (БСРП: 324), омск. *цели лапти наплести* ‘нагово-

речь вздору», *верёвки вить* 'говорить вздор, наговаривать', 'пустословить, запутанно говорить' (ФСРГС: 28, 119) и мн. др. Излишнее изгибание, «заплетание» может пониматься и как непреднамеренно затрудненная речь, ср. разг. *заплетаться* 'с трудом двигаться, ворочаться (о языке)'.

Кроме собственно переплетений, процесс вязания предполагает завязывание узлов, которое ассоциируется со смысловой кульминацией речи, выводимами из сказанного, ср. поговорки: «Полно путать, пора узлы вязать», «Полно мотать, пора узел вязать» (Даль ПРН: 278). Лишние узлы и петли могут дать ощущение негладкости, невразумительности речи (костр. *одни узлы вязать* 'говорить запутанно' (ЛКТЭ)), ее неправдоподобия (тюмен. *петель напетлять* 'придумать что-то удивительное' (Лютикова 2000: 115)). «Узловатая», особо акцентированная речь – грубая, непристойная: ср.-урал. *завязывать, матюки завязывать* 'ругаться': «Брат начнёт как завязывать, всех из дому разгоняет, кричит» (ДЭИС). Перевязывание, завязывание, останавливающее свободный ход нити, может означать и остановку в речи: б. указ. м. *перемота положить* 'заставить замолчать, «перевязать язык»' (ср. *перемёт* 'перевязка, обвязка, обматывание') (СРНГ 26: 167). Наоборот – развязывание нитей означает «высвобождение» речи (литер. *язык развязался* 'о том, кто разговорился, начал много говорить (после молчания)'), устранение жестких связей → говорение того, что за рамками дозволенного (простореч. *язык совсем развязался* 'о том, кто говорит не то, что нужно, лишнее', перм. *язык расплёлся (расплетётся)* 'кто-либо много говорит, пустословит' (ФСПГ: 430)).

Продуктивность ткаческо-прядельной метафоры определяется и тем бытийным сценарием, в рамках которого разворачивается прядение. Зачастую это труд коллективный (ср. диал. шир. распр. *супрядка, супрядки* 'молодежная вечеринка, посиделки, где девушки прядут пряжу и развлекаются' (СРНГ 42: 266–268)), причем его условия (вечернее сидение за прядками) наилучшим образом способствуют долгим разговорам. Отсюда влг. *супрядка* 'разговор' (СРНГ 42: 268), арх. *супрядки* 'долгие разговоры, болтовня' (КСГРС). Эта модель работает и в обратном направлении, ср. диал. шир. распр. *беседа* 'посиделки, сбор женщин и девушек в осенние и зимние вечера, когда прядут, вяжут, «ведут беседу»' (СРНГ 2: 262), а также карел. *прядёна беседа, прядимая беседа* 'то же' (СРГК 1: 68).

Наряду с мотивами, объединяющими образы плетения, прядения и шитья, у последнего есть и мотивы специфические. Шитье предполагает прокалывание отверстий острым инструментом, что при «переводе» в метаязыковую плоскость понимается как произнесение «острых» = остроумных слов (курск. *подшивать языком* 'подтрунивать, острить' (СРНГ 28: 256)) или как ругань (с

модификациями в сторону злословия либо поучения): влг. *шить* ‘ругать, бранить’, *исшить* ‘изругать’ (СВГ 12: 93), арх. *пошить* ‘сделать строгое словесное внушение, отчитать за совершение неблаговидных поступков’ (Нефедова 2001: 93), влад., твер. *прошивать* ‘ругать, бранить, пробирать’ (СРНГ 33: 48), юж., сиб. *перешивать кого-либо* ‘злословить, сплетничать’ (СРНГ 26: 278), *строчить* бурят., влг., краснояр., перм., ср.-урал., сиб. ‘бранить, отчитывать кого-л.’, свердл. ‘строго наставлять, учить кого-л.’ (СРНГ 42: 31–32), нвсиб. *отстрочить* (кого) *как на мелкой иголке на машинке* ‘о человеке, дерзко отвечающем кому-л., резко отбрывающем кого-л.’ (БСРС: 230), иван. *приштопать* ‘распечь, разругать, утратить’ (СРНГ 32: 71), пск. *скроить в маточку* ‘выругать, нецензурно выразиться в чей-либо адрес’ (СПП: 52). Очевидно, образ брани (= *крепких слов*) как шитья «питается» также признаком прикрепления нитей, ткани. Этот признак выходит на первый план в простореч. *пришить* ‘дать кому-то точную и, как правило, резкую характеристику’.

В орбиту действия продуктивной метафоры включается и глагол *пороть*. Он иначе, чем другие «ткаческие» глаголы, кодирует болтовню, пустословие, обман: они интерпретируются не как наращивание или изгибание элементов, а как нарушение единства и целостности речи, ср. рус. простореч. *пороть* (*чушь, дурочку, ерунду* и др.) ‘говорить что-л., выходящее за нормы речи; нести чепуху’, иркут. *бузу пороть* ‘нести чушь, говорить чепуху’, омск. *дурочку пороть* ‘лгать, говорить неправду’ (ФСРС: 147) и др.

Перейдем к рассмотрению нескольких метафорических моделей, которые носят «орудийный» характер. Образный акцент в данном случае ставится на уподоблении языка механизму, орудию для тканья, прядения и т. п.

Так, запуск ткацкого станка, приспособления для битья шерсти приравнивается к началу говорения, при этом номинативно значимо не только «производство речи», но и шум и длительность работы этих орудий, ср. дон. *завести катеринку* ‘говорить долго и без умолку’ (*катеринка* ‘приспособление для взбивания шерсти’ (БТДК: 211)), *разводить крѳсна* ‘говорить много пустого’ (БТДК: 444) (обл. *крѳсна* ‘ручной ткацкий станок’ (ССРЛЯ 5: 1072)). Самая «говорящая» часть ткацкого стана – *набѳлка* (*набѳлка*) ‘подвижная, висячая узкая рамка, в которую вставляется бердо’ (СРНГ 19: 111). Подвижность набѳлок и производимый ими щелкающий звук создают ассоциацию с болтовней, ср. новг. *бить набѳлками*: ‘болтать, пустословить, сплетничать’: «Набѳлки – это часть ткацкого станка. Когда ткут, они стучат друг о друга. Так и говорят про человека, если он попусту много говорит: набѳлками бѳёт» (Сергеева 2004: 120), *набѳлкам лѳскать* ‘говорить о чем-л. попусту’: «Когда ткали, то в ставе щелкало, отсюда и набѳлкам лѳскать, пустое говорить»,

на́белкам бить ‘говорить несурзное, неправду’, *шлѣпает* как *на́белки* ‘о том, кто говорит не то, что надо’, ‘о том, кто много говорит без толку’, *успоко́ить* (*не бить*) *свои на́белки* ‘перестать браниться’ (НОС 5: 120–121; 11: 99), пск. *бить на́белками*, *хломота́ть* (*своими*) *на́билками*, *хлупа́ть на́билками* *пустыми* ‘болтать, пустословить’ (ПОС 2: 17; 19: 208), перм. *щёлка́ть на́белками* ‘много и быстро говорить’ (СПГ 2: 565), костр. *хлопа́ть на́билками* ‘сплетничать’, яросл. *на́билка* ‘о болтливом человеке’ (СРНГ 19: 116). С болтовней, пустословием, враньем ассоциируется и работа мотовила или веретена: рус. яросл. *мота́ть на мотовило* (ЛКТЭ), урал. *сверете́нить* ‘сказать что-либо нелепое, неразумное’ (СРНГ 36: 238), перм. *плести на косо́е веретено* ‘говорить неправду; лукавить’ (ФСНГ: 274). Молчание же осмысливается как остановка ткацкого станка, прялки (ср. костр. «Чего, девки, замолчали: пресница поломана?» (ЛКТЭ)), а заикание – как нехватка нитей (костр. *недосно́вка* ‘заика’ ← ‘нехватка нитей при сновании’ (ЛКТЭ)).

В отличие от литературной метафоры ткань, диалектные словоупотребления фактически не проходят те пути развития темы, которые осмысливают строение текста. Если даже не иметь в виду изысканных научных метафор вроде *тематическая основа*, *рема́тический уток*, *авторский узор* (см. Шмелева 1998), а взять более простые выражения вроде *вести нить рассказа* и т. п., то они обильно встречаются в литературной традиции, но не дают, кажется, вариаций в говорах (в качестве исключения можно привести помор. выражение *тяну́ть в нитку* ‘плавно, ровно, безостановочно петь’ (БСРП: 436), однако оно характеризует скорее непрерывность вербального акта, нежели композицию текста). Относительно мало внимания уделяет диалектная ткацкая метафора и эстетической стороне речи, которая выразительно обрисовывается ткацкими образами в литературном языке (ср. книжн. *плетение словес* ‘искусное создание сложного словесного произведения’, *глядью вышива́ть* ‘о плавной, разнообразной, красивой речи’ и др.).

Столярное, плотницкое, дело, строительство

В работе столяра, плотника, строителя инструменты играют особо важную роль (более «зримую», чем в плетении, а тем паче – в приготовлении пищи), поэтому в данном случае удобнее не разделять процессуальную и орудийную составляющую речи, а рассматривать их совместно.

Столяр обрабатывает, «окультуривает» дерево – и эта функция столярного дела отражена в арх. *обовла́нить слово* ‘обронить слово’ (← пск., яросл. *обовла́нить* ‘обрабатывая, придать закругленную форму’, орл. ‘чисто обра-

ботать рубанком») (СРНГ 22: 163). «Культурная» (в данном случае этикетная) нагрузка слова подчеркивается контекстом: «<Продавцу:> – Вам лень оболванить слово, надо отвечать покупателю, покупатели-то изобидятся» (Там же).

Гораздо чаще переосмысляется в метаязыковом направлении другая сторона столярных работ: представление об обработке поверхностей режущими инструментами (**снятии стружки, коры**) преобразуется в семантику негативного вербального воздействия на адресата – ругани, брани и проч.: простореч. *снимать (снять) стружку с кого-л.* ‘ругать, отчитывать кого-л.’, алт. *ошкурить* ‘очень сильно обругать кого-либо’ (← алт. *шкурить* ‘очищать от коры’) (СРГА 3/1: 209; 4: 238), *строгать* псков., твер. ‘часто, резко говорить’ (ДО: 257), новосиб. ‘долго бранить, кого-либо’ (СРНГ 42: 13), бурят. *стругать* ‘бранить, ругать кого-л.’, забайк. *матюгом стругаться* ‘ругаться матом’ (СРНГ 42: 39). Сходные представления связаны с использованием колющих орудий – гвоздей: литер. *гвоздить* ‘ругать, бранить’ ← ‘вколачивать куда-либо гвозди, клинья’, *пригвозждать* ‘осуждать, клеймить’, *пригвоздить к позорному столбу* ‘клеить позором’, ряз. *гвоздить* ‘сильно и долго бранить’ (СРНГ 6: 160); ср. также карел. *обиивать* ‘ругать’ ← ‘обивать, покрывать дом тесом, досками и прибивать гвоздями’ (СРГК 4: 126). Гвоздь не только колет, но и прикрепляет, закрепляет что-л., точно попадая в цель, отсюда выражаемая с помощью этого образа положительная оценка содержательной стороны речи – ее меткости, точности (пск., твер. *гвоздануть* ‘сказать остроумно, метко’ (СРНГ 6: 159), литер. *вколачивать слова как гвозди*, простореч. *ровно гвоздь заколотить*, народн. *точка в точку, как гвоздь в бочку!* ‘о точно, метко, к месту сказанных словах’ (БСРС: 131)) и «перформативности», соответствия слов делам (народн. *сказал как гвоздем прибил* ‘о точно сдерживаемом слове, исполняемом обещании’ (Там же)).

Метаязыковой ракурс есть и в образе «партнера» гвоздя – **молотка**. Работа молотком ассоциируется с быстрой и интенсивной речью: пск. *сказать как с молотка* ‘о чем-либо бойком, быстрым и внезапном высказывании’, брян. *говорить как с молотка* ‘о человеке, говорящем легко, без усилий, чисто и разборчиво’, *говорить что молоток* ‘о человеке, говорящем живо, бойко’ (БСРС: 400, 401).

Иначе устроен образ **топора (секиры)** и связанного с ним процесса **рубки**. Размах, резкость движений и грубость, «топорность» результата определили использование соответствующих образов для обозначения речи, утяжеленной по форме – отрывистой, «педалирующей» отдельные звуки (перм. *зарубать* ‘выговаривать слова и некоторые звуки твердо, с силой’: «Как наш парень зач-

нет говорить, дак так и вытворяживат, ровно зарубат кажно слово» (СРНГ 6: 38), как *топором рубить* разг. 'о резко, отрывисто произносимых словах', ирк. 'о манере громко говорить', новг. как *топором по шее рубить* 'то же' (БСРС: 685) – и резкой, грубой, эмоционально негативной по содержанию (литер. *сказал как топором отрубил* 'о чем-либо резком, решительном и категоричном высказывании, ответе, заявлении, отказе', перм. *вырубать* 'говорить недовольным тоном' (СРНГ 6: 13), помор. *говорить как с топора валить* 'о чем-либо сказанном необдуманно, грубо и некстати' (Меркурьев 1997: 101), сиб. *колоть без топора* 'говорить язвительно' (БСПП: 666), свердл., краснояр. *секёрить* 'грубо отвечать, ворчать, огрызаться' (СРНГ 37: 125), свердл. *секёра* 'о ворчливой женщине' (СРГСУ 5: 128), р. Урал *секіра* 'то же' (СРНГ 37: 146) (ср. диал. *секёра, секіра* 'топор', 'топор кустарного изготовления, имеющий закругленное лезвие' и др. (СРНГ 37: 125–126; СРГСУ 5: 128)). Ср. также восточнославянскую паремиологию: рус. «Слово – топор: не обрежет, так зашибёт» (БСРС: 685), укр. «Сказаного і сокирою не вирубаєш», «Скажеш – не вернеш, напишеш – не зітреш, відрубаш – не приставиш», (ПП–укр: 291–292), бел. «Слова сказаў – тапаром адсек» (ПП–бел 2: 187). Положительные грани «топорной речи» (ее точность и четкость) выделяются гораздо реже: литер. *сказал как топором отрубил* 'о чем-либо точно сдерживаемом слове, выполняемом обещании', сиб. *колоть без топора* 'говорить четко и убедительно' (БСПП: 666).

В сценарий работы топором входит и заколачивание **клиньев**. Значима собственно звуковая сторона этого процесса (новг., пск. *колотить (в) клин* 'громко говорить, стучать' (БСПП: 289)) и его монотонность (пск. *как в клин колотить* 'говорить одно и то же, нудно повторять что-л.' (СПП: 98), новг. *как в клин колобить* 'много говорить о чем-л.' (НОС 4: 84)).

Наиболее выразительная речевая составляющая выделяется у образа **пилы**. «Букет» признаков пиления (длительность процесса, возвратность однообразных движений, сопровождаемых неприятным звуком, острота инструмента) дает картину однозначно негативно оцениваемой речи – в первую очередь раздражающе монотонной, нудной → назидательной, придиричливой, сварливой: литер. *пилят*, разг. *пилить как (деревянная / ржавая / тупая) пила* 'изводить, донимать кого-либо непрерывными поучениями, придиричками, бранью; корить, попрекать чем-либо', *пила* 'о придиричливом, сварливом или резком человеке', *заладить одно и то же как пила тупая*, смол. *пиловать* 'изводить, допекать кого-либо попреками, придиричками' (СРНГ 27: 29), смол. *пиленье* 'настойчивые просьбы, постоянные наставления' (ССГ 8: 72), народн. *брюзжать словно деревянной пилой пилят*, алт. *бурдеть/ворчать как пила* 'о

надоедливо, беспрестанно ворчащем, брюзжащем человеке' (БСРС: 501) и др. В семантике «пиления» есть специфическая деталь: оно характеризует чаще всего отношения между супругами, дающие возможность разворачиванию длительных перебранок и проч., при этом в первую очередь – речевую деятельность жены: волгоград. *домашняя пила* 'об одном из супругов' (БСПП: 500), разг. *жена как пила* 'о сварливой, постоянно ворчащей, брюзжащей жене' (БСРС: 501), ср. также типичные контексты к словам с корнем *пил-*: перм. *распиловать* 'отругать, отчитать за что-либо': «Сегодня меня распилюют! Приду домой, пьяный буду, а баба меня распилюет» (АС 5: 20). Стереотип женской речевой деятельности ощутим и в значении урал. *пошла пильня в ход* 'пошли толки, разговоры, сплетни' (СРНГ 27: 32). «Пиление» относится в основном к содержанию речи, но иногда и к ее внешней стороне: разг. *голос скрипучий как пила, голос противный как ржавая пила* 'о чем-либо скрипучем, монотонном, нудном, раздражающе-неприятном голосе'.

Действия с помощью *клешей* тоже переосмысляются в метаязыковой плоскости – в обозначениях вынужденной или затрудненной речи: литер. *клещами тащить, вытягивать из кого-либо (слово, ответ)* 'вынуждать (говорить, отвечать)', народн. устар. *говорить что клещами вертеть* 'о медленно и крайне неохотно говорящем человеке' (БСРС: 259).

Собственно строительство, **возведение сооружений** довольно редко переосмыляется в народной речи в метаязыковой плоскости. Кажется, представлен только образ горожения изгороди – «шинейность» этого процесса и быстрое «нарастание» элементов становятся основой для развития семантики болтовни, пустословия ср. разг. *городить (вздор, чепуху и др.)* 'говорить, болтать (обычно что-нибудь несерьезное)', пск. *частокол городить* 'говорить чепуху, врать' (СПП: 79). Можно еще упомянуть о выражениях вроде псков. *балысы строить* 'болтать, шутить, пустословить', омск. *ыххоньки строить* 'заговаривать, кокетничать с кем-л.' (СРНГ 42: 19), арх., волог., новг., твер., яросл. *лясы строить* 'болтать, пустословить, лясы точить' (СРНГ 17: 284), но в них глагол *строить* семантически беден, он выражает только идею разворачивания какого-либо процесса².

В тоже время строительные образы широко фиксируются в литературном языке – и, разумеется, не только русском (см. об этом, в частности, в Мечковская 2000: 376; Mańkiewicz 1999: 56–58) и др. Они передают главным образом восприятие текста как здания, конструкции, анализируют и оценивают его строение. Для народного метаязыкового сознания такой «архитектурный» взгляд не столь важен; важнее – собственно орудийность слова, которая ярко проявляется в столярно-плотничьих образах.

Приготовление пищи

В рамках кулинарной метафоры говорение воспринимается как процесс приготовления пищи. В самом общем виде («говорить, рассказывать» → «готовить пищу») эта метафора представлена в русских говорах слабо, ср. влг. *говорить, так язык надо наварить* 'о необходимости набраться сил для разговора' (СГРС 3: 58) (этот пример, однако, не очень корректен, так как здесь имеет место шутливое оживление связей между двумя значениями слова *язык* – «коммуникативным» и «соматическим»). Возможно, стоит учесть также следующий факт: пск. *напечі* 'поспешно приготовить что-либо': «Ты вот спал, а тебе бабы за ночь успели сказок напечи» (СРНГ 20: 74), но неясно, имеет ли место в семантике глагола приуроченность именно к речевым действиям.

Активно функционирует прозрачная метафорическая модель, ассоциирующая брань, ругань и другие речевые акты, имеющие высокий экспрессивный «градус», с **печением, изготовлением выпечки** (ср. литер. *распекать* 'делать кому-л. суровый выговор, бранить', карел. *пропечь* 'выбранить' (СРГК 5: 285), арх. *колобы печь* 'острить, насмехаться, зубоскалить' (СРНГ 14: 141)) или – реже – **провариванием** (ворон. *проварить* 'сильно поругать' (СРНГ 32: 92)).

При использовании образа выпекания для обозначения брани, помимо температурной обработки, значим также признак наполнения, **начинения** (пирога), ср. влг. *загнать во весь пирог, во все углы* 'бранить, ругать' (КСГРС) ср. *загнать* 'класть в качестве начинки в закрытый пирог' (СГРС 4: 43)), вят. *отделать на все корки* 'сильно отругать, разбранить кого-либо' (СРНГ 24: 164), простореч. *распекать, ругать, бранить, срамить на все (всякие) корки* 'сильно ругать, отчитывать кого-л.' (БСРП: 315). Начинение (шпиком) составляет и образный фундамент ср.-урал. *нашпиговать* 'отругать, выбранить' (СРГСУ 2: 187). Вкладывание начинки подразумевает, во-первых, интенсивное воздействие на объект (ср. также глаголы *всыпать, вложить*, передающие семантику битья, во многом созвучную семантике ругани), во-вторых, привнесение, введение в объект чего-то особенного, своеобразное «украшение» его. Эти две идеи при «переводe» на язык вербальных действий дают семантику брани, причем во втором случае предполагается скорее непристойная брань – как особо «пикантная» речь.

Интенсивной брани противопоставлена медленная, **вялая** речь, для обозначения которой применяется образ **вяления**, ср. влад., костром. *вялить* 'медленно или нерешительно, неохотно говорить' (СРНГ 6: 78). Замедленная,

«неохотная» речь передается также через образ **процеживания** жидкостей, причем «фильтр» в данном случае естественный – зубы: разг. *цедить, процеживать (слова)* ‘говорить нехотя, сквозь зубы’.

В номинативный «кадр» попадает и такая кулинарная подробность, как **подсыпание**, под-меш-ивание **муки** в процессе жарения, трактуемое как в-меш-ательство в речь, перевод ее в другое русло, ср. калуж. *перемучать* ‘прерывать, перебивать, не давая договорить’: «Что ты перемучаешь, когда я рассказываю?» (ср. забайк. *перемучать* ‘обваливать в муке’) (СРНГ 26: 168), самар. *подсыпаться* ‘вмешиваться в чужие дела, в чужой разговор’, *подсыпочка* ‘вмешательство в чужой разговор, в чужие дела’ (СРНГ 28: 209–210).

Значительная группа метаязыковой лексики «кулинарного» происхождения связывает речевые акты с действиями по приготовлению конкретных видов пищи, которые «сливаются» со свойствами самой пищи.

Так, протяженная во времени и однообразно «нарастающая» речь (монотонная, с многократными повторами, докучливая) ассоциируется с **приготовлением творога**, причем центр образа здесь – не столько действия субъекта, сколько качества самого творога – аморфной и увеличивающейся в объеме массы: *творожить*³ иркут. ‘говорить вяло, заплетаясь, повторяя одно и то же (о пьяном)’ (СРГС 5: 38), сиб., уральск. ‘делать замечание, выговор несколько раз’, курган. ‘говорить монотонно или просить, вымогать что-либо’ (СРНГ 43: 331), заурал. *затворожить* ‘начать много, долго говорить’, ‘начать монотонно, настойчиво просить что-л., вымогать’ (СРНГ 11: 85).

Аналогично организован образ **соложения**, где действия того, кто готовит солод (*солодит*), соединяются со свойствами самого солода, ср. карел. *осолодить* ‘обругать’ (СРГК 4: 251), *наолодить* ‘наговорить, наклеветать’ (СРГК 3: 337), арх., карел. *солодить* ‘сплетничать, наушничать’ (СРНГ 39: 283), влг. *солодить (солодиться)* ‘болтать вздор, делать что-либо попусту’ (КСГРС). Мотивирующим здесь выступает признак брожения, ср.: «Важным в семантическом “портрете” *солода* является характерная для кислой пищи идея хаотичного, часто бесцельного, раздражающего движения (подобно движению внутри бродящей жидкости)» (Пьянкова 2008: 127). Ближе к соложению **приготовление сула**, «рассусоливание»: простореч. *рассусоливать* ‘говорить долго, останавливаясь на ненужных подробностях; надоедливо разъяснять что-нибудь’, ‘тратить время на долгие разговоры’.

Еще один образ из этого ряда связан с приготовлением жидких (пустых) супов. С одной стороны, их готовят, замешивая на муке, взбалтывая = *болтая* (характерна игра слов *болтать* ‘мешать’ и *болтать* ‘говорить’); с другой, они

булькают = *болтают* сами. В простореч. *разводить баланду* ‘пустословить; говорить ерунду, вздор’ слово *баланда* имеет звукоподражательную природу, поэтому нагрузка образа вновь переходит с действия на его объект (ср. также жарг. *баланда* ‘бестолковый текст, неясная, нечеткая речь’ (БСЖ: 46)). Что касается влг. *расщекóлдывать*⁴ ‘говорить бойко, тараторить, рассуждать торопливо и резко’ (СРНГ 34: 333), б. указ. м. *саламáтить* ‘говорить пространно, вяло и пусто’ (← *саламáта* ‘пресная, вскипяченная болтушка’) (Даль 4: 130), то эти глаголы скорее реализуют модель «быть подобным *саламату* или *расщеколде*», нежели «готовить эти кушанья». Подробнее см. в: Березович, Пьянкова 2008а: 84–85; 2008б: 44.

Варка каши ассоциируется с невнятной речью (перм. *каша во рту варится* ‘о ком-либо, кто говорит невнятно, косноязычно’ (ФСПГ:163)) – и вновь здесь предметный образ сильнее акционального (ср. простореч. *каша во рту ‘то же’*).

Таким образом, кулинарная метафора нередко балансирует на грани с пищевой и «сползает» в сторону последней, что объясняется активностью пищевых образов при обозначении качеств речи – как внешних, так и содержательных. Для этого используются чаще всего наименования не собственно блюд, а скорее продуктов, а также вкусовых свойств пищи. Речь, слова могут быть *масляными, сладкими, сахарными, медовыми* (= приятными на слух, услаждающими чувства, но и льстивыми, заискивающими и т. п.), *молочными, воложными* (< диал. *волога* ‘жирные продукты’), *сальными, жирными, скоромными* (= непристойными), *кислыми, солеными, горькими* и проч. (примеры из русских и инославянских диалектов см., в частности, в: Пьянкова 2008: 136–137; Березович 2011: 298; Толстая 2008: 478–482).

В текстах художественной литературы – как русской, так и инославянской (и, думается, шире) – собственно кулинарная метафора представлена весьма разнообразно (к примеру, см. (Maćkiewicz 1999: 34–35)): текст (*пища* духовная) может быть *нафарширован* цитатами, *приправлен* остротами, *подан под* определенным *соусом* и т. п. Для народной традиции подобный эстетический подход к тексту не столь значим.

* * *

Представив с относительной степенью подробности три наиболее разработанные сферы метафоризации, приведем (не комментируя) примеры из других сфер, служащих основой для производственной метафоры с метаязыковой семантикой.

Земледелие

Расчищать землю от леса: влг. *выкосарить* ‘выругать’ (← *косарить* ‘расчищать от леса при подсечно-огневом земледелии’) (СГРС 2: 231; КСГРС), б. указ. м. *коренить* ‘ругать, корить, поносить, бранить, проклинать’ (← ‘вырывать с корнем, выкорчевывать’) (Даль₂ 2: 163); **сеять:** народн. *языком что решетом так и сеет* ‘о словоохотливом, болтливом человеке’ (БСРС: 573); **боронить:** коми (рус.) *боронить борону* ‘говорить неправду, врать’, ‘болтать, пустословить’ (ФСК: 27–28), брян., калинин. *боронить как борона* ‘говорит что-л. глупое, несуразное; быстро говорить, тараторить’, брян. *боронить как борона без клецов* ‘говорит что-л. глупое, несуразное’ (*клец* ‘завертка, закрутка, палка, всунутая меж зубьев бороны’), *голосить как борона* ‘о фальшивом, немелодичном и не в такт пении’ (БСРС: 61), пск. *говорить, как борона* ‘о быстро и неразборчиво говорящем человеке’ (ПОС 2: 123), морд. *как борона боронить* ‘о неправильном, искаженном выговаривании, произнесении слов’ (СРГМ 1: 44); **жать:** алт. *косарить* ‘бранить, ругать, «ругаться во весь мах»’ (← алт. *косарь* ‘серп’) (СРГА 2/2: 81); **рыть, копать:** карел. *рыть слова* ‘клеветать, оговаривать кого-л.’ (БСПП: 620), ср.-урал. *процѣпать* ‘выругать’ (← ‘прополоть, разрыхлить землю в огороде’) (СРГСУ 5: 38), народн. *язык как лопата* ‘о косноязычно, медленно и с большим напряжением говорящем человеке’, *слово по слову что на лопате подавать* ‘о человеке, говорящем излишне медленно, размеренно’, *язык не лопата* ‘о бойком на язык, остроумном и находчивом человеке, говоруне, краснобае’ (БСРС: 354) и др.

Обмолот и обработка зерна

Молоть: литер. *молоть (чепуху, вздор), молоть языком* ‘болтать, пустословить’, урал. *мелево* ‘вздор, пустые речи’ (СРНГ 18: 95), пск., твер. *молотильня* ‘сплетница, «колотовка», *обмолотень* ‘пустомеля’ (ДО: 116, 160), вят. *отмолотья* ‘отговориться, отказаться, отделаться’ (СРНГ 24: 243), олон. *вымолотить слово (словцо)* ‘сказать слово’: «Позволь-ка мне словцо выговорить, словцо вымолотить», смол. *вымолѣчивать* ‘выпрашивать что-либо’ (СРНГ 5: 313), арх. *перемолоть* ‘переговорить все или многое’, *перемолоть язык* б. указ. м. ‘устать, говоря’, пск., твер. ‘пересказать что-либо по-своему или извратив’, забайк. *перемол* ‘сказанное не к месту, зря, невпопад или грубо’ (СРНГ 26: 165, 166), иркут. *замолол, как мельница*, сиб. *язык как мельница* ‘о болтливом человеке’ (ЧДФ: 159, 165); **толочь:** юж. *перетолока* ‘пререка-

ния' (СРНГ 26: 242), псков., твер. *перётолочь* 'болтовня', *перетóлчины* 'сплетни, пересуды' (ДО: 179); **дробить (муку)**: иркут. *дробить дробилкой муку* 'о человеке с быстрым темпом речи' (ЧДФ: 158–159).

Кузнечное дело, обработка металлов

Лить (металл): разг. *лить колокола* 'лгать, распространять ложные слухи; пустословить' (БСРП: 302), ворон. *новый колокол льют* 'о ложном слухе' (СРНГ 14: 164), пск. *залить пушку крепче олова* шутил.-ирон. 'о беспардонной лжи, рассказывании небылиц' (СПП: 108); **ковать**: печор. *оружьё (ружьё) ковать на кого, над кем* 'наговаривать на кого-либо, настраивать против кого-либо' (ФСГНП 2: 144); **чеканить**: *отчеканить* литер. 'о резко расчлененных движениях, речи', пск., твер., костром. 'отругать, выбранить' (СРНГ 24: 362); **клепать**: простореч. *клепать языком* 'сплетничать, оговаривать кого-л.', сиб. *неклёпанный язык* 'косноязычный человек' (ЧДФ: 162); **плавить**: литер. *выплавляться*: образно – «Говорил он медленно, вдумчиво и свободно. Урок, очевидно, не был заучен: слова выплавлялись тут же и летели к нам, еще не остывшие» (В. Г. Короленко) (ССРЛЯ 2: 1147) и др.

Примыкает к этой сфере также лексика, связанная с обработкой металлических поверхностей (при лужении и пайке). **Лудить** (покрывать металлические изделия слоем олова): ряз. *лудить* 'ругать, бранить кого-либо' (СРНГ 17: 179), простореч. *лужёная глотка* 'о человеке, способном громко, без усталости кричать, петь'; **натирать канифолью**⁵: *канифóлить* перм. 'ругать, бранить' (СПГ 1: 376), яросл. 'позорить, ругать понапрасну' (ЯОС 5: 18).

Гончарное производство

Лепить: *лепить* простореч. 'болтать чепуху, пустословить', костр., смол. 'говорить прямо, откровенно, резко', ленингр. 'врать, обманывать', ряз. *лёпник* 'болтун' (СРНГ 16: 364, 365), калуж., курск., орл. *вълепить* 'сказать что-то напрямик' (СРНГ 5: 303), смол. *отлепить* 'сказать что-либо резкое без стеснения' (СРНГ 24: 224).

Обработка льна

Трепать лен: простореч. *трепать (языком)* 'болтать, пустословить', *трепалка* 'болтушка, сплетница' (← 'орудие для трепания льна'); **чесать**: простореч. *чесать (языком)* 'болтать, пустословить', ср.-урал. *отпáчесовать* 'выругать' (← *пáчесать* – 'второй раз прочесывать лен') (СРГСУ 3: 87, 120).

Кожевенное производство, обработка шкур

Мять кожу: влг. *вымять*⁶ *шубный язык* ‘научиться говорить (о ребенке)’ (СВГ 12: 131), влг. *невымятый язык* ‘нелитературная речь’ (СВГ 5: 89), ср. также арх. «Язык-от был шубной у старух, не вымят, что наши шубы» (КСГРС), пск. *сыромятину валить на кого* ‘незаслуженно обвинять, оговаривать кого-л.’ (БСРП: 655); **очищать внутреннюю часть шкуры:** сиб. *кад́арить* ‘сильно ругать’ (← ‘выделывать шкуры, снимать с них мездру’ (СРГС 2: 15), простореч. *пушить* ‘бранить, ругать кого-л.’ (← ‘в кожевенном производстве: очищать внутреннюю часть шкуры животного, делая ее ворсистой’) (ССРЛЯ 11: 1774), диал. *выпушить* ‘выругать кого-либо’ (← ‘очистить шкуру при ее обработке от мездры’) (Алексеевко, Литвинникова 2005: 56). Сюда же условно можно включить лексику «потрошения»: карел. *освежить* ‘побранить, поругать’ (← ‘снять шкуру и выпотрошить, зарезав на мясо (животных)’) (СРГК 4: 237), орл. *распотрошить* ‘сильно выбранить, отругать’ (← ‘очистить от потрохов (дичь)’) (СОГ 12: 87).

Прачечные работы

Парить белье: рус. новг. *золи́ть* ‘болтать, говорить попусту’, ‘бранить’ (← ‘парить белье, пряжу в печке, предварительно окунув их в щелок из золы и положив в котел’) (НОС 3: 101); **стирать:** новг. *стирать* ‘сплетничать о ком-, чем-л.’, костр. *дать кому-л. хорошую стирку* ‘сильно раскритиковать кого-л.’ (СРНГ 41: 162); **полоскать:** карел. *ополоскать* ‘обругать’ (СРГК 4: 218); **утюжить:** разг. *утюжить* ‘сильно бранить, поносить’.

* * *

Представим краткие выводы.

Регулярное привлечение технологической метафоры к обозначению речевых актов говорит о восприятии последних как деятельности, «работы». Как любой продукт, язык требует обработки, приготовления, «окультуривания» (варки, печения, обстругивания); косноязычный, неграмотно говорящий человек имеет *неклёпанный, невымятый язык*.

Из общих свойств речи в метафорических номинациях отражается ее связность (метафоры прядения, плетения, штопки, клепания, лепки), линейность, «строчность» (шитье, боронование), звуковое оформление (звук ткацкого станка, пилы, взбалтываемой похлебки и др.).

В подавляющем большинстве случаев метафорическая лексика с метаязыковой семантикой описывает негативно оцениваемые и экспрессивно воспри-

нимаемые речевые действия. Лидируют по количеству «технологических» обозначений болтовня, пустословие, сплетни, которые связываются с работами, предполагающими множество однотипных движений по созданию однородного, быстро увеличивающегося в объеме или количестве продукта: обмолот, горожение изгороди, плетение и прядение, трепание и чесание льна и др. Близка к болтовне нудная, монотонная речь: ее «обслуживают» обозначения длительных по времени процессов (пиление, приготовление творога).

Другой «лидер» – ругань (брань, ворчливая, сварливая речь), которая кодируется обозначениями действий, дающими интенсивное преобразование объекта. Это разбивание, дробление (копание земли), пере(на)тирание (стирка, лужение), воздействие режущими или колющими орудиями (шитье, кройка, распарывание, строгание рубанком, заколачивание гвоздей, пиление, жатва серпом, потрошение), температурная обработка (печенье, варка), наполнение каким-либо содержимым (начинение выпечки, фарширование).

«Замечена» метафорической лексикой также затрудненная речь – медленная, косноязычная (вяление, копание лопатой), отрывистая (рубка топором), неохотная (процеживание).

Реже с «технологической» точки зрения оценивается речь искусная, содержательная (тонкая вязка, плетение кружев), точная, остроумная (работа молотком, забивание гвоздей).

Доминирование обозначений негативных речевых проявлений над позитивными объясняется как общими закономерностями номинации качеств и действий человека (известно, что отрицательные оценки практически всегда более активны в номинативном плане, чем положительные), так и спецификой восприятия речи – в ее соотношении с другими видами человеческой деятельности. Речь может сравниваться с производством, ремеслом, но это сравнение, помимо подчеркивания сходств, «питается» и различиями. С одной стороны, в иерархии видов человеческой деятельности речевой может быть приписан более высокий статус, чем другим, за счет интеллектуальной составляющей: просцирование речи на сугубо технологические процессы как бы понижает этот статус, порождая негативную экспрессию. С другой стороны, речевая деятельность может считаться более «низкой», чем иные, поскольку она не дает осязаемого, зримого, «полезного» продукта. Такая логика оценок особо важна для народного сознания, склонного лишней раз подчеркнуть противопоставленность производственных процессов и речи как «работы» и «неработы» или же указать на «непродуктивность», утилитарную неполноценность речи: пск. *нечево того говорить, что в горшке не варить* (СПП: 128), перм.

без ниток холст сновать 'пустословить' (ФСПГ: 345), сиб. *порóжня мельница* 'болтун' (ЧДФ: 163) и т. п.

Несмотря на необходимость «готовить» речь, работать над ней, в наивном сознании она осмысливается как спонтанный процесс. Неслучайно в народной языковой традиции к обозначению речевых актов почти не привлекаются названия тех видов деятельности, которые дают «отложенный», не сразу проявляющийся результат: к примеру, при первостепенной роли земледельческих работ в народной жизни их наименования редко подвергаются метафорическому переосмыслению, – а в тех случаях, когда это происходит, номинативно значимым является не результат, а сам процесс (ср. метафору сева).

С этим связана и другая особенность наивного восприятия речи: последняя редко оценивается с точки зрения ее архитектоники, «выстроенности» (что очень важно для книжной традиции). Образы строительной сферы тоже показывают скорее процесс обработки материала, нежели результат строительства.

Для носителя народной культуры значима «перформативность» речи, ее действенность, способность выполнять функцию побуждения, отсюда обилие образов, демонстрирующих активное преобразование объекта. Отмечаются такие функции, как этикетная (необходимость «оболванивать» слова для выражения уважительного отношения к людям), эстетическая (значимость искусного плетения = говорения), познавательная (умение «крепить» мысли с помощью слов), но на них обращается меньше внимания. Причины тому – общая прагматичность наивного языкового сознания и особая специализация производственной метафоры, которая – при всех своих возможностях – не в силах объять все многообразие проявлений речевой деятельности.

Технологическая метафора речи тесно связана с бытовыми и магическими практиками. К примеру, образ речи как прядения в известной мере «питается» практикой *супрядок* – коллективного прядения, сопровождаемого разговорами и пением. Что касается примеров, демонстрирующих «производственную» символику в сфере магии, то богатая их коллекция (на славянском материале) представлена в: Толстая 2010: 297–302; так, ребенка носили на мельницу, чтобы он быстрее заговорил; беременной запрещали шить на себе, чтобы не зашить язык ребенка; не оставляли из тех же опасений на ночь ткацкую основу на стене и др.

«Производственная» метафора в ряде случаев имеет развитую актантную структуру, гибко накладывается на всю производственную ситуацию. К примеру, за ткаческой метафорой речи стоит следующая ситуация: говорение по-

дается как процесс тканья, речевая способность – как инструмент, орудие для тканья и прядения, качества речи – как свойства материала (ткани), готовые тексты – как продукт, одежда. В настоящей работе описаны процесс и орудие; анализ свойств материала и продукта см. в (Березович, Казакова 2009). Различные технологические ситуации, будучи представленными в зеркале метафоры, дают разное соотношение элементов ситуации: например, при изображении сферы строительства наиболее ярко выглядят инструменты, а в сфере кулинарии – продукты.

Литература

- Алексеев, Литвинникова 2005 – Алексеев М.А., Литвинникова О.И. Глагольные омонимы в русской диалектной речи. М., 2005.
- АОС – Архангельский областной словарь. М., 1980–. Вып. 1–.
- АС – Словарь говора д. Акчим Красновишерского района Пермской области (Акчимский словарь). Пермь, 1984–. Вып. 1–.
- Березович 2011 – Березович Е.Л. О метафорических моделях номинации непристойной речи в русской языковой традиции // Вопросы культуры речи. М., 2011. С. 296–301.
- Березович, Казакова 2009 – Березович Е.Л., Казакова Е.Д. Шерстяной язык: об одной метафоре речевой деятельности // Studia Etymologica Brunensia-6. Praha, 2009. S. 11–25.
- Березович, Пьянкова 2008а – Березович Е.Л., Пьянкова К.В. Рататуй и таратор // Этнолингвистика проучавања српског и других словенских језика: У част академика Светлане Толстој. Београд, 2008. С. 81–95.
- Березович, Пьянкова 2008б – Березович Е.Л., Пьянкова К.В. «Эти ши по заречью шли...» // Живая старина. 2008. № 4. С. 43–46.
- БСЖ – Мокшенок В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русского жаргона. СПб., 2000.
- БСРП – Мокшенок В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских поговорок. М., 2008.
- БСРС – Мокшенок В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских народных сравнений. М., 2008.
- БТДК – Большой толковый словарь донского казачества. Ростов, 2003.
- Даль 2–4 – Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. СПб.; М., 1880–1882 (1955). Т. 1–4.
- Даль ПРН – Даль В.И. Пословицы русского народа. М., 1957.
- ДО – Дополнения к Опытю областного великорусского словаря. СПб., 1858.
- ДЭИС – Традиционная культура Урала: Диалектный этноидеографический словарь русских говоров Среднего Урала / Авторы-составители О.В. Востриков, В.В. Липина. Екатеринбург, 2009 (Электронное издание).
- КСГРС – картотека Словаря говоров Русского Севера (Екатеринбург, кафедра русского языка и общего языкознания УрГУ).
- ЛКТЭ – лексическая картотека Топонимической экспедиции УрГУ (Екатеринбург, кафедра русского языка и общего языкознания УрГУ).
- Лютикова 2000 – Лютикова В.Д. Словарь диалектной личности. Тюмень, 2000.
- Меркурьев 1997 – Меркурьев И.С. Пословицы и поговорки Поморья. СПб., 1997.

Молдован 2007 – *Молдован А.М.* [Нефедова 2001 – *Нефедова Е.А.* Экспрессивный словарь диалектной личности. М., 2001.](http://kounb.kurganobl.ru/cgi-bin/irbis64r_72/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=CKC&P21DBN=CKC&S21ISTN=1&S21REF=10&S21FMT=fullw&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Слышали мы и не такие ласы // Русская речь. 2007. № 2. С. 115–119.</p></div><div data-bbox=)

НОС – Новгородский областной словарь. Новгород, 1992–1995. Вып. 1–12.

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

ПП–бел – Прыказкі і прымаўкі: Ў 2 кн. Мінск, 1976.

ПП–укр – Прислів'я та приказки: Взаемини між людьми. Київ, 1991.

Пьянкова 2008 – *Пьянкова К.В.* Лексика, обозначающая категориальные признаки пищи: этнолингвистический аспект: Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008.

СВГ – Словарь вологодских говоров. Вологда, 1983–2007. Вып. 1–12.

СГРС – Словарь говоров Русского Севера. Екатеринбург, 2001–. Т. 1–.

Седакова 2007 – *Седакова И.А.* Балканские мотивы в языке и культуре болгар. Родинный текст. М., 2007.

Сергеева 2004 – *Сергеева Л.Н.* Материалы для идеографического словаря новгородских фразеологизмов. Великий Новгород, 2004.

СПГ – Словарь пермских говоров. Пермь, 1999–2002. Вып. 1–2.

СПП – Словарь псковских пословиц и поговорок. СПб., 2001.

СРГА – Словарь русских говоров Алтая. Барнаул, 1993–1997. Т. 1–4.

СРГК – Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. СПб., 1994–2005. Вып. 1–6.

СРГС – Словарь русских говоров Сибири. Новосибирск, 1999–2006. Т. 1–5.

СРГСУ – Словарь русских говоров Среднего Урала Свердловск, 1964–1987. Т. 1–7.

СРНГ – Словарь русских народных говоров / Под ред. Ф.П. Филина, Ф.П. Сороколетова. М.; Л., 1965–. Вып. 1–.

ССГ – Словарь смоленских говоров. Смоленск, 1974–2005. Вып. 1–11.

ССРЛЯ – Словарь современного русского литературного языка. М.; Л., 1948–1965. Т. 1–17.

Толстая 2008 – *Толстая С.М.* Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе. М., 2008.

Толстая 2010 – *Толстая С.М.* Семантические категории языка культуры: Очерки по славянской этнолингвистике. М., 2010.

ФСК – *Кобелева И.А.* Фразеологический словарь русских говоров Республики Коми. Сыктывкар, 2004.

ФСПП – *Прокошева К.Н.* Фразеологический словарь пермских говоров. Пермь, 2002.

ФСРГС – Фразеологический словарь русских говоров Сибири. Новосибирск, 1983.

Хелемендик 2007 – *Хелемендик А.В.* Генетическая характеристика лексико-семантического поля 'ругать(ся)' в русском языке: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.

ЧДФ – *Алексеевко М.А., Белоусова Т.П., Литвинникова О.И.* Человек в русской диалектной фразеологии: Словарь. М., 2004.

Шмелева 1998 – *Шмелева Т.В.* Текст сквозь призму метафоры ткань // Вопросы стилистики. Саратов, 1998. С. 68–74.

Maćkiewicz 1999 – *Maćkiewicz J.* Słowo o słowic: Potoczna wiedza o języku. Gdańsk, 1999.

Vaňková 2007 – *Vaňková I.* Nádoba plná řeči (Člověk, řeč a přirozený svět). Praha, 2007.

Примечания

¹ Исследование выполнено при поддержке госконтракта 14.740.11.0229 в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» (тема «Современная русская деревня в социо- и этнолингвистическом освещении»). В статье частично использован материал, представленный в работе: *Алексеева М.М.* Технологическая метафора в русских народных говорах: Дипл. раб. Екатеринбург, 2008. Искренне благодарю ее автора. Выражаю благодарность также Е. Д. Казаковой, с которой продуктивно обсуждалась эта тема.

² Следует упомянуть, что мы не привлекаем к анализу и известный фразеологизм *лясы точить*, поскольку глагол *точить* в нем тоже имеет выхолощенную семантику (если признать справедливой версию А.М. Молдована, изложенную в: Молдован 2007).

³ Ср. томск. *творбжить*, новг., ср.-обск. *творожить* 'приготовлять творог' (СРГС 5: 38; СРНГ 43: 331).

⁴ Ср. влг. *расцекóлда* 'кушанье, род похлебки из картошки и лука, приготовленной на воде' (СВГ 9: 44).

⁵ Канифоль используется для разных целей (при изготовлении мыла, при проклейке бумаги и проч.) – и в том числе для лужения и пайки, поэтому мы условно включили соответствующую лексику в данную группу.

⁶ Ср. арх., влг. *вымять* 'сделать мягким, эластичным, размять' (АОС 8: 30; КСГРС).

О.В. Белова

«Народная Библия» пани Евгении

Летняя школа-экспедиция, организованная в 2009–2010 гг. Центром по преподаванию иудаики в вузах «Сэфер» (Москва) и Еврейским университетом в Иерусалиме в рамках международного проекта «Еврейская история Галиции и Буковины» ставила целью сбор этнографического материала и «устной истории» региона, где до Второй мировой войны в тесном соседстве проживало славянское и еврейское население. Записи рассказов украинских старожилов о традициях, обычаях, образе жизни и занятиях соседей-евреев, о довоенном местечке пополнили уже имеющийся в распоряжении исследователей обширный материал по этнокультурным контактам полиэтничных регионов. Большинство наших рассказчиков – люди старшего возраста (1920-х–1930-х г. р.). Именно они оказались сегодня в роли «хранителей традиции», будучи свидетелями когда-то пестрой многоконфессиональной жизни своих местечек, когда в одном культурном пространстве существовали украинцы, поляки и евреи – православные, католики и иудеи.

В августе 2009 г. в г. Надворна судьба подарила нам встречу с прекрасной рассказчицей – Евгенией Петровной Свидрук (Жигун). Она родилась в 1925 г. в местечке Отыня Коломыйского повета в семье железнодорожного служащего (мама – полька, отец – украинец). До войны успела окончить несколько классов польской школы, где преподавались основы религии. На этом «университеты» пани Евгении кончились, пришла война. В 1946 г. она вышла замуж, переехала в Надворну. В 49 лет осталась вдовой с тремя детьми. Сейчас живет с семьей дочери. Их дом стоит напротив входа на старое еврейское кладбище, у зятя пани Евгении хранятся ключи от «огелей» (домиков над могилами почитаемых раввинов), и он безотказно выдает ключи желающим посетить святыни (в последние годы религиозные евреи стали довольно часто навещать старые кладбища бывшей «черты оседлости», причем приезжают они без предупреждения и в любое время суток, чтобы успеть посетить как можно больше памятных мест). Так на склоне лет пани Евгения вновь оказалась причастной к еврейской традиции, очевидицей которой она была в детстве и юности в родной Отыне.

С пани Евгенией нам удалось поговорить дважды, поэтому у нас была возможность что-то переспросить, уточнить, а у нашей рассказчицы – вспомнить

детали. Второе интервью записывалось также на видеокамеру, запечатлевшую артистизм и эмоциональность информантки. Материалы хранятся в архиве международного проекта «Еврейская история Галиции и Буковины» (Hebrew University of Jerusalem).

Наш разговор начался с еврейских обычаев. Пани Евгения тут же сообщила, что евреев хоронят не так, «как у нас» и к радости собирателей подробно изложила общеславянскую фольклорную версию «похорон сидя», составляющую обязательный компонент народного образа «еврея» (Белова 2005: 194–198). При этом она замечательно прокомментировала некоторые особенности еврейского погребального обряда с точки зрения народной религиозности, и мы сразу услышали несколько интереснейших сюжетов.

Почему лицом на восток?

[Рассказывает, что евреев хоронили сидя, в покрывале.]

[СЕП:] Вин завитый був. Але до сходу соньця [на восток]. [До схода сонця головою чи ногами?] Не, так, шоб вин дывився. Соньце сходить, так як я [показывает – оборачивается через плечо]. [Значит, на схид?] На схид. [А, за головою?] Голова так стояла, а вин так до сходу соньця, лицем шоб був. [Лицом к востоку?] [Ирина, дочь рассказчицы:] Ну, у нас тэж ховають усих, на цвинтари и христиан так ховають. Яму выкопывають, то по любому обертають так, шоб голова була до соньця. [У нас лежит, а у них?] Сидить. [СЕП:] Придет Христос судити живых и мэртвых, а вин буде идти из сходу соньця, то так, шобы видели... [Ирина:] Шоб вси поверталися. [СЕП:] Шоб не оберталися, а сразу умерлы з гробу вставаты, и вони видели. [Это кто – христиане?] И у евреив. Наша вира вид еврэив. Исус Христос був евреив. Народився из Матери Божоей вид С... [Святого Духа]. Вона була еврейка... (зап. О. Белова, Т. Величко).

[Коммент.] Итак, евреев хоронят сидя, завернув тело в покрывало, лицом на восток, чтобы усопший видел восход солнца. Последнюю деталь, как считают пани Евгения и ее дочь Ирина, христианская традиция унаследовала от древних евреев, потому что «наша вера от евреев пошла».

[А чому до сходу сонця лицем ховали?] До сходу сонця тому, шо усі надіються, шо як буде конець світа, шо Исус Хрситос буде йти зі сходу сонця покажеться людям, так шо ті, шо лежалі в гробі. Так і у нас ховають до сходу сонця лицем було. [Але Ви казали, що евреї не прийняли Христа.] Ну не прийняли, але ми то від них походимо. Наша віра від них. То у нас Старий Закон, тоді всьо евреїська віра. Старій Заповіт і Новій Заповіт. Новій Заповіт від

Исуса Христа, а Старий – до Исуса Христа (зап. О. Белова, Т. Величко, А. Леонов).

[Коммент.] Если еврей должен увидеть восход солнца, то христианин увидит второе пришествие Христа. И хотя евреи «не приняли» Христа, христиане не отвергли их веру, ведь «Старый Закон» – это и есть священное еврейское книжное наследие!

[Почему евреи покойника лицом на восток кладут?] Так було вперше, шче як закон був, вони мали той, то так само мы маемо вид евреив! То мы маемо вид еврэив. В тых законах, шо вони мали вид Господа Бога, бо на гори святому... Абрааму [были даны заповеди]. Бо казали так [в шутку]: «Абрагам жие там, де се роби – гам-гам-гам!» [смеется]. Як я ходила до школы. [А можно ще раз?] «Абрагам жие там (а там треба так – [показать на голову, на лоб]), де се роби – гам-нам-гам! [показать на рот]». Диты казали! То по-польски казали. А вони таке шось на нас мали, шо нараз шось скажуть нам евреи. Але наша вера вид евреив пишла. А як колы Исус Христос се народил, мы пишли, наши предки пишли за Исусом Христом, увировали в Господа, а вони ще лишили при стари Библии. У нас е Библия старого закону, то се еврейська. А уже вид Исуса Христа – нова Библия, новый закон. [У евреев новой Библии нема?] Не, у них старый [Ветхий Завет]. А мы стару в школе выучили так, як... напред учили Старый Закон, а потом учили Новый уже. Вид Исуса Христа. И через то я умею всё... (зап. О. Белова, Т. Величко).

[Коммент.] После пришествия в мир Христа предки будущих христиан «пошли с Исусом», а евреи остались верны своей «старой Библии», которая была до Библии «новой». Именно поэтому в школе и изучали сначала «Старый закон», а потом уже «Новый». И детская дразнилка, которую неожиданно вспомнила наша рассказчица, тоже вписалась в библейский нарратив, в котором правда, место Моисея, получившего Божьи заповеди на горе, было отдано другому ветхозаветному персонажу – Аврааму.

Евреи – избранный народ («праведное родословие»)

Був израильский народ самый выбранный. [Почему он был выбранный?] Что выбранный? У него був Моисей. Вид Адама и Эви походили вси еврэи. И вони дуже булы побóжни. Там, дэ тэпэр еврэи, то була велька держава. То йих Моисей вывев, бо йих египтяне взяли пид свою [нрзб.] за рабив, а Моисей, а Моисей йих выводив с земли египтецкою. Господь Бог дав йим землю обцяную, глину, там дэ вони живут соби в Израиле. То вони йили сим рокив до тоей земли. [Скильки?] Сим рокив, бо ишли з родынами, з дитмы, з усим.

Мы християне, чому виру вид Адама, вид Эвы. И Моисей, и вси-вси святы, шо еврейськи були, то мы тоже йих почитаемо. Бо тому три тысячи рокив чекали народження Иисуса Христа. Господь Бог выбрав Марию. Она, як мала висим рокив, розказуваты вам? [Так?] Висим рокив, тоды Мария була, Мария мала висим рокив, еи вдáli у церкву, аби вона служила. То вона пэрша жинка увийшла до церкви, бо жинци не вольно було ййти до церкви.

А Мария родилась непорочно зачата. Грех Адама и Эвы на нас усих. Колы мы вси рóдимо, то той грех на нас е. Потим мы се охрестимо. Як мы се охрестимо, той грех з нас схóди. И вона родилась непорочне зачаття, бо то була свята Анна, святой Иаким, то вона вид них... Воны в сямьдесят рокив дыгыну першу малы. А тоди було дуже вельким грехом, называлося грех, и люди не зважали, бо воны не малы дитей. А котри малы диты, то воны малы благословення вид Бога. А котри бэз дитей, то воны считались як бы другого сорту. Так йих не поважали. И колы вона [Мария] мала висимнацять рокив, ангел Божий прийшов жо неи, вона мольлася, и сказóв: «Мария, ты почнеш Сына Божого». И назвеш, дашь йому имья Иисус. А вона дуже си съ напудала [испугалась], тай каже: «Як я могу вродыты, як я мужа не знаю?» На шо – Дух Святой у тебе зачне. Ну, и Духом Святым вона то, и потим родила Иисуса Христа и вся нраша вира з еврейв.

То навить у нас на Пасху, на Риздво ксёндз у церкви, така е коротка молитва, то вин спивае по-еврейськи. [В церкви греко-католицкой?] В греко-католицкой и в костёле римо-католицком так само. Бо моя мама була полька, то я и до костёла ходыла, и до церкви. А в школи обовязково религию учили. Два раза на тыждень священник приезжал, у нас ви второк и пятныцю була религия (зап. О. Белова, Т. Величко).

[Коммент.] Избранность еврейского народа в том, что к нему принадлежали первые люди – Адам и Ева, именно его Моисей вывел из египетского плена, именно на его представительницу Марию пал Божий выбор и она родила Христа. В этом «родословии» пани Евгения и видит главный залог преемственности между христианской и еврейской верой. Ведь даже во время великих христианских праздников в храмах звучат молитвы на древнееврейском...

[А вот еще была история про потоп. За что Бог послал потоп?] За самий грех. Потоп Господь Бог послал тому, шо люди відвернулися від Бога. I був один праведний Ной був. I він сказав йому будувати корабіль. Він будовав той корабіль чотириста рокив. I тоди люди дуже довго жили. Ми уже попотопні люди. А то до потопу. То ми вже так би від Ноя ідемо. Сказав всьо брати по двос: голубів. Ну всьо-всьо, шо на земней є корова і бика, і коня і то, ну всьо, шо є на земле, по дві штуки він бров. Дуже корабль був великий, шо всьо

вміщалося. І єди їм треба було взяти чуть не на рік. Ну то він всьо. То ті усі і свої діти, вони всі були побожні, невістки, сини. Їх було багато. І він то всьо на корабль. І дощ падав сорок днів, і сорок діб. І затопив всьо. Лишинь той корабль один. То вже по сорок днях, тій час прийшов. Там не було не вікна, нічого, не дверів. То все так замуровано було, що не дай Бог. І він пустив голубку, вона пропала. Голуба пустив, голуб пропав. Значить що не мав де сісти, бо ще була вода. Він прочековував якийсь час, знов випустив голубку. Голубка принесла йому в дзьобку принесла йому гілку. І тоді вони спинилися, вже вода їх ні... Вони спинилися на якімось пагорбі. І тоді вже всіх повипусков, всі повіходили. То було то вже присохло, шо вони... [А цей корабль десь залишився? Не там, де євреї жили?] Ну то там... де він спинився, того не знаю... (зап. О. Белова, Т. Величко, А. Леонов).

[Коммент.] Среди праведных прародителей оказывается и Ной, 400 (!) лет строивший ковчег. Благодаря Ною и его семье существуют «попотожные люди».

Усі народи ... було багато тисячолітів, чотири тисячі років було до приходу Ісуса Христа. Значить чотири тисячі років чекали на прихід Ісуса Христа. Значить народи розійшлися, євреї липилися самими вірними Господу Богу, шо вони не відходили від віри. А ті, шо пішли як у Індії, як у Америці, як у то, то не було такої єдності, аби чимось діставати, аби їх учити тої віри. А вони дуже були євреї, знаєте, вища раса. Вони считали, шо вони до Господа Бога найближче, той вони іздавали так народ, шо вони до себе горнули, як християне тепер всі народи можуть бути. А в них не. Вони були самі такі вибрані. Вибраній нарід. [А откуда тогда появились вот украинци, там поляки, немци?] Ну то вже, знаєте, роками, роками, віками уже ото у нас кажуть появила Чехія, Русь і поляки, шо перший цар був П'єрх, Паст [Пясты – первая польская княжеская и королевская династия. – О.Б.] П'єрх. Він мав трьох синів. І сказав: «Ти йди на полудне, ти йди на схід, а ти йди далі туди на захід». І назвав їх Лєх, Чех і Рус. І через то є се. А то вже шо білоруси, шо ті, то це посталися, самі зачелися. [Так получается, что в принципе, все люди от евреев произошли, раз Адам и Ева..?] Від Адама і Єви всі люди, але ще кождий собі пішов знаєте, там собі чорні родили, через то, шо вони у тій жарі чорнили, загорали з тої праці, з того труда, то вони чорні, то такі. Але всі вони від Адама і Єви (зап. О. Белова, Т. Величко, А. Леонов).

[Коммент.] Избранность евреев в том, что они одни не отступили от Бога, сохранив изначальную веру («высшая раса»). Другие потомки Адама и Евы разошлись по свету, некоторые, попав в жаркие страны, «почернели» от жары и от работы. Что касается славян (чехов, поляков и «рус-

ских» (русских/украинцев), то их прародителями являются сыновья *Пяста – Чех, Лех и Рус* (этот сюжет о прародителях явно почерпнут из старых школьных учебников, в которых тиражировалась данная версия «славянского этногенеза», восходящая к «Синопису» Иннокентия Гизеля). На белорусов предка не хватило, они «сами зачалися»... А что же обычный в таком контексте сюжет о Вавилонском столпе? Он тоже есть в копилке пани Евгении, но результатом строительства является вовсе не «смешение языков», как можно было бы ожидать (сводку сюжетов см.: НБ: 285–289).

[А не слышали історію, що євреї в старіє времена какую-то башню строїли?]. Так, строїли. То цар був такий дуже Соломон, ще перший їх. То він хотів таку башню високу построїти. І строїли, таку вже дуже високу построїли далеко. А потім Господь Бог їх розум помут, в, тих інжене..., як на той час будівничих, і вони зачилися сперичати і значить не можна було будувати таку вежку. Вона колись могла упасти. І колись людей могла того... І вони дуже високу побудували вежу. Рахуйте, шо не було ні тракторів, нічого. І вони так мурували, шо не було заводів цементу. Но вони мали такі спеціальні то всьо, шо вони дуже велику вежу, вдолину вона була широка, а вгору все вужча, вужча. А потім і такі зробили дробини, шнурів з льяну. І вони по тих лізли і то каміння, цегли не було, то ці каміння вони догори таскали раби. А Господь Бог уздрів, шо така страшна офіра йде, шо люди падут, убиваються. І він їм розум так, шо вони не знали, шо далі робить. І так та вежа стояла, дуже довгі роки стояла. І землетрус був чи шо, і так шо вона ... [А с етімі людьмі что стало, к нім розум вернувся потім?] Не, вернули. То просто вони не знали, як далі строїть. Бо вже так високо було, шо вони не знали, шо за ту дістати. І як вже як то робити. Один казав так, другий так. І все припинилось (зап. О. Белова, Т. Величко, А. Леонов).

[Коммент.] Итак, согласно этой версии, Бог остановил строительство, учиненное царем Соломоном, т. к. оно представляло опасность для жизни людей – упадут, поубиваются...

Скитання избранного народа

То се наша віра від них, бо в них сам Авраам, Моїсей, бо всі були під римо... Римська держава була дуже велика. І їх забрали. Знаєте, колись були раби, і їх забрали у раби. І вони були дуже довго рабами у єгиптян. Вони дуже бідували, з них знущалися. Їм діти не позволяли багато мати, топити. Навіть святий Йосип їхній ще тодішній, сестра жаліла його втопити, поставила в кошк. Такий всмолила кошк і поставила на воду. А царська дочка купалася і уздріла, шо такий гарний хлопчик пливе. І вона ту дитину забрала. І ту вихо-

вала. То сей святий Йосип визволив їх з тої неволі. І коли був голод, той цар вибрав його за найстаршого.

Він пріповів йому, що сімь років буде дуже урожай. Потом сімь років земля не буде родити. І він його вибрал за старшого від продуктів. То вони будували такі ломбарди, ізбити туда ховали. То туда їздили позбіж'ю всі, то він давав туда, де дуже голодували. Хто мав гроші, то ще купував, а кому... Ну от я не знаю, як то роздавали. [Так це Йосиф, да? А вот по пустине кто евреев водил? Вот вы вчера говорили, что они ходили.] Моїсей. [И сколько они ходили там?] Сімь років йшли. Сімь років йшли до тої землі обіцяної. Но вони йшли со скотом, ну всьо своє... Вони мали там верблюдів, то на верблюдів грузили, то. Ну а по дорозі їх дуже багато йшло, знаєте. І одні йшли зневірялися, води не було. А він казав: «Господи, шо я маю робити?» Господь каже: «Ударь по скалу, і вода зараз тут піде». І він удал в скалу, а всі, де котрі, знаєте, зневірялися і казали, шо не буде води. Так уздріли воду, то ето... Ну, потому на них ето... Ходив часто на гору молитися до Бога. І він діставав казівку, як йому йти, шо далі робити. Невстім він вернув, а вони налепили собі божків, і вже божкам поклонялися, знаєте, як погані. [А з чого божків налепили?] Ну, налепили з глини, з чого могли. Позабивали їх, понарозмальовували їх, найгоршкі і на них то, шо Бог, і уже клали, і йому поклонялися, вогнища палили, бо ше колись жертви приносили. [Євреям так нельзя?] Не, то поганьство. То це погані так робили. А вони мали в Господа Бога вірити. [А что они ели там, в етой пустыне?] Кождий ранок їм падала манна з неба. То кажуть, та манна, шо вони в Єрусаліме ту святиню ховають у такій урночці. То це така крупа. [До сіх пор ховають?] Тримують, та манна стоїть на вспомін у Єрусаліме. Вона стоїть у такій урні, бо вони тримають отак. [Значіть манна їм з неба падала...] З неба, кождий ранок, вони виходили досвіта, до схода сонця, і манна падала. Так їм... вони... не знаю простирали шось, знаєте, шось вони, або просто манну ту руками збирали і їли. З того хліб вони робили. То була їх їда. [А мацу оні пеклі, как вы казали вчера.] Там то не пише. То вони мацу вони печуть на свій Великдень, ту мацу. Отакі на воді коржики, місять так, і їх розтачують. Отакі або такі квадратові, або є круглі такі коржики, але тоненькі-тоненькі коржики, знаєте. То їх печуть на плиті. Колись плита була, то вони печуть їх на плиті. [А вот в пустыне, Вы говорили, хлеб із манни пеклі, а на чом?] А вони каміння поставить, вони лисття мали, і в лисття завивали то, і клали на утой пошл, золу ту, і накривали. Воно спікло і мали хліб (зап. О. Белова, Т. Величко, А. Леонов).

[Коммент.] Перед нами изложение истории Исхода евреев из Египта (продолжавшегося семь (!) лет), расширенное деталями биографии Моисея (рассказчика иногда смешивает его с Иоси-

фом). Свообразным «наследием» библейской истории стала маца, которую евреи пекли в пустыне, а также манна, которая до сих пор хранится в Иерусалиме как святыня.

...То воны мали на двэрях таки свои приказання. Такой був ящичек такой, такой невеликий, и там було заховане йих приказанне [имеет в виду мезузу]. [А что такое «приказанне?»] Ну, йих, як бы вам сказаты, таки заповиды. [Там что-то написано было?] Шось написано, но я того не видела, бо воны то дуже страшно бериглы. Приказанне – то так казалы, шо Господь Бог дов [дал] Мойсеви, ну, як то сказаты у нас, дов йим такие правила, приказання. Шо не убивай, не суди, не чужеложь, не кради, не желай жены ближнего, не то... О ти приказання на таким камьяным, таки три плиты дов камьяни, як на том цвинтари [т. е. как мацевы на кладбище]. То таки Господь Бог йим дав плиты, там було вси заповеди. [Вин дав три таких?] Три плиты, и на них написано дэсять заповедей, по яким законам воны мают жити. Так шо воны булы праведни, не крали, не чужеложили, не жадали жены ближнего, не дывились на чужих жинок, лише одну мали жинку, так знаете всэ то, любите ближнего, як соби самого... Так и мы в церкви вси заповеди мы озапоедим. Мы вси заповеди выкбонуем. [У евреев тоже такие заповеди?] Це всэ вид них, наши заповеди всэ вид еврэив. [А в приказаннях тоже эти заповеди?] Не знаю, шо там. [А где они в домах были?] На двэри. На одвирку [на косяке]. Так о двэри, творились ти двэри, стояла така о, и у них там [на косяке] [Большие?] От таки [показывает размер – пол спичечного коробка]. От таки малэньки. [Квадратные?] Довги. То я видела, як воно у тих стояло. То було у них недоторканно [нельзя было прикасаться], никто николи не хтив йих [трогать], то було святотатство, шо ты йих святыню знищуешь. То ти крещэна [христиане], а они [евреи] нехрещени, они свою виру мают, и невольно нам до йхнего [дотрагиваться]. Бо то вони бы мали велику обрáзу [обиду], великий гнив, шо ты йим руками си торкнула йих приказанне. [Нельзя было?] Нельзя. [А воны торкалися руками?] Так, так. Як приходила суббота, сонце заходило, они убирались [наряжались], о то приказанне воны бралы, алэ я там в ящичек там не видела, якшо мени було дэвяять, дэсять рокив. Но то они то приказанне бралы, и так о – воно було на таком... лента була чи што – тут було нашито [показывает, как приказанне крепилось к ленте] (зап. О. Белова, Т. Величко).

[Коммент.] Наследием Исхода наша рассказчица считает также *приказання* – мезузы (предметы иудейского культа, небольшие футляры для текста молитв, укрепляемые на косяке дверей жилого дома, общественного здания или синагоги). Для евреев эти предметы по святости равны заповедям, полученным Моисеем во время странствий по пустыне. Христиане эту святость ценили и не позволяли себе дотрагиваться до «приказаний», чтобы не обидеть соседей и ненароком не осквернить этот предмет.

Утрата избранности

Від Господа Бога єврейський народ вибраний народ був. Вони дуже були гарні, дуже такі ну високі мущини, кучеряві. Вони вже тепер переродили, але колись вони були дуже гарні такі, знаєте, така гарна раса дуже була. [А чого вони переродили?] Ну, знаєте, на них упало таке прокляття, так як ми, христіане, узнаєм. Вони дуже по світі розійшлись, їх в неволю брали єгїптяне. То вони було приказано, ще коли Авраам в їх був самий старший священник. В них були такі божниці, як то святині називалися. Великі у них там будували. Ну то було таке місце <...> що туди називалося Святая святих, що туди ніхто не йшов, лише йшов один священник. Самий головний туди ішов. І на ту пам'ятку вони кожного року на Новий рік запалювали світло. І світло само загоралося. Так само і тепер перед Рождеством, перед Рїздвом, але то на римо-католицьке, знаєте, на 24 грудня йдуть туди. І священник, самий найстарший, римо-католицький, йде туди і всі моляться у святині. І у нас йдуть і жінки, і мущини, всі моляться на колінах і чекають, аби світло само загорілося. Лямпа стоїть така чи свїчка, я так забула може. [Это католики так молятся?] Да. І світло само загорається. І вони беруть то світло, і развозят по цілїм світі. Кожний, хто у літак, хто у лампадку, беруть. І у нас ідуть до церкви, коли світ, світло привозять з Єрусалиму. І люди кожний бере собі до дому то світло. [Это на Рождество?] Так, так. [Не на Пасху?] Не-не. [На Рождество?] На Рождество (зап. О. Белова, Т. Величко, А. Леонов).

[Коммент.] Утрата Божьей благодати случилась в результате проклятия, павшего на еврейский народ («гарные» и «кучерявые» евреи «переродились» и измельчали). Здесь пани Евгения, вопреки ожиданиям собирателей, не свернула на обычный в подобных нарративах мотив кары за распятие Христа (об этом речь еще впереди). В ее повествовании снова возобладала идея преемственности религиозных традиций и причудливо сплелись отголоски представлений о чудесном негаснущем огне на еврейский зимний праздник Ханука (праздник переходящий, часто оказывается в непосредственной близости от католического Рождества) и схождении святого огня у христиан (правда, место тут Пасхи заняло Рождество).

Всє ценили, що жид пришов до хаты! [Чому ценили?] Щастє! Бо жыды були перши, выбрани Богом, що х їх племені, з жидивського, Исус Христос народьвся. Але вони – що Мєсія прийшов, що приповидали за него, що вин прийде, а они не повирили. Они думали, що приде Мєсія такий, що не буде за грихи наши покатоваты, алє що приде, що їх буде весь свит, и вони будуть пановаты на цилым свити. А прийшов Мєсія бидный, що вин ничого не хтив, вин миг маты всє, а вин прийшов так, аби бы жив так, як люды – бидни (зап. О. Белова, Т. Величко).

Ну, вони мали свою релігію. Вони постували, вони все чекали, що то ше має Месія їх прийти. Вони не повірили, що Ісус Христос, то є той Месія обіцяний. А вони чекали Месію другу. Вони чекали другого Месію, бо вони казали, що той Месія як прийде, то їх возвелщить на весь мір, що вони будут над всіми народами вони будут найвищі. І вони будут добре жити, що то вони... [То они до сих пор, получается, мессию своего ждут?] Так-так. Вони до сих пор чекають, що Месія ше не прийшов. [А когда он придет?] Він не прийде, бо вже Ісус Христос при ето... (зап. О. Белова, Т. Величко, А. Леонов).

[Коммент.] По представлениям пани Евгении, обряд «полазник» (первый гость на Рождество), приветствующий приход еврея в дом, также есть отголосок былой первоизбранности. Однако, с точки зрения носителя народно-христианского сознания, евреи не оправдали звания «избранных» еще и потому, что проявили недалёковидность, не узнав в Иисусе Христе истинного Мессию. Они ожидали такого, что обеспечит им владычество над миром, а он пришел в облике бедного человека... Этот сюжет широко представлен в польском фольклоре (Сага 1992: 94).

Еврейские пророчества

Воны молились дуже до Бога, а потом, знаете шо, так си сильно молили, шо де си би читали у книжках своих старовинных, шо на них буде велький погром. Воны уже за Польшчи знали, шо на них буде велький погром. Бо так сказано було, шо до них буде гонение, шо вони Исуса Христа распялы, так мы вирим. То тоди приповив, шо вы пойдэте гонэни по кинэць свита. Будуть на вас... будуть вас биты, будуть вас мучиты... Будете по кинэць свиту видповидаты за кров Исуса Христа. Так, як по нашому. И вони прочитали в книжках... [В своих еврейских?] в еврейских, шо на них має буты дуже велька беда. Котри видели, шо немец идэ, шо война, то тикали в Россию. Но алэ то невозможно було, то так, як у нас в мисци, то половина еврэив було, то всэ еврэйське було (зап. О. Белова, Т. Величко).

[Коммент.] Мотив наказания за распятие Христа все-таки нашел свое место в рассказе нашей информантки. При этом она изложила версию, довольно широко распространенную в польском и западноукраинском фольклоре – евреи (особенно хасиды) из своих «старых книг» знали, что за распятие Христа им предстоит испытывать гонения до конца света (см.: Белова 2005: 113–114, 135–136; Сага 1992: 92–93; Zowzacak 2000: 159). В этот контекст причудливым образом вписался и Холокост, уничтожение еврейского народа во время Второй мировой войны...

[А не казали, шо у еврэев е таке свято, Страшный дэнь, колы вони молять ся, плачуть?] Судный день! Я тоже не скажу вам, колы... [А шо робыли?] Мольбысы дуже. Дуже постилы. Не йлы, у йих так було, шо воду и тые мацы напечуть и навить дитям не давали! Такий Судный дэнь був, шо вони так плакалы, так заводыли, шо було нараз страшно! О ти жидивськие... божницы

мы называли. То в ти божницы то так заводили, шо... [А чому вони плакали?] Вони си того Судного дня боялы. Конця свиту, то Судный дэнь [боялись Судного дня, как конца света], шо буде вин колысь. Вони прочиталы в тых своих стародавних книжках, шо буде. Як вони си мольлы! И так було за два мисяци [до войны]. Як вони си мольлы! А тут раптом була война. Поляки вид нас пишы, поляки поутикалы, бо нимець тут, поляки литакáми полэтили и потом эвакуáлыся сюда на нашу сторону. А тут вже пришлы русские до нас – мы так называли. А там нимци забрали Польшу, бо мы були пид поляками. А тут забрали русские, то уже були ти поляки тут, а потом их назад видослáли до Польшчи (зап. О. Белова, Т. Величко).

[А от Ви казали про такой день, коли євреї дуже плакали і кричали.] Вони десь прочитали у книжках своїх, бо вони дуже мали, то як у церкві, книги дуже старі-старі. І якісь, я не знаю де, чи то у нас, чи може навіть в Єрусалимі, там в тих святинях, бо та святиня довго заховувала, то казали пару раз вона горіла, але книги найшлися. І вони прочитали шо за то, шо вони Ісуса Христа вбили, то їх гоніли по цілім світі. І вони так, а потім вони пішли й розішлися по цілім світі. Бо дуже їх переслідував ще римський той цар. І всі їх мали за низщю расу, вже то вже як польська була, то всі мали рівні право. А колися було кріпацтво, то можна було з жидом робити шо ето. <...> [А о це за день був?] Переважно вони дуже всі молилися в суботу. А они так молилися без перестанку може дві бо три неділі. Так сільно молилися, і постили, і плакали, то всі такі ходили зажурені, шо «щось на нас буде, шось на нас буде». Бо ми питалися: «Чого Ви такі?» – «Бо йойлі, біда в нас дуже велика. Дуже на нас велика біда. Нас се мало лишити. Як хтось лишить, то один другого буде шукати». Ну і так було. Бо хтось як сховував жида, то він ризиковав свою сім'ю, своїм тим, шо боялися люди. А десь хтось уже взяв, шо прийшов такой знакомий дуже. Но наші люди мілосердні. Думають: «А може сховають». А той мусить вийти на той воздух. Хтось уздрів, замільдував, і приходили цілу фамілію, хату палили, діти і всьо німці забирали (зап. О. Белова, Т. Величко, А. Леонов).

[Коммент.] С предсказаниями гибели в войне связывается в рассказе пани Евгении и еврейский Судный день (Иом Кипур), когда евреи постились, истово молились, плакали (ведь в этот день Господь судит всех по их делам и определяет долю в будущем мире). Однако с точки зрения неевреев, Судный день – это день предчувствия бед и гонений, когда евреи оплакивают свою судьбу (Сага 1992: 95).

Межконфессиональный дискурс

[А у христиан и у евреев один Бог или разные?] Один Бог. Нема разного, хіба у поганів (зап. О. Белова, Т. Величко, А. Леонов).

Так, Новий рік наш, чотирнадцятого, вечір, тринадцятого на чотирнадцяте січня. Бо чотирнадцятого січня наш Новий рік по-старому. То колись від Греції було. Віра наша пішла, бо був папа римський. Вони не погодилися з папою римським. А що зробило? Багатство! Знаєте, всі дуже греки були багаті. Візантія називалося. То з Візантії наша віра. І наш Володимир і Ольга поїхали туди, їм дуже се подобовся обряд. І вони прийняли там хрещення і віру. То навіть візантійський той князь хотів сю нашу Ольгу оженити. А она була така хитра і каже: «Я хочуся вихрестити, а ти будеш моїм хресним батьком». Її чоловік загинув на війні, вона не хотіла нікого. Так його любила, що вона не хотіла нікого. І вона дуже гарна була. Він хотів з нею оженити. А вона каже: «Ти будеш моїм хресним батьком». А він не поняв. Каже: «Добре, я буду твоїм хресним батьком». То він її тримав, бо треба була матір тримала, і батько хрещений. То вони її ухрестили. А потом він каже: «А тепер будемо женити». А вона каже: «Ну а як?! В законі як? Хресний батько можетеь женитись по хрестниці!?» А він тоді взявся за голову. Вона така була дуже (зап. О. Белова, Т. Величка, А. Леонов).

[Коммент.] В контексте «устной истории» решается вопрос и о едином Боге и разных конфессиях. История крещения княгини Ольги в репертуаре нашей информантки, вероятно, тоже является наследием школьной программы.

Субота. У п'ятницю заходив Сабаш. То сонце заходить на заході, то в них вже не можна було. Вони вже всі одягають... магазини мали, то магазин відкритий був. Ну такі шо нафта, сирник, сіль, цукор. То ви могли самі собі брати, і гроши поставити. А він вже сі не прикасав. він би вже вам не продав. І він вже в печі не палив. Вона вже жінка та, єврейка, вже їсти зприготовила на завтра, в кухню навіть дров наложила. І лишинь приходили наші люди і її підпалювали. Але то були такі переважно, як сусідка, то хтось десь пішов. А так то було се позорним було бити тим «жидівським Іванком». Знаєте, що ти – христ'янин, а йдеш жидові палити. Ну у нас були такі бідні, шо йому то копійка була дорога. І вони йшли і палили. То вони вже мали своїх жидів, то в суботу рано, то він піде всі печі позапалос. Їм уже вольно було класти дрова, але би не запалити сирником. [А почему позорно было быть «жидівським Іванком»?] Знаєте, ми то як християне, то жидів зневажали за те, шо вони Ісуса Христа роспяли. А такі ворожничі не було. Се потому було, шо вони Ісуса Христа роспяли. Ніколи не сварились, не сперечались. Дискусії, навіть, не провадили, щоб жидам доказували. Ніколи жиди не доказували. Вони собі свою віру, мо собі – свою.

[Коммент.] Рассказ о соседской помощи евреям в субботу и праздники тоже связан с проблемой толерантных межконфессиональных отношений. По словам пани Евгении, христиане не

одобряли евресв за распятие Христа, но «дискуссий не проводили» и вражды по этому поводу в местечке не было. Единственное, в чем выражалось подспудное неодобрение – это отношение к помощникам («жидивским Иванкам»), однако, как показывает материал, за этим могла стоять простая человеческая зависть (помощники получали не только регулярную плату за работу и подарки, но им евреи могли отписывать и свои дома, подробнее см.: Белова 2009).

«Праздник единения»

Но колы був у нас якись таки дэнь, або Зелэни святá... або Вознесение Господне... так, як нныне Спаса... то такой дэнь був, свято призначивалы священники соби [назначали день], шо з української церкви йишли греко-католики до римо-католиків правиты, и евреи шли. А наш священник ийшов в божницю и молывся там. [В еврейську божницю?] Так. А еврейськіе шли до нас и молывлыся там. Але то шче за Польшчей. [А який же це день?] Зелэни свята и Вознесинне – миж ними таки дни выбиралы. Выбирали соби дэнь. [Домовлялыся?] Домовлялыся, колы можуть ийти ти в церкву молити, в костёл, а те в божницю. [И в божницю хто ходыв – католики чи греко-католики?] И греко-католики ходыли, и ходыли римо-католики. [А чому так?] Ну, таке еднання [единение]. Так шо вира не була одна вид другойи, то все греко-католики и римо-католики то одно. Воны в папу римського верять. Православни – воны вже в московського [патриарха]. Бо Исус Христос як ийшов на небо, тай сказов: «Петро (Петро був перший апостол у нэго, то 12 було апостолив), – и сказов, – Петро, ты есть скала. И на тии скали я побудую церкву свою». И Петро пийшов до Риму и там уже був. <...> [И от евреи ходыли в церкву?] Було таке одно [один день], але я вам [не скажу, какой], я була мала. Памятаю такой день. То був якись такой дэнь, но я вам не скажу. Переважно то не було свято, но такой дэнь, який-нибудь. А мы ходили, школа наша була коло костёла блызько, и божница, и цэрква [все было рядом]. И мы зи школы выйдемо, то мы уже это... [видим]. Або йдемо до школы, то тоже бачим. А нераз учителя нас видпускали (зап. О. Белова. Т. Величко).

[А бувало, шо українці в божницю їх ходили?] То раз на рік. Но те ше дуже давно було, шо я не... А потом ото скасували. Мама казала, шо раз на рік позволялось іти до божниці. І равін міг піти до нашої церкви. А потом ото скасували. Ви мене вчора спитали, а я уже собі пригадувала. То се моя мама розказувала, шо колись ми ходили до божниці з нашим священником. А потому чогось не знаю чогось. [Перестали ходить еще до войны?] Так, далеко до війни. [А що там робили, коли ходили?] Ну ходили, то священник се молил, і люди молили то за священником повторювали. Бо у нас переважно «Отче наш», «Богородиця», «По Твоє Милості» співали. То там помолитці і назад.

Там священник наш не святив воду, аби свищив як у нас у церкві водохреще священиу хрестят, то там не. Так прийшли собі, і тим путем вертались і ходили. [А мама не казала, нащо такі..?] Ну щоб було примірення, бо кажуть, що перед кінцем світу, буде так, що буде один пастир, і одне стадо. Бо Господь Бог один, нема два! А ми лишинь – Українська православна, автокефальна, Руска православна, греко-католицька. А се має бути одну (зап. О. Белова, Т. Величко, А. Леонов).

[Коммент.] Это пока единственное свидетельство о «празднике единения», который якобы проводился в Отыне до Второй мировой войны. По договоренности представители всех конфессий (греко-католической, римо-католической, иудейской) в период между Троицей и Вознесением договаривались о посещении иноверных храмов, где молились по своему обряду. Пытаясь объяснить этот обычай, Е.П. Свидрук привела в качестве аргумента и св. Петра, почитаемого всеми христианами, и эсхатологическое предсказание о том, что в конце времен будет «один пастирь и одно стадо» (ср: представление о том, что как в начале времен род человеческий был един, так и в конце будет «один народ и один язык» – НБ: 389). В 2010 г., расспрашивая старожилов в Отыне, мы специально задавали вопрос о празднике «еднання», но, к сожалению, больше никто не вспомнил о нем...



На фото слева направо: О. Белова, Е. Свидрук (Жигун), Т. Величко

Литература

Белова 2005 – *Белова О.В.* Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М., 2005.

Белова 2009 – *Белова О.В.* «Чужая родня»: о механизмах конструирования «ритуального» родства в славяно-еврейской среде // Категория родства в славянской традиционной культуре. М., 2009. С. 245–256.

НБ – «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / Составление и комментарии О.В. Беловой. М., 2004.

Cała 1992 – *Cała A.* Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej. Warszawa, 1992.

Zowczak 2000 – *Zowczak M.* Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej. Wrocław, 2000.

С.Е. Никитина

Об идентификации и самоидентификации русских конфессиональных групп*

Во вступительной статье к сборнику «Культура сквозь призму идентичности» Л.А. Софронова ясно показала, каким универсальным по содержанию является термин *идентичность*, пригодный для описания практически любой формы представления о тождественности индивида или сообщества (Софронова 2006-1); соответственно то же можно сказать и о термине *идентификация*, обозначающем действия или деятельность, ведущие к результату – идентичности, то есть к созданию представления о тождественности Я или Мы. Литература разных научных областей – философии, социологии, культурологии и др. в том числе отечественная, посвященная понятию идентификации, самоидентификации и идентичности, весьма велика (см., например, обширный обзор в: Малыгина 2005, Губогло 2003 и др.).

Понятие идентификации подразумевает наличие субъекта этого действия – идентифицирующего, а также объекта идентификации, которым в частном случае является сам идентифицирующийся. Именно тогда мы говорим о самоидентификации, и в этом случае входим в область индивидуального или группового самосознания. Рассматриваемые понятия с необходимостью требуют указания на область идентификации (этническую, психологическую, профессиональную, конфессиональную и пр.) и знаки, или средства, ее проявления – идентификаторы (ими могут быть название, самоназвание, другие языковые и речевые средства, а также специфика поведения, детали одежды, ритуальные практики и т.п.). Итак, в лингвистическом смысле термин *идентификация* представляет собой предикат с четырьмя семантическими местами: 1) субъект, 2) объект, 3) область или аспект, 4) идентификаторы.

Далее речь пойдет о конфессиональной идентификации и самоидентификации, но сначала я обращусь к одному примеру на смежную тему.

* Работа выполнена в рамках договора по программе фундаментальных исследований ОИФН РАН «Текст во взаимодействии с социокультурной средой», раздел VI: «Текст в социокультурном и языковом пространстве РФ», проект «Религиозные тексты в социокультурном пространстве русских конфессиональных групп (молокане, духоборцы, старообрядцы)». Материалом исследования являются экспедиционные записи автора.

В 90-е гг. прошлого века во время полевых исследований русских конфессиональных групп в США я услышала забавную историю о полицейском. Среди тех людей, которых ему при дорожных происшествиях довелось проверять на наличие алкоголя в крови, были бородастые русские иммигранты в косоворотках, и в течение многих лет работы полицейский привык к тому, что были бородачи всегда трезвы и аккуратны, в дорожных происшествиях неповинны и на наличие алкоголя их можно было не проверять. Однако с некоторого времени ему стали встречаться русские бородачи в косоворотках, попадавшие в аварии по собственной вине и, как показывала проверка, употреблявшие алкоголь. Что случилось? Со временем внимательный полицейский заметил, что у пьющих бородачей часто встречались вышивки на косоворотках, а у непьющих их, как правило, не было. Итак, при одинаковых дорожных происшествиях с бородачами проверять на алкоголь нужно было прежде всего людей в косоворотках с вышивкой. Тем самым полицейский нашел знаки, по которым мог идентифицировать подозрительных людей в своей очень специфической профессиональной области.

Вышивки были на косоворотках староверов, которые эмигрировали в США в 60-е годы XX века, значительно позже – молокан. Последние не употребляют алкоголь «по Закону». Староверы же до сих пор варят брагу по дониконианским рецептам. Значит ли это, что наличие вышивки могло служить точным знаком конфессионального различия? Нет, потому что вышивка не была обязательной для староверских косовороток, она не имела сакрального, конфессионального смысла, однако оказалось полезной (хотя не стопроцентно) при поиске нарушителей дорожного движения. Если же сопрягать различия во внешнем виде между молоканами, отвергающими любой алкоголь, и староверами, производящими и потребляющими традиционные алкогольные напитки, то более продуктивным и точным признаком, хотя и более трудоемким для распознавания, могла бы послужить форма бороды. Староверы бород не подстригают; у молокан они аккуратно подстрижены. Проверять на алкоголь следовало бы людей в косоворотках с неподстриженными бородами.

Бороды как конфессиональный признак присутствуют у представителей обеих конфессиональных групп, но они соответствуют разным «культурным смыслам»: бороды у староверов – идентификационный знак, роднящий их с Христом; бороды молокан указывают на их почитание первых патриархов. Однако последний, «внутренний» смысл бороды важен не для полицейского, а прежде всего для самоидентификации индивида или группы, а также для идентификации группы, производимой исследователем. (Кстати, в тридцатых и сороковых годах XX в. первое поколение русских молокан, родившихся

в США и стремящихся стать «настоящими американцами», брило бороды, надеясь таким способом проститься с прошлой идентичностью).

Главным объектом внимания в предлагаемой статье является ситуация самоидентификации, а рассмотрение некоторых ее средств позволяет составить представление о той культуре, откуда они, эти средства, берутся. Иными словами, делается попытка при рассмотрении средств самоидентификации русских конфессиональных групп продолжить реализацию идеи «Культура сквозь призму идентичности».

Средствами (само)идентификации могут быть многие элементы культуры, рассматриваемые в определенной ролевой функции. Говоря о средствах, мы задаем вопросы «что?» и «для чего?», совмещая в средствах материал и цель (я не буду здесь различать средства и способы идентификации).

Невозможно составить перечень всех средств идентификации – они могут быть самыми неожиданными. Например, во время полевых исследований в США американская молоканка в некотором собрании (общине), которое полностью перешло на английский язык не только в быту, но и в богослужении, на вопрос, почему они считают себя русскими, ответила: «А мы варенье в чай кладем как русские». Однако можно наметить те сферы жизни, из которых будут наиболее интенсивно черпаться средства и способы самоидентификации, и отобрать ряд предпочтительных средств или, как говорит социолог, «субъектных самоидентификаторов, отражающих доминирующие основания идентичности в самосознании членов этнокультурной группы» (Малыгина 2005: 150).

Поскольку идентификация индивида или какой-либо группы может производиться с точки зрения (глазами) «своего» (самоидентификация) или с точки зрения «чужого», то в последнем случае набор знаков идентификации может существенно отличаться от знаков самоидентификации, а чаще всего – различаться в интерпретации этих знаков. Так, мне довольно часто приходилось слышать, как идентифицируют старообрядцев «чужие», – главным образом, горожане невысокого уровня образованности: «Староверы? Знаем таких. Они воды не дадут напиться, а если дадут, то стакан тут же разобьют, мы для них поганые». В качестве идентификатора здесь представлена неправдоподобная ситуация, но за ней у части старообрядцев-беспоповцев, так называемых *чашников*, или *чашечников*, стоит практика разделения в посуде на *свою*, *добрую* и *мирскую* посуду (отнюдь не *поганую!*). Чашка помимо своей непосредственной функции служит – в силу своей материальности – знаком идентификации староверов в глазах чужих «мирских» и знаком самоидентификации для самих староверов. Для «чужих» отдельная чашка староверов может явиться

символом их излишней брезгливости и высокомерия; для староверов это один из способов сохранения чистоты культуры, реализация одной из главных оппозиций в их модели мира – сакральной «чистоты-нечистоты».

Чужие – например, другой этнос, даже конфессионально далекий, может внушать уважение и симпатию, если люди кажутся очень верующими: «вот азербайджанцы – молодцы, они свой закон очень соблюдают» (высказывание молоканина), или имеют в своем вероучении сходные правила-запреты, – например, общий ветхозаветный запрет на употребление в пищу свинины у магометан и молокан. Однако если «чужой народ» и по вере совсем чужой и непонятный, то по отношению к нему в сложной ситуации может появиться соблазн нарушить некоторые правила общения, которые по отношению к чужому по вере, но своему по крови, вряд ли были бы нарушены. Последнее можно проиллюстрировать текстом одного моего разговора с пожилой старообрядкой часовенного согласия Тувы. Речь идет о «мирской» посуде, которую в описываемой ситуации попытались заменить на «поганую» (кошачью), не подумав о последствиях с точки зрения верующего старообрядца.

«У нас как-то был случай. Раньше ведь тувинцев вместе не кормили – считали, что они заразные всё больше. И вот у нас посуда была ихняя и все, а я вышла (замуж), и вот почему-то у них (в доме мужа – С.Н.) закон такой был у Сасиных, – придет тувинец, обязательно накорми его. Дай хлеба. Вот на табуретку подстели тряпочку – на голу не ставь – погана шшыгыается она, постели тряпочку ли, бумажку ли, хлеб положи, что там есть – квасу налей, то супу налей, то молока – что есть – накорми. Ну, и у нас тувинец пришел, теперь мама говорит: «Ты покорми тувинца-то». А у нас чашек нет. «Мама, – говорю, – а посуды-то нет лишней?» Она говорит: «Ну, у Авдотьи, у золовки». А я пошла, а у их на замке. Я пришла да говорю: «Ее нету дома, изба на замке». А я тут как-то было – чашечки эти, азиатские, я чашечку в шайку уронила, мама говорит: «Вымой, поставь ее кошке». Теперь она говорит: «Ты ее вымой пушке, да протри и накорми». А свекор на печке лежит. Он говорит: «Чё вы говорите?» – «А вот, говорит, Авдотья взяла, чашек нету-ка, а вот кормить надо его». – «Ну и чё?» – «Да ведь чашек-то нет», – говорю. Он говорит: «А чем хотите кормить?» – «Ну вот чашка-то у кошки стоит, вымыть ее». – «А ты чё думаешь, Агафья, ты хочешь осквернить его?» – «Да, – говорит, – если бы они пропастину не ели». И конину пропашшу, и коров пропашных ели – это у них закон был. Она говорит: «Пропасть они едят». Он гырт: «Не нужно. Пусть пропасть ест, а ты не скверни. Ты его не скверни. Ты его осквернишь, он с кем наестся (тоже будет скверный – С.Н.), а ты за всех ответишь. Чё у вас, посуды нет накормить его?» Грамотный же был. «Сколько, – гырт, –

народу он осквернит потом, а ты за всех ответишь. Как ты хочешь молиться за всех? Ведь если ты меня накормишь из поганой посуды, а я потом с кем поем, сколько народу я оскверню, а я не отвечаю. Это ты ответишь». Вот так у нас (Запись 1982 г, д. Ильинка, Тува).

На мой вопрос «А если бы русский пришел чужой, вы подумали бы ему кошачью миску дать?», информантка ответила: «Ну, не знаю, тут все-таки своя кровь...».

Мы можем говорить об идентификации лица или группы, производимой исследователем и носителями изучаемой культуры: здесь могут быть различия. Так, мне приходилось слышать замечания молокан, справедливо указывающих, что их религиозное учение обычно идентифицируются исследователями через набор отрицаний: «Вот вы говорите и пишете: “молокане не принимают священного Предания и церковной иерархии, не поклоняются иконам, не почитают святых, не признают православных постов, не принимают водного крещения и т.д.” – и ни одного положительного признака!». В этом упреке есть несомненная справедливость: начинать идентификацию молокан следовало бы с их самоидентификации – утверждения, что они считают себя последователями первых христиан и хранителями апостольской веры и поклоняются Христу в Духе и Истине.

Как считает исследователь сектантов-субботников А.Л. Львов, конфессиональная идентичность может быть выражена в двух форматах: либо названием категории веры (конфессионимом), либо нарративами, среди которых значительное место занимает описание обрядовых практик (Львов 2007).

Например, староверы разных согласий могут сказать о себе одинаково: «мы – древлеправославные христиане»; когда же они идентифицируют себя как конкретное согласие, то скажут: «мы – стариковщина» или «мы – спасовцы» и т.д. И то, и другое – примеры категориальной самоидентификации. Если же происходит идентификация по совокупности знаков, то часто она выражается в описании предметов и их назначения (например, пояса, нательного креста) или каких-то действий/ практик. Так, на вопрос: «Чем вы отличаетесь от других православных?» староверы могут ответить: «Мы молимся по старым книгам», «знаменуемся двумя перстами», «крестим тремя погружениями с поворотом» (часовенные).

Как показал А.Л. Львов на материале культуры субботников, именно нарративы о своих религиозных практиках являются средством самоидентификации, хотя последний термин автор не употребляет, предпочитая ему слово *идентичность*. Он пишет: «В отличие от духоборцев и молокан, принявших и сохранивших свои конфессионимы до наших дней, субботники использовали

множество самоназваний (*геры, субботники, молокане-субботники, молокане, евреи, талмудисты, караимы*), ни одно из которых не стало общепринятым» (Львов 2007: 6). <...>. Собственная идентичность связана скорее с повседневными практиками, с нормами поведения (соблюдение субботы, диетарные предписания и т.п.), а не с каким-либо определенным этнонимом или конфессионимом» (Там же: 7).

Итак, знаки (идентификаторы) могут быть представлены в самых разных культурных кодах: предметном, акциональном, поведенческом, соматическом, пищевом и др. В рассматриваемых трех культурах чрезвычайно важным является музыкальный код, который реализуется в конфессиональном пении без инструментального сопровождения. Пение в каждой культуре уникально. Если старообрядчество является хранителем древнерусского знаменного распева, то духоборцы и молокане создали сами певческие культуры, специфика которых до сих пор еще не разгадана (о молоканском пении см. работы Н.М. Савельевой – например: Савельева 2004). Тип пения может служить мощным идентификационным знаком культуры. Так, молоканский певец из США определил молоканина как «поющего христианина», а молоканскую веру как *singing religion*.

Во всех случаях остаются основополагающими вербальные знаки. Это могут быть как слова, за которыми стоят мощные концепты, так и высказывания о вере, толкования понятий и фрагментов священных книг. Однако не всё проговаривается, для верующего что-то невыразимо в словах, но сосредоточено в душе, является ее состоянием. Это особые знаки веры, не имеющие наружного выражения. По-видимому, имеет смысл разделить идентификаторы на внешние и внутренние. И такое разделение для конфессиональных культур, в течение столетий подвергавшихся репрессиям, имеет особое значение. Некоторые сектанты – например, многие хлысты – скрывали свою веру, выдавая себя за православных, посещая церковь и исправно исполняя все соответствующие православию практики. Можно здесь вспомнить о таком замечательном идентификаторе как маска, описанном Л.А. Софроновой (Софронова 2006-2). У представителей маргинальных конфессий, надевших маску православия, она, как правило, не прирастала к лицу, и такое поведение, будучи ложной идентификацией, способствовало сохранению своей веры. Для «особо вредных сект», к которым относились, например, молокане, в первой половине XIX века переход в православную веру был практически насильственным – под страхом тюремного заключения, разлучения с семьей, ссылки в «Закавказье» в солдаты. При первой же возможности они возвращались к своей вере.

Так, по данным Саратовского архива, в 1851 г. в с. Китоврас Балашовского уезда Саратовской губернии молокане – крестьяне действительного статского советника Льва Кирилловича Нарышкина – в количестве 65 мужчин и 48 женщин были обращены в православие с подписками. Однако в декабре 1861 г. священник с. Китовраса рапортовал благочинному с. Романовка, что данное в 1851 г. обещание «быть в послушании уставам святой церкви было несколько не прочным». После отмены крепостного права молокане «высказали свою неблагодарность к мудрым отечественным законам решительным отступлением от правил святой церкви и обращением в первобытное их заблуждение» (ГАСО-135: Д. 2271). А еще почти через тридцать лет – в 1890 г. священник села Китоврас сообщал в Балашов, что молокане «публично совершают обряды, торжественно с пением на все село носят своих покойников и притом нарочно стараются пронести по улицам, хотя на таковые действия они, сектанты, не имеют законного позволения» (ГАСО-1). В 1869 г. в селе Чернавка Балашовского уезда произошло «отпадение 30 душ православных в молоканскую веру». На Пасху они публично объявили, что они молокане и исполняли православные обряды только потому, что находились в крепостном праве. Как говорилось в деле, «к увещаниям были непреклонны» (ГАСО-135: Д. 2983). И таких дел в архиве Саратова очень много. Сравним с текстом прошения, приведенным в диссертации А.Л. Львова: «Я по наружному взгляду хотя и нахожусь в Православии, но **сердечно** воспитана в ма[ла]канском Воскресенском понятии, каковое по Евангельски и желаю исповедать до конца моей жизни (цит. по: Львов 2007: 113).

В последнем тексте обратим внимание на противопоставление **наружного** и **сердечного**; сравним этот текст с фрагментом вводной части в знаменитой в молоканстве книге «Дух и Жизнь», собранной из сочинений наставников и пророков молокан-прыгунов: в ней было указано первое и важнейшее отличие религии предков от религии православной: «... принадлежали к греко-российской православной церкви – но **только по наружности**. **Внутренно** же исповедывали чистосердечно веру во Всемогущаго и везде сущаго и Всесотворшаго Бога, обитающего в живом существе – но не в мертвом деревянном, каменном, или в других изображениях, сделанных искусственно руками человеческими по изволению и вымыслу людей» (Дух и Жизнь 1975: 11).

В двух последних текстах выведена наружу одна из самых главных оппозиций в модели мира молокан и духоборцев – оппозиция *внешнего/наружного* – *внутреннего/сердечного*.

Однажды в разговоре с известным в США молоканским беседником (поведником) я установила, что он различает в жизнеустройстве молокан три

уровня: уровень *Закона* (догматика и связанные с ней некоторые правила, заповеданные Богом); уровень *обряда* (овеществление Закона через богослужение и связанные с ним действия, в том числе речь и пение) и уровень *порядка* (установления, принятые обществом для удобства совершения обряда и исполнения Закона). Оказалось, что такое деление очень плодотворно при описании самых разных сторон молоканской жизни – от структуры богослужения до устройства терминологии пения (Никитина 2001). Можно предположить, что для самоидентификации индивида или группы могут использоваться элементы всех трех уровней, хотя предпочтительным все же является обращение к уровням закона и обряда. Действительно, структура богослужения – одно из самых главных средств идентификации конфессиональных общностей. Если же нужно утвердить свою принадлежность к определенному территориальному варианту, то можно указать и какие-то признаки порядка, например, различие в цветах одежды в богослужении и в быту. В любом случае представители культуры более всего используют нарративы о поведении группы, а также обращаются к описанию культурных концептов, которые в свернутом виде также содержат в себе нарративы. Мы тоже обратимся к рассмотрению значимых «говорящих» терминов, представляющих удобный объект для народной этимологии и связанных с ней историй.

Начнем с имен, называющих конфессии. В прошлом обостренность самосознания конфессиональных групп возростала под прессингом государства и церкви, отторгавших и преследовавших их как врагов православия – еретиков и раскольников, как «вредные» и «особо вредные» секты. Оно, это самосознание, толкало к переосмыслению названий, даваемых церковными деятелями конфессиональным группам. Да, *мы духоборцы*, но не потому, что боремся со Святым Духом, как это утверждала церковь, а потому, что только Духом боремся за божественную Истину; да, *молокане*, но не потому, что в пост пьем и едим молочное, нарушая постовые запреты, а потому, что принимаем учение Христа, о котором апостол Петр сказал, что оно есть «чистое словесное молоко». Да, *мы старообрядцы*, но не потому, что привержены букве старых обрядов, а потому, что понимаем, что смысл и форма слиты в них воедино, и изменение обрядовых форм, произведенное патриархом Никоном, говорит о кощунственном изменении Божественного смысла, в этих обрядах заключенного.

Указанные переосмысления представляют собой попытку самоидентификации через указание не на категории, а на некие коллективные действия, совершаемые по религиозным мотивам и объединяющие людей, названных так кем-то «чужим». Возможности для такого толкования предоставляет сама языковая структура номинаций, их внутренняя форма. Описание идентично-

сти, связанной с повседневными практиками и нормами поведения, может быть представлено нарративом на тему внутренней формы конфессионима. При этом открываются богатые возможности интерпретации, показывающие пути самоидентификации. Так, использование двух синонимичных названий для представителей старой веры (*старообрядцы и староверы*), дает возможность противопоставить две веры. Мне приходилось сталкиваться с двумя интерпретациями в разных регионах. В одном (пос. Радуль Черниговской области) представители поморского согласия считали, что староверами нужно называть иудеев. Христианство же – новая вера, и внутри нее есть старо- и новообрядцы, или никониане. Представители поморского (беспоповского) согласия на Северном Кавказе, противопоставляя себя старообрядцам белокриницкого (поповского согласия) утверждают, что именно поморцев следует считать староверами, а белокриницкие, приняв сомнительное священство, фактически перешли в новую веру, оставив для вида старые обряды, поэтому им следует называться старообрядцами.

В духовборческой «Библии» – «Животной Книге» в вопросно-ответных псалмах духовборцев, излагающих учение, дается толкование слова *духоборец* через указания основания такого названия, источника его появления, назначения и смысла духовборческой деятельности – все эти признаки служат идентификации и самоидентификации данного конфессионального направления:

{В.} Почему ты духоборец?

{О.} Мы же Богу духом служим, духом избираем, духом бодрствуем, от духа меч берем, духовным мечем и воюем, от познания духом слова Божьего (*основание названия*).

{В.} От чего ты духоборец?

{О.} От всемогущего Бога, от познания духом слова Божьего (*источник*).

{В.} Для чего ты духоборец?

{О.} Для познания духом пути Божьего, слова Божьего, духом Божиим (*назначение*).

{В.} Что значит ваше духоборчество?

{О.} Сила и крепость с Господом вкупе; духовное познание духом слова Божьего (*смысл, истолкование*) (Материалы 1954: 28).

Есть и другие возможные интерпретации номинации *духоборец* – без обращения ко внутренней форме слова. На мой вопрос: «Как объяснить, кто такой духоборец?» пожилой информант ответил: «Наши предки такую присягу принимали: “Человек человека – не трогать, оружия – близко не было, замки – даже звания такого не было, чтобы все честно; попов не принимаем”». Здесь излагаются правила жизни, идентифицирующие духоборца.

Номинация «молокане» дает возможность для нескольких интерпретаций, большинство из которых основано на народной этимологии. Одна из них – несоблюдение молочных постов – идентификация со стороны «чужих»; другая – цитата из 1 послания ап. Петра, где он дает метафорическое толкование учения Христа как чистого словесного молока – способ идентификации «своих», то есть самоидентификация. Мне приходилось слышать еще несколько толкований, основанных на народной этимологии. Два из них содержат указание на территорию исхода: «говорят, что река такая есть – малый Кан, вот оттуда мы *малакане*»; или «есть просто Ока, а есть Малая Ока, мы с Малой»; заметим, что такой способ названия субконфессиональных групп имеет место и у старообрядцев: в названиях *белокриницкая*, или *австрийская* вера содержится указание на место, где беспоповцами было обретоено священство (в селе Белая Криница, которое находилось в Австро-Венгерской монархии, теперь – Западная Украина); уральско-сибирское название *кержаки* указывает на место прежнего, скитского проживания староверов – реку Керженец в Нижегородской губернии; одна из интерпретаций сибирского названия *семейские* содержит указание на реку исхода – Сейм, другая – на способ заселения новых мест в Забайкалье *большими семьями*. Идея молока содержится в толковании названия *молокане* через отсылку к реке Молочной в Таврической губернии, но это указание не на место исхода, а на место нового заселения по указу императора Александра I от 1805 г., тогда как само название уже использовалось достаточно долгое время. Наконец, любопытно народно-этимологическое объяснение слова *молокане* через описание следующей ситуации: императрица Екатерина II спросила приближенных, много ли народу отпало от православия, на что получила ответ: «Нет, матушка государыня, *мало канули*». Такая интерпретация привлекательна для молокан возможностью сделать следующее за этим высказыванием заключение: «правильно сказано: много званых, да мало избранных», *избранные* и есть отпавшие от православия молокане. (Надо заметить, что фундаментальная для сектантов оппозиция *избранные Богом / не избранные* довольно часто употребляется молоканами-прыгунами и духоборцами для идентификации «чужих» и самоидентификации «своих» и содержит ответ на два идентификационных вопроса: *чьи?* (Божьи) и *откуда?* (от израильского колена)).

Название *молокане* является предметом толкования самих молокан при обращении к основам учения или истолкования смысла обрядов. Иногда это происходит с намерением обличить тех, которые не удовлетворяют признакам молоканской идентичности. Современные молокане разделяются на так называемых *постоянных* или *старопостоянных* (они же *духовные христиане*)

прыгунов или *духовных молокан*. Прилагательное *постоянные*, по мнению самих постоянных молокан, было дано им потому, что они постоянно молились. Прыгунами же называют тех молокан, которые приняли Святой Дух, под действием которого прыгали (считается, что это произошло в тридцатых годах XIX в., то есть почти на сто лет позже появления молоканства как отдельного течения). Любопытно шутивное объяснение молоканина-прыгуна, живущего в США: «постоянные остались на том же месте, а прыгуны упрыгали дальше». Постоянных молокан относят к рационалистическим сектам, прыгунов же, в богослужении которых участвуют пророки и действенники (те, в которых действует Святой Дух, что внешне выражается в воздевании рук и прыгании), – к мистическим. Кроме того, эти две секты различаются и праздниками: постоянные отмечают семь или более православных праздников, прыгуны – пять ветхозаветных и (некоторые общины) – пять новозаветных. Ниже приводится речь одного из молоканских проповедников и певцов (И.П. Пономарева), произнесенная на празднике жатвы в 2000 г. в Ставропольском крае. В этой *беседе* (так называется выступление молоканских проповедников-*беседников*) он стремится доказать, что называться *молоканами* могут только постоянные молокане и пытается отделить их, с одной стороны, от прыгунов, а, с другой, от баптистов:

«Вот Господь дал нам разум, чтобы рассуждать. Но надо знать границы. Его мысли – не наши мысли, его пути – не наши пути. И наши рассуждения не могут проверить Слово Божия. И наши раздумья не являются проверкой Божьего слова. Но его Слово проверяет нас, чтобы думать. И я сейчас буду говорить, но буду говорить все слова Божии, которые записаны в Слове священного Писания. Я не буду открывать, но читающие знают. В древности Бог израильскому народу заповедовал три праздника в связи с уборкой урожая. Первый праздник назывался, который они справляли ранней весной, – праздник опресноков. И они приносили первый сноп пред Господом, первый сноп плодов ячменя. Это первый был праздник. Второй праздник поздней весной, день седмиц, то есть день Пятидесятницы. Они приносили первый хлеб, испеченный из плодов пшеницы пред Господом. Третий праздник поздней осенью – он назывался у них Кущи. Тогда заканчивались все земляные работы в Израиле. Кущи – то есть в переводе “палатка”. Когда Господь сказал: “Я вывел вас из Египта и поселил вас в кущах”. Это праздник празднують – праздник иудейский, не христианский, празднують его и наши, называются молоканья-прыгуны. Не каждый может называться молоканом. А молокан как хотят они и порочуть. Иудейские праздники справляют – говорят: мы молоканья. Празднують восемь дней. Если его справлять, надо жить в кущах и есть

опресноки. А Павел апостол говорить: все еврейские праздники – это день грядущего, а настоящие принадлежат Христу. Записано в слове Божьем. Вот вся истина. И почему наши предки – старопостоянные молокане <...> – они избрали семь праздников Христовых, и все на основании слова Божья. Число семь – это совершенная полнота бытия, вот отсюда начинается семерка, и нет больше числа в Слове Священного Писания, которое исчислялось бы не на семь. Семь, все семь – на этом основывается наша молоканья. Но сейчас могут все назваться молканьем, а почему?– чтобы опорочить молокан. На базаре может назваться молоканом, а в собрание идет – говорить: “я баптист”. Вот и вся истина, не будем забывать».

Вторая часть речи была посвящена одному из самых главных вопросов протестантизма: чем спасается человек – верой или делами. Тот же выступавший отвечает на этот вопрос решительно – прежде всего, делами:

«Я буду читать. Я сейчас прочитаю не о том. Я прочитаю о вере, надежде и любви. Веры две может быть. Вера есть мертвая, а есть нелицемерная, то есть живая. И вот я сейчас прочитаю. Читаю 11-ю голову, шестой стих Послания к Евреям – так гласит: “Без веры Богу угодить невозможно, ибо приходящий к Богу должен искать его и ищущему (его) воздаст”. А вот как искать? Все мы не знаем, как его искать. Это другая сторона, Сейчас прочитаю о мертвой вере. Читаю Якова глава 2: “Что пользы, братья мои, если кто говорит, что имеет веру, а дел не имеет? может ли эта вера спасти его? Что пользы?” Каждому к нам относится, ходящим, дорогие братья и сестры. Каждый проверим себя (читает): “Покажи мне веру без дел твоих. Ты веруешь, что Бог един и хорошо делаешь. И бесы вероуют и трепещут”. И бесы вероуют и трепещут. Вера без дел мертва. “И делами вера достигла совершенства”. Первое послание Коринфянам, вторая голова. Павел Апостол говорит, а мы хотим свою человеческую мудрость показать».

Оппонентом выступает другой выдающийся молоканский проповедник – пресвитер Т.В. Щетинкин:

«Никого не осуждаем. Каждый пусть служит, как может. Но почему мы так служим, мы должны твердо знать, почему мы служим так. Недавно говорил с одним, (он мне): “Почему вы не делаете водное крещение? Христос принял, апостолы приняли. а вы почему нет?” Милые мои, есть двое следов Христа. Жизнь по старому и новому закону. Он не нарушил ни одной заповеди. Когда священники увидели, что силу управления теряют из-за него и постановили убить, а не нашли за нем ни одной запятой. Христос жил по закону. И след остался. Он сказал: “Я вас освобождаю от следов закона”. Он сказал: “Я есмь путь и жизнь”. Всякий верующий в него имеет спасение. Тот, который живет

по новому Завету. Павел Апостол хорошо сказал, что у нас сейчас не закон дел, а закон веры. Верую человек спасается, а делами... Иван Петрович хорошо сказал: есть вера живая, а есть мертвая. Христа спросили: что нам делать, в 6 главе. А он прямо сказал: “Вот дела Божия. Вера, – грит, – в того, кого Он послал”. И больше ничего не прибавил. Не прибавил. Седьмицу сделать, крещение принять, омыться, там ище чёй-то. Он ничего не сказал. Он сказал – вот дело Божие – веруйте, в кого Он послал. Ну зачем прибавлять еще туда? Вот еще – это делай, то делай. Эта чья заповедь? Заповедь человеческая. А Христос сказал – Павел апостол сказал: “Я их (заповеди человеческие) ненавижу”. И мы изучаем, что Господь ненавидит. И мы начинаем искать – а вот у Моисея написано так, у Исаяи так, в старом Законе делали так. Да, они делали так. Но ведь мы же не будем делать так – мы живем при новой своей Конституции, новом Законе, Законе Христа. Христос всегда говорил мало, но понятно. Подошли (к нему): “Что нам делать, чтобы спастись?” Он сказал: “Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем своим, всем помышлением твоим и возлюби ближнего своего как самого себя. На сих двух заповедях основаны закон и пророки”. Понятно? Ну, зачём еще прибавлять? Что еще надо?»

Можно сказать, что эти две речи посвящены проблемам самоидентификации молокан, они обращены к членам нескольких общин постоянных молокан, и каждый должен сделать свой личностный выбор, поскольку при отсутствии священнической иерархии и присутствии изначальной в молоканстве самостоятельности разных общин личная свобода интерпретации Библии достаточно велика.

Настоящее время – время провозглашенной свободы совести и одновременно время национальных и религиозных конфликтов, время великого переселения конфессиональных групп и рассеяния членов конфессиональных общин по просторам России – рассеяния, грозящего культуре быстрым разрушением. И потому это время появления харизматических лидеров, пытающихся вновь пробудить и развить конфессиональное сознание, обратиться к истории, это время поисков новых форм конфессионального бытия, время возрождения старых и создания новых способов самоидентификации. Кто мы, откуда мы, что нас объединяет, отделяет от других и, наоборот, с ними связывает? Возможны ли изменения в структуре богослужения, может ли это привести к разрушению идентичности? Люди ищут свои корни: никогда не ходившие ранее на богослужения молокане начинают посещать собрания, ездят по стране в поисках родины своих предков и читают священные книги. И если исследователь же при изучении идентичности таких групп вынужден ориентироваться на внешние, наружные знаки – видимые и слышимые, то самои-

идентификация – личная и групповая – в конфессиональных культурах формируется при обращении к священным книгам. Именно в них и в самом процессе их чтения ищут верующие наружные и внутренние (внутренние больше!) знаки самоидентификации.

Литература

- ГАСО-1 – Государственный Архив Саратовской области. Ф 1. П. 3976. Л. 3 об.
ГАСО-135 – Государственный Архив Саратовской области. Ф. 135.
Губогло 2003 – *Губогло М.Н.* Идентификация идентичности: Этносоциологические очерки. М., 2003.
Дух и жизнь 1975 – Дух и Жизнь. Книга Солнце. Лос-Анжелес, 1928 (переизд. фотогр. способом: Лос-Анжелес, 1975).
Львов 2007 – *Львов А.Л.* Простонародное движение иудействующих в России XVIII–XX веков (методологические аспекты этнографического изучения). Рукопись дисс. на соиск. уч. степ. к.и.н. СПб., 2007.
Малыгина 2005 – *Малыгина И.В.* В лабиринтах самоопределения: опыт рефлексии на тему этнокультурной идентичности. М., 2005.
Материалы 1954 – Материалы истории и изучению русского сектанства и раскола / Под ред. В. Бонч-Бруевича. Вып. 2. Виннипег, 1954.
Никитина 2001 – *Никитина С.Е.* Русские конфессиональные группы в США: лингвокультурная проблематика // *Русский язык Зарубежья.* М., 2001. С. 69–118.
Савельева 2004 – *Савельева Н.М.* Региональные традиции в песнопениях молокан // *Фольклор. Современность и традиция. Материалы 3-й Международной конференции памяти А.В. Рудневой.* М., 2004.
Софронова 2006-1 – *Софронова Л.А.* О проблемах идентичности // *Культура сквозь призму идентичности.* М., 2006. С. 8–26.
Софронова 2006-2 – *Софронова Л.А.* Маска как прием затрудненной идентификации // *Там же.* С. 343–359.

Т.И. Вендина

Общеславянский лингвистический атлас в контексте *Studia Slavica*

Обращение к теме Общеславянского лингвистического атласа в сборнике, посвященном юбилею Л.А. Софроновой, является скромной данью глубокого уважения к этому труженику науки, чьи интересы простираются далеко за рамки русского языка.

* * *

XX век вошел в историю славистики двумя капитальными международными проектами – праславянской лексикографией («Праславянским словарем» польских ученых и «Этимологическим словарем славянских языков» – российских) и Общеславянским лингвистическим атласом. Эти проекты относятся к числу «долгосрочных», однако, несмотря на свою незавершенность, они позволили читателю прикоснуться к «живому» праславянскому слову, и в неозримой реализации его словообразовательных моделей почувствовать «дыхание» времени.

Давний спор академиков А.А. Шахматова и А.И. Соболевского о предпочтительности диалектных или исторических данных для изучения истории языка на картах Атласа получил принципиально новое решение: репрезентируя в мельчайших деталях синхронный срез современных славянских диалектов, эти карты являют собой своеобразную иллюстрацию классицистического триединства – «единства времени», «единства места» и «единства действия», давая представление о процессе развития элементов праславянской системы.

Идея создания Атласа возникла в начале XX в., когда пришло осознание ограниченности знаний, касающихся пространственной проекции многих праславянских явлений и стало очевидно, что эмпирические наблюдения над историей отдельных славянских языков имеют атомарный характер и требуют своей систематизации и интерпретации в пространственно-временном аспекте. Именно поэтому на I Международном съезде славистов в 1929 г. в Праге крупнейший компаративист XX века А. Мейе выступил с докладом «Projet d'un Atlas Linguistique Slave», в котором говорил о необходимости создания атласа с целью изучения славянских языков методами лингвогеографии. Эту идею поддержал И.А. Бодуэн де Куртенэ в докладе «Изоглоссы в славянском

языковом мире», где он представил перечень изоглосс, свидетельствующих о дифференциации славянских языков и изложил свое видение проблемы.

Однако в тот период «еще недостаточно ясно осознавалось различие между лингвогеографическим изучением каждого и в конечном итоге всех славянских языков, с одной стороны, и Общеславянским лингвистическим атласом как работой нового типа, охватывающим целую семью родственных языков, имеющим свой собственный объект исследования, отличный от объекта национальных атласов – с другой. Кроме того, общая политическая обстановка 1930-х годов в Европе не благоприятствовала проведению столь обширного международного начинания, поэтому оно не получило своего развития» (Аванесов 1978: 5). И только лишь спустя десять лет после окончания Второй мировой войны этот проект вновь стал предметом обсуждения. В 1958 г. на IV Международном съезде славистов, проходившем в Москве, с докладами о создании Общеславянского лингвистического атласа выступили З. Штибер «О projekcie Ogólnosłowiańskiego atlasu dialektologicznego» и Р.И. Аванесов и С.Б. Бернштейн «Лингвистическая география и структура языка». Признав создание Атласа одной из важнейших задач славянского языкознания, съезд принял решение развернуть работу над Общеславянским лингвистическим атласом и рассмотрел организационные формы осуществления этого проекта.

Началась разработка Вопросника Атласа, его Программы, а позже и экспедиционная работа по сбору материала в полевых условиях на всей территории Славии (в 853 населенных пунктах, расположенных во всех славянских странах, а также в Германии, Австрии, Венгрии, Румынии).

Программа Атласа, насчитывающая более трех с половиной тысяч вопросов, предусматривает решение двух качественно разных задач – сравнительно-исторического и синхронно-типологического изучения славянских диалектов.

Первая – традиционная область славянского языкознания – «охватывает такие вопросы, как образование славянского языкового единства и последующее его диалектное членение, а в дальнейшем образование современных славянских языков. Вместе с данными историческими в широком смысле, включая этнографические и археологические, ОЛА дает материал для решения вопроса о первоначальной территории, занимаемой славянами, и их последующего распространения в разных направлениях в разные географические зоны и в разные исторические эпохи, о контактах славянских языков с языками неславянских народов на весьма обширной территории с очень разными по уровню своего развития культурами: с германцами, балтийцами, кельтами, фракийцами, иранцами, финно-уграми, тюрками, греками, романцами... Помимо проблемы реконструкции праславянского языка в его общих и диалект-

ных чертах ОЛА дает материал и для освещения вопросов общеславянских, т.е. более поздних процессов, охватывающих в той или иной мере все славянские языки и диалекты, процессов, основанных на общности предшествующей эпохи, но протекавших в разных частях Славии в значительной мере самостоятельно и приведших к разным результатам... Наконец, ОЛА дает материал для изучения истории формирования современных славянских диалектов, внутриславянских контактов – процессов более позднего времени. Карты ОЛА помогают в той или иной степени выяснить сложные языковые отношения: русско-белорусские, белорусско-украинские, русско-украинские, белорусско-польские и украинско-польские и т.д. Картографирование карпатского региона на стыке словацких, чешских, польских, западноукраинских диалектов с венгерскими и румынскими позволяет углубить изучение старых языковых отношений в этом районе. На картах Атласа детальное освещение получают и польско-чешские языковые отношения («ляшские» говоры на территории Чехии) и отношения славянских языков Балканского полуострова с неславянскими языками соседних народов» (ОЛА. Вступительный выпуск 1994: 28–30).

Другая задача Атласа, также не менее важная и к тому же в значительной степени новая, – синхронно-типологическая, актуальная для всех уровней языка от фонетического до грамматического, включая синтаксический. Решение этой задачи предполагает создание карт принципиально нового типа, которые должны репрезентировать отдельные фрагменты языковых систем славянских языков с целью выявления их типологических сходств и различий.

Таким образом, Атлас является грандиозным лингвогеографическим проектом сравнительно-исторического языкознания XX в., аналога которому славистика не знает. В нем обобщен опыт славянской и европейской лингвистической географии и впервые дана территориальная стратификация многих праславянских языковых явлений.

Работа над созданием Общеславянского лингвистического атласа продолжается уже более 50 лет. Несмотря на то что процесс создания Атласа растянулся во времени и при этом знал разные коллизии, его коллективу удалось опубликовать семь томов фонетико-грамматической серии – «Рефлексы *ě» (Београд 1988), «Рефлексы *e» (Москва 1990), «Рефлексы *o» (Warszawa 1990), «Рефлексы *ьг, *ьг, *ьл, *ьл» (Warszawa 1994), «Рефлексы *ь, *ь. Вторичные гласные» (Скопје 2003), «Рефлексы *ь, *ь» (Загреб 2006), «Рефлексы *o» (Москва 2008) и шесть томов лексико-словообразовательной серии («Животный мир» (Москва 1988), «Животноводство» (Warszawa 2000), «Раститель-

ный мир» (Мінск 2000), «Профессии и общественная жизнь» (Warszawa 2003), «Домашнее хозяйство и приготовление пищи» (Москва 2007), «Человек» (Kraków 2009), и это при том, что в 80-х годах публикацию Атласа пришлось «заморозить», так как в процессе работы возникли сложности экстралингвистического характера, преодолеть которые удалось практически только спустя двадцать лет (подробнее об этом см.: Иванов 1993: 315).

В настоящее время во всех странах-участницах этого международного проекта ведется работа по подготовке к печати очередных томов Атласа – лексико-словообразовательной серии («Сельское хозяйство», «Степени родства», «Гигиена и медицина», «Народная техника и транспорт», «Народные обычаи» и др.) и фонетико-грамматической («Рефлексы *с», «Рефлексы *а», «Рефлексы *i, *у, *и», «Рефлексы *tort, *tolt, *tert, *telt» «Местоимения», «Существительные» и др.).

В истории этого проекта важной вехой явился VIII съезд славистов, на котором Р.И. Аванесов, один из основателей Атласа, говорил о том, что будет или должно быть в ОЛА. Сегодня **можно говорить о том, что уже есть и что реально дают карты Атласа** для изучения диалектов славянских языков в их истории и современном состоянии.

И здесь, прежде всего, следует сказать о том, что работа над ОЛА со всей очевидностью доказала, что **реконструкция системы праславянского языка, решение вопроса о локализации прародины славян невозможно без изучения современного славянского диалектного континуума методами лингвогеографии**. В этом смысле Атлас содержит бесценную **информацию об ареалах** многочисленных явлений как фонетико-грамматических, так и лексико-словообразовательных, локализация которых ранее была неизвестна в славистике.

Атлас предоставил исследователям **богатейший диалектный материал**, который долгое время оставался в тени при изучении диалектной дифференциации Славии. И этот **новый и свежий языковой материал является главным итогом международного проекта**. Оценивая предварительные итоги проделанной работы, следует отметить, что этот языковой материал дает основания для нового взгляда на традиционно устанавливаемые связи не только в современной, но и праславянской Славии, так как любая лингвистическая карта, построенная по принципу «от значения к слову» и охватывающая обширную территорию, отражает и территориальное распределение лексем, и временное.

Как уже отмечалось выше, Атлас имеет, прежде всего, **сравнительно-историческую** направленность, поскольку в основе его лежит генетический

принцип установления диахронического тождества слов и морфем, реконструируемых для позднего праславянского периода. Эта диахроническая направленность Атласа особенно хорошо прослеживается в его фонетико-грамматической серии, где отчетливо видна дифференциация славянских диалектов в зависимости от исторического развития картографируемых праславянских единиц.

Давая представление о шкале возможных и допустимых перемещений в исторической эволюции праславянских фонем, карты этой серии впервые открыли реальную возможность осмысления лингвистического ландшафта Славии в диахроническом аспекте, продемонстрировав эффективность синтеза сравнительно-исторического и лингвогеографического методов исследования.

Публикация фонетических томов Атласа позволила критически оценить высказанные ранее гипотезы о фонетической субституции некоторых праславянских единиц в позднепраславянском и современных славянских языках. Так, например, материалы первого фонетического тома «Рефлексы *ě» дали возможность ответить на два принципиально важных вопроса, а именно: 1) какова была фонетическая природа *ě, в частности его линейный характер (являлся ли он дифтонгом или был монофтонгом); и 2) что представлял собой *ě в артикуляционном отношении (если это был дифтонг, то каковы были его компоненты, если монофтонг, то каково было его качество). Как известно, эти вопросы неоднократно обсуждались в славистике и имели разные решения, поскольку фонетическая субституция *ě связывалась то с долгим *e*:, то с долгим закрытым *e*, то с широким открытым гласным переднего ряда типа *'ä*, коррелирующим с гласным непереднего ряда нижнего подъема *a*, то с дифтонгами либо закрытого типа *ię*, либо открытого типа *ia*, *iä*, *ea*, *ea*, *eä* (подробнее см.: Вендина 1998: 130). Такое многообразие точек зрения объясняется не только «загадочностью» самого предмета исследования (вызывавшего у некоторых ученых скептическое отношение к возможности решения проблемы реконструкции фонетического качества *ě), но, прежде всего, недостатком материала, необходимого для всестороннего анализа.

Публикация Атласа дала возможность в деталях выявить весь спектр рефлексов *ě во всем их диалектном разнообразии.

Анализ ареальной репрезентации рефлексов *ě показал, что на большей части современной Славии его континуантом является *e*. Обширность и во многих случаях системность ареала этого рефлекса *ě, а также нередко позиционная обусловленность его появления (особенно в польских и некоторых чакавских говорах) свидетельствует, как представляется, о вторичности этой

фонетической субституции *ѣ, поскольку архаизмы на картах атласа имеют, как правило, ограниченный, нередко островной ареал.

Вместе с тем интересным представляется и тот факт, что карты Атласа практически не обнаруживают диалектов, в которых в позиции максимально-го различия (а именно, под ударением, перед твердыми согласными) был бы последовательно представлен рефлекс типа переднего 'ä или *ea* (как известно, именно на такой фонетической субституции *ѣ настаивали А. Мейе, Х. Педерсен, Ф. Рамовш, Р. Бошкович, Х. Бирнбаум). Исключения составляют лишь отдельные «островные» македонские говоры в Греции (район Солуня пп. 112, 113) и Албании (район Корча п. 106), а также словенские говоры Каринтии (п. 148).

На фоне синхронных и ареальных показателей Атласа более убедительной представляется эволюционная теория *ѣ, когда в качестве исходной для одних диалектов признается широкая открытая артикуляция типа *ea* (*ea*, *eä*, 'ä), а для других узкая закрытая типа *e* с последующим преобразованием их либо в сторону дальнейшего сужения (ср. модель *ea* > *e* > *ie* > *i* (*ije*), характерную для многих сербских, хорватских, словенских, а также, возможно, и некоторых севернорусских говоров, или *e* > *ie* > *i* – для украинских и некоторых севернорусских говоров, *ea* > *e* – для македонских, северо-восточных штокавских и западноболгарских), либо в сторону расширения (ср. модель *ea* > 'a > 'a, которая характерна для ряда восточноболгарских и македонских говоров или модель *e* > *e* – для многих русских говоров, подробнее см.: Вендина 1997: 209; Вендина 1998: 136).

Таким образом, сам материал Атласа говорит о том, что фонетическая система праславянского языка была чрезвычайно сложной и при этом диалектно дифференцированной. Включение в систему доказательств фактора пространства позволило не только определить фонетическую субституцию праславянской единицы, но и явилось убедительным свидетельством отсутствия единого в фонетическом и лексическом отношении «праславянского наречия» (Мейе 1951: 1), из которого традиционно выводились все славянские языки.

Карты Атласа позволили пересмотреть и некоторые древние изоглоссы, которые традиционно считались релевантными для южно- и восточнославянской языковой группы. Так, в частности, материалы тома «Рефлексы *ѣ» внесли коррективы и в существующие представления о том, что рефлекс *a* на месте *ѣ является исключительной принадлежностью восточнославянских языков, так как в южнославянских диалектах после праславянских шипящих и *j* на месте *ѣ выступает гласный более широкий, чем после других согласных (см., например, карты *žedlo, *žedja, *žedьнь, *želь, *ječьту, *jezykь, *(-)jela,

*zajęсь и др., ср.: **слн.** *azək; já:zək; žaц, žà:ц, žajən; žà:jn; jačmen*; **хрв.** *jā:zik, jazik; žal, žal; jǎ:čmen, jǎ:č'men; ja:čman; prijā:la*; **серб.** *zajac, za:jaс; žaoka, žalo*; **мак.** *jazik; azik; jačmen, ačmen; zajak, zajac; žadən*.

Неравномерность развития диалектных систем, помноженная на исключительное многообразие праславянских континуантов, представленных на картах Атласа, позволяет установить и **последовательность различных стадий исторической эволюции** праславянских фонем, выявить типологию их развития, что дает возможность внести коррективы в сложившиеся в славистике представления об этих процессах: см., например, материалы томов, посвященных праславянским носовым, на картах которых прослеживаются различные стадии процесса деназализации рефлексов праславянских *ǫ, *ę и обнаруживаются факты, ранее неизвестные в славистике. Карты обоих томов показали, что носовой резонанс этих праславянских гласных характерен далеко не для всех польских диалектов: полностью, в виде вокальной назальности, он сохранился в кашубских, в отдельных мазовецких и малопольских говорах, кроме того, он наблюдается также в отдельных говорах Каринтии, хотя и только у представителей старшего поколения; в большинстве других польских диалектов, а также в южномакедонских говорах он представлен лишь в виде консонантной назальности (Topolińska, Видоески 1990: 110). Таким образом, карты Атласа свидетельствуют о высокой исторической информативности диалектного ландшафта Славии, ибо разрозненная фиксация языковых фактов, представленная в отдельных сравнительно-исторических штудиях, выстраивается на его картах в логически последовательные цепи, отражающие реальную связь изучаемых явлений в пространстве и времени.

Возможность рассмотреть то или иное явление в общеславянском контексте позволило **по-новому взглянуть и на факты истории фонетических систем отдельных славянских языков**, так как «объектом исследования в ОИА является не простая сумма территорий отдельных языков, а единый славянский диалектный континуум» (Калнынь 2008: 104).

Так, в частности, материалы четвертого тома Атласа «Рефлексы *ьг, *ьг, *ьл, *ьл» дают основания для пересмотра существующих в русистике взглядов на явление аккомодации сонанта предшествующему гласному переднего ряда, традиционно рассматривавшееся как исконно русское (ср. **рус.** *'p'er'voj, 'p'er'vyj, v'er'x, v'ir''ba, 'v'er'ba, č'et'v'er'k, c'et'v'er'k, s'er'p, 'cer'kva, 'c'er'kof', 'c'er'kof'* и др.), отражающее следы так называемого «второго полногласия». Широкое распространение этого явления не только в русских, но и во многих западнославянских говорах (ср. **плс.** *v'ešx, v'ežba, v'yžba, v'izba, šeǵp, šešp, v'il'k (<*vьlkъ), w'il'k, v'il'gotny; w'il'gotnyj; луж.* *w'er'ba, w'er'x;*

чеш. *vil'k*; слц. *vil'k*; *vil'hotni*), наличие разорванных (часто неконтактных) ареалов в отдельных украинских (прежде всего юго-западных, ср. укр. *vur'x*, *ver'x*, *ver'x'*, *ser'p*, *čyt'vyr'*, *čet'ver'*, *'cer'kova*) и белорусских (витебско-могилевских) говорах (ср. блр. *v'er'x*, *čac'v'er'x*, *čyc'v'er'x*, *čac'v'er'*, *čac'v'er'h*) позволяет квалифицировать его как одно из диалектных праславянских явлений, которое охватило северные диалекты Славии, способствуя тем самым формированию диалектного различия, противопоставившего севернославянский ареал южнославянскому.

Таким образом, картографирование имеет уже не просто иллюстративную функцию, а становится важной теоретической составляющей сравнительно-исторического языкознания. Карты Атласа нередко свидетельствуют о том, что традиционно принятые аргументы при объяснении тех или иных фонетических явлений теряют свою объяснительную силу, как только в систему доказательств включается фактор пространства. Примером может служить интерпретация вокализации редуцированных *ъ и *ь перед слогом с гласным полного образования в формах типа **тъха*. Материалы 46 тома «Рефлексы *ъ, *ь. Вторичные гласные» показали, что это явление засвидетельствовано практически повсеместно в западно- и восточнославянских языках, а также в словенских и некоторых сербских диалектах. Этот факт доказывает возможность фонетического обоснования развития редуцированных в данной праформе и подрывает традиционную точку зрения о влиянии морфологической аналогии, ибо морфологическая аналогия, проявляющаяся, как правило, индивидуально, вряд ли могла стимулировать изменение фонетического облика слова на таком обширном языковом пространстве. В противном случае это означало бы признание морфологической аналогии таким необъяснимым феноменом, который распространяется на огромной территории и на большой временной протяженности (ибо падение редуцированных в разных языках шло в разное время), что едва ли правомерно (подробнее см. Калнынь 1996: 40).

Следует отметить также, что фонетические тома, посвященные редуцированным, заставляют по-новому взглянуть и на проблему, которая до сих пор в славистике казалась давно уже решенной, а именно на оценку их «сильной» и «слабой» позиции. Карты ОЛА показывают, что в восточнославянских диалектах «правило Гавлика» в т.н. «слабой» позиции перед слогом с гласным полного образования «не работает», поскольку в этой позиции прослеживается вокализация «слабых» редуцированных (см., например, карты **trъstina*, **drъva*, **krъvanъ*, **krъstjenъ*, **xръbъtъ*, **trъbuxa*, **grъmitъ*, **blъxa*, **glъtalъ*, **jablъko*, **slъza*, **klъnetъ*, **stъklo* и др.). Это обстоятельство заставляет истори-

ков языка вновь вернуться к вопросу о том, чем обусловлено прояснение редуцированных в данной позиции – влиянием морфологической аналогии (выравниванием основ в парадигме), как это традиционно считалось, но против чего «восстает» фактор пространства, или собственно фонетическими условиями, признанием того, что редуцированные и в этом случае находились в «сильной» позиции. Таким образом, и это правило должно быть откорректировано, ибо «те аргументы, какие могут быть выдвинуты для объяснения определенных явлений в истории отдельных славянских языков или диалектов и какие в этом случае могут считаться достаточными, – эти аргументы теряют свою доказательную силу, когда такие явления обнаруживаются на большом языковом пространстве. Именно подобное широкое языковое пространство представлено на картах ОЛА, и историки славянских языков уже теперь не могут не учитывать отраженные на них факты при изучении и интерпретации развития тех или иных процессов и явлений в определенном славянском языке или диалекте» (Иванов 1996: 17).

Публикация томов **лексико-словообразовательной** серии также дает основания для нового взгляда на ряд нерешенных вопросов славистики, в частности, на **проблему лексического фонда праславянского языка**.

Выход в свет шести томов лексико-словообразовательной серии Атласа должно изменить или, по крайней мере, серьезно поколебать представление о том, что данные лексики и словообразования не релевантны для изучения вопроса о диалектном членении праславянского языка.

Напомню, что в сравнительно-историческом языкознании еще со времен младограмматиков довольно прочно укоренилось скептическое отношение к фактам лексики и словообразования как к фактам, которые в силу своей мозаичности и повышенной языковой проницаемости не позволяют провести ареальную классификацию того или иного диалектного континуума: каждое слово, согласно этой точке зрения, живет в диалекте «своей жизнью» и «распространяется в своих собственных границах», порождая пестроту и дробность диалектного ландшафта. Отсюда и отсутствие должного внимания к изучению лексического уровня праславянского языка методами лингвогеографии: лексические диалектизмы традиционно считались нерелевантными для решения проблемы диалектной дифференциации праславянского языка. Поэтому праславянская «словарная коллекция» довольно долгое время создавалась, как правило, в отрыве от ее лингвогеографической проекции: «достаточно было фиксации какой-либо лексемы в двух из трех ныне существующих групп славянских языков (западной, южной или восточной), чтобы, при отсутствии показателей поздней инновации, отнести ее к общему праславянскому лекси-

ческому фонду» (Толстой 1997: 111). Вследствие отсутствия достоверных материалов и надежных сведений по древним лексическим изоглоссам лексический состав праславянского языка традиционно воспринимался не дифференцировано.

Между тем каждый том лексико-словообразовательной серии Атласа содержит в себе целую серию **древних лексических диалектизм**, имеющих нередко эксклюзивные сепаратные связи, поскольку та или иная лексема «самым причудливым образом всплывает на разных концах Славии, объединяя порой неблизкие диалекты между собой и даря нам, таким образом, фрагменты древней лингвистической географии с ее проницаемостью диалектных границ» (Трубачев 2003:19). Так, например, к числу таких праславянских диалектизм можно отнести такие лексем, как *koze* (укр.-плс.-мак. изоглосса) карта № 30 ‘детеныш козы’ т. 2 «Животноводство»; *torj-ь* (блр.-плс.-мак. изоглосса) карта № 8 ‘хорек’; *žьln-a, žьln-av-a* (укр.-плс.-слц.-слн.-серб. изоглосса) карта № 20 ‘дятел’; *vorb-ьl-j-ь* (рус.-чеш.-слц.-слн. изоглосса) карта № 25 ‘воробей’ т. 1 «Животный мир»; *bor-ь* (слц.-чеш.-юж.-сл. изоглосса) карта № 17 ‘сосна’ т.3 «Растительный мир»; *tel-ьt-in-a* (слн.-хрв.-серб.-плс.-вост.-сл. изоглосса) к. 23 ‘мясо телянка’ или *gov-ьd-j-e* (блг.-чеш. изоглосса) к. 22 ‘мясо коровы или вола’ т. 6 «Домашнее хозяйство и приготовление пищи». и т. д.

Публикация лексических томов Общеславянского лингвистического атласа позволила отвести и другой упрек компаративистов относительно пестроты и калейдоскопичности лексических изоглосс. Карты Атласа реально доказали, что эта хаотичность лексических изоглосс не является существенным атрибутом любой лексической карты, ибо в Атласе имеется немало карт (и их, надо сказать, абсолютное большинство), в которых этой калейдоскопичности не наблюдается, а, напротив, прослеживается довольно четкое противопоставление отдельных ареалов (см., например, следующие карты, на которых выявляется разделение Славии по линии север ~ юг: т. 1 карта № 30 ‘ящерица’: север //ašč-er- (//ašč-er-ь, //ašč-er-ic-a, //ašč-er-ьk-a) ~ юг *gušč-er-* (*gušč-er-ь, gušč-er-ic-a, gušč-er-ьk-a*); т. 2 карта № 4 ‘некастрированный самец овцы’: север *baran-ь* ~ юг *ov-ьn-ь*; карта №10 ‘самец кошки’: север *kot-* (*kot-ь, kot-j-ur-ь*) ~ юг *mač-* (*mač-ьk-ь, mač-or-ь, mač-or-ьk-ь*); т. 3 карта №6 ‘тень под деревом’: север *ten-ь* ~ юг *hold-ь*; карта №11 ‘лес’: север *les-ь* ~ юг *šum-a* и т.д.). Даже в том случае, когда эта мозаичность диалектного ландшафта действительно имеет место (см., например, карты 1 тома № 33 ‘головастик’, № 44 ‘божья коровка’ или карты 2 тома № 74–76, посвященные подзывным словам), следует признать, что это, на первый взгляд, отрицательное явление на самом деле является позитивным, так как именно благодаря многообразию изоглосс

мы можем в деталях представить всю сложнейшую картину (а не упрощенную схему) реальных отношений славянских языков и диалектов. Ведь один из постулатов лингвистической географии гласит – «чем больше число рефлексов одной прасистемы, одной праформы или одного проявления в диалектах, тем более достоверной или полной может быть реконструкция» (Толстой 1983: 187). Именно эти мелкие, как будто бы частные изоглоссы, дают особо ценный материал для постижения процесса исторического развития славянских языков, а «некоторая мозаичность лексики повышает степень неравномерности ее развития и способствует консервации отдельных ячеек лексической мозаики и в формальном, и в содержательном плане» (Толстой 1983: 186).

Наличие всех этих изоглосс придает Атласу статус особо ценного источника сравнительно-исторических и этимологических штудий, так как в отличие от праславянских этимологических словарей, он **позволяет выявить пространственную локализацию межъязыковых схождений, и, что самое главное, оценить их с ареальной точки зрения**, так как эти схождения могут иметь разный характер – точечный (см., например, ситуацию на карте 'ель' (т. 3 «Растительный мир»), где распространение лексемы //edl-a в хорватских (п. 146а), словацких (п. 156) и македонских (п. 93) говорах имеет ярко выраженный точечный характер) или системный, т. е. они могут охватывать значительные ареалы, отражая сложные отношения между двумя и более диалектами (см., например, на той же карте украинско-западно-южнославянскую изоглоссу лексем *smerk-ъ, smerk-a*). Совершенно очевидно, что классификационный вес этих изоглосс будет разным, так же как и изоглосс, связывающих пограничные диалекты разных языков и диалекты, не имеющие точек соприкосновения. Поэтому ценность материалов Атласа определяется еще и тем, что его карты дают возможность визуально оценить «значимость» (valeur) каждой изоглоссы в общеславянском масштабе, так как география и характер ареала многое проясняет в природе возникновения этих схождений. Так, например, лексико-словообразовательные корреспонденции между восточнославянскими (а также частично западнославянскими) диалектами и говорами северо-западной части южной Славии могут квалифицироваться как северные черты в южнославянских диалектах, см., например, распространение лексем *meľz-iv-o, meľz-iv-a* (вост.-сл., чеш., слц., слн., хрв. диалекты) на карте 'молоко коровы сразу после отела' (т.6 «Домашнее хозяйство и приготовление пищи»), и наоборот, соответственные явления, характерные для центральной части южнославянского диалектного континуума и карпатоукраинских говоров могут расцениваться как южные черты в этих говорах (Ивић 1991: 98, 194), см., например, распространение лексемы *soľn-in-a* (серб., мак., частично хрв., кар-

патоукр., слц., плс. диалекты) в том же томе на карте 'подкожный слой жира в свинине'.

Материалы карт позволяют выявить роль конвергентных процессов в формировании статистической близости языков, особенно пограничных диалектов (при отсутствии подобных схождений в других языках) и тем самым сделать выводы о языковых «предпочтениях» тех или иных диалектов более строгими и убедительными. Так, например, картина ареального распределения русско-(украинско-белорусско-)польских лексических соответствий, эксплицированная в шестом томе ОЛА «Домашнее хозяйство и приготовление пищи» свидетельствует о том, что в большинстве своем они образовались довольно поздно, и во многом стимулированы межзональными диалектными связями с украинскими и особенно с белорусскими диалектами. Не случайно именно в этих диалектах корреспондирующие лексемы имеют нередко обширные ареалы, тогда как в русских диалектах они ареально ограничены, причем локализуются обычно либо в южнорусских говорах (как правило, в смоленских или брянских), либо в западной группе среднерусских, особенно в псковских и тверских, (подробнее см.: Вендина 2009).

Более того, эта возможность пространственной визуализации межязыковых схождений делает реальной временную стратификацию картографируемых лексем подобно той, которой располагает славистика, предлагая относительную и даже абсолютную хронологию для многих фонетических и грамматических явлений праславянского языка (так, например, классификационный вес изоглоссы *os-ik-a* (т. 3 карта № 34 'осина'), связывающей украинские диалекты с западно- и южнославянскими в хронологическом плане будет, несомненно, выше любой, даже эксклюзивной, украинско-польской или украинско-словацкой изоглоссы, так как в ней отражено отсутствие «бодуэновской» палатализации).

В этом смысле Атлас обогатил славистику не только новым, четко стратифицированным материалом, позволяющим с высокой степенью достоверности создать фонд праславянских лексических единиц, но и предоставил исследователям еще одну уникальную возможность, ранее совершенно нереальную – рассмотреть те или иные диалекты в общеславянском контексте, став бесценным источником для **изучения истории формирования современных славянских языков и диалектов**, и в частности, вопроса о диалектной основе праславянского языка и о праславянском элементе в словарном составе того или иного славянского языка.

Таким образом, **Общеславянский лингвистический атлас** наглядно показал возможность использования данных лексики и словообразования для члене-

ния микро- и макроязыковых территорий. Его карты явились великолепным дополнением к праславянским этимологическим словарям, иллюстрацией реальной пространственной стратификации огромного пласта праславянской лексики.

ОЛА внес существенный вклад и в осмысление проблем сопоставительного языкознания. Материалы Атласа реально доказали, что межславянские связи невозможно рассматривать только в одной плоскости – статистических соответствий, ибо они не укладываются в какой-либо один ареальный сценарий, кроме того, происходит отождествление разных по времени изоглоссов, которые отличаются друг от друга и по своей древности, и по устойчивости, и по количеству и употребительности охватываемых ими слов, и по своему значению для разных уровней языка. Для понимания истинного характера ареальных связей славянских языков важное значение имеет общеславянская перспектива, так как она дает возможность выяснить, какие из выявленных параллелей отражают и продолжают отношения исходной системы, а какие свидетельствуют о неодинаковой реализации системы связей и отношений, унаследованных из праславянской эпохи.

Совпадение же на многих картах Атласа ареалов лексико-словообразовательных и фонетических явлений (ОЛА, как известно, имеет две серии выпусков – лексико-словообразовательную и фонетическую) позволило по-новому осмыслить вопрос о наличии/отсутствии связи между фонетическими и лексическими ареалами (вопрос, который еще со времен Ж. Жильерона решался, как правило, отрицательно, подробнее см.: Вендина 1998: 130).

Не менее важным является и другой аспект Атласа – **синхронно-типологический**, так как ОЛА охватывает целую семью хотя и близкородственных языков, но существенно отличающихся по своему строю. Этот аспект Атласа реализуется как в фонетико-грамматической, так и в лексико-словообразовательной серии.

Так, в частности, во всех томах фонетико-грамматической серии ОЛА содержатся **типологические карты**, репрезентирующие фрагменты языковой системы, на которых в обобщенном виде представлена информация, содержащаяся на отдельных картах, посвященных континуантам той или иной праславянской фонемы.

Синтезируя и упорядочивая огромный материал целого тома, эти обобщающие карты являются по своей сути интерпретационными, поскольку на них репрезентируются результаты сопоставления современных континуантов с более ранними, причем факты, не являющиеся продолжением развития собственно праславянских единиц, авторами элиминируются. При этом на картах

получают отражение не только рефлексy картографируемых праславянских фонем, но и их позиционное поведение (отношение к ударению, вокальному количеству и консонантному окружению). После тщательного, скрупулезного сравнительно-исторического и лингвогеографического анализа авторами карт материалов всего тома (анализа, который можно сравнить, пожалуй, с работой археологов, последовательно снимающих более поздние напластования) искомая информация предстает на обобщающих картах в «чистом виде», что делает эти карты бесценным вкладом в сравнительно-историческое языкознание и лингвистическую географию.

Обобщающие карты посвящены исследованию такого, например, вопроса, как влияние консонантного окружения на рефлексацию праславянских вокалов. В большинстве сравнительно-исторических исследований эта информация, как правило, отсутствует или носит эпизодический характер. Между тем карты Атласа продемонстрировали, как важен учет консонантного окружения при изучении рефлексации праславянских гласных, поскольку наличие или отсутствие влияния фонетического контекста может являться причиной возникновения древнейших диалектных различий. Так, например, изучение связи рефлексации **ę* с консонантным окружением позволило сделать следующий вывод: «развитие гласного **ę* в масштабах славянского диалектного континуума определялось двумя главными тенденциями, а именно: а) регрессивным ассимилятивным воздействием следующего за **ę* мягкого согласного, ведущим к повышению тоновой характеристики гласного (почти все западнославянские, северо-восточные русские диалекты и б) прогрессивным диссимилятивным влиянием предшествующих небных согласных, проявляющимся в понижении тоновой характеристики гласного (оно охватывает значительно меньшую, но более компактную территорию – словацкие, западноукраинские, некоторые южнославянские диалекты)» (Пожарицкая, Попова 1990: 174).

Новой и принципиально важной для сравнительно-исторического языкознания является информация о влиянии вокального количества на рефлексацию праславянских гласных. На обобщающих картах Атласа, посвященных рефлексации **ě*, **ŕ* и **ę*, впервые четко обозначен ареал влияния вокального количества (польские, чешские, словацкие, словенские, сербские и хорватские диалекты) и определен тип влияния – непосредственное (что чаще всего наблюдается в словенских диалектах) и опосредованное (примером такого влияния являются, как правило, польские диалекты). Судьба этих праславянских гласных складывалась по-разному в зависимости от их вокального количества и качества: рефлексy, например, носового **ŕ* менее зависимы от вокального

количества (Ivić, Logar 1990: 112) – непосредственное влияние наблюдается лишь в отдельных словенских диалектах, чем рефлексы *ѣ, где эта зависимость наблюдается уже в более широком ареале (Ивич, Логар 1990: 170) – практически все словацкие диалекты и отдельные словенские; ср. также рефлексы *ě, развитие которого практически во всех этих диалектах зависит от влияния вокального количества (Ивич, Логар 1988: 154).

Предметом картографирования в Атласе стал также вопрос о влиянии ударения на рефлексаию праславянских гласных, так как они могут сохранять свое специфическое качество под ударением и без ударения или растворятся в рефлексах других праславянских гласных, ср., например, обобщающую карту «Отношение рефлексии *ѣ к ударению» (Вендина, Калнынь 1988: 152). На карте отчетливо выделяются две группы говоров: 1) **говоры, в которых рефлексия *ѣ зависит от ударения**, так как в них *ѣ сохранил свою специфику лишь под ударением, поскольку без ударения он утратил свою индивидуальность, совпав либо с более широким низким гласным (серболужицкие, значительная часть севернорусских говоров – архангельских, вологодских, костромских, отдельные пункты в среднерусских – новгородских, селигеро-горжковских, владимирско-поволжских и южнорусских – верхне-днепровских говорах, тульских и восточных; большинство белорусских и украинских севернопольских говоров; из южнославянских – часть словенских – приморских, горенских, белокраинских и штаерских говоров и отдельные пункты в говорах Эгейской Македонии), либо с более узким высоким гласным (что наблюдается значительно реже и встречается в основном в отдельных русских, словенских, сербских и македонских говорах); 2) **говоры, в которых ударение не влияет на рефлексию *ѣ**, так как в них он либо утратил свою специфику (большинство русских, сербских, хорватских и македонских диалектов, частично белорусских и словенских), либо сохранил ее независимо от ударения (большинство украинских диалектов и отдельные пункты в сербских штокавских говорах).

Новым перспективным направлением в лингвистической географии является и создание в ОЛА обобщающих фонетико-фонологических карт, репрезентирующих факт сохранения или утраты фонологической индивидуальности праславянской фонемы в ее отношении к другим функциональным единицам фонологической системы праславянского языка независимо от ее современной фонетической реализации. Авторы этой серии карт (Б. Видоески и З. Тополинска) вскрывают сложные отношения континуантов картографируемой фонемы с другими единицами системы вокализма, которые во многих славянских диалектах возникли вследствие частичного позиционного или факкультативного ее совпадения с другими фонемами. Используя специальную

систему картографических средств, они показывают развитие взаимодействующих рефлексов, передавая хронологически самые ранние совпадения праславянской фонемы с другими единицами частной диалектной системы, дифференцируя объединения с двумя, тремя и даже четырьмя фонемами (см., например, такие карты этих авторов, как «Фонологический статус рефлексов *ě/*ě:» в томе «Рефлексы *ě» или «Фонологический статус рефлексов *ę/*ę:» в томе «Рефлексы *ę» и др.).

Сопоставительный анализ этих структурно-типологических карт ОЛА позволит в будущем «нащупать» механизм развития многих праславянских фонем и выявить внутренние связи сходных по своим результатам рефлексаций (например, *ě и *ę), что в конечном итоге позволит создать типологию фонетико-фонологических систем славянских диалектов. Первые шаги к созданию диахронической типологии были сделаны в докладе П. Ивича «Факторы, которые влияют на развитие гласных в славянских языках» на IX съезде славистов. В своем докладе он поднял вопрос о причинах, вызывающих изменения в системе вокализма славянских языков. Одной из таких причин является тенденция к ее упрощению. И хотя этот процесс в разных славянских языках протекал по-разному, однако определенные закономерности все же прослеживаются. Они связаны с действием главным образом двух факторов – просодических (ударение, количество, тон) и позиционных (граница слова – начало или конец, качество предшествующего и последующего согласного, а также качество гласного следующего слога). Главными из них, по мнению П. Ивича, являются ударение (а точнее, безударность), количество и мягкость соседнего согласного. Причем территориальная дистрибуция этих факторов разная: в восточнославянских языках, как и на восточной окраине южнославянских языков, наблюдается комбинация двух факторов – ударения и мягкости согласного. В западнославянских диалектах наибольшую силу имело количество и мягкость согласного. В словенском языке и ближайших к нему хорватских диалектах существенным было влияние количества и ударения. В кайкавских и чакавских говорах особенно значимо было количество, а ударение оказало небольшое влияние. В штокавских говорах, а также в большинстве македонских и некоторых западноболгарских говорах действия этих факторов практически не наблюдается (Ivić 1983: 1).

Таким образом, материалы фонетико-грамматической серии Атласа являются ярким свидетельством того, что ОЛА дает возможность не только для сравнительно-исторического, но и для типологического изучения современных славянских диалектов, выявления типологических особенностей их исторического развития.

Не менее значимой является структурно-типологическая информация и лексико-словообразовательной серии карт. Это относится, прежде всего, к мотивационным картам как к новому типу лингвистической интерпретации картографируемого материала. Пока удельный вес этих карт в Атласе сравнительно невелик, однако число их в каждом томе увеличивается. Ценность их определяется тем, что, эксплицируя внутреннюю форму того или иного названия, они позволяют не только выявить принципы номинации реалии, но и, в отличие от этимологических исследований, прояснить причины или мотивы их возникновения. А возможность рассмотреть их в общеславянском контексте позволяет выявить некоторые типологические универсалии. Более того, публикация Лингвистического атласа Европы (ЛИАЕ) и Общекарпатского диалектологического атласа (ОКДА) дает возможность «встроить» эти карты в более широкие рамки, спроецировав их данные на материал европейских языков (ср., например, карту, посвященную названию одувачика (*Leontodon Taraxacum*) в третьем томе ОЛА «Растительный мир»: если в славянских диалектах в его названиях чаще всего актуализируется качественно-характеризующий признак (по выделяемой на изломе стебля жидкости, ср. плс., луж., чеш., слц., слн., серб. *meľč-ь*, мак. *meľč-ьk-a*, блр., укр., плс. *meľč-aj-ь*), а также акторный (название как результат действия, ср. рус., блр. *ob-duv-an-ьč-ik-ь*), то в английском и немецком языках чаще всего используется реляционный признак с семей 'подобия' (ср. англ. *dandelion*, нем. *Löwenzahn* (оба названия мотивированы формой листьев этого цветка: франц. *dent-de-lion* 'львиный зуб' > англ. *dandelion*), а во французском (*pissenlit*) – функциональный, связанный с медицинским воздействием этого растения («стандартный французский термин был заимствован в соседних немецких и нидерландских диалектах как *Bettpisser* и *Bettseicher* 'мочащийся в постель'») (Фирек 2003: 31).

Отражение на карте всех зафиксированных в славянских диалектах названий (за исключением единичных или случайных) позволяет увидеть реальную картину фрагмента славянского языкового мира. В этом смысле материалы Атласа имеют еще одну чрезвычайно важную ценность – лингвокультурологическую. Несмотря на то, что культурно-историческая направленность Атласа в опубликованных томах пока еще ясно не эксплицирована, однако в дальнейшем она может быть достаточно четко представлена на его этнолингвистических картах, соединяющих в себе принципы собственно лингвистического и культурологического анализа картографируемого материала (опыт составления таких карт имеется уже в ЛИАЕ, см., например: Гак 1996: 105, Alinei 1997:3).

Анализ мотивационных признаков является чрезвычайно важным и для хронологической стратификации представленных на карте названий, ибо, согласно культурной морфологии, в истории языка любой культуры существуют довольно устойчивые «прозрачные модели мотивации», в соответствии с которыми условно можно выделить «три отдельных слоя: слой, поддающийся самой легкой идентификации и датировке, принадлежит истории, а именно христианству и исламу... В доисторическую эпоху можно различить два слоя: один характеризуется «сверхъестественными, сверхчеловеческими» языческими персонажами, а второй уже без антропоморфизма, еще более ранними зооморфными образами и представлениями о родстве» (Фирек 2003: 32). В отличие от «немой» археологической стратификации, эта культурно-историческая стратификация является «говорящей», ибо на лингвистических картах Атласа все эти культурные слои до сих пор остаются «живыми», см., например, карту 'божья коровка' в 1 т. «Животный мир», на которой «сосуществуют» во времени и в пространстве названия, относящиеся ко всем трем культурно-историческим слоям – христианскому (ср.: *bož-ъj-a korv-ъk-a*, *bož-ъj-ъ vol-ъk-ъ* или по именам святых: *katarin-ъk-a*, *marget-ic-a*, *an-ъč-ica*, *elen-ъk-a bož-ъj-a*, *ivan-ъč-ikъ*, *petr-ik-ъ* и т.д.); следует отметить, что этот мотивационный признак является чрезвычайно значимым для представителей разных культур, ибо он встречается и в других европейских языках, ср. англ. *lady-cow* или *cow-lady* 'корова Богородицы', *lady-bug* 'жук Богородицы', франц. *vache a Dieu* 'божья коровка', итал. *vacheta de la Madyna* 'коровка Мадонны', исп. *buey de Dios* 'божий вол', нем. *Marienkäfer* 'жук Марии', бретон. *elik doue* 'божий ангелок', швед. *Jesu vallflicka* 'пастух Иисуса' и т.д. (подробнее см.: Фирек 2003: 33; Донадзе 2004: 108); и языческому – антропоморфному, ср.: *ne-vest-a*, *ne-vest-ica*, *pan-ъn-a*, *pan-ъn-ъka*, *sir-ot-ъka*, *rod-in-ъk-a*, *mat-in-ъk-a*, *bab-a*, *malžen-ъk-a*, *god-un-ъk-a*, *vorž-ъk-a* и др.; и зооморфному, ср. *ov-ъč-ic-a*, *ov-ъč-ъk-a*, *vol-ъ*, *vol-ik-ъ*, *baran-ъ*, *koz-ar-ъk-a* и др.).

Создание таких карт в ОЛА – дело, несомненно, будущего. Однако и сегодня соединение лингвистического, этнолингвистического и лингвогеографического подходов в интерпретации материалов Атласа позволяет не только выявить много интересного, но и внести коррективы в саму «идеологию» картографической концепции.

Так, в частности, осмысление опубликованных материалов лексико-словообразовательной серии Атласа приводит к мысли о необходимости включения данных этнолингвистических исследований в лингвистический комментарий лексической, лексико-словообразовательной и мотивационной карты, поскольку этнолингвистика помогает многое прояснить в мотивационных

признаках картографируемых лексем, мимо которых часто «проходит» автор карты: например, внимательное прочтение карт первого тома ОЛА «Животный мир» обнаруживает сходство в морфемной структуре лексем *last-ъk-a* и *last-ъč-ъk-a* на картах, посвященных названию ласки и ласточки (к. 9 ‘ласка’ и к. 24 ‘ласточка’), причем сходство не только формальное, но и ареальное: обе лексемы имеют приблизительно одинаковую географию (восточнославянские диалекты, а точнее – южнорусские, восточнукраинские и восточнобелорусские). Объяснение этому странному совпадению дает этнолингвистика, указывающая на то, что «в народной традиции ласточка обнаруживает сходство с лаской (обеим свойственная женская символика, обе они благоприятствуют скоту, обе наделяются функцией щекотания («лоскотания»))» и т.д. (подробнее см.: Гура 1997: 631-632).

Ценность Атласа определяется еще и тем, что он может служить важным источником информации и для самой этнолингвистики. И хотя эта информация существует на картах ОЛА чаще всего в латентном, непроявленном состоянии, а потому нуждается в своей экспликации, однако выявить ее можно с помощью методов лингвистического и лингвогеографического анализа.

Этнолингвистическая информация может быть извлечена, прежде всего, из лексических и лексико-словообразовательных карт, посвященных лингвогеографической репрезентации тех или иных реалий внешнего мира. При этом ключом к декодированию культурно-исторических смыслов могут служить метафорические номинации, в которых нередко сохраняются следы мифо-поэтических воззрений славян на природу (в этом отношении чрезвычайно ценный материал содержат первые три тома Атласа «Животный мир», «Животноводство» и «Растительный мир»).

Так, например, если обратиться к лексико-словообразовательному тому Атласа «Животный мир», то этнолингвистическую информацию можно извлечь из таких карт Атласа, как ‘белка’ (см., например, лексемы *kat-er-ic-a*, *kat-er-ič-ъk-a*, в которых отразилась женская символика белки), ‘ласка’ (лексема *nevest-a* и ее производные, в которых сохранилась брачная символика ласки), ‘головастик’ (лексемы с корнем *kaluger-* и *pop-*, отражающие метафорическую антропоморфизацию, поскольку в языковом сознании носителей диалектов подвижные объекты внешнего мира очень легко персонифицируются), то же можно отнести к карте ‘светлячок’ (лексемы *ioan-ič-ъkъ*, *ioan-oš-ikъ*), к картам ‘кузнечик’ и ‘стрекоза’ (лексемы с корнем *konj-*, *kobyl-*, отражающие существующую во многих славянских фольклорных традициях символическую связь насекомых со скотом (Гура 1997: 501) и ко многим другим лексическим картам Атласа.

Однако самым надежным источником этнолингвистической информации, как представляется, являются мотивационные карты, поскольку они позволяют увидеть мотивационный признак в пространстве языка той или иной культуры и поэтому являются, по сути дела, лингвогеографической проекцией языка этой культуры.

Так, например, в шестом томе Атласа «Домашнее хозяйство и приготовление пищи» находится мотивационная карта, посвященная названию 'первого куска хлеба, отрезанного от буханки, горбушки'. На этой карте наряду с пространственным и процессуальным мотивационным признаком (ср. *kraj-ъс-ъ*, *kraj-ъс-ѣ*, *kraj-išč-e*, *kraj-ък-а*, *kraj-ик-ъ*, *kraj-ик-а*, *kraj-ъс-ик-ъ* или *kroj-ъ*, *съ-kroj-ък-ъ*; *pri-lěp-ък-а*, *съ-lěp-ък-ъ*; *qpb-ъ*, *qpb-ъс-ѣ*; *na-čet-ък-ъ*, *na-čin-ък-ъ*, *ob-ber-ък-а*) представлен антропоморфный признак (ср. лексемы *gъrb-их-а*, *gъrb-uš-а*, *gъrb-uš-ък-а*, *gъrb-uš-ък-ъ*, *gъrb-ък-ъ* и др.), распространенные главным образом в русских и частично украинских и белорусских диалектах; или лексемы *peť-ък-а*, *peť-ič-ък-а* и др., характерные в основном для периферийных македонских, южнопольских и чешских диалектов; лексема *ъb-ък-ъ*, отмеченная только в украинских диалектах; лексемы *jan-ък-ъ*, *jan-ък-о* и др., встречающиеся в словацких и изредка в чешских диалектах. Все эти названия говорят о том, что хлеб в языке этих культурных традиций воспринимается как живое существо, имеющее свои «части тела». На это косвенно указывает и другая карта Атласа – 'подходит, растет (о тесте)', которая свидетельствует о том, что тесто практически во всех славянских диалектах уподобляется живому существу. Это существо **живет** (ср. лексемы *ži-v-e-ть*, *za-ži-v-e-ть*, *vy-ži-v-e-ть* – севернорусские диалекты), **движется** (ср. лексемы *xod-e-ть*, *xod-i-ть*, *podъ-xod-i-ть*, *въzъ-xod-i-ть*, *vy-xod-i-ть* *do-xod-i-ть*, *въzъ-xod-j-e-ть*, *въzъ-xad-j-i-ть*, *podъ-xod-j-i-ть*, *vy-xad-j-i-va-je-ть* и др. – восточнославянские, словенские и частично чешские диалекты; или *въzъ-jbd-e-ть*, *podъ-jbd-e-ть*, *nadъ-jbd-e-ть* и др. – македонские, частично южнорусские, болгарские и сербские диалекты; *dvig-a-je-ть* *se*, *orъ-dvig-ne-ть* *se*, *dvizъ-e-ть* *se*, *na-dvizъ-e-ть* *se* и др. – лужицкие, хорватские и словенские диалекты), **растет** (ср. лексемы *orъst-e-ть*, *orъst-ne-ть*, *na-orъst-a-je-ть*, *pod-orъst-a-je-ть* и др. – польские, западноукраинские, сербские и македонские диалекты) и даже **работает** (ср. *orъb-i-ть* и др. – кашубские диалекты). Наконец, об этом же говорит и распространенное практически во всех славянских диалектах название зернового хлеба – *žito*, в котором реализуется идея жизни.

Карты Атласа позволяют не только увидеть разные мотивационные признаки в пространстве языка той или иной культуры, но и провести глубинную смысловую реконструкцию метафорических образов, лежащих в основе этих мотивационных признаков (см., например, реконструкцию метафорических

образов божьей коровки в: Топоров 1999: 491; Вендина 2000: 193). Этнолингвистический подход к репрезентации материала на карте, предполагающий объясняющую интерпретацию лингвистической карты, открывает, таким образом, большие перспективы перед Общеславянским лингвистическим атласом в картографической проекции духовной культуры славян. Расширение практики мотивационной картографии «позволит отвлечься от формальных различий между языками и сосредоточиться на сходных или одинаковых идеологических и культурных представлениях для исследования «мотивационного метаязыка», общего для всех языков мира» (Донадзе 2004: 107). Следует отметить, что именно на этом направлении международный коллектив ЛАЕ достиг наиболее заметных результатов.

Говоря о синхронно-типологической направленности лексико-словообразовательной серии Атласа, следует особо подчеркнуть тот факт, что карты этой серии имеют существенное предпочтение перед любым диалектным или сравнительно-историческим исследованием монографического характера, поскольку они **позволяют увидеть пространственную стратификацию всей лексико-семантической группы** на территории Славии. А наличие разных мотивационных признаков, четко выявляемых в легенде к каждой карте, дает возможность реально ощутить **своеобразие национального языкового сознания** в сложном процессе восприятия мира человеком, его познавательной и классифицирующей деятельности.

Синхронно-типологический аспект Атласа проявляется и в том, что его материалы дают исследователю возможность «реально представить» общую картину **механизма эволюции славянских языков**. Сравнение материалов карт лексико-словообразовательной и фонетико-грамматической серии Атласа свидетельствует о том, что в лексических и фонетических системах славянских языков процессы их дивергенции носили разный характер: если на фонетических картах мы можем довольно часто наблюдать четкое диалектное размежевание, своеобразные «разломы» на диалектном ландшафте *tetra Slavia* (см., например, карты фонетических томов ОЛА, посвященных рефлексам носовых), то на лексических картах таких резких обрывов изоглосс не прослеживается, скорее здесь отражен процесс медленного разрушения праславянского единства, при котором следы прежней близости языков не только не утрачиваются, а, напротив, довольно долго сохраняются (хотя нередко и лишь в виде осколков). И эта разная картина эволюции славянских языков на фонетическом и лексическом уровне порождена кумулятивным принципом развития лексического состава каждого языка, когда новое не устраняет старое, а прекрасно «существует» с ним, усложняя эту систему во времени и в пространстве.

Именно поэтому Атлас дает исследователю реальную возможность увидеть «в действии» принцип отражения диахронии в синхронии. На его лексических картах этот принцип прослеживается особенно четко, так как лексика и особенно словообразование – это системы, постепенно развертывающиеся во времени. Несмотря на все изменения, пережитые языками в процессе развития, их словообразовательные системы (в силу своей консервативности), как правило, сохраняли модели, которые в большинстве своем обладали высокой степенью устойчивости. В связи с этим образование нового слова происходило по готовому образцу, унаследованному от предшествующей языковой эпохи и закрепившемуся в сознании носителей языка (ср., например, карты, посвященные названиям детенышей животных и птиц во втором томе «Животноводство», на которых представлены целые вереницы слов, образованных в разное время, но по одной и той же модели, а также обобщающую карту № 79 ‘названия молодых животных и птиц’, репрезентирующую территориальную дистрибуцию этих словообразовательных моделей). Генерализуя информацию, содержащуюся на каждой отдельной карте, эта обобщающая карта эксплицирует не только ареалы разных моделей, но и выявляет степень их продуктивности, так как чем активнее в прошлом была та или иная словообразовательная модель, тем шире ее ареал в настоящем, подтверждением чему служит ареал суф.-*ѣ*, охватывающий практически все западно- и южнославянские диалекты, а также частично белорусские и украинские.

Атлас позволяют **выявить** и некоторые **тенденции**, которые прослеживаются на диалектном **ландшафте** Славии. Это прежде всего тенденция к сужению ареалов праславянских лексем за счет широкого распространения региональных диалектизмов. И это обстоятельство чрезвычайно повышает ценность лингвогеографического критерия при определении диалектов, отличающихся наибольшей концентрацией лексической архаики.

При этом степень сохранности праславянских диалектизмов во многом определяется их принадлежностью к той или иной семантической группе, поскольку она, как правило, выше в лексике, принадлежащей миру «дикой» природы, нежели в доместикатах, относящихся к миру «второй» природы, созданной самим человеком: именно в этой лексике чаще всего прослеживается яркое своеобразие в видении и назывании предметов и явлений, отсюда богатство как корневых морфем, так и цельнолексемных номинаций, имеющих эксклюзивный характер (см., например, карты, посвященные звукоподражательным глаголам в томе «Животноводство»: ‘блеет (овца)’, ‘лает’, ‘мяукает’, ‘поет (о петухе)’ и др., которые свидетельствуют о том, что каждый славянский народ слышит эти звуки по-своему).

Ценность лексико-словообразовательной серии карт Атласа проявляется и в том, что они **позволяют внести коррективы в картину сходств и различий** славянских языков, которая традиционно устанавливалась на базе данных исторической фонетики. Оперирование многочисленными лексическими изоглоссами, в количественном отношении во много раз превосходящими фонетические, дает исследователю возможность быть более объективным в восстановлении сложной картины схождения и расхождения диалектов праславянского языка, нежели при использовании фонетических данных.

Материалы Атласа являются наглядной иллюстрацией пространственной стратификации совокупности лексико-словообразовательных явлений, соотносимых с теми или иными диалектами. При внимательном изучении карт Атласа можно обнаружить определенную повторяемость и устойчивость ряда изоглосс, связывающих разные языковые группы или отдельные диалекты. Причем она наблюдается не только в отдельных морфемах (корневых или аффиксальных), но и, что особенно важно, в цельнолексемных номинациях, что придает выявленным схождениям высокий классификационный вес и, соответственно, особую строгость и ценность, делая их надежными ориентирами при реконструкции системы славянского языкового родства.

В этом отношении чрезвычайно ценным является выход в свет шестого тома ОЛА «Домашнее хозяйство и приготовление пищи», в котором содержится **полный свод** материалов по всем славянским диалектам (включая болгарские), что позволяет впервые увидеть истинную картину междиалектных схождения и расхождения. Не имея возможности подробно останавливаться на анализе схождения каждого из славянских языков и его диалектов (подробнее см.: Вендина 1996: 18; Falińska 2001; Клепикова 2005: 51), отметим, что общий ареалогический анализ лексических материалов, содержащихся в опубликованных томах лексико-словообразовательной серии Атласа, свидетельствует о том, что восточнославянские языки на фоне западно- и южнославянских демонстрируют удивительное лексическое единство, что свидетельствует о высокой степени гомогенности восточнославянского диалектного континуума, в отличие от южно- и западнославянских языков, отличающихся гетерогенностью. Так, например, в материалах шестого тома ОЛА «Домашнее хозяйство и приготовление пищи» обнаружено лишь по одной лексеме выделяющей западно- и южнославянские диалекты в общем контексте Славии, тогда как в восточнославянских диалектах их представлено множество, ср.:

западнославянские диалекты:

kraj-a-j-e-tъ к. 17 'режет' (хлеб) (илл. *kraja*, *kraja še*; чеш. *kra:ji*, *kra:ji:*, *kra:i:*; слл. *kra:ja:*, *kra:ja*, *kra:ja*; луж. *kraja*);

Южнославянские диалекты:

zem-j-ĕn-ъ к. 50 'сделанный из глины' (слн. *zamjĕ:n*, *zem'liĕn*; хрв. *zem'lb:n'i*, *zeml'e:ni*, *zem'le:ni*; серб. *zèmlani:*, *zèmlan*; мак. *zemjen*, *'zemen*, *'zemjan*; блг. *zemlen*, *'zeml'an*, *'zemn'an*).

Восточнославянские диалекты:

ko'ld-ĕz-ъ, *ko'ld-ъc-ъ*; к. 1 'вырытая в земле яма для добывания воды, колодец' (рус. *ko'lod'ec*, *kə'lod'ĕc*; укр. *ko'todez'*, *ko'lod'az'*; блр. *ka'loz'ic'*, *ka'loz'iz'*, *ka'loz'is'*);

(stokan)-ъ к. 6 'стакан' (рус. *sta'kan*, *stə'kan*; укр. *sto'kan*; блр. *sta'kan*, *stɨ'kan*);

žir-ъn-ъ к. 26 'содержащий много жира' (о мясе)' (рус. *'žyrnyj*, *'žyrnəj*; укр. *'žyrnij*, *'žyrnyj*; блр. *'žyrnyj*);

pĕn-ъk-a к. 31 'пенка' (на молоке) (рус. *'p'enka*, *'p'enkə*; укр. *'p'inka*; блр. *'p'enka*);

prost-o-kvaš-a к. 35 'сырое кислое молоко' (рус. *prəsta'kvaša*, *prəsta'kvašə*; укр. *prostok'vaša*; блр. *prastak'vaša*, *prystyk'vaša*);

sъ-liv-ъk-y к. 36 'густой жирный верхний слой свежего отстоявшегося молока, сливки' (рус. *s'l'ifk'i*, *s'l'iŭk'i*; укр. *s'l'iŭky*, *s'lyŭky*; блр. *s'liŭk'i*, *z'l'iŭk'i*);

skor-o-lup-a к. 41 'скорлупа' (яйца) (рус. *skorlu'pa*, *skərlu'pa*; укр. *škor'rupa*, *škaral'upa*; блр. *škarlu'pa*, *škorol'upa*);

skor-o-lup-ъk-a к. 41 'скорлупа' (яйца) (рус. *skor'lupka*, *skəra'lupkə*; укр. *škor'rupka*; блр. *skar'lupka*, *škar'lupka*);

kyр//ĕt-ъk-ъ к. 49 'кипящая или вскипевшая вода' (рус. *k'ip'a'tok*, *k'ip'i'tok*; укр. *kyрja'tok*, *k'ip'ja'tok*; блр. *kəp'a'tok*, *kyр'a'tok*);

//ĕd-a к. 54 'все, что употребляется в пищу людьми, еда' (рус. *je'da*, *ji'da*, *ja'da*; укр. *je'da*, *ji'da*; блр. *ji'da*, *jada*);

ob-ĕd-a-j-e-tъ к. 60 'ест обед' (рус. *o'b'edat*, *o'b'edajo*, *o'b'edajet*, *a'b'edəit*; укр. *o'bidaje*, *ho'b'idaje*, *wo'b'idaje*; блр. *a'b'edyjic'*, *a'b'edajic'*);

pol-u-dъn-ik-ъ, *pol-ъ-dъn-ik-ъ* к. 61 'еда между обедом и ужином, полдник' (рус. *'po'ldn'ik*, *'poŭdn'ik*; укр. *puh'denok*, *po'ludnok*; блр. *'poŭdn'ik*, *'po'lydn'ik*, *po'hdn'ik*) и т.д.

Этот факт не может остаться без внимания при рассмотрении вопроса о лингвистическом этногенезе южных и западных славян. Даже если предположить, что в ходе истории славянских языков их бывшее единство было разрушено временем, наличие такого количества общезападнославянских и общеевропейских изоглоссов является серьезным аргументом против существования в прошлом их языкового единства.

Материалы Атласа, а также исследования, ведущиеся в этом направлении, говорят о «сложных и длительных процессах дивергентного и конвергентного развития славянской языковой семьи, начиная с праславянской эпохи, инициированных, в частности, интенсивными миграциями древних славян (а позднее – отдельных славянских этносов). Отсюда – существование, с одной стороны, диалектной дифференциации уже в праславянском, а с другой – «вторичных» сближений как на уровне прадиалектов, так и в дальнейшем – между отдельными славянскими языками в целом или некоторыми диалектами различных языков» (Клепикова 2005: 62).

Иллюстрацией этих сложных исторических процессов является картина, отраженная на картах, представляющих распространение заимствований в славянских языках. В этом отношении ОЛА дает уникальный материал для решения вопроса о **контактах славянских языков с языками неславянских народов** (см., например, **сводные карты заимствований** в шестом томе ОЛА «Домашнее хозяйство и приготовление пищи», посвященные заимствованиям из тюркских, романских, германских, латинского, греческого, а также из албанского и венгерского языков). На картах Атласа отчетливо видно, что география этих заимствований, а также их объем разные: наиболее распространенными и частотными являются заимствования из немецкого языка (они покрывают практически всю территорию Славии за исключением болгарских и македонских диалектов), за ними следуют заимствования из тюркских языков, характерные в основном для восточно- и южнославянских диалектов, далее идут заимствования из итальянского языка (они распространены в основном в словенских диалектах в Италии и в хорватских на побережье Адриатического моря), из греческого (они локализируются в основном в южнославянском ареале, причем главным образом в болгарских и македонских диалектах), а также из латинского (они характерны преимущественно для западнославянских диалектов, и прежде всего польских, а также частично южнославянских – словенских и хорватских), из венгерского (они отмечены главным образом в словацких диалектах, а также в юго-западных украинских и частично на юго-востоке чешских), из румынского языка (в юго-восточном ареале южнославянских языков, а также в юго-восточных словацких и украинских закарпатских говорах), наконец, самая немногочисленная группа заимствований из албанского языка (они свойственны в основном македонским диалектам). Интересно, что и в восьмом томе ОЛА «Профессии и общественная жизнь» эта картина в принципе повторяется, хотя число заимствований здесь значительно выше – 750 названий от 300 заимствованных корней (для сравнения в шестом томе всего 118 заимствований от 105 корней), однако

и здесь лидируют заимствования из немецкого языка, за которыми следуют турецкие заимствования (подробнее см. Siatkowski 2003: 174–184).

Карты Атласа позволяют провести исследование и в обратном направлении и изучить заимствования славизмов в пограничные неславянские диалекты (например, румынские или немецкие), поскольку они содержат информацию об ареальной характеристике отдельных лексем такой высокой точности и детализации, что **позволяют выявить зоны активных иррадиационных процессов** и не только провести каталогизацию таких славизмов, но и **установить их относительную хронологию** (так, например, к. № 30 'ящерица' т. 1 «Животный мир» позволяет сделать «вывод о том, что ю.-рум. *gūster, gūstāri* 'ящерица' является южнославянским заимствованием, причем достаточно старым, на что «указывает, с одной стороны, наличие мегл. *gūsteri* ...», а с другой – представленность в ОЛА, в соседних с Румынией областях, более частотных несuffixальных форм (*gušč-er-ъ* и под.), при «периферийном» (=южном) *gušč-er-ic-a*, редко (мак.), *gušč-er-ъk-a*, часты варианты» (подробнее см.: Бернштейн, Клепикова 1998: 52; Siatkowski 2004).

Лингвогеографическое изучение славянских диалектов позволило обратиться и к **рассмотрению типологии ареалов**, их величины, конфигурации, иерархии и задуматься над закономерностями, действующими в лингвистическом пространстве, а именно над такими лингвоареальными явлениями, как системность ареала (когда на огромном географическом пространстве наблюдается последовательное распространение одного и того же рефлекса или одной и той же лексемы, см., например, карты первого лексико-словообразовательного тома «Животный мир»: карта № 1 'зверь', к. № 9 'ласка', к. № 10 'еж', к. № 11 'заяц' или карты, посвященные рефлексам носовых и редуцированных, в частности, в восточнославянских диалектах, демонстрирующих удивительную монолитность диалектного ландшафта и однотипность рефлексов) и противоположная ей асистемность, размытость ареала (когда на сравнительно небольшой территории наблюдается огромное разнообразие рефлексов или высокая концентрация разнолексемых номинаций (ср., например, словенские диалекты, где чаще всего наблюдается такая ситуация, которую можно сравнить, пожалуй, с эффектом «прибрежных волн»).

Таким образом, материалы Атласа позволяют **определить специфику** современного состояния **диалектного ландшафта Славии**. Лингвистическое картографирование свидетельствует о том, что ареалы, выявляющиеся на картах Атласа, отличаются не только своей конфигурацией и местоположением (островной, центральный, маргинальный, контактный, дистантный), но и своими существенными характеристиками. Даже так называемые «чистые» ареалы

(в которых отсутствуют существенные диалектные различия), а тем более «мозаичные» (степень дифференциации которых так высока, что изогlossы также не выявляются) являются свидетельством тех сложных внутрдиалектных процессов, которые и определили специфику этих ареалов. В этом отношении чрезвычайно существенным является пространственно-статистический комментарий к картам Атласа (первый опыт которого был предложен Б. Фалинской в томе «Животноводство» – Falińska 2001), позволяющий проследить пути формирования ареала, этапы исторической эволюции картографируемой единицы языка. «Фиксация единиц в отдельных диалектных системах или незначительных по величине ареалах может свидетельствовать о различных процессах в диалектах: сигнализировать о пространственной или функциональной редукции некогда более распространенного явления; об экспансии инноваций, заимствований; о нерегулярном развитии языковой единицы в небольшом ареале и других процессах» (Гриценко 2004: 99).

Как уже отмечалось, одной из важнейших задач Атласа является задача определения «первоначальной территории, занимаемой славянами, и их последующего распространения в разных направлениях в разные географические зоны и в разные исторические эпохи» (ОЛА Вступительный выпуск 1994: 28), т.е., иными словами, **задача определения прародины** славян. Следует, однако, признать, что Атлас пока не может решить этого вопроса. Решение его затруднено, прежде всего, тем обстоятельством, что практически все вышедшие тома Атласа (за исключением последних) имеют лауну в виде болгарского материала, что делает какие-либо предположения и выводы по этой проблеме не вполне корректными. Думается, что устранение этой лауны в последующих томах Атласа (или в виде дополнительной публикации болгарских материалов по сетке ОЛА) поможет найти ее решение.

Однако уже сейчас можно с уверенностью сказать, что если раньше при решении проблемы этногенеза славян привлекались разрозненные факты (а иногда лишь интуиция ученого), то с созданием ОЛА она получает твердые основы и достаточно убедительную аргументацию.

Пока же можно сказать, что Атлас не подтверждает традиционной точки зрения о существовании единого в лексическом отношении праславянского языка. Благодаря его материалам «на смену представлению о первоначально бездиалектном праславянском языке приходит учение о диалектно сложном древнем языке славян с сильно развитым диалектным словарем» (Трубачев 1983: 236). Поэтому механизм его развития сегодня переосмыслиется: «прямолинейные схематичные построения в духе теории родословного древа уступают место более сложным представлениям о процессе развития, вытекаю-

щим из положения о динамичности праславянского языка, незамкнутости, проницаемости занимаемой им территории» (Куркина 1985: 61).

Материалы Атласа не подтверждают и гипотезы о том, что распад праславянского языка происходил сначала на юго-восточную и западную группы, а потом первая из них разделилась на южную и восточную группы, что привело к образованию трех славянских языковых групп – южной, восточной и западной. Напротив, они недвусмысленно говорят о том, что этот процесс был намного сложнее. Прерывистые изоглоссы, связывающие разные славянские диалекты на всем пространстве *terra Slavia*, являются отражением более сложных и многомерных диалектных отношений, чем существующее сегодня в славистике представление о разделении праславянского языка сначала по вертикали на запад и восток, а затем по горизонтали с вычленением северного и южного ареалов.

Атлас является собранием уникальных материалов, которые еще только начинают изучаться, но которые уже сейчас помогают расширить и уточнить существующие гипотезы о характере тех или иных праславянских феноменов. Привлечение данных истории славянских языков позволит внести коррективы в показания лингвистических карт (и, прежде всего, в плане прояснения рефлексов, перекрытых более поздними изменениями).

Однако уже сегодня можно сказать, что информация, содержащаяся на картах Общеславянского лингвистического атласа, опровергает скептическое отношение ряда ученых к возможностям лингвистической географии (ср., например, высказывание Н.С. Трубецкого о том, что «всякое отдельно взятое слово, которое обнаруживает какое-то звуковое изменение, распространяется в своих собственных границах и поэтому границы географического распространения звуковых изменений никогда не могут быть установлены надежно и точно» – Трубецкой 1987: 32). Более того, Атлас, бесспорно, явится прочным фундаментом для новых сравнительно-исторических и синхронно-типологических штудий, которые в будущем будут иметь своим итогом полноценную реконструкцию той языковой модели, с преобразованием которой связано существование семьи славянских языков.

Создание Общеславянского лингвистического атласа, накопление изоглосс самого разного характера поможет со временем выработать надежные лингвистические критерии для хронологического расслоения языкового материала. А это в свою очередь даст возможность ответить на вопрос, ЧТО в диалектной структуре современных славянских языков является продолжением праславянского наследия, а ЧТО сложилось позднее, в эпоху миграций, под влиянием факторов культурно-исторического характера.

Литература

- Аванесов 1978 – *Аванесов Р.И.* Общеславянский лингвистический атлас (1958–1978). Итоги и перспективы // VIII Международный съезд славистов. Славянское языкознание. Доклады советской делегации. М., 1978.
- Бенвенист 1963 – *Бенвенист Э.* Классификация языков // Новое в лингвистике. III. М., 1963.
- Бернштейн, Клепикова 1998 – *Бернштейн С.Б., Клепикова Г.П.* Славяно-румынские языковые контакты в свете новых данных славянской лингвистической географии // XII Международный съезд славистов. Славянское языкознание. Доклады российской делегации. М., 1998.
- Вендина, Калынь 1988 – *Вендина Т.И., Калынь Л.Э.* Отношение рефлексации *ѣ к ударению // Общеславянский лингвистический атлас, серия фонетико-грамматическая. Вып. I. Рефлексы *ѣ. Белград, 1988.
- Вендина 1996 – *Вендина Т.И.* Общеславянский лингвистический атлас, серия лексико-словообразовательная. Вып. I «Животный мир». М., 1988. Ареалогический комментарий // ОЛА. Материалы и исследования. М., 1996.
- Вендина 1997 – *Вендина Т.И.* Общеславянский лингвистический атлас и сравнительно-историческое языкознание // Славянский альманах. М., 1997.
- Вендина 1998 – *Вендина Т.И.* Общеславянский лингвистический атлас и лингвистическая география // XII Международный съезд славистов. Славянское языкознание. Доклады российской делегации. М., 1998.
- Вендина 2000 – *Вендина Т.И.* Мотивационный признак в лингвогеографическом пространстве Общеславянского лингвистического атласа // Јужнословенски филолог LVI/1. Београд, 2000.
- Вендина 2009 – *Вендина Т.И.* Русские диалекты в общеславянском контексте. М., 2009.
- Гак 1996 – *Гак В.Г.* Сноха (по материалам Atlas Linguarum Europae) // Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования 1991–1993. М., 1996.
- Гриценко 2004 – *Гриценко П.Е.* Об интерпретации лингвистических карт // Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования 2001–2002. М., 2004.
- Гура 1997 – *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
- Донадзе 2004 – *Донадзе Н.З.* Новые перспективы в лингвогеографии – Лингвистический атлас Европы // Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования 2001–2002. М., 2004.
- Иванов 1993 – *Иванов В.В.* История и современное состояние диалектов славянских языков на картах Общеславянского лингвистического атласа // XI Международный съезд славистов. Славянское языкознание. Доклады российской делегации. М., 1993.
- Иванов 1996 – *Иванов В.В.* Общеславянский лингвистический атлас (1978–1993). Итоги и перспективы // Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования 1991–1993. М., 1996.
- Ивић 1991 – *Ивић П.* Избрани огледи. Ниш, 1991.
- Ивич, Логар 1988 – *Ивич П., Логар Т.* Влияние вокального количества на рефлексы *ѣ // Общеславянский лингвистический атлас, серия фонетико-грамматическая. Вып. I. Рефлексы *ѣ. Београд, 1988.
- Ивич, Логар 1990 – *Ивич П., Логар Т.* Влияние вокального количества на рефлексы *ѣ // Общеславянский лингвистический атлас, серия фонетико-грамматическая. Вып. 2а. Рефлексы *ѣ. М., 1990.
- Калынь 1996 – *Калынь Л.Э.* Рефлексация *ъ, *ь перед слогом с гласным полного образования по материалам ОЛА // Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования 1991–1993. М., 1996.

- Калнынь 2008 – *Калнынь Л.Э.* О диахронической интерпретации фонетических карт ОЛА// Общеславянский лингвистический атлас. Материалы и исследования 2006–2008. М., 2008.
- Клепикова 2005 – *Клепикова Г.П.* Типы ареалов, репрезентирующих македонско-северно-славянские параллели // Ареална лингвистика. Теории и методи. Скопје, 2005.
- Куркина 1985 – *Куркина Л.В.* Праславянские диалектные истоки южнославянской языковой группы // Вопросы языкознания. 1985. № 4.
- Мейе 1951 – *Мейе А.* Общеславянский язык. М., 1951.
- ОЛА. Вступительный выпуск 1994 – Общеславянский лингвистический атлас. Вступительный выпуск. Изд. 2. М., 1994.
- Пожарицкая, Попова 1990 – *Пожарицкая С.К., Попова Т.В.* Влияние консонантного окружения на рефлексы *ɣ // Общеславянский лингвистический атлас, серия фонетико-грамматическая. Вып. 2а. Рефлексы *ɣ. М., 1990.
- Толстой 1983 – *Толстой Н.И.* О предмете этнолингвистики и ее роли в изучении языка и этноса // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. Л., 1983.
- Толстой 1997 – *Толстой Н.И.* О некоторых возможностях лексико-семантической реконструкции праславянских диалектов // Избр. труды. Т. I. М., 1997.
- Топоров 1999 – *Топоров В.Н.* Об одной мифоритуальной «коровье-бычьей» конструкции у восточных славян в сравнительно-историческом и типологическом контекстах // Славянские этюды. Сборник к юбилею С.М. Толстой. М., 1999.
- Трубачев 1983 – *Трубачев О.Н.* Языкознание и этногенез славян. Древние славяне по данным этимологии и ономастики // Славянское языкознание. IX Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1983.
- Трубецкой 1987 – *Трубецкой Н.С.* Фонология и лингвистическая география // *Трубецкой Н.С.* Избранные труды по филологии. М., 1987.
- Трубачев 2003 – *Трубачев О.Н.* Опыт ЭССЯ: к 30-летию с начала публикации (1974–2003) // XIII Международный съезд славистов в Любляне. Доклад пленарного заседания. М., 2003.
- Фирек 2003 – *Фирек В.* Лингвистический атлас Европы и его вклад в европейскую историю культуры // Вопросы языкознания. 2003 № 5.
- Alinei 1997 – *Alinei M.* Magico-religious Motivations in European Dialects: A Contribution to Archaeolinguistics. – *Dialectologia et Geolinguistica* 5, 1997.
- Falińska 2001 – *Falińska B.* Leksyka dotycząca hodowli na mapach Ogólnosłowiańskiego atlasu językowego. Białystok, 2001. Т. 1–2.
- Ivić 1983 – *Ivić P.* Faktori koji uticu na razvoj vokala u slovenskim jezicima // Южнословенски филолог, XXXVIII. Београд, 1983.
- Ivić, Logar 1990 – *Ivić P., Logar T.* Влияние вокального количества на рефлексы *è. // Общеславянский лингвистический атлас, серия фонетико-грамматическая. Вып. 26. Рефлексы *è. Warszawa, 1990.
- Siatkowski 2003 – *Siatkowski J.* Заимствования // ОЛА. Т. 8 Профессии и общественная жизнь. Warszawa 2003.
- Siatkowski 2004 – *Siatkowski J.* Studia nad wpływami obcymi w ogólnosłowiańskim atlasie językowym. Warszawa, 2004.
- Topolińska, Видоески, 1990 – *Topolińska Z., Видоески Б.* Сохранившаяся назальная артикуляция *č и *è: // Общеславянский лингвистический атлас, серия фонетико-грамматическая. Вып. 26. Рефлексы *è. Warszawa, 1990.

ЯЗЫК ЛИТЕРАТУРЫ

Т.В. Цивьян

Диалог взглядов (из петербургских черновиков В.Н. Топорова)

Уже несколько лет я публикую¹ записи В.Н. Топорова, связанные с *петербургским текстом*, который (пересказывая С.Г. Бочарова) он сам сотворил и выстроил, сам создал как мысленную реальность. Это записи на библиографических карточках и библиотечных требованиях, на бумажных обрывках, иногда с датами, иногда без дат. Часто это лишь библиографические указания на цитату: «*Петербург: к туманам; к жаре; к воде...*». Такого рода записи Р.Д. Тименчик называет «почеркушками» – и точнее слова не придумаешь. Я публикую их с краткими комментариями, никак не претендующими на интерпретацию, но в надежде, что это, хоть в какой-то степени приблизит к раскрытию «недописанного *петербургского текста* Владимира Николаевича Топорова»².

24 июня этого (2010 года), в день, начинающий петербургские *белые ночи*, в Пушкинском доме (ИРЛИ РАН) произошло событие, которому были несказанно рады все «патриоты *петербургского текста*»: открылась выставка «Петербургский текст Владимира Николаевича Топорова: история сотворения». Инициаторами выставки были Всеволод Евгеньевич Багно и Андрей Александрович Костин. Название предложено Татьяной Михайловной Двинятиной, создателем концепта выставки, осуществленной ею вместе с фотографом Алексеем Савкиным и сотрудниками Пушкинского дома³.

Материалом выставки послужили записи, заметки, конспекты, фотографии из личного архива В.Н. Записывая торопливо, на ходу свои маршруты, встречи, впечатления, В.Н. не мог одновременно не анализировать: «переписывая» город, он создавал *его/свой собственный текст*. Москвич, он любил Петербург особой любовью, но при этом воспринимал его «извне», и как внешний наблюдатель замечал многое, что ускользало от привычного взгляда коренного жителя. Петербуржцы на этой чрезвычайно тонко сделанной выставке смогли увидеть свой город в «чужом зеркале»

С любезного разрешения Т.М. Двинятиной я публикую фрагмент ее вступительного слова на открытии выставки – мне оно кажется чрезвычайно важным. Выставка показала не только «сотворение» *петербургского текста* его автором, но показала и сотворение *петербургского пространства*:

«Выставка называется *«Петербургский текст* Владимира Николаевича Топорова: История сотворения». Мы, т. е. я и фотограф и художник А. А. Савкин, постарались организовать небольшое пространство этой выставки как определенную систему тем и мотивов, которые были небезразличны главному ее герою – В. Н. Топорову – и любимому предмету его изучения – Петербургу. Систему, одновременно строго расчерченную, организованную внутренними переключками, и открытую во множество смежных областей. Можно сказать, что примером – далеким и во всех смыслах идеальным – было филологическое творчество В.Н. Топорова, открытое *во все стороны света* и в то же самое время ясно структурированное неслучайно выбранными направлениями исследований. Тем самым на композицию выставки оказался спроецирован сам термин *Петербургский текст*. Сергей Георгиевич Бочаров как-то сказал, что этот термин, счастливо найденный В. Н. Топоровым, сам по себе является теорией, сочетая в себе предельную конкретность и самую яркую многоплановость.

Стержень, ось выставки – три витрины в центре. Первая ... посвящена Медному всаднику и связанной с ним идее зарождения: зарождения города – и, значит, Петру I; зарождению мифа о городе – и, значит, поэме Пушкина; зарождению идеи Петербургского текста – как она является из путевых, походных записей, набросков, схем и эскизов В. Н. Топорова. Вторая – и центральная витрина всей выставки – посвящена любимому петербургскому памятнику В.Н. – Александрийскому столпу, увенчанному Ангелом с крестом.

Почему мы выбрали именно эти памятники? Дело в том, что известной идее о двойничестве Петербурга В.Н. Топоров придал еще одно, пространственно-географическое значение, назвав Медный всадник и Александрийский столп архитектурными и смысловыми доминантами петербургского пространства. За первым – ширь, простор и человеческая воля, за вторым – вертикаль и обращение к Богу. Если взгляд Петра устремлен на запад, указующая рука гордо показывает вверх и вдаль, зовет в неопределенность, то Ангел, одинаково причастный земле и небу, склоняясь *главою покорной*, смотрит на север, а рукой смиренно указывает наверх. Сочетание выраженных этими памятниками векторов задает координаты и сообщает драматическую напряженность всему петербургскому пространству. В последние годы жизни В.Н. Топоров был увлечен идеей динамического «саморазвертывания» памятников в природном и культурном окружении и разрабатывал ее как раз на примере Медного всадника и Александровской колонны. О Медном всаднике В.Н. Топоров успел написать, об Ангеле – нет. Мы постарались представить совершенный им «круговой обход» с остановками, сделав макет колонны, пошагово отражающийся в зеркале, как бы ее видел тот, кто прошел бы этот маршрут за В.Н. Топоровым».

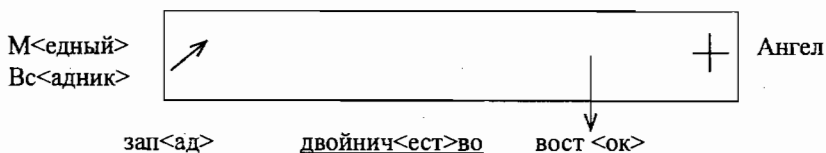
Или, как увиденны были бы эти памятники в мысленном – метафорическом – пространстве Города, в пространственной перспективе, перекрывающей реальные возможности человеческого взгляда, но доступной взгляду, устремленному в трансцендентное.

Этот взгляд, давший так много для понимания Петербурга и *петербургского текста* (и для концепта выставки) был набросан на двух крошечных бу-мажных клочках, которые мы здесь приводим:

I

1 VI 2000

Простр<анст>во от Медн<ого> Всадн<ика> до Ангела с крестом



взгляд Петра на зап. и вверх, небо

в неопределенность,

зачаров., оторвавшийся

от земли, [нрзб]

повелевающе-указующ.

рука

взгляд вниз на [нрзб]

на землю

конкретн<ый> [?], смиренн<ый>

крест и рука

к нему тянущаяся

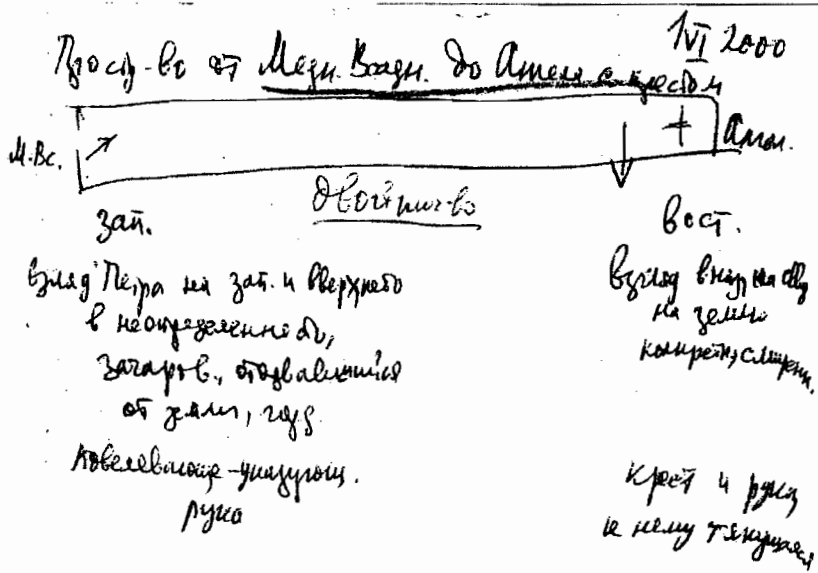
Двойнич<ест>во в СПб. Начинается с его имени, отсылающего и к Св. Петру и, конечно, к Петру I.

Город-двойник: реалн<ый> и мнимый, святой и

[нрзб] «антихрист». Ср. в «Подростке»: закроешь глаза, и

города нет, «Двойник» Дост<оевского>, Марево «Петерб<ург>

Андр<ея> Белого и т. п.



Двойник-во в СПб. находится с его женой, отсылающего и к Св. Петру и, много, и Петру - город-двойник: реалити и мифологич, св. Петр и "Анжурит". С. в "Петроград": земное и ушах Хри- жуса не, "Двойник" Дос. Марко и "Петру". Анд. Бало и т. и.

II

Лицо Ангела на Дворц<овой> площ<ади > – 6 июня 10³⁰, закат освещ<ает> лицо с опущ<енным> взглядом на землю (точнее, в землю). Лицо кругл<ое>, как у Ал<ексан>дра I, черты обреченности в лице и особ<енно> в фигуре, в лев<ой> руке, крылья готовы к раскрытию, взмаху, но как бы знают, что его не будет. Змея – земля сильнее.



Примечания

¹ С благословения Т.Я. Елизаренковой, с разрешения Т.В. и А.В. Топоровых и при поддержке гранта РГНФ «Научное наследие академика В.Н. Топорова».

² О хрупкости стекла // Габриэлиада. К 65-летию Г.Г. Суперфина. <http://www.ruthenia.ru/document/545574.html>; Из *петербургских текстов и мифов* (по записям В.Н. Топорова) // Человек как слово. Сборник в честь Вардана Айрапетяна. М., 2008; На солнечную тему // *Этнолингвистика* проучавања српског и других словенских језика. У част академика Светлане Толстој. Београд: САНУ 2008; В.Н. Топоров. Из «серого блокнота» // В.Н. Топоров. Петербургский текст. М., 2009; Петербургский валторнист // *Пермяковский сборник*. Кн.2. М., 2010; *Город&человек&природа* // *Россика / Русистика / Россиеведение*. Кн. 1. Язык / История / Культура. М., 2010; *Какой-то город, явный с первых строк...* (из «Петербургского архива» В.Н. Топорова) // *Vademecum*. Сборник к 65-летию Л.Флейшмана. М., 2010; *Богини изваянье* // *Исследования по лингвистике и семиотике*. Сборник статей к юбилею Вяч.Вс. Иванова. М., 2010; Из петербургских прогулок Владимира Николаевича Топорова // *Другой гид*. Париж–СПб., 2011.

³ Сейчас подготавливаются материалы открытия выставки, которые предполагается разместить на сайте ИРЛИ РАН «Пушкинский дом».

Н.М. Филатова

«Петра и Сигизмунда объединил короны ...» Александр I и Россия в польском театре 1812–1830 гг.

Основное сходство театра первых десятилетий XIX в. с театром Просвещения состоит, по мнению Л.А. Софроновой, в выполнении им общественных функций. Польский театр начала XIX в. «сблизился, может быть, более всего с публицистикой, так как своей задачей избрал моментальную реакцию на все события, происходившие в стране»¹.

На наш взгляд, это объяснялось особой ролью театрального искусства, которое, благодаря своей зрелищности и способности собирать вместе большое число людей, могло быть успешным проводником политических идей. В эпоху политических переломов, – а первые десятилетия XIX в. были насыщены переменами, в которых решалась судьба страны (создание Княжества Варшавского в 1807 г., наполеоновский поход на Россию в 1812 г., с которым были связаны политические ожидания поляков, и – как результат – образование Венским конгрессом уже нового польского государства – конституционного Королевства Польского, объединенного с Россией общим монархом), – общественная функция театра проявлялась наиболее отчетливо. Именно театр, нередко собиравший в своих стенах виднейших представителей власти и общества, являлся наиболее официозным видом искусства. Торжественные случаи требовали соответствующих пьес, авторы которых нередко дописывали или видоизменяли их, приспособляясь к изменившимся политическим обстоятельствам.

Эта общественная функция театра обусловила его ведущую роль в официальной культуре, которая должна была соответствующим образом реагировать на польскую политику Александра I, создание в 1815 г. Королевства Польского и политику власти, направленную на русско-польское сближение.

Смена политической конъюнктуры потребовала от театра быстрых перемен. Ранее, в иной политической ситуации, когда надежды польского общества были связаны с Наполеоном, русские также появлялись на польской сцене. Они воплощали захватчика, вместе с союзными державами разделившего Польшу. Так, в комической опере Л. Дмушевского и Ю. Эльснера «Народное ополчение», поставленной в 1807 г., вспоминалась «пражская резня» и на сце-

не появлялись казаки, жестоко обращавшиеся с мирным населением. Война Наполеона с Россией, в которой участвовала и польская армия, оживила на польской сцене исторические реминисценции антирусской направленности, примером чего служили драмы с пением А. Жулковского «Бунт Хмельницкого» и «Московские цари в плену». Последняя была поставлена в Национальном театре Варшавы 25 сентября 1812 года, причем «Gazeta Warszawska» писала: «Каждый догадается из заглавия, что автор этой пьесы избрал своей темой тот памятный случай времен правления Сигизмунда III, когда москали были разбиты, их столица Москва была взята, цари схвачены и препровождены в Варшаву, а московский престол был предложен польскому королевичу Владиславу, сыну Сигизмунда III. Произведение само по себе замечательное, ибо показывает славную для нашего народа эпоху и имеет прямое отношение к теперешним событиям...». Правда, далее было добавлено, что пьеса написана так ужасно, что никто не хотел бы ее больше видеть на сцене².

1812 год был апогеем антирусских настроений. В этом году в Национальном театре в Варшаве шла также комическая опера А. Жулковского «Приход в Литву», посвященная боевой польской армии, освобождающих своих братьев в Российской империи (ее премьера состоялась в июле 1812 г.)³. Ее сюжет был посвящен антагонизму между польскими патриотами в Литве и их угнетателями – царскими чиновниками. Там фигурировал городничий с характерной фамилией Облудов (obłuda – по-польски «двуличие, лицемерие»), готовый заключать людей в тюрьму по фальшивому обвинению. К нему обращен монолог положительного героя поляка Правомира: «Разве мы не в неволе? На Камчатке, или здесь – раз мы под вашей властью, значит, мы – ваши невольники»⁴. Персонажами оперы были также доносчик Хитров и чиновник Глупов. Опера обличала методы работы царской полиции, в ней появлялись мотивы кибиток, увозящих узников в Сибирь, от чего героев спасал приход польской армии и арест «москалей».

Другая политическая комедия, премьера которой состоялась в августе 1812 г. в Минске и была приурочена ко дню рождения Наполеона, – «Освобожденная Литва, или Переход через Неман», принадлежала перу Я. Ходзько. В ней речь шла об истинных патриотах и приспособленцах к русской власти в Литве, в то время, когда полякам приходилось «w skażeniu obyczajów, wiary i języka / Podłego w swym potomku chować niewolnika». Приспособленцев воплощал шляхтич Тарговицкий, надевший на себя российский мундир и собиравшийся выдать дочь за русского офицера – обманщика Ступайло. Последний наделен в пьесе чертами, достойными осмеяния и презрения – трусостью и нежеланием воевать, отсутствием благородства и патриотизма, карьеризмом («Aby zaś

drogie życie dla Pani oszczędzić / Przy bagażach tę wojnę potrafię przepędzić / A ręczę, że w pół roku przejdę w Sowietniki»). Он восхищается веселой и беззаботной жизнью в Петербурге, где военные якобы проводят время в удовольствиях. Участие в войне ассоциируется у него лишь с шитьем нового мундира («Tam wojsko wedle mody rozdają kaszkiety, / Inśza forma mundurom, taśmom i kołpakom, / Słowem w moment podobni byliśmy Prusakom») и возможностью обогащения («Každy brał co złapał»; «Wódz żołnierza zachęcał przez wolne rabunki»).

Ступайло – здесь явно пропагандистский образ противника, представителя офицерства, чуждого патриотической этике, согласного воевать лишь в обмен на ордена, чины и материальное вознаграждение. В конце пьесы этот персонаж, испугавшись прихода наполеоновских войск, бежит, прихватив с собой ларец с приданым героини.

Польская героиня пьесы Констанция – напротив, патриотка, которая отказывается выйти замуж за врага отчизны («Jaż tam być najeźdnika? Ja Moskala żoną?») Она призывает отца снять российский мундир, который «позорит поляка», приветствует освобождающее Литву войско и обещает свою руку польскому герою, призывая его: «W ziemię tytanów naszych nieś oręż zwycięski, / Oczyszć polskie krainy, zemści się za klęski! / Jestem Polka, walecznych tylko kochać mogę».

В финале пьесы поверженные русские вместе с бросившими оружие представителями азиатских народов простирались у ног фигуры, олицетворявшей восстановленную Польшу. Над этой картиной должно было сиять солнце с вензелем Наполеона.

Следует отметить, что явно пропагандистский образ угнетателя и противника на поле боя создавался без национальной ненависти, а скорее по общим канонам пьесы «на случай», векторы которой легко могли поменяться. Приметы России общи и традиционны: тирания, единовластие, кандалы, рабский дух населения, сила бюрократии и протекции, чиновничество и – самое главное – захватнические стремления:

Rosyjskiego mocarstwa ktoż siły pokona!
Znana nam bardzo dobrze ich broń niezwalczona.
Jak skutecznie zagrzewać umieją swe Roty,
Gdy nie męstwo, to batog dodaje ochoty.

В качестве экзотики появляется, правда, еще незавидная перспектива для непокорных «po śniegu paść ręce sobole»⁵.

Несмотря на исторические аллюзии на времена Тарговицкой конфедерации⁶, приметы российского государства и общества в данном случае склады-

вались не в продуманный и прочувствованный «образ врага», а скорее – сиюминутного противника, который в данных обстоятельствах для поднятия польского боевого духа должен быть показан как недостойный и во всем уступающий полякам.

Поэтому неудивительно, что очень скоро Россия появляется на польской сцене совсем в другом качестве. В 1813 г., после того как Княжество Варшавское было занято русскими войсками, подобных пьес уже не играют, а, начиная с 1814 г., когда надежды поляков на восстановление национальной государственности оказались связанными уже с Александром I, содержание польских политических комедий и опер меняется с точностью до наоборот. С этого времени и вплоть до 1821 г. они активно прославляют Александра I и провозглашают идеи союза с Россией.

Уже с первых чисел нового 1814 г. «Gazeta Warszawska» регулярно сообщает о постановке пьес пророссийской направленности. Начинает она с известий о том, что в венских театрах часто идут пьесы: «Казачи в Лейпциге», «Казачи в Германии», «Казак в Лондоне», «Мужественные казаки»⁷. Но уже 15 января 1814 г. эта же газета помещает информацию о том, что 29 декабря в варшавском театре была сыграна переводная драма «Меншиков в Сибири, или Федор и Марья» (автор – директор немецкого театра во Львове Франц Краттер, перевод Я. Вольского). Трагедия Ф. Краттера под названием «Меншиков» была представлена варшавскому зрителю также 10 июня 1815 г.⁸. Кроме того, в Национальном театре Варшавы играли еще одну драму Краттера, посвященную петровскому периоду истории России – «Петр Великий, или Девица из Мариенбурга» (перевод М. Шимановского)⁹.

Нередки были случаи дописывания текстов уже существующих произведений и их приспособления к новой политической ситуации. Лидировал здесь, безусловно, наиболее плодовитый автор верноподданнических сочинений Людвик Дмушевский. Написанная на его текст (это был перевод произведения А. Коцебу) К. Курпиньским опера «Милость императора» была поставлена 11 (24) марта 1814 г. в Варшаве в связи с годовщиной вступления Александра I на престол¹⁰. Ее давали и в декабре того же года в честь дня рождения царя, а затем поставили в Кракове и Львове.

Действие этой оперы происходит в России, между Петербургом и Москвой, все герои носят русские имена. Ее героиня, отважная русская девушка Феодора, дочь сосланного в Сибирь опального вельможи, пешком дошла из самой Сибири до столицы, чтобы броситься к ногам императора и молить о прощении ее отца. В нем – милостивом монархе – вся ее надежда, в его руках – ее жизнь и судьба. В ее уста вложены слова:

Ludu swego Monarcha gdy jest ojcem razem,
W ten czas staje się Twoim, o Boże! obrazem¹¹.

Император оправдывает ожидания благородной героини. Монарх просит довериться ему и как милостивый отец в одно мгновение решает ее судьбу: он прощает ссыльного и велит тут же послать за ним гонца в Сибирь.

В этой опере упоминания о морозах, снеге, Сибири, Камчатке, а также полиции и паспортах не мешают прославлению добродетелей императора. Характерно, что, хотя сам император не назван по имени, именно «Милость императора» приобрела в ожидавшем от Александра I решения своей участи Княжестве Варшавском официозные функции. Прощение императором отца героини, видимо, должно было напоминать о великодушном прощении российским монархом поляков, воевавших против него. «Gazeta Warszawska» от 17 мая 1814 г. (вскоре после вступления союзнических войск в Париж) писала: «По окончании представления в Национальном театре 8 числа сего месяца публика, преисполненная благодарности за особое расположение и благодеяния Российского Императора по отношению к нашей армии во Франции, а также к нашему краю, единогласно и усиленно требовала уже дважды показанной оперы „Милость императора“. Ранее она уже была представлена многочисленной публике, которая встречала ее необычайными и длительными овациями. Царило всеобщее воодушевление. Г-н Дмушевский, сочинитель этого произведения, написал новые строфы, которыми заканчивается опера. Их пришлось повторить два-три раза. Вот эти строфы:

Feodora:

Gdy Monarcha pełen cnoty
Wrócił mi ojca z niewoli,
Niechaj mu Niebo pozwoli
Pocieszyć wszystkie sieroty.

Sieroty! Stroskane plemię,
Owe nieszczęśliwe dziatki,
Które zostały bez matki
Tracąc swą ojcowską ziemię.

Inne strofy:

Aleksander Wielkim zwany
Wziął tysiąc obronnych grodów,
A dla podbitych Narodów
Często przynosił kajdany.

Lecz Aleksander z Północy (разрядка в газете – Н.Ф.)

Wśród zwycięstw, potęgi, mocy,

Ocalając własne kraje

Dla innych się ojcem staje»¹².

Приемы дописывания куплетов, кантат («на случай») с целью актуализации содержания оперы были широко распространены в то время. Это помогало приспособить произведение к новой политической ситуации и в таком виде использовать его в торжественных случаях. Так, в 1814 г. Л. Дмушевский вносит в известную польской публике с 1811 г. комическую оперу «Дядюшки и тетюшки» некоторые изменения: в частности, благодарственные речи, адресованные Александру I, который отправил сражавшееся против него польское войско на родину за счет России и вверил командование им своему родному брату¹³. В качестве примеров произведений, неоднократно подвергавшихся видоизменениям или дописываниям, следует прежде всего назвать оперы «Окопы на Праге» Л. Дмушевского (первый раз поставлена в 1807 г., затем неоднократно переделывалась) и «Краковяне и горцы» В. Богуславского. Судьба последней оперы примечательна: написанная еще перед разделами, она долго не сходила с польской сцены и неоднократно бывала приспособлена к новым политическим обстоятельствам: в частности, в 1810 г. ее давали под названием «Приготовления к приему монарха, или Краковяне» в честь Фридриха Августа, а во время восстания 1830 г. в ней звучали национально-освободительные лозунги¹⁴.

Давали эту оперу и 20 июня 1815 г. в честь провозглашения Королевства Польского, причем представление было бесплатным. Об изменениях, внесенных в это произведение по торжественному случаю, сообщает «Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego». В первом акте неожиданно принесенное известие о счастливой судьбе страны примиряло поссорившихся крестьян. «Публика с большим энтузиазмом приняла сцену, в которой народ, готовый к битве, сдерживает свой порыв, услышав благую новость, и, падая на колени, произносит строфы: „Boże, bądź pochwalony! Żyje Polska nasza!”», – сообщала газета. Второй акт заменяла кантата следующего содержания: на фоне бюста Александра I, который располагался на постаменте, украшенном гербом нового государства, каштелян и владелец деревни декламировали благодарственные стихи:

Przy jego tronie nowym blaskiem ozdobiona

Zajaśniała w swej chlubie Zygmuntów korona;

Z nim szczęście, z nim obfitość wstąpi na tę ziemię!
 Pobratymskiego ludu przyjacielskie plemię
 Wzywa dawnych swych braci do wspólnej rodziny...
 Boże! wspieraj twą mocą złączone krainy!

Далее хор славил того, кто «даровал полякам родину», провозглашая, что «wdzięczność jest serc rozkoszą i pierwszą cnotą Polaków»¹⁵.

Среди произведений сходной направленности следует назвать комедии «Отцу отчизны его благодарные дети» М. Кажиньского, (поставлена в 1814 г. в Виленском театре). М. Кажиньский, в частности, обращает внимание зрителя на то, что русские войска, вступив на польскую землю, охраняли собственность литовской шляхты, а царь велел вернуть полякам реквизированное в пользу французов имущество. В этом произведении русский майор уже носит фамилию Храбров. Он спасает жизнь польскому улану Маурицию, что дает автору возможность не только подчеркнуть дружбу, связывавшую польского и русского офицеров, но и выдвинуть славянофильские лозунги. Принимая у себя Храброва, предводитель местной шляхты декларирует:

Wyznajmy prawdę szczerą; nie tylko w tej porze,
 Lecz przed wieki nasz Naród z waszym bywał schodny,
 Zbliżony język, wiara i obyczaj zgodny,
 Czy to w potomkach Leszka, czy w Ruryka zmianie
 Zawsze byliśmy sobie życzliwi Słowianie.
 Nie gardźmy tylko szczęściem, które nas zajmuje,
 Bo ono się około nas samych znajduje.
 Podając sobie ręce, ściąganiem oczy świata,
 Gdy Rus ujrzy w Polaku, Polak w Rusie brata¹⁶.

Основной идеей произведений «на случай», написанных по поводу образования Королевства Польского, было прославление самого Александра I. Его превозносили за милость к побежденным и за «воскрешение» отечества. В воцарении Александра I в Королевстве Польском хотели видеть прежде всего возобновление польской государственной традиции и гарантию расцвета всего национального. Именно так воспринимается создание нового польского государства в очередной опере К. Курпиньского на слова Л. Дмушевского «Награда», постановка которой была приурочена к прибытию в Варшаву императора уже в качестве польского короля. Опера была поставлена 24 декабря 1815 г. в честь дня рождения Александра I.

Незамысловатый сюжет оперы о любви сельской девушки Юстыны к солдату Станиславу, вернувшемуся после войны в свою деревню, окрашен в патристические и верноподданнические тона. (Такое сочетание, возможное в первые годы после решения об образовании конституционного Королевства Польского, характеризует сочинения того времени). Ведь именно великодушный Александр I вернул героя на родину:

Jako braniec pojmany z wojennego pola
 Sądził już że go wieczna czekała niewola.
 Ale wieleż winniśmy Aleksandra cnotom!
 Powrócił mężów żonom, i ojców sierotom...
 Ach ten czyn nigdy w polskiej pamięci nie zginie!

Более того, воин, сражавшийся за свободу своей страны, оказался награжденным (о том, что ему пришлось воевать против России, в опере лишь намекается). В постановке присутствуют сцены всеобщей радости сельчан по поводу возрождения польской государственности и прибытия Александра I в Польшу. Радуются деревенские девушки, решившие этот праздник отметить всеобщим весельем, красивыми нарядами и добрыми делами:

Cieszcie się, cieszcie dziewczęta,
 Dziś święto większe nad wszystkie święta.
 Tak długo nas trapiły smutek i niedola
 Mamy znowu być błogi i naszego króla;
 Dziś staje na Polskiej ziemi
 Pomędzy dziećmi nowemi.
 Zapomniano o przeszłych boleściach i stratach;
 Cała Polska radosna, w pałacach i chatach,
 Pan i kmiołek z rozkoszą ten dzionek obchodzi,
 Bo już śmiało Polakiem nazwać mu się godzi.

Готов отдать за монарха последнюю каплю крови говорящий от имени земледельцев Станислав:

Niech tylko wyrzeczy słowo,
 Prosto od snopów!
 Stanie do szyku sto tysięcy chłopów
 Za tego co nam świętą uścił nadzieję
 Każdy ostatnią krople krwi chętnie przeleje.

Готовится отметить торжественный день органист:

A tak przybędą goście i z nimi kolator,
Krzykiem: Vivat Rex, Pater et noster Salvator!

Он в восторге от того, что «Bóg dobry znowu pozwoli / Dawnym się zaszczy-
cić znakiem, / Polak znów w oczach świata zowie się Polakiem!»

Старый слепой крестьянин восклицает:

Czyliż po tak wielkiej stracie
W troskach wiek przepędziwszy do późnej siwizny
Mogę się jeszcze cieszyć powrotem ojczyzny!

Главное, что сельские жители связывают с фигурой Александра I и созданием Королевства Польского, – это надежда на возрождение национальных старопольских обычаев. Неслучайно в опере звучит мазурка («Cieszymy się miłą nadzieją / Że się wróćą złote czasy, / Że znowu nam zajaśnieją karabele, wąsy, pasy») и так наз. краковские «вырвасы», т. е. припевки, в которых среди прочего есть слова о братстве русского и польского народов:

Pamiętają nadwiślanie
Odwieczne nowiny;
Rus i Lech byli Sławianie,
Jednej matki synu.

Об объединении страны Пястов с Россией упоминается вскользь, чтобы еще раз подчеркнуть заслуги Александра I, стараниями которого «był kraju tego zapewniony, / Gdy Piotra i Zygmunta połączył koronę».

Заканчивалась опера кантатой Ю. Эльснера на стихи Л. Осиньского, прославлявшей императора, «którego serca śmiertelnych / Błogosławionym nazwała», и заверявшей его в вечной благодарности поляков. Среди заслуг Александра Благословенного упоминалось и то, что «On bratnich plemien zgładzi nienawiści»¹⁷.

Очевидно, однако, что последняя идея не стала в опере доминирующей.

Несомненно, что с именем и фигурой нового польского короля было связано и либретто к другой опере на музыку К. Курпиньского, написанное Дмушевским. Это опера «Александр и Апенлес», поставленная в Национальном театре Варшавы 17 марта 1815 г. Речь в ней шла об Александре Македонском, однако создание произведения, прославляющего величайшего полководца и государственного деятеля древности, в то время не могло быть случайным.

Ассоциации с его российским тезкой напрашивались сами собой. Восхваляя одного Александра – победителя, милостивого к побежденным, а также покровителя наук и искусств, автор явно имел в виду другого Александра, в начале своего царствования уже оказывавшего покровительство польскому просвещению. Именно к нему должны были быть обращены слова древнегреческого живописца Апеллеса: «Królu! [...] będą Cię wielbić wnuków naszych wnuki, / Żeś ocalił od zguby piękność i nauki». Похвалы Александру Великому, который как «dobroczyńca i zwycięzca razem», «mogąc jeszcze zwyciężać, sam pierwszy podaje gałązkę oliwy», явно предназначались Александру – победителю Наполеона и благодетелю поляков. Ведь налицо было явное их сходство:

Ow zdobywca narodów laurami okryty,
 Ow polubieniec chwały, szczęścia i zwycięstwa,
 Nie tylko chce być sławnym z podbiciów i męstwa,
 Lecz szuka jeszcze innej, równie pięknej sławy;
 Wśród bitwy rozogniony, po bitwie łaskawy
 Umie los zwyciężonych dobrocią osłodzić,
 I tryumfy pogromcy z litością pogodzić¹⁸.

Позднее, в 1817 г., Александр I и данная им Королевству Польскому конституция воспевались в комической опере К. Маерановского «Памятники Александру». Ее сюжет опирался на следующий исторический факт: во время своего первого приезда в Варшаву в качестве польского короля Александр I предпочел, чтобы средства, собранные на памятник ему, были переданы польским крестьянам. Потому истинные памятники монарху, по мысли автора этого произведения, – в крестьянских сердцах. В опере крестьяне воспевают мудрого монарха и поют в честь него куплеты, в которых выражают готовность трудиться на земле и воевать ради своего короля:

Bądźmy wiernemi królowi
 Który miał za cel jedyny
 Ojczyznę dać Polakowi
 I uszczęśliwić jej syny.
 Niechaj wdzięczności ogniewa
 Łączą nas wiecznie z tym Panem,
 Którego ludzkość prawdziwa i kmiotków zajęła stanem.

Вспоминают крестьяне и о конституции 1815 г., гарантирующей личную свободу крестьянства и равенство всех сословий перед законом:

Mnie się wszystko podoba w dzisiejszej ustawie,
 Choć samą wolności granice wskazała
 I zniesienie poddaństwa nic złego nie zdziała.
 [...]

 Gdzie kmiotek co z krwawym potem
 Uprawiał ziemię lemieszem,
 Był zawsze wzgardy przedmiotem,
 Dziś opieką praw się cieszem¹⁹.

Сцена апофеоза в пьесе Маерановского был украшена вензелем Александра I.

Постановка пьес сходной политической направленности на польских землях, не вошедших в состав Королевства Польского, была связана с надеждами на расширение польской государственности. Так, в Вильно в 1817 г. состоялась премьера оперы В. Кишки-Згерского «Золотая вольность, или Александр I, император российский, король польский»²⁰. В ней в черных красках был изображен противник Александра I Астерион, под которым следовало понимать Наполеона. Это вызвало возмущение критики, ибо в польском сознании восхваление Александра I уживалось с возданием должного французскому императору. Более того, популярность российского монарха в польском обществе была столь велика именно из-за его рыцарского отношения к бывшим противникам.

В Познани в 1816 г. была поставлена трагедия Т. Шумского «Петр Великий, или Любовь монарха к народу», посвященная Александру I²¹. Фигура Петра I воплощала в данном случае идеального монарха на российском престоле. В трагедии Шумского Петр I – это классицистический герой, подобный античному, мечтающий лишь о народной любви, о том, чтобы «на Севере» процветали просвещение и добродетель. Царь желает, чтобы его наследники правили в соответствии с «мудрыми и справедливыми законами», которые он дал России. Царевич же Алексей ценит выше всего национальную традицию самовластья и, отказавшись присягнуть в том, что будет управлять по этим законам, пронзает себя кинжалом, как античный герой Катон. В драме царит идиллия между монархом и народом, «осчастливленном стараниями императора»²² и катающимся на санках под окнами Кремля.

В этой пьесе Петр I – явный прообраз Александра I. В его уста вложены злободневные для поляков рассуждения о нравственности в политике (читай – о разделах Польши), о коренных законах (читай – о конституции 1815 г.), о благосостоянии армии и даже упоминания о свободе слова. Не забывает

Петр и о «благородных поляках, самых просвещенных побратимах» его народа. Драма начинается с того, что он, глядя на небо, вспоминает о бессмертном Копернике, славном племени сарматов и Собеском, спасшем Вену от турок²³.

Мудрый монарх – это в драме главное лицо России. Других ее примет, кроме катания на санках и собольих шуб, в пьесе нет. Впечатляет автора, правда, еще полиэтничность Империи: в массовых сценах появляются «депутаты от европейских и азиатских народов России»: калмыки, башкиры, тунгусы, якуты, самоеды, черкесы, татары, камчадалы, киргизы и др.²⁴.

Тема Петра I и его эпохи вообще была популярна на польской сцене в первые годы конституционного Королевства Польского. Любопытно, что именно через образ царя-реформатора, централизовавшего власть в России и укрепившего государство, была представлена в те годы Россия и ее официальная история. Уже упоминавшаяся выше трагедия Ф. Краггера «Александр Меншиков, российский фельдмаршал» была написана в конце XVIII в., а переведена на польский в 1807 г. (перевод М. Хородыского). Однако знаменательны ее постановки на польских землях в 1815 и 1817 гг., как и постановки других вышеназванных пьес этого драматурга, посвященных петровской России, тем более что сама по себе русская тема возникала на сцене редко. Это произведение, написанное в классицистическом духе, служило ярким примером «идеологически выдержанного» образа России. Его положительные герои – царь Петр и князь Меншиков, представленный как благородный государственный муж и верный слуга императора, беспрестанно произносят выпенренные речи о благе отечества и народа. Меншиков спасает Петра от козней отрицательного героя – князя Федора Амилки Чуванского, гетмана казаков, который строит планы царевубийства, одновременно желая убрать всемогущего фаворита. Маскированный император в сцене суда произносит речь о том, каким должен быть суд – не только справедливым, но и человечным. Пьеса заканчивается репликой Петра: «О монархи! Какое наслаждение быть Человеком!» и всеобщим восклицанием: «Да здравствует Петр, великий отец народа!»²⁵.

О том, что персонаж этой пьесы князь Амилка был знаком польской театральной публике, свидетельствует и его появление в другом сценическом произведении – «Актеры на Елисейских полях» (т. е. в Элизеуме) Л. Дмушевского. В этой пьесе фигурируют актеры, исполнявшие различные роли в разных пьесах на польской сцене, и их персонажи. Среди них появляется и «русский князь Амилка», доказывающий Харону, что он заслуживает быть перевезенным через Стикс. Здесь воинственный князь, правда, не лишенный кичливости, выглядит героем:

Za co zowiesz zuchwałą chęć słusznej nagrody?
 Kto poskramiał przeciwne ojczyźnie narody,
 Pomiędzy nieprzyjaciół strach, trwogę rozsiewał,
 Chętnie dla sławy kraju krew swoją przelewał...²⁶

Русские появляются и в комедии Дмушевского «Ян Грудчиньский, староста равский», первый раз поставленной в Варшаве в октябре 1819 г. В этой исторической комедии речь идет о борьбе между сторонниками Августа II и Станислава Лешинского в 1706 г., когда Речь Посполитая была союзницей России в войне со Швецией. Поэтому в пьесе фигурируют русские военные – генерал Брандт, его адъютант и поручик. Все русские офицеры воплощают здесь честь, долг и достоинство. Русский генерал думает о том, чтобы «вверенное его командованию войско не заслужило проклятий со стороны поляков, которых притесняют шведы». Хотя он и вынужден против своего желания временно арестовать Яна Грудчиньского, он и его адъютант преисполнены уважением к польскому сановнику. С арестованным русские обращаются уважительно и удовлетворяются его честным словом. Благородные российские офицеры сами с презрением относятся к предателям и восхваляют великодушие царя Петра. Пьеса заканчивается сентенцией генерала Брандта: «Скорее бы Бог послал нам счастливую минуту, когда оба братских народа во взаимном единении станут проливать кровь лишь ради славы великой славянской земли!»²⁷.

Гораздо более русской занимала поляков история собственного отечества. Если рассмотренные выше пьесы можно охарактеризовать как однодневки, быстро сошедшие со сцены, то созданные тогда же исторические трагедии и оперы, напоминавшие о былом величии Речи Посполитой и истинно польских добродетелях, долго пользовались успехом в польском обществе. Подобные произведения также могли апеллировать к новой политической ситуации, как, например, опера «Ядвига, королева польская» на либретто Ю. У. Немцевича, музыку к которому написал К. Курпиньский. Премьера этой оперы состоялась 23 декабря 1814 г. и была воспринята публикой как аллюзия на скрытые обещания Александра I объединить Польшу с Литвой, поскольку сюжет произведения напоминал об обстоятельствах давней польско-литовской унии. Однако подлинный успех «Ядвиги», долго не сошедшей со сцены, объяснялся, по словам критика того времени, тем, что она поднимала тему «отечественной истории в эпоху столь решительную для Польши»²⁸. Таким образом, новые политические реалии рассматривались сквозь призму национальной истории, включались в ее орбиту. Польскую публику притягивали произведения, напоминавшие о самопожертвовании поляков ради родины, представленной как

идиллическая отчизна, свободолюбивый край. Подобные пьесы «полны сентенций о благородстве и независимости каждого поляка. Короли, гетманы, воины были средоточием польского духа»²⁹. Годы конституционного Королевства Польского вошли в историю польского театра благодаря постановкам исторических драм – таких как «Барбара Радзивиллувна» А. Фелиньского (1817) или «Жулкевский под Цецорой» И. Гумницкого (1820). Они касались актуальной политической ситуации иначе – ставя во главу угла такие проблемы как тип патриотизма, возрождение национальных добродетелей, преемственность национального этоса.

Налицо была тенденция включить нового монарха, царя и короля в одном лице, в польскую историю, но никак не наоборот. Актуальные строки, провозглашающие преданность поляков Александру I, звучали в поставленной 30 декабря 1814 г. исторической драме Дмушевского «Осада Варшавы», в которой фигурировали король Ян Казимир и воевода Стефан Чарнецкий³⁰. Верноподданнические мотивы по отношению к «отцу народа» присутствовали и в другом историческом произведении Дмушевского – опере на музыку Ю. Эльснера «Король Локетек, или жительницы Вислицы», поставленной в 1818 г. Похвалы Александру I звучали в опере К. Маерановского «Костюшко на берегах Сены» (1821). Это была последняя польская опера, содержащая панегирики российскому императору. Николай I уже не дождался их от польского театра. В честь его коронации в 1829 г. ставили оперу из польской истории – «Цецилия Пясечиньская» (музыка К. Курпиньского, либретто Дмушевского), тема которой была далека от актуальных событий и относилась ко временам короля Яна Казимира.

Примечания

¹ Софронова Л.А. Польская театральная культура эпохи Просвещения. М., 1985. С. 240, 245.

² Gazeta Warszawska. 3.10.1812, dodatek do nr.79. S. 1502.

³ Żółkowski A. Wkroczenie do Litwy. Warszawa, 1812.

⁴ Цит. по: Durski St. Komedia okolicznościowo-polityczna i historyczna lat 1800–1830. Wrocław, 1974. S. 58.

⁵ Chodźko J. Litwa oswobodzona, czyli Przejście Niemna. Komedia oryginalna wierszem w I akcie do szczęśliwego odrodzenia się Ojczyzny naszej. Zastosowana w dniu najświetniejszego imienin najjaśniejszego cesarza i króla. Dnia 15 sierpnia przez amatorów teatru reprezentowana w Mińsku. В.м., 1812.

⁶ Czuby J. Zasada dwóch sumień. Normy postępowania i granice kompromisu politycznego Polaków w sytuacjach wyboru (1795–1815). Warszawa, 2005. S. 329–331.

⁷ Gazeta Warszawska, 1.01.1814. S.15. О своеобразной моде на казаков в Европе во время заграничных походов русской армии 1813–1815 гг. см.: Безотосный В.М., Иткина Е.И. Казаки в Париже в 1814 году. М., 2007. По словам генерала А.П. Ермолова, казаки стали «удивлением Европы».

- ⁸ Gazeta Warszawska 15.01.1814, dod. do nr.5. S. 76; 10.06.1815, dod. do nr. 46.
- ⁹ См.: *Korzeniowski B.* «Drama» w warszawskim Teatrze Narodowym podczas dyrekcji Ludwika Osińskiego (1814–1831). Warszawa, 1934; *Szwankowski E.* Repertuar teatrów warszawskich 1814–1831. Warszawa, 1973; *Dramat obcy w Polsce 1765–1965.* Informator / Praca zespołowa pod kierunkiem J. Michalika. T. 1. Kraków, 2001. S. 373–374.
- ¹⁰ Gazeta Warszawska. 26.03.1814, dod. do nr. 25.
- ¹¹ *Dmuszewski L.A.* Łaska imperatora. Opera wystawiona pierwszy raz na Teatrze Narodowym Warszawskim dnia 11 marca 1814 r. Muzyka Karola Kurpińskiego // *Dmuszewski L.A.* Dzieła dramatyczne. T. 3. Wrocław, 1821. S. 211.
- ¹² Gazeta Warszawska. 17. 05. 1814. dod. do nr. 40. S. 701.
- ¹³ См.: *Papierzowa A.* Libretta oper polskich z lat 1800–1830. Kraków, 1959. S. 109.
- ¹⁴ *Ibidem.* S. 17–20, 106–119.
- ¹⁵ *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego.* 24.06.1815. Dod. do nr. 50. S. 907–908.
- ¹⁶ Цит. по: *Durski S.* Op.cit. S. 85.
- ¹⁷ *Dmuszewski L.A.* Nagroda. Opera w dwóch aktach z powodu pożądanego przybycia Najjaśniejszego Aleksandra I cesarza i króla do nowo-wskreszonego Królestwa Polskiego napisana. Muzyka Karola Kurpińskiego // *Dmuszewski L.A.* Dzieła dramatyczne. T. 3. S. 83, 85, 92, 93, 97, 105, 107, 109, 111, 118.
- ¹⁸ *Dmuszewski L.A.* Aleksander i Apelles. Opera wystawiona pierwszy raz na Teatrze Narodowym Warszawskim dnia 17.03.1815 // *Ibid.* S. 121, 123, 124, 127.
- ¹⁹ *Majeranowski K.* Pomniki Aleksandra. Wystawiona w Krakowie, dnia 11.09.1817 w uroczystość imienin Najjaśniejszego Aleksandra I. Kraków, 1820. S. 18, 37, 43.
- ²⁰ *Kiszka-Zgierski W.* Złota wolność czyli Aleksander I, cesarz rosyjski, król polski, opera w 3 aktach. Wilno, 1818.
- ²¹ *Szumski T.* Piotr Wielki czyli miłośność monarchy do narodu, tragedia oryginalna w 5-ciu aktach. Poznań, 1819.
- ²² *Ibidem.* S. 70.
- ²³ *Ibidem.* S. 2.
- ²⁴ *Ibidem.* S. 59.
- ²⁵ [*Horodyski A.M.*] Alexander Mężykow, Feld-marszałek rosyjski. Tragedia w 5 aktach przez Krattera napisana. Tłumaczona i grana raz pierwszy w Wilnie 1807 roku. Wilno, 1807.
- ²⁶ *Dmuszewski L.A.* Aktorowie na Elizeykich Polach, dzieło teatralne oryginalnym wierszem napisane // *Dmuszewski L.A.* Dzieła dramatyczne. T. 1. Wrocław, 1821. S. 6.
- ²⁷ *Dmuszewski L.A.* Jan Grudczyński, starosta rawski. Komedia w 3 aktach // *Dmuszewski L.A.* Dzieła dramatyczne. T. 8. Warszawa, 1823. S. 114.
- ²⁸ Цит. по: *Chachaj M.* «Jadwiga, królowa polska» Juliana Ursyna Niemcewicza w oczach warszawskiej publiczności teatralnej // *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska.* Lublin – Polonia. Vol. XX/XXI. Sectio FF, 2002/2003. S. 6.
- ²⁹ *Софронова Л.А.* Указ. соч. С. 248.
- ³⁰ Эти строки цитировала *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego.* 3.01.1815. Dod. do nr. 1. S. 14.

Т.М. Николаева

Шевардинский редут: два описания – два совпадения

В 1830 г. М.Ю. Лермонтов пишет стихотворение «Поле Бородина»¹. Б.М. Эйхенбаум, комментируя это стихотворение для собрания сочинений Лермонтова в издании АСАСЕМІА, пишет о нем как о тексте, испытавшем влияние старых одических традиций; сообщает далее, что в 1837 г. Лермонтов его переделал в широко всем известное «Бородино». Постараюсь показать, что данная ситуация является более сложной. Приведем это стихотворение целиком, отмечая курсивом текстовые совпадения со знаменитым «Бородино»

1.

Всю ночь у пушек пролежали
Мы без палаток, без огней,
Штыки вострили да шептали
Молитву родины своей.
Шумела буря до рассвета;
Я, голову подняв с лафета,
Товарищу сказал:
«Брат, слушай песню непогоды:
Она дика как песнь свободы»
Но, вспоминая прежни годы,
Товарищ не слышал.

2.

Пробили зорю барабаны,
Восток туманный побелел,
И от врагов удар неожиданный
На батарею прилетел.
И вождь сказал перед полками:
«Ребята, не Москва ль за нами?
Умремте ж под Москвой,

*Как наши братья умирали»
И мы погибнуть обещали,
И клятву верности сдержали
Мы в бородинский бой.*

3.

Что Чесма, Римник и Полтава?
Я вспомня леденею весь,
Там души волновала слава,
Отчаяние было здесь.
Безмолвно мы ряды сомкнули,
Гром грянул, завизжали пули,
Перекрестился я.
Мой пал товарищ, кровь лилася,
Душа от мщения тряслася,
И пуля смерти понеслася
Из моего ружья.

4.

Марш, марш! Пошли вперед и боле
Уж я не помню ничего.
Шесть раз мы уступали поле
Врагу и брали у него.
*Носились знамена как тени,
Я спорил о могильной сени,
В дыму огонь блестел.*
На пушки конница летала,
*Рука бойцов колоть устала,
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.*

5.

Живые с мертвыми сравнялись.
И ночь холодная пришла,
И тех, которые остались, густою тьмою развела.
И батареи замолчали,
И барабаны застучали,

Противник отступил;
Но день достался нам дороже! –
В душе сказав: помилуй, Боже
На труп застывший, как на ложе,
Я голову склонил.

6.

И крепко, крепко наши спали
Отчизны в роковую ночь.
Мои товарищи, вы пали!
Но этим не могли помочь. –
Однако же в преданьях славы
Все громче Римника, Полтавы
Гремит Бородино.
Скорей обманет глас пророчий,
Скорей небес погаснут очи,
Чем в памяти сынов полночи
Изгладится оно.

Как видно, реальных текстовых совпадений с «Бородино» в этом стихотворении совсем немного. Эти два текста нельзя даже назвать двумя вариантами одного инварианта-прототипа. Разные герои, разная степень конкретности изложения событий, другая стиливая суть.

И вот в 1830 г. (по другим источникам, в 1829 году) выходит новелла? очерк? Проспера Мериме «Взятие редута»². Речь идет о битве за Шевардинский редут, состоявшейся 5 сентября (по новому стилю) 1812 г. В 1837 г. Лермонтов пишет «Бородино»³. Тот же Б.М. Эйхенбаум, говоря о новом варианте, так же подчеркивает фольклорную эпоху в стиле Лермонтова в этот период, поскольку (!!) в 1840 г. Лермонтов помещает публикацию этого стихотворения вслед за «Песнью про царя Ивана Васильевича»⁴. Впрочем, Б.М. Эйхенбаум настаивал и на исключительной фольклорности рассказа о купце Калашникове, его дуэли и его смерти.

На самом деле есть удивительное совпадение в том, что оба юных писателя (Мериме – 27 лет; Лермонтову – 23), никогда не участвовавшие в этом знаменитом сражении, обратились к нему почти одновременно. Но совпадений у них предостаточно. Так, двадцать совпадений я нашла в «Тамани» и «Кармен», появившихся почти одновременно⁵. Многие из них можно объяснить просто. Но трудно истолковать, почему они оба, увидев возникающих из воды

«Ундино» и Кармен, вспоминают Пьера де Брантома и его перечень женских красот. Почему они обе крадут часы героя? И т.д.

Вообще французские герои чаще мерцают в текстах Лермонтова, чем это принято считать. Например, обнаруженная А.Б. Пеньковским странная нерусская «масковость» князя Звездича и баронессы Штраль в «Маскараде» привела меня к мысли, что это – русская ипостась де Вальмона и маркизы Мертей⁶.

Занимаясь другой темой – сопоставлением композиции в «Повестях Белкина» Пушкина и композиции новелл Мериме, я вдруг обратила внимание на совпадение текстовых структур у «Взятия редута» и «Бородино» Лермонтова. Сначала я была уверена, что переводчик Мериме (я читала по-русски) просто использовал текст лермонтовского стихотворения, переводя с французского. Обратившись к французскому подлиннику, я увидела там те же текстовые фрагменты и ту же текстовую структуру⁷. Разница двух текстов была невелика и о ней я скажу ниже.

Но сражение при Бородине считается самым кровопролитным однодневным сражением. Наполеону приписывают такую фразу: «Из всех моих сражений самое ужасное то, которое я дал под Москвой. Французы в нем показали себя достойными одержать победу, а русские стяжали право быть непобедимыми. (...) Из пятидесяти сражений, мною данных, в битве под Москвой выказано [французами] наиболее доблести и одержан наименьший успех». Бородинское сражение состоялось 7 сентября 1812 г., а ранее – 5 сентября близ деревни Шевардино шла упорная битва за так называемый Шевардинский редут⁸.

Редут – это укрепление сомкнутого вида, как правило, земляное, с валом и рвом, предназначенное для круговой обороны. Редуты известны с XVI века, широко применялись в XVII–XIX вв. в качестве опорных пунктов. Шевардинский редут располагался на левом фланге русских позиций впереди по отношению к основным силам. Наполеон стремился быстро взять Шевардинский редут, чтобы развернуть свои войска перед главной русской позицией и скорее ее атаковать. Поэтому для атаки Шевардинского редута были двинуты огромные силы: 30 000 человек пехоты, 10 000 человек конницы и 186 орудий.

Французы подошли к редуту почти вплотную. После жестокого картечного огня артиллерии и ружейного огня в упор началась такая же жестокая рукопашная схватка. Редут несколько раз переходил из рук в руки. Под напором превосходящих сил противника русские отошли, и редут остался в руках французов. В этих боях русские потеряли 6000 человек, французы – 5000. Когда на следующий день Наполеон встретил 61-й французский пехотный полк

и обратил внимание на то, что в нем нет третьего батальона, ему ответили: «Он весь остался на редуте». Левым флангом русской позиции командовал князь Багратион. Зная о тяжелом положении бойцов редута, Багратион все же не дал приказ об отходе с него бойцов, так как это было и преждевременно, и опасно. Однако он двинул на помощь от деревни Семеновская около 6000 солдат. К ночи редут еще оставался в руках русских, но за час до полуночи по приказу Кутузова наши победителями (ибо в данном случае обе стороны считали себя победителями) отошли на основные позиции.

Мериме прямо говорит о названии редута. Но называет его *Cheverino*. Французский комментатор упрекает его за якобы орфографическую неправомерность и предлагает для редута название *Schwardino*, гораздо более дико звучащее для русского уха.

Лермонтов явно описывает битву за взятие именно Шевардинского редута, так как именно он был стратегически наиболее важен для предстоящего гигантского сражения через двое суток и битва за него имела и разведывательные функции. Кроме того, и описания событий совпадают, и силы французов (*и все на наш редут*). Для французских исследователей все-таки осталось неясным, как мог Мериме так хорошо описывать этапы сражения, для понимания которого он еще был слишком молод. Было высказано даже предположение, что о сражении ему подробно рассказывал побывавший на войне с Россией его друг Стендаль⁹. Мною также высказывалось предположение, что о ранее написанной «Тамани» Мериме мог узнать от часто с ним встречавшегося С. Соболевского.

О поразительном сходстве – 20 совпадений – у текстов «Тамани» Лермонтова и «Кармен» Мериме мне писать приходилось, о чем я уже упоминала. Но сходство тех текстов было, скорее, референционное, по денотатам и событиям, в «бородинских» же текстах можно говорить о совпадениях в плане выражения, хотя и событийный план тоже во многом совпадает (я имею в виду композицию текста, а не реальные военные действия).

Прежде всего скажем о сходствах (сначала в работе дается текст Лермонтова, затем русский перевод Мериме, после чего – оригинал по-французски).

1. В каждом из текстов есть лихой погибающий герой, лидер. Он ведет за собой солдат, но тут же погибает. Оба они полковники.

Полковник наш рожден был хватом:

Слуга царю, отец солдатам.

Да жаль его: сражен булатом,

Он спит в земле сырой (М. Л.).

Полковник, весь в крови, лежал на разбитом зарядном ящике у входа в редут.

– Вы тяжело ранены, полковник? – спросил я.

– Моя песенка спета, милый мой, но редут взят (П. М.)

[Le colonel était renversé tout sanglant sur un caisson brisé. – Colonel? Lui dis-je, vous êtes grièvement blessé? – F..., mon cher, mais la redoute est prise (P. M.)]

Героическому полковнику у Мериме помогает лихой капитан

– Ну, теперь попляшем! – крикнул капитан. – Добрый вечер! (П. М.)

[Voilà la danse qui va commencer, s'écria mon capitaine (P. M.)]

2. Французы поднялись для сражения очень рано:

Чуть утро осветило пушки

И леса синие верхушки,

Французы тут-как-тут (М. Л.)

Когда били зорю, я крепко спал. Мы построились, была сделана переключка (П, М.)

[Quand on battit la diane j'étais tout a fait endormi... On fit l'appel (P. M.)]

3. Рассказчик у Мериме обращает внимание на излишнюю шумливость французов и на странное, почти зловещее, молчание в рядах русских войск:

И слышно было до рассвета.

Как ликовал француз.

Но тих был наш бивак открытый (М. Л.)

Мне не нравится это молчание, – сказал мой капитан, – оно не сулит нам добра (П. М.)

[«Je n'aime pas ce silence», dit mon capitaine, « cela ne nous présage rien de bon» (P. M.)]

4. Ядерная перестрелка кончилась дымной завесой, кругом были раненые и убитые.

В дыму огонь блестел,

Звучал булат, картечь визжала,

Рука бойцов колоть устала

И ядрам пролетать мешала

Гора кровавых тел (М. Л.)

Никогда не забыть мне зрелища, которое я увидел.

Почти весь дым поднялся вверх и на высоте двадцати футов висел над редутом, как балдахин. Редут снова заволокло дымом, вокруг меня были раненые и убитые... Пушки были завалены грудами тел (П.М.).

[Je levai les yeux, et jamais je n'oublierai le spectacle que je vis. La plus grande partie de la fume s'élevée., Les canons surtout étaient sous des tas de cadavers (P. M.)]

5. Началась рукопашная схватка.

Изведал враг в тот день немало,
Что значит русский бой удалый,
Наш рукопашный бой!.. (М. Л.)

Мы вошли в редут, сам не знаю как. Там мы дрались врукопашную среди такого дыма, что не видели противника (П. М.)

[On se battit corps à corps au milieu d'une fume si épaisse que l'on ne pouvait se voir (P.M.)]

6. Все звуки битвы как будто бы объединились.

Земля тряслась – как наши груди,
Смешались в кучу кони, люди,
И залпы тысячи орудий
Слились в протяжный вой (М. Л.)

Я зажмурил глаза и услышал ужасающий грохот, а вслед за ним крики и стоны (П. М.)

[Je fermai les yeux? Et j'entendis un fracas epouvantable, suivi de cris et de gemissements (P. M.)]

7. Треск барабанов изменил настроение французов.

Вот затрещали барабаны –
И отступили басурманы (М.Л.)

На редуте затрещали барабаны (П.М.)

[Un roulement de tambours retentit dans la redoute (P. M.)]

8. Конец – это подсчет оставшихся в живых для каждой воюющей стороны.

Тогда считать мы стали раны,
Товарищей считать (М. Л.)

Из всей моей роты на ногах остались только шестеро солдат и я (П. М.)
 [De toute ma compagnie il ne restait debout que six homes et moi (P. M.)]

Но в этих двух текстах есть **и различия**.

1. Первое – это социальный тип рассказчика. У Лермонтова это простой солдат, несомненно, участник сражения, простой русский человек. Видимо, немолодой. К нему обращаются: *дядя!*

Герой-рассказчик у Мериме – человек совсем иной социальной среды. Он офицер, дворянин и успокаивает себя вначале мнимой нестрашностью войны. «Меня восхищала моя самоуверенность, и я предвкушал удовольствие, с каким буду рассказывать о взятии Шевардинского редута в салоне мадам Б..., на улице Прованс». В отличие от русского рассказчика-героя он несомненно молод, у него только пробиваются усики и день боя для него – первый армейский день.

2. Французы стремятся к бою с одним и тем же криком «Да здравствует император!» («Vive l'empereur!»)

Русские же вообще не упоминают императора (на самом деле, возглас «За царя, за отчизну!» входил в военную практику – как позднее «За Родину, за Сталина!»). Хват- полковник говорит:

Ребята, не Москва ль за нами?

Умремте ж под Москвой,

Как наши братья умирали

Далее говорится о настроении армии:

Уж мы пойдем ломить стеною,

Уж постоим мы головою

За Родину свою (М. Л.)

Возможно, это свидетельствует и об антимоноархических настроениях самого Лермонтова, а также о его любви к Москве, о чем он писал многократно.

3. К сожалению для нас, французы отзываются о противнике, судя по тексту Мериме, самым достойным образом, называя их просто – русские или противник.

Русские же называют противника «басурманы» (т. е. люди нехристианской веры), а также «брат мусью». Правда, эти слова, напоминаем, исходят из уст простого человека – солдата, в прошлом, вероятно, крестьянина.

Итак, можно только повторить слова: «Бывают странные сближенья».

Обращение к одной и той же ситуации, взятию одного редута, для двух поэтов – по разные стороны баррикад, все-таки необъяснимо. Могу со своей

стороны предположить, что текст Мериме был первичным и Лермонтов под его влиянием преобразовал свое почти детское стихотворение «Поле Бородина».

Примечания

¹ Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Поле Бородина» цитируется по изданию: *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч. М.–Л., АСADEMIA, 1936. Т. I. Стихотворения 1828–1838 гг. С. 283–286.

² Русский текст «Взятие редута» П. Мериме цитируется по изданию: *Проспер Мериме.* Собр. соч. В 6-ти тт. М., «Правда», 1963. Т. I. С. 370–376.

³ «Бородино» М.Ю. Лермонтова цитируется по изданию: *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч. М.–Л., АСADEMIA, 1936. Т. II. Стихотворения 1836–1841 гг. С. 10–14.

⁴ То, что на самом деле стоит за «Песню о царе Иване Васильевиче», достаточно подробно анализируется в моей статье: *Николаева Т.М.* Пушкин, Лермонтов и купец Калашников // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2006. № 4. С. 40–43. Сразу можно сказать, что фольклорная накидка прикрывает здесь жестокое для Николая I описание дуэли и смерти Пушкина.

⁵ *Николаева Т.М.* Поразительные совпадения двух текстов: загадка или нет? // Проспер Мериме. Материалы международной юбилейной (1803–2003) научной конференции. М., ИМЛИ РАН, 2010. С. 135–149.

⁶ См.: *Николаева Т.М.* Князь Звездич и баронесса Штраль: кто они такие? // Имя: семантическая аура. М., ЯСК, 2007. С. 191–213.

⁷ Французский текст «Взятия редута» цитируется по изданию: *Prosper Mérimée.* Romans et Nouvelles. Editions Garnier frères. Paris, 1967. Т. I. Pp. 273–281.

⁸ Бой за Шевардинский редут // Электронная библиотека Интернета.

⁹ *Prosper Mérimée.* Op. cit. P. 270.

А.Ф. Литвина, Ф.Б. Успенский

Из чего только сделаны демоны: к генеалогии образа Абадонны в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»

В этой работе мы хотели бы поделиться некоторыми частными наблюдениями над процессом создания одного из фантастических персонажей «Мастера и Маргариты».

Не будет преувеличением сказать, что с какого-то времени роман стал вызывать у современной читающей публики несколько пренебрежительное отношение, которое не в последнюю очередь связано с той оперной, театрализованной, а в чем-то и фельетонно-газетной стихией, которую Булгаков, на наш взгляд, совершенно сознательно «впустил» в пространство своего текста. Именно эта предельно бытовая, очень конкретная образность и гротескная буффонада, внутри которых разворачивается невеселая история Мастера, делают роман едва ли не самым гоголевским произведением во всем наследии Булгакова. У Гоголя, как мы помним, черт бывает настолько похож на заседателя, что сам себя от него отличить не в состоянии, он ради обольщения Солохи даже собственную душу готов отправить в пекло. Демоны Булгакова наследуют этой традиции лишь отчасти: они более многосоставны. Автор характерным образом не стесняется перемешивать и возвышенные, и, так сказать, научно-популярные, и откровенно злободневные элементы. Попробуем привести пример, иллюстрирующий часть процесса «производства» одного из таких духов.

Хорошо известно, что один из главных факторов, обеспечивающих появление злого духа, – правильно выбранное имя. Оно определяет и выбор всего остального, прочие компоненты могут быть изменчивы, текучи и вариативны, в единое целое они собираются самим актом произнесения имени. Так, уже многократно отмечалось, что духи по имени *Азazelь* и *Абадонна* в древних апокрифических текстах иногда работают в паре: кому удалось ускользнуть от Азазеля, тому не миновать Абадонны. Как мы помним, в убийстве злосчастного барона Майгеля участвуют оба демона. Но откуда в романе вообще появляется имя *Абадонна*?

Следуя естественному ходу литературоведческой мысли, для ответа на этот вопрос стоит обратить внимание на два круга источников. С одной стороны, где в русской литературной традиции фигурирует это имя, и, с другой, что из демонологического читал Булгаков в процессе работы над романом?

Абадонне в русской литературе первой половины XIX века были посвящены два в свое время достаточно известных текста, а во второй половине столетия – еще один¹. Их-то обычно и указывают как источник булгаковского образа: речь преимущественно идет о романе Н.А. Полевого «Аббадонна» и стихотворении В.А. Жуковского с тем же названием, причем в качестве наиболее близкого прототипа указывается именно текст Жуковского, представляющий вольный перевод из поэмы Фридриха Клопштока. Однако всякому читателю нетрудно убедиться, что и с точки зрения построения сюжета, и с точки зрения каких-либо характерных черт усмотреть хоть что-то общее между Абадонной Жуковского, Полевого или Фета и булгаковским персонажем практически невозможно. Существенно, что для эпохи Булгакова все эти романтические образы павшего ангела весьма и весьма периферийны, далеки как по хронологии, так и по своей поэтике. Вообще говоря, если Булгаков и был знаком с упомянутыми текстами, то они едва ли они составляли круг его настольного чтения. Иными словами, любая попытка воскресить кого-либо из таких литературных героев давно минувшего времени сама по себе требовала бы объяснений, нуждалась бы в некоем стимуле.

Что же касается книг, из которых Булгаков черпал свои сведения о чертях, то они относительно хорошо известны, во многих случаях сохранились выписки, сделанные им по ходу работы. Была у него, в частности, и книга «Дьявол в быту, легенде и в литературе Средних веков» (СПб., 1896), принадлежащая перу знаменитого журналиста и литератора А.В. Амфитеатрова. При этом в булгаковской энциклопедии отмечается, что выписок из этого труда в архиве писателя нет, в беловом тексте нет и амфитеатровского образа демона Астарота, хотя именно так в ранней редакции «Мастера и Маргариты» предполагалось назвать Воланда. С другой стороны, разные произведения Булгакова несут на себе явный отпечаток активного чтения художественных текстов Амфитеатрова (таких, как «Жар-цвет», «Мария Лусьева за границей»), так что трудно усомниться, что и книга о дьяволах и демонах им так или иначе использовалась.

Однако нам хотелось бы показать, что плодovitый русский фельетонист присутствует в булгаковском романе не только как «закадровый» источник сведений о демонах-убийцах. По-видимому, он собственной персоной дал некий нетривиальный импульс для развертывания булгаковской демонологии.

Для контраста, впрочем, необходимо отвлечься от источников внешних и обратить внимание на первое появление кого-то, напоминающего Абадонну, в творчестве самого писателя.

В «Белой гвардии» мы имеем возможность наблюдать начальные этапы материализации булгаковского демона как такового, он как будто бы срастается из разрозненных частиц. Здесь появляется бред экзальтированного поэта, балансирующего на грани между восприятием безумной реальности и собственно безумия. В его монологе на приеме у Алексея Турбина срстаются и переплетаются Антихрист и его предтеча, Троцкий и Шполянский, в котором вроде бы угадываются черты Виктора Шкловского, и эта-то вот путаница наделяется ученым комментарием, приписывающем ей имя *Авадон* или *Ап-полион*:

«Я удалился от женщин и ядов. Удалился и от злых людей, – говорил больной, застегивая рубашку, – злой гений моей жизни, предтеча антихриста, уехал в город дьявола.

– Батюшка, нельзя так, – застонал Турбин, – ведь вы в психиатрическую лечебницу попадете. Про какого антихриста вы говорите?

– Я говорю про его предтечу Михаила Семеновича Шполянского, человека с глазами змеи и с черными баками. Он уехал в царство антихриста в Москву, чтобы подать сигнал и полчища аггелов вести на этот Город в наказание за грехи его обитателей. Как некогда Содом и Гоморра...

– Это вы большевиков аггелами? Согласен. Но все-таки так нельзя... Вы бром будете пить. По столовой ложке три раза в день...

– Он молод. Но мерзости в нем, как в тысячелетнем дьяволе. Жен он склоняет на разврат, юношей на порок, и трубят уже трубят боевые трубы грешных полчищ и виден над полями лик сатаны, идущего за ним.

– Троцкого?

– Да, это имя его, которое он принял. А настоящее его имя по-еврейски Авадон, а по-гречески Аполлион, что значит губитель.

– Серьезно вам говорю, если вы не прекратите это, вы, смотрите... у вас мания развивается...» (гл. XIX).

Замечательно, что в этом фрагменте мы находим сразу несколько эмбрионов образной системы «Мастера и Маргариты» – мы угадываем намеки, касающиеся не только будущего демона, но и, например, поэта Ивана Бездомного и клиники Стравинского. Что еще более существенно, здесь задан диалог между мистическим и естественно-здоровым началом, причем они оба – часть реальности и вынуждены, так сказать, признавать друг друга. В «Белой гвардии», Авадон / Абадонна еще отнюдь не довоплотился, не сделался самостоя-

тельно действующим персонажем – чтобы сойти в мир людей ему необходимо «добрать» еще много разных черт, далеких от высокой демонологии.

Вообще говоря, Абадонна из «Мастера и Маргариты» отличается от Аввадона («Белой гвардии») весьма разительно. В «Мастере» он не предводитель, не глава нечистого воинства, он даже не уникален и как бы может подвергаться клонированию (вспомним, что на балу у Сатаны в какой-то момент появляется сразу несколько молодых людей, очень похожих на Абадонну). Ассоциации с Троицким фактически отсечены, традиционные апокалиптические атрибуты и признаки затушеваны, если не утрачены полностью, а имя видоизменилось.

Обычно мы обращаем внимание на то, насколько демоны Булгакова соответствуют тем характеристикам, которые ассоциируются с ними в ветхозаветной и апокрифической демонологии, или подыскиваем им громких исторических прототипов. Оба подхода верны, и, тем не менее, всякий читатель без труда замечает, что демонические образы «Мастера и Маргариты» ни в коей мере не тождественны ни мифологическим нечистым духам, ни инфернально-карикатурным первым лицам русской революции. Не являются они, разумеется, и портретами добрых знакомых писателя, а, как и полагается, классическим художественным образом сотканы из нитей, выдернутых из разных лиц при разных обстоятельствах.

На наш взгляд, сфокусироваться, собраться в этом своем новом облике Абадонне помог именно Амфитеатров, и отнюдь не только как автор популярного труда по демонологии. Дело в том, что именем *Абадонна* он пользовался долгие годы в качестве журналистского псевдонима, известного едва ли не всей России. Амфитеатров вообще в своих выдуманных именах любил фельетонно-ироническую чертовщину: один из его псевдонимов – *Московский Фауст* – недвусмысленно отсылает к той оперной сделке с дьяволом, которая обыгрывается и в булгаковском романе, а другой – *Old Gentleman* – может пониматься по-разному, но, кажется, одно из несомненных его значений – это эвфемистическое именование черта.

Так или иначе, в «Мастере и Маргарите» возникает наиболее прозрачный из амфитеатровских псевдонимов – *Абадонна*. По-видимому, такой выбор был обусловлен не только звучностью и экзотической эффектностью этого имени, он символизировал одну из ипостасей газетной деятельности Амфитеатрова, которая стала доминирующей через несколько лет после начала XX столетия, в годы балканского кризиса и особенно во время Первой мировой войны. Амфитеатров неожиданно, а быть может и вполне закономерно, проявляет себя как государственный, милитарист, чрезвычайно озабоченный военной мощью и славой России, сторонник всемерной (вплоть до военной) поддержки бал-

канских славян в их борьбе против турецкого владычества, но лишь тогда и настолько, чтобы это не противоречило интересам российской державы. В течение нескольких лет своей журналистской деятельности он лично знакомится со всеми русскими консулами на Балканах, испытывая наибольшую симпатию к тем из них, кто сочетает личное мужество и презрение к иноверцам с некоторой брезгливостью и к местной славянской интеллигенции, а также готовностью в первую очередь отстаивать официальные имперские интересы, – таким, например, как погибший в Македонии Ростковский. Он ценит в них своеобразную авантюрную мобильность, способность мгновенно перемещаться, покорять сердца туземцев и своеобразный профессионализм в мелочах и деталях.

Радикально милитаристские взгляды Амфитеатрова стали особенно очевидными в 1914 г., когда он, в отличие от большинства его левых друзей по эмиграции, исповедовавших пораженческие позиции, всеми силами агитировал в прессе за войну до победного конца. Позже, в следующей своей эмиграции, на этот раз уже из Советской России, Амфитеатров активно симпатизирует итальянскому фашизму вообще и Муссолини в частности.

Создается впечатление, что маска демона войны, не случайно принятая им в свое время, с годами все больше воздействовала на собственное лицо ее обладателя, хотя после 1918-го года журналист, по собственному утверждению, отказался от использования каких-либо псевдонимов.

Сомнений в том, что Булгаков был хорошо знаком с этим боевым именем одного из популярнейших некогда фельетонистов России, не возникает. Не оставалась для него полностью безвестной и деятельность Амфитеатрова за границей. Более того, в первые послереволюционные годы впечатления, связанные с его журналистским обликом, могли освежиться, например, благодаря тому, что Булгакову довелось в течение некоторого времени сотрудничать в одной газете с сыном и выучеником Амфитеатрова.

Разумеется, Абадонна из «Мастера и Маргариты» – это ни в коей мере не портрет именитого фельетониста. Тем не менее, характерно, что появление Абадонны в романе увязано, в частности, с нетривиальным способом получения новостной информации. Как мы помним, Воланд впервые упоминает Абадонну, справляясь со своим замечательным глобусом, и демон по совместительству оказывается в некотором смысле причастен журналистике:

« – Я вижу, что вас интересует мой глобус.

– О да, я никогда не видела такой вещицы.

– Хорошая вещица. Я, откровенно говоря, не люблю последних новостей по радио. Сообщают о них всегда какие-то девушки, невнятно произносящие

названия мест. Кроме того, каждая третья из них немного косноязычна, как будто нарочно таких подбирают. Мой глобус гораздо удобнее, тем более что события мне нужно знать точно. Вот, например, видите этот кусок земли, бок которого моет океан? Смотрите, вот он наливается огнем. Там началась война. Если вы приблизите глаза, вы увидите и детали. Маргарита наклонилась к глобусу и увидела, что квадратик земли расширился, многокрасочно расписался и превратился как бы в рельефную карту. А затем она увидела и ленточку реки, и какое-то селение возле нее. Домик, который был размером в горошину, разросся и стал как спичечная коробка. Внезапно и беззвучно крыша этого дома взлетела наверх вместе с клубом черного дыма, а стенки рухнули, так что от двухэтажной коробки ничего не осталось, кроме кучечки, от которой валил черный дым. Еще приблизив свой глаз, Маргарита разглядела маленькую женскую фигурку, лежащую на земле, а возле нее в луже крови разметавшего руки маленького ребенка.

– Вот и все, – улыбаясь, сказал Воланд, – он не успел нагрешить. Работа Абадонны безукоризненна.

– Я не хотела бы быть на той стороне, против которой этот Абадонна, – сказала Маргарита, – на чьей он стороне?

– Чем дальше я говорю с вами, – любезно отозвался Воланд, – тем больше убеждаюсь в том, что вы очень умны. Я успокою вас. Он на редкость беспристрастен и равно сочувствует обеим сражающимся сторонам. Вследствие этого и результаты для обеих сторон бывают всегда одинаковы» (Ч. II. Гл. XXIII: «Великий бал у сатаны»).

Тема, так сказать, бесконтактной смерти – будь то бомба, сброшенная авиатором или химическая газовая атака – чрезвычайно важны для литературы первой половины XX столетия вообще и для Булгакова в частности. Помимо всего прочего она несомненно сцелена со столь же легко распространяющимися на огромные расстояния известиями о таких смертях. Современные способы убийства и новоизобретаемые методы передачи новостей сливаются в некое смертоносное единство.

Разумеется, Абадонна в романе не в коей мере не портрет А.В. Амфитеатрова. Булгаков эксплуатирует здесь только две ассоциации, связанных с этой фигурой – военную журналистику и авторство трактата о демонах в Средние века. Но и это уже немало. В самом деле, Абадонна, казалось бы, самый абстрактно-отвлеченный персонаж из всей свиты Воланда, по сравнению с остальными он наделен минимальным набором портретных черт и поведенческих особенностей. Имя, набор функций, бледность и черные очки – на первый взгляд, это почти все, что у него есть. Защитные очки сами по себе деталь весьма любо-

пытная. С одной стороны, это некоторый аксессуар легкой и нарядной жизни, с другой – атрибут профессий, связанных со скоростью, риском и техническим прогрессом (авиатор, мотоциклист и т.д.); в то же время они не перестают на повседневном уровне ассоциироваться с болезнью глаз и признаками слепоты². Булгаков же, помимо всего прочего, прибегает в данном случае к функциональной инверсии: черные очки защищают не их обладателя от окружающего мира, а окружающий мир от их обладателя, и в этом они сродни векам гоголевского Вия.

Итак, если наше предположение верно, то и Абадонна – при кажущейся его схематичности – создан в соответствии с общим принципом «московской» линии романа, когда мистика сплошь повседневна, а быт насквозь эсхатологичен. Чтобы сойти в мир людей, духи должны принять не просто земное, а одомашненное обличье. Условно говоря, каждый человек, просыпаясь похмельным утром, должен быть готов к встрече с дьяволом, но и дьявол должен иметь в своем арсенале не только шпагу и бархатный берет, но и ночную рубашку.

Амфитеатров в свое время вступил в игру с публикой, как бы спрятавшись за маской одного из персонажей собственного трактата. Булгаков, как мы предполагаем, эту игру подхватил и продолжил. Среди его современников, судя по всему, было еще достаточно людей, которые помнили задорно злоеущий псевдоним фельетониста, и у манипуляций с этим литературным именем существовала некая потенциальная аудитория.

Может возникнуть вопрос, зачем автору «Мастера и Маргариты» в его сатирическом изображении Москвы 1930-х годов понадобилась эта, так сказать, сугубо дореволюционная аллюзия. Однако на деле таких аллюзий в романе обнаруживается довольно много. По-видимому, Булгакову для его драматической картины был необходим некий сценический задник прежней жизни. На этот раз – в отличие от «Белой гвардии» – в этой жизни, лишь отдельными мазками обозначенной в романе, не разглядеть ни лирического, ни романтического, ни семейного – скорее здесь угадывается суетная, почти кафешантанная, закулисно-фельетонная городская стихия. Амфитеатров как живая и конкретная личность прекрасно подходил бы к этому фону. Один из королей прессы был сыном священника, в молодости – кутящим студентом, потом провинциальным оперным певцом, и лишь затем преуспевающим столичным журналистом, прожигателем жизни с немалыми доходами и перманентными долгами, человеком чудовищной работоспособности и одновременно блистательно поверхностным, с широкой, но не без изъянов репутацией. Будь все литераторы и критики романа живыми людьми, можно было бы сказать, что

среда и образ Амфитеатрова является для них вождеденным и недостижимым идеалом.

Однако если речь идет о системе образов, о среде, порожденной авторским воображением, то едва ли возможно определить и доказать, что, создавая ее, Булгаков ориентировался именно на этого фельетониста. Точечное совпадение псевдонима и имени персонажа выстраивает лишь некий мостик между Амфитеатровым и булгаковской Москвой.

Примечания

¹ «Аббадона» В.А. Жуковского (1815) – переложение из «Мессиады» Ф.Г. Клопштока; «Аббадонна» Н.А. Полевого – роман, изданный в 1834 г.; А.А. Фет «Авадон» (1883).

² Очень выразительная надпись на одной из последних фотографий Булгакова, подаренной им своей жене и возможно имеющей отношение к роли темных очков на лице Абадонны. Большой писатель запечатлен на ней в непроницаемо черных очках, а надпись гласит следующее: «Тебе одной, моя подруга, подписываю этот снимок. Не грусти, что на нем черные глаза: они всегда обладали способностью отличать правду от неправды».

Н.М. Куренная

Социография – таинственный жанр венгерской литературы

О венгерской литературной социографии в нашем литературоведении известно совсем немного. Как правило, вызывает недоумение само словосочетание «литературная социография». Попробуем несколько расширить наши представления об этом своеобразном литературно-публицистическом жанре. Социографические работы в Венгрии во множестве стали появляться в конце 20-х гг. XX в. Их авторами были социологи, историки, юристы, начинающие писатели. Развитие венгерской социографии проходило в общем русле расцвета литературы факта во многих национальных литературах в межвоенное десятилетие.

Если попытаться кратко определить специфику венгерских социографий на первом этапе ее развития, в первую очередь следует обозначить их тематическую узость: обращение исключительно к описанию повседневной жизни и проблемам крестьянства – самого многочисленного класса страны. Вторая, не менее важная особенность, состоит в том, что только в Венгрии авторы подобных произведений, как правило, молодые литераторы, смогли объединиться в сообщество с собственной программой, которое получило название «народные писатели» (позднее литературно-политическое «течение народных писателей»). В нем принимали участие такие выдающиеся венгерские литераторы, как Дюла Ийеш, Ласло Немет, Геза Фейя, Йожеф Дарваш и многие другие. По мнению венгерского литературоведа Л. Иллеша, название, данное течению, было неудачным, поскольку, с одной стороны, «народные писатели» не были сродни русским народникам конца XX в., а с другой – творчество, например, Агилы Йожефа и Ласло Нада также было народно¹. На наш взгляд, этим названием участники течения, с одной стороны, хотели подчеркнуть тематические приоритеты – народные, крестьянские, а с другой – обратить внимание на свой социальный статус, ведь большинство членов течения были выходцами из деревень.

Уже на первом этапе существования этого объединения интерес к работам его участников в венгерском обществе был относительно широким, хотя следует заметить, что серьезной поддержки его создатели не получали не только со стороны государства, но и со стороны многих коллег, которые считали по-

добное занятие недостойным настоящего писателя. В каких социально-культурных координатах определяли свои цели «народные писатели»? «Быть духовным подвижником, воспитателем нации, искать решение наболевших социальных проблем». Эти цели осознавались «народными писателями» как неизбежные для писателей малых стран, оказавшихся на периферии европейского развития. Своей литературной и общественной деятельностью члены этого литературного сообщества соединяли литературу с политикой, с идеей общественного служения, коллективистскими ценностями.

Попытаемся хотя бы в общих чертах обозначить цели, основные научные методы и художественные средства создателей литературных социографий, определить их своеобразие и обозначить так называемую венгерскую модификацию этого жанра. Венгерские историки литературы считают, что «народные писатели» посредством создания литературных социографий боролись с разнообразными социальными и политическими проблемами. «Они были как бы живой совестью нации: образовали неофициальный демократический парламент, который обсуждал дела нации и представлял на рассмотрение общественности результаты этого обсуждения»². Это утверждение М. Белади не подлежит сомнению. Но столь широкий общественный резонанс, о котором говорилось выше, мог возникнуть только благодаря талантливым и действительно остроактуальным темам социографий. Как это удавалось «народным писателям»? Общеизвестно, что они искали свою собственную дорогу в литературе и поэтому отмежевались и от эстетствующего «Нюгата», и от консервативного «национального классицизма»; не спешили они примкнуть и к лагерю революционных писателей. Один из наиболее активных участников этого писательского сообщества Й. Дарваш дал такую характеристику жанру социографии «народных писателей»: это «переплетение социологического анализа, «сухой» статистики, бесстрастного объективистского документализма и импрессионистического репортажа, субъективной лиричности, свободного философского эссе, политической публицистики»³. Понятно, что какой-то определенной жесткой матрицы, обязательной для венгерской социографии, не существовало. Пропорции художественной, социологической, а иногда и этнографической составляющих были индивидуальны и зависели в первую очередь от творческой манеры и вкусов авторов.

Следует отметить, что в объединении «народных писателей» принимали участие и поэты. С их приходом в венгерской поэзии впервые после классиков национальной литературы Шандора Петефи и Яноша Араня обрели «гражданство» непозитические темы непосильного крестьянского труда, отчаянной бедности, горькой судьбы безземельного крестьянства и батрачества⁴, кото-

рые прозвучали с естественной и непосредственной интонацией. Уже в наши дни родился новый термин – социологическая поэзия. Возможно, именно так и назвали бы свои стихотворения поэты, входившие в течение. У современно-го социолога В.Н. Иванова не вызывает сомнения, «что термин “гражданская поэзия” близок к термину “социологическая”, являясь ее неотъемлемым элементом». Социологическая лирика – это высшая ступень лирики гражданской»⁵, – считает социолог. Мне кажется, что такое расширение термина сомнительно, поскольку вычленение и выдвигание на передний край из поэтического произведения социальных мотивов в отрыве от общего контекста не представляется оправданным, а термин «гражданская поэзия» не требует особых объяснений, он традиционен и понятен.

Венгерскую социографию 1930-х гг. можно с определенной долей условности разделить на два типа: первый тяготел к репортажу, воздействовал на читателя умело отобранными и точно воспроизведенными фактами и статистическими данными, и в этом мы видим его родство с классическими социологическими работами. Второй тип отличала лирическая субъективность, автобиографические мотивы и строгая документальность в описании той или иной местности, разных сел, крестьянского жизненного уклада, обычаев и нравов. Такой художественный способ отражения актуальных проблем крестьянства роднит его с художественным очерком, в котором, по мнению М.М. Пришвина, «не чистая беллетристика, а что-то от науки»⁶.

Существует точка зрения, что очерк имеет свой специфический предмет изображения, это – не человек, а проблема, событие, дело. И это отчасти так. Но в центре классических очерковых произведений всегда находится именно человек, он – основной объект наблюдения, изображения и авторский раздумий. Если, например, обратиться к чеховскому «Острову Сахалину» – типичному очерку, или, если бы это произведение появилось в Венгрии, в литературной социографии, то не оставалось бы сомнений в том, кто главной объект авторского анализа. И, конечно, в очерке всегда важна личность повествователя, его размышления, чувства, душевное состояние. Личность повествователя – это своеобразный художественный образ в очерке. Если обратиться к истории мировой литературы, то можно найти схожие произведения во французской и английской литературах, очень много их и в русской, правда, более раннего периода. Я имею в виду прежде всего физиологические очерки, авторами которых были П.В. Засодимский, А.И. Эртель, Н.Н. Златовратский и др. По мнению исследователя социологической литературы Ю. Голубицкого, «русские писатели отдавали предпочтение представителям третьего сословия, “мещанам” и так называемой “черни”, которая в значительной мере

состояла из крепостных и недавно отпущенных крестьян, ... русские физиологи являлись демократичнее и реалистичнее французских»⁷. Добавим от себя, что венгерские социографии были в высшей степени реалистичными и демократичными. В 30-е гг. их роднит с русскими физиологическими очерками и то, что авторы не ограничивались констатацией социального неблагополучия, а предлагали возможные, в том числе и радикальные меры избавления от нищеты и разнообразные способы преобразования жизни беднейшего крестьянства.

Стремясь к наиболее реалистическому показу действительности, нередко авторы социографий насыщали их жаргонной и просторечной лексикой, которая, по мнению создателей, была способна адекватно отразить описываемую реальность. Общей для большинства венгерских литературных социографий была установка на «правду», на документальную точность, и в этом видится сильная сторона их реализма, однако соблюдение этих принципов зачастую приводило к определенной «сухости» изложения и сюжетному однообразию, что мешало созданию больших художественных обобщений.

По инициативе «народных писателей» в 1937 г. начинает издаваться серия литературных социографий «Открытие Венгрии». Однако вследствие изменившейся внутривенгерской ситуации из заявленных десяти книг выходит только три. Основная часть «народных писателей» значительно правее, начинается противоречивый этап в развитии течения, которую некоторые из его участников называли «эпохой предательства». Изменяется и критически конструктивная интонация социографий. В них все чаще слышатся ноты пессимизма и горького отчаяния, разочарования в собственном народе и собственной миссии. Вновь на поверхность общественной жизни всплывают идеи «особого венгерского пути», лозунг «ни марксизма, ни фашизма». Эти идеи в начале 1930-х гг. были поддержаны некоторыми из «народных писателей» во главе с П. Верешем, позже они от них отказались, а в кризисные времена вновь взяли на вооружение в качестве своих основных идеологических ориентиров.

Была ли довоенная литературная социография новым словом венгерской литературы? Дискуссионный характер этой проблемы очевиден на примере двух диаметрально противоположных мнений. Например, О.К. Россиянов считает, что «народные писатели» в 1930-е годы не смогли стать продолжателями классиков Э. Ади и Ж. Морица, поскольку «их склонность к фетишизированию крестьянского уклада, пассивная фактография мешали им продолжать и развивать традиции критического реализма»⁸. А всемирно известный теоретик литературы Дердь Лукач придерживался иного мнения.

В одной из статей 1946 г. он констатировал, что появление сообщества «народных писателей» стало главным литературным событием межвоенного периода, придавшим «новую физиогномию развитию венгерской литературы», в их творчестве он видел залог «наступающей новой эпохи венгерского реализма», элементы «нового эпоса» о пробуждении к жизни венгерского крестьянства⁹.

Следует отметить еще одну немаловажную особенность объединения «народных писателей». Только в венгерской литературе существовало литературно-политическое течение писателей-социографов, в котором главную партию играли писатели первой величины. Речь идет прежде всего о Дюле Ийеше и Ласло Немете. Ийеш был несомненным лидером «народных писателей». В юности он испытал влияние венгерской пролетарской революции 1919 года, в молодости – школы парижского авангарда, а в 1930-е гг. стал крупнейшим поэтом и прозаиком Венгрии. Другой важной фигурой в течении был Л. Немет, талантливый прозаик и идеолог «народных писателей». Несмотря на универсальность и энциклопедичность знаний, он с определенным предубеждением относился к городской культуре, ко всему «инородному», имея в виду немецкое и еврейское влияние на венгерскую культуру. Однако он все же смог удержаться от крайне националистических взглядов, а вслед за ним и основная часть «народных писателей» не поддались «искусам шовинизма». Именно Л. Немет был автором так называемой «дунайской идеи» – идеи единения венгров с окружающими славянскими народами для защиты своих интересов и традиционных духовных ценностей¹⁰. Литературная и политическая деятельность Д. Ийеша и Л. Немета оказала огромное влияние на формирование творческого лица всех без исключения «народных писателей» и позволили им занять центральное, а не периферийное место в национальной литературе межвоенного периода. «Книжки-социографии Д. Ийеша, П. Вереша, Й. Дарваша, И. Ковача, Я. Кодолани и других «народных писателей» вскрывали факты разительных противоречий венгерской жизни, благодаря чему находили отклик в самых широких слоях читающей общественности¹¹».

Новый этап в истории социографии в Венгрии начался в самом конце 50-х гг. XX века. Казалось, что этот жанр в силу своего оппозиционного характера и новой общественно-политической обстановки не будет играть скольконнибудь заметной роли в национальной культуре. Однако молодые литераторы не редко с еще более критическим взглядом, чем у их предшественников, обратились к изучению как новых, так и застаревших проблем венгерской деревни, результатом чего стало появление значительного числа очерковых работ

на эти темы, вызывавших широкий резонанс в венгерском обществе. Возобновились также издание книг в серии «Открытие Венгрии». Довольно быстро авторы литературных социографий с успехом избавились от тематической узости. Круг их писательских интересов значительно расширился. Они обратились к изучению самых разнообразных областей общественной и социальной жизни венгерского общества: к повседневной жизни нефтяников и лесоводов, ткачих и железнодорожных рабочих, грузчиков и шахтеров. Г. Мочар – один из наиболее значительных авторов нового типа венгерских социографий – в предисловии к одной из своих публицистических книг представил собственный взгляд на характер и смысл подобных произведений: «Пишу ли я просто хронику событий? Это не моя задача. Писатель, берущийся обрисовать состояние и развитие общества должен в первую очередь обратить внимание на человека, и в окружающей жизни его должны занимать человеческие, моральные связи, – если угодно, общественно-правственное ее содержание, особенно когда оно преподносит драматические конфликты и уроки»¹².

Завершая краткий экскурс в довольно продолжительную историю венгерской литературной социографии, можно сказать, что она прошла через два значительных этапа. Для первого было характерно сознательное тематическое ограничение: центральной темой этих работ всегда была повседневная жизнь венгерских крестьян, а также исследование исторических, идеологических и политических причин социального положения, в котором они оказались к 30-м гг. XX в. Немаловажно было и то, что писатели, создававшие социографии, смогли организационно оформиться в течение «народных писателей». Наступивший в конце 1950-х гг. после определенной паузы второй этап истории «народных писателей» был отмечен большим тематическим и художественным разнообразием, использованием методов социологической науки, например, метода погружения, опросов общественного мнения и др. В своих лучших образцах послевоенная литературная социография достигла широких художественных и философских обобщений. Во всех социографиях без исключения громко звучала ярко выраженная критическая нота, присутствовала большая или меньшая степень оппозиционности их авторов власти предрержащим, наблюдалось активное использование автобиографических черт. Многие социографии этого времени стали событием как общественной, так и литературной жизни Венгрии. Уже упоминавшийся Л. Иллеш считал, что, играя роль вспомогательного средства познания, социографическая литература способствовала общественному прогрессу и одновременно облегчала рождение литературы художественной.

Примечания

¹ *Иллеш Л.* Возрождение жанра // Иностранная литература. 1975. № 4. С. 187.

² *Белади М.* Поэтический мир Дюлы Ийеша // Литературно-художественная критика в ВНР. М., 1978. С. 446.

³ *Дарваш Й.* «От старого “Открытия Венгрии” до нового» // Там же. С. 360.

⁴ *Simon I.* A magyar irodalom. Budapest, 1979. S. 308. old.

⁵ *Иванов В.Н.* Социология и поэзия. М., 2006. С. 7.

⁶ *Пришвин М.* Мой очерк. Собр. соч. Т. 4. М., 1957. С. 14.

⁷ *Голубицкий Ю.* Социология и литературный процесс. М., 2010. С. 25.

⁸ *Россиянов О.К.* Реализм в новой венгерской литературе. 60-е-70-е годы XX в. М., 1979. С. 112.

⁹ *Лукач Д.* «Народные писатели» на весах. Будапешт, 1946.

¹⁰ *Середа В.Т.* Венгерская литература // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. В 2-х тт. Т. 1. 1945–1960. М., 1995. С. 411.

¹¹ Там же.

В.А. Хорев

Автопортрет Ежи Анджеевского в дневнике «Изо дня в день. Литературный дневник. 1972–1979»

Литература «человеческого документа»¹ – мемуары, дневники, эссеистика, автобиографии, письма – имеет у современного польского читателя огромный успех. Примечательно признание Казимежа Брандыса, автора четырех томов воспоминаний «Месяцы» (1978–1987), в которых запечатлены размышления писателя о политических и культурных событиях в стране с конца 1970-х гг., побудивших его присоединиться к демократической оппозиции коммунистическому режиму, а также воспоминания о личной жизни. «У меня внутреннее сопротивление написанию романа, – писал Брандыс, – поэтому я охотнее пишу о себе самом. О том, что я пережил и о том, что происходит. Мне кажется, что сегодня именно «Я» писателя более связывает его с читающей публикой, которую интересуют дневники и для которой автор становится литературным героем»².

Известный историк и эссеист Януш Тазбир имеет все основания считать, что «подобно тому, как XIX век войдет в историю литературы под знаком расцвета романа, так наш век (двадцатый – В.Х.) останется эпохой дневников, воспоминаний, мемуаров или, как это иначе можно назвать, рассказов о жизни их авторов, которым фантазия часто восполняет провалы в памяти. Спрос на так называемую литературу факта наверняка будет продолжаться и в XXI веке»³.

В польской литературе до переломного 1956 года возможности личностного писательского самовыражения были весьма ограничены, а, значит, не было и условий для развития «рефлексивной» прозы человеческого документа. Ее расцвет начинается с конца 1950-х гг. и с разной степенью интенсивности (как по количеству текстов, так и по разнообразию форм и языка) продолжается до сих пор.

Хотя наиболее сенсационные писательские дневники и воспоминания были изданы в основном в 1980-е и особенно в 1990-е годы (Е. Анджеевского, К. Брандыса, М. Брандыса, В. Гомбровича, М. Домбровской, Т. Конвицкого, С. Киселевского, Я. Котта, Ч. Милоша, К. Ментрака, З. Налковской, А. Слонимского, Г. Херлинг-Грудзиньского и многих других), в начале XXI в. также

появилось немало произведений такого рода, созданных писателями и критиками⁴.

Типология прозы «человеческого документа» исключительно многообразна – от автобиографических признаний до хроникальных описаний общественно-политических событий той или иной эпохи. Эта проза не имеет четких жанровых очертаний. М.Ю. Михеев, автор исследования о текстах дневникового характера, верно отмечает, что практически не существует формальных критериев «дневниковости». Дневником называют то, что таковым считает автор или читатель⁵. Часто дневник трудно разграничить с мемуарами. Не случайно, например, Юрий Нагибин назвал свою книгу «Дневник» (1996) «полудневником-полумемуарами»: «мой дневник переходит иногда в мемуары, ибо случалось, я писал не по свежему следу, а по воспоминаниям, пусть и не лишком давних событий»⁶; события в книге меняются местами, более поздние опережают те, что случились раньше. Тадеуш Конвицкий называл свои автобиографические произведения «лже-дневником» и «автобиографическим апокрифом». По мнению Стефана Хвина, «дневник пишется для того, чтобы иметь другую жизнь»⁷.

Польский исследователь Малгожата Черминьская справедливо считает, что, начиная с «Дневника» Витольда Гомбровича в польской эго-литературе произошел поворот от ранее присущих ей форм «свидетельства» и «интроспекции» к игре с читателем, к вызову, брошенному читателю. «Вызов», по мнению М. Черминьской, отличается от «свидетельства» и «интроспекции» прежде всего тем, что вместо соотношения «я – мир» или «я – я» ставит на первом плане соотношение «я – ты»⁸.

Разумеется, мысль об адресате всегда присутствовала в «человеческом документе»: нередко в нем появлялось и прямое обращение к адресату. Однако Гомбрович был первым писателем в польской литературе, который принципиально осуществил в своем «Дневнике» стратегию игры с читателем, допускающую мистификацию и провокации, которая оказала влияние на многих польских авторов, в том числе на Е. Анджеевского.

Индивидуализация видения мира в «человеческом документе» разрушает стереотипы, сложившиеся в массовом сознании. В этих жанрах факты не являются только первоосновой или прототипикой для художественного произведения, как в литературе вымысла. В них – в открытой авторской интерпретации – обнаруживается скрытая эстетическая энергия жизненного факта, действительного случая, характера и поведения конкретного лица, его суждений о других людях и о себе самом. В них раскрывается личность рефлектирующего автора, предлагающего определенный способ понимания как самого

себя, так и других людей, культурного наследия, окружающего мира. Иначе говоря, в прозе человеческого документа задан определенный уровень художественной интерпретации, соотносимый с уровнем типизации в литературе вымысла. *Документальной* эту прозу – воспользуемся определением известного литературоведа Лидии Гинзбург – делает установка «на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности», «литературой же как явлением искусства ее делает эстетическая организованность»⁹.

Имя дело с писательским дневником или мемуарами, мы все равно имеем дело с миром воображения, «фикции». Ибо любая попытка воссоздания духовного «я» и тем более попытка проникновения в духовную жизнь другого человека является конструкцией из области и «материала» художественного вымысла и оказывается в той или иной мере продуктом воображения. Она не может без него возникнуть, является более или менее достоверным приближением к реальной действительности, окрашена субъективным выбором и восприятием и поэтому может быть отнесена к сфере художественной литературы.

Писательский дневник Ежи Анджеевского «Изо дня в день. Литературный дневник 1972–1979»¹⁰ начал публиковаться с 1972 г. на страницах еженедельника «Литература», влиятельный редактор которого, функционер Польской объединенной рабочей партии Ежи Путрамент, добился тогда согласия властей на публикацию еженедельного фельетона писателя. К этому моменту в Польше, начиная с 1964 г., не вышло ни одной новой книги Анджеевского – коммунистическое руководство страны преследовало писателя за его оппозиционную деятельность. Осенью 1968 г. Анджеевский опубликовал свою повесть «Апелляция» в парижском эмиграционном издательстве, что было расценено в ЦК ПОРП как очередное проявление «открытой борьбы с народной властью»¹¹. Последовало очередное запрещение публикации новых произведений писателя, он был лишен заграничного паспорта.

В Польше Анджеевский оставался тогда автором одного произведения – романа «Пепел и алмаз» (1948) о первых днях послевоенной Польши, которое на долгие годы стало «главным» романом ПНР. По нему польские школьники учились современной истории, он выдержал множество изданий и пропагандировался официальной литературной критикой. Об этом писатель с горечью заметил в дневнике (1978): «Позвонили из Государственного издательского института, хотят выпустить 27 издание «Пепла и алмаза». Боже мой! «Врата рая» издавались лишь дважды, последний раз шестнадцать лет назад. Приходится сознавать, что в сознании подавляющего большинства читателей я явля-

юсь автором одной книги. Может, как раз поэтому я не чувствую к ней живой симпатии» (2, 426).

Оппозиционная литературная критика в 1970-е годы называла этот роман «остывающим пеплом» (Ян Блоньский), автора обвиняли в компрометации антикоммунистического подполья. Эти упреки парадоксальным образом смыкались с голосами советских критиков 1940-50-х гг., которые тоже усматривали в романе искажение действительности, только с противоположных позиций. «Анджеевский», – писал, например, один из них, – «не показал фактических истоков реакционного подполья, тесно связанного с иностранными поджигателями войны, и окружил романтическим ореолом поведение врагов народа, как бы реабилитируя их таким образом, не показал всенародного характера борьбы за новую жизнь»¹².

Эта оценка надолго прилипла у нас к роману Анджеевского. К тому же после 1956 г. Анджеевский не только в Польше, но и в Советском Союзе был причислен к «ревизионистам». Посол СССР в Польше П. Абрахимов сообщал в МИД СССР: «В октябре 1957 г. вышли две порочные по своему содержанию книги: Е. Анджеевского «Темнота покрывает землю» и К. Брандыса «Мать Королей», вокруг которых польская пресса подняла большой шум и по которым была бы желательной реакция со стороны советской литературной критики»¹³. В 1970-е годы из ЦК КПСС следовало такое указание составителю антологии современной польской литературной критики: «Необходимо, по возможности, снять упоминания о Е. Анджеевском, одном из руководителей созданного в Польше в конце прошлого года пресловутого "Комитета защиты рабочих" – открыто оппозиционной антисоциалистической организации, деятельность которой, как и самого Е. Анджеевского, была подвергнута резкой критике со стороны ЦК ПОРП и лично тов. Э. Герека»¹⁴.

В этом контексте дневник Анджеевского, в котором писатель получил возможность, хотя и ограниченную¹⁵, предстать перед читателем со своими размышлениями об актуальных культурных событиях, о прочитанных книгах, о своих творческих поисках и планах и т.д. – приобретает особый интерес. Ежедневные записки писателя были для него подтверждением его интеллектуального существования и доказательством его писательской активности. В дневнике он не раз упоминает о своей известности и популярности в мире. «Я пережил короткое, но сладостное мгновение упоения (мегаломании?), – записал он в 1976 г. – Просматривая справочник, только что изданный по случаю пятидесятилетия польского Пен-Клуба, я обнаружил, что по числу переводов (31) на иностранные языки я намного побиваю всех моих коллег, даже самых знаменитых представителей старшего поколения. За исключением ал-

банского и исландского языков я представлен на всех европейских языках, даже на фламандском и валлийском. Каково?» (2, 20).

Главная задача Анджеевского в дневнике – создание собственного портрета широко известного писателя-интеллектуала, эрудита, морального авторитета. Создавая дневник, предназначенный для публикации, писатель отрицал «литературный эксгибиционизм», частые в дневниках исповедальные признания. «Я сознательно избегаю, – писал Анджеевский, – в этих записках информации, а также рефлексий, непосредственно связанных с широко понимаемым содержанием нынешнего времени, я неоднократно подчеркивал, что эти записки, предназначенные для немедленной публикации, имеют литературный, а не интимный характер, они сконструированы с определенной целью и представляют не целостную картину (если таковая вообще возможна), а избранные фрагменты, формирующие мое существо...» (2, 140).

В каждом писательском дневнике отражается личность пишущего, но не каждый дневник создает автобиографический миф с использованием реалий жизни писателя. Дневник Анджеевского дает представление о литературной жизни в Польше 1970-х годов (хотя в нем принципиально отсутствует оценка политических событий), о нравах и обычаях литературной среды. Но доминирует в нем конструирование собственного «Я». Эту цель преследуют, в частности, многочисленные записи об увиденных театральных и телевизионных спектаклях, прослушанных музыкальных концертах, прочитанных книгах. При этом очевидно, что образ автора дневника, создаваемый писателем, существенно отличается от реального Анджеевского, который ведет игру с читателем, стремясь увековечить себя в его сознании («Эта игра делает меня бессмертным...» – 2, 370).

Ежи Пильх, современный писатель и фельетонист еженедельника «Политика», не без иронии заметил: «Когда Анджеевский, тщательно стилизующий себя под Томаса Манна, описывал в своих еженедельных мемуарах свои восторги по поводу музыкальных концертов на радио, это вызывало смех – было известно, что он вообще не слушает радио. Но само по себе это было важно: читатели узнавали, что ценимый ими писатель слушает радио. То, что у него была высокопарная потребность записывать фиктивные восторги от музыки, передаваемой по радио, было смешным, но в каком-то смысле и трогательным. А кроме всего прочего – какое неудержимое стремление принимать позу классика! Ежи Анджеевский, несомненно, изо всех сил старался быть “больше себя”...»¹⁶.

Когда в 1980 г. Чеслав Милош получил Нобелевскую премию, Анджеевский в интервью для газеты «Жыче Варшавы» заявил: «Я считаю, что эта пре-

мия должна быть поделена между Милошем и мной, потому что мы оба являемся выдающимися в двух разных родах литературы»¹⁷.

Частые в «Дневнике» размышления над произведениями великих классиков мировой литературы призваны главным образом создать у читателя впечатление, что польский писатель стоит в одном ряду с ними, принадлежит к «олимпийцам». Примерами для Анджеевского являются Т. Манн¹⁸, который «на Олимпе чувствовал себя свободно» (2, 16), а также Л. Толстой и Ф. Достоевский, выдающиеся русские писатели – Тургенев, Гоголь, Чехов, Бунин. Мысль о человеке-создателе художественных ценностей как о новом «демиурге» проводится писателем не только в дневнике, но и в его романах о художниках-«небожителях» – «Идет, скачет по горам» (1963, прототип героя романа – Пабло Пикассо), «Уже почти ничего» (1979, прототип героя – Томас Манн), «Месиво» (1979, в нем помещен «роман в романе» писателя Нагурского, alter ego Анджеевского, о Леонардо да Винчи).

Остановлюсь подробнее на высказываниях Анджеевского о русских писателях. Они позволяют многое понять в природе его творчества, в формировании его морально-философского осмысления жизни, стилистического многообразия его произведений. Художественное мастерство Анджеевского оттачивалось (как и у другого знатока и ценителя русской литературы – Ярослава Ивашкевича) в постоянном соприкосновении с русской литературой. В его дневнике многократно встречаются высокие оценки художественного мастерства Пушкина, Гоголя, Герцена, Тургенева, Островского, Л. Толстого, Достоевского, Чехова, Бунина, Куприна, Бабеля, Булгакова, Шукшина, Вампилова и других русских писателей.

Читая, например, изданные в Польше письма Л. Толстого, Анджеевский замечает: «В течение нескольких дней эти два обширных тома являются моим основным чтением и, если я по той или иной причине отрываюсь от них, то стремлюсь поскорее к ним вернуться. Это чтение перерастает все то, что мы привыкли называть чтением. Тысячу раз хочется возражать, тысячу раз восторгаться, сотню раз смеяться, сотню умиляться – это мир таких необыкновенных размеров, богатый таким противоречивым содержанием, что читатель, даже сопротивляясь ему и пытаясь иронизировать над ним, не может не почувствовать набожного смирения. Может быть, подобные чувства вызывает Гомер? Или «Моисей» Микеланджело? Или Шекспир?» (2, 111).

Толстой на страницах «Дневника» упоминается много раз. Перечитывая «великолепный шедевр» – роман «Воскресение», Анджеевский приходит к выводу, что «многие его сцены и описания, пожалуй, лучшее из того, что написано Толстым. (...) А как замечательны разнообразные образы второго

плана! Необыкновенная восприимчивость почти всех проявлений современности, как переживаний личности, так и тех, которые касаются болезненных общественных явлений. Это, казалось бы, спокойное и лаконичное эпическое повествование бурлит и кипит; гнев, сарказм, ирония и страстная критика политических и социальных несправедливостей спасают эту книгу от морализаторского пафоса а также и от многих раздражающих и мало убедительных формулировок и размышлений, когда Толстой излагает свои взгляды напрямик, от себя, отказываясь от художественной “магии” (2, 94).

«Огромное удовлетворение», по словам писателя, доставила ему работа венгерского исследователя И. Мольнара о влиянии Толстовской «Смерти Ивана Ильича» на роман Анджеевского «Уже почти ничего» (2, 404–405). К сожалению, это пока единственная работа, затрагивающая важную тему связей творчества Анджеевского с русской литературой.

Неоднократно перечитывал Анджеевский и Достоевского, стремясь постичь секреты его художественного мастерства: «Несколько дней перечитываю “Преступление и наказание” медленно и внимательно, чтобы не поддаться эмоциональному воздействию фабулы и проследить прежде всего, как это сделано – ведь в конце концов я был абсолютно очарован гениальностью этой прозы. Ко многим великим писателям можно применять определения: блестящий, великолепный, замечательный, потрясающий и т.д., и т.п. Для Достоевского ни одно из них не годится. О нем можно сказать только одно: гениальный» (2, 547).

Не менее высока и оценка Анджеевским творчества Чехова. Он соглашается с Т. Манном, что оно «на уровне всего самого могущественного и прекрасного, созданного в европейской литературе» и пишет о себе: «Несколько дней подряд я ежедневно помногу часов провожу с Чеховым, к которому я издавна то и дело возвращаюсь, всегда с нарастающим волнением и восхищением (...) Хотя в своих письмах Чехов неоднократно говорит о своей старости, по современным меркам он умер почти на пороге зрелости, в возрасте сорока четырех лет. Многие великие художники умерли еще раньше, но ни один из них не успел познать жизнь так всесторонне и прозорливо, как автор “Палаты № 6”» (1, 260).

Приведу и суждение Анджеевского о Тургеневе: «Позавчера я взял том Тургенева “Записки охотника”; потом и другие – “Рудина”, “Дворянское гнездо”, “Отцов и детей”, “Дым”, рассказы из тома “Три портрета”. И зачитался. Многократно в разные годы возвращаясь к русским писателям, я обращался и к Тургеневу, хотя к нему реже, чем к Достоевскому и Толстому, и не так часто, как к Гоголю и Чехову, как бы меньше в нем нуждаясь, меньше находя

в нем для себя духовной пищи. И вот теперь, пожалуй, впервые, Тургенев восхитил меня, затронул и взволновал. Я уже давно не дышал так хорошо одним писателем» (2, 233).

Высокие и вдохновенные слова находил Анджеевский и тогда, когда писал о Гоголе («Ревизор» – «один из самых значительных шедевров в мировой драматургии» – 2, 259); об А. Островском («Лес» – «шедевр» и «гениальный текст» – 2, 320); о Бунине (его рассказы «неизменно всегда исключительно глубокие и художественно совершенные. Их спокойная задумчивость над трагизмом людских судеб мудра и прекрасна» – 2, 75–76); о Куприне («Проза большого формата...» – 2, 239), о многих других русских писателях.

В размышлениях Анджеевского постоянно присутствует мысль о большом вкладе русской классической литературы в мировую литературу, об огромном нравственном и эстетическом потенциале произведений русских писателей, актуальном во все времена. Эта мысль отчетливо сформулирована в записи о «Былом и думах» А. Герцена: «Какая же это замечательная проза! Ее лиризм и гнев, порожденные юношеским опытом в мрачные николаевские годы, доносятся – с той же силой – до нашего времени; бунт против тирании, солидарность и сочувствие для подавленных, униженных и оскорбленных, а также смелый порыв к свободе являются вневременными и даже родившиеся в отдаленном историческом пространстве несут свой блеск через стихию времени» (2, 261).

Отношение Анджеевского к русским писателям можно и должно рассматривать и как свидетельство признания значения русской классической литературы для творчества самого Анджеевского. Отвечая на вопрос, кто из писателей оказал на него наибольшее влияние, Анджеевский среди своих любимых писателей, наряду с Жеромским, Конрадом, Бальзаком, Диккенсом, Прустом, Т. Манном, назвал Толстого, Гоголя и Чехова, а также Достоевского, «от которого когда-то я был без ума, а теперь мне что-то мешает в этой безумной гениальности» (2, 434).

Много места в дневнике Анджеевского уделено творческим замыслам писателя, содержится в нем и неоконченный текст романа «Сто лет тому назад и теперь» о двух братьях, живших в эпоху восстания 1830 г. Анджеевский набросал несколько альтернативных концовок романа, как бы подчеркивая, что роман существует только в воображении писателя и только вместе с дневником. Такая конструкция – введение в ткань романа дневниковых записей автора и его размышлений о возможных поворотах сюжета вымышленных произведений – лежит в основе всех последующих романов писателя.

Современные исследователи эго-литературы верно отмечают, что фикция в ней часто становится частью биографии, а биография растворяется в фик-

ции¹⁹. «Автобиографическая конкретика становится отправным пунктом, способом достижения единства повествования, нацеленного на создание мифа, металитературы и метафизики повседневности», – пишет Барбара Гутковская²⁰. Автопортрет, отмечает Л.А. Софронова, «собирается из истории и мифа», в нем «степень мифологизации бывает довольно велика», порой он «тонет в потоке аллюзий и цитат»²¹.

Эти характеристики автопортрета подтверждаются на примере писательского дневника Е. Анджеевского. В нем создается образ писателя, наделенный желаемыми, комплиментарными чертами, по-разному оцениваемый читателями и критиками. По словам Л.А. Софроновой, «автопортреты всегда предназначены для кого-то, имеют или прямо названный адресат, или он только подразумевается» и в зависимости от воспринимающей аудитории «искажаются, прочитываются по-своему. Тогда автопортрет обогащается новой интерпретацией»²².

Для автора единственной польской монографии о творчестве Анджеевского Анны Сынорадской дневник писателя – это «род художественного эксперимента», «уникальный источник знаний о том, как создавались в то время тексты Анджеевского: что инспирировало его, как эволюционировали концепции и т.д.»²³.

Б. Гутковская категорически утверждает, что дневник Анджеевского – это «исповедь ментора, отпускающего грехи своему прошлому и настоящему, который все время говорит о себе много и хорошо, но не выходит из сферы трюизмов и общих мест. Из биографии, которая могла бы быть сенсационной автобиографией художника XX в., которую с нетерпением ожидала литературная среда, получилось собрание афористических банальностей»²⁴.

Ближе к истине, на мой взгляд, Л.А. Мальцев, для которого дневники Анджеевского – это «прежде всего динамический автопортрет писателя, дневник-“лаборатория”, включающая анализ творческого состояния и процесс создания произведений от первоначального сбора материалов до реализации замысла или, наоборот, до отказа от их осуществления»²⁵.

Ежи Анджеевский был одной из центральных фигур польской литературы второй половины XX в. благодаря и своему художественному таланту, и своей важной роли в общественной и общественно-литературной жизни Польши. Его творчество еще при жизни и особенно после смерти писателя стало объектом интерпретации с разных идеологических и эстетических позиций. В ряде случаев отрицание его наследия связано с выходом на литературную арену нового поколения. Талантливый его представитель Ежи Пильх писал: «Я абсолютно убежден в том, что проза Анджеевского не выдерживает испы-

тания временем. На наших глазах эта проза уходит в небытие, она уже ушла в небытие (...). Может, кого-то она еще интересует? Я убежден в том, что никого»²⁶.

Предвзятому осмыслению творческого пути выдающегося писателя в историческом и культурном контексте эпохи помогает внимательное изучение его автопортрета, запечатленного в литературном дневнике.

Примечания

¹ Впервые употребил это понятие, ставшее ныне общепринятым, известный русский писатель Петр Боборыкин в своей книге «За полвека. Воспоминания» (1906–1913). Он считал, что автор воспоминаний «должен избегать излишних “оборотов на себя”» (*Боборыкин П.Д. За полвека. Воспоминания. М., 2003. С. 6*), которые как раз характерны для нынешней «литературы личного документа» или «эго-литературы» (эти термины утвердились в польском литературоведении).

² Exlibris. Dodatek do «Życia Warszawy». Wrzesień 1995.

³ Nowe książki. 2002. Nr 2. S. 10.

⁴ Назову лишь несколько из них: *Żeromska M. Piąty tom wspomnień* (2000); *Jastrun M. Dziennik. 1955–1981* (2002), *Pamięć i milczenie* (2006); *Hen J. Nie boję się bezsennych nocy...* T. 1–2 (2004), *Dziennik na nowy wiek. 2000–2007* (2009); *Chwin S. Kartki z dziennika* (2004), *Dziennik dla dorosłych* (2009); *Matuszewski R. Zapiski świadka epoki* (2004), *Alfabet. Wybór z pamięci 90-latka* (2004); *Giedroyc J. Autobiografia na cztery ręce* (2006); *Iwaskiewicz J. Dzienniki. T. 1 1911–1955* (2007); T. 2. 1956–1963 (2010).

⁵ *Mухеев М.Ю. Дневник как эго-текст* (Россия, XIX–XX). М., 2007. С. 159.

⁶ *Нагибин Ю. Дневник. М., 1996. С. 4.*

⁷ *Chwin S. Dziennik dla dorosłych. Gdańsk., 2010. S. 43.*

⁸ *Czerwińska M. Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie. Kraków, 2000. S. 40.*

⁹ *Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971. С. 10.*

¹⁰ *Andrzejewski J. Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972–1979. Tł. 1–2, Warszawa, 1988.* Сноски на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

¹¹ Цит по: *Tygodnik Powszechny. 1994. Nr 36.*

¹² *Арцимович В. Заметки о современной польской прозе // Литературная газета. 1949. 28 июня.*

¹³ Подробнее об этом в статье: *Chorew W. Polityka i poetyka (ingerencja ZSRR w powojenne życie kulturalne Polski) // Polska w Rosji – Rosja w Polsce. Dialog kultur. Poznań, UAM, 2003.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ «Если я и *существую* в этих записках, то весьма ограниченно, что объясняется двумя причинами: личной и той, которую определяют время и место публикации» (*Andrzejewski J. Z dnia na dzień (1, 391)*). Известно и о существовании интимного дневника Анджеевского, который пока не опубликован.

¹⁶ *Pilch J. Niebezpieczna sprawa // Polityka. 2002. Nr 18. 4 maja.*

¹⁷ Цит. по: *Kowalski K. A poza wszystkim jest papier // Plus-Minus. 2000. Nr 50. S. 3.*

¹⁸ Как рассказывает Юлия Хартвиг, в течение многих лет на письменном столе Анджеевского стоял портрет Томаса Манна. «Однажды Ежи в приливе ярости сбросил его на пол и уже никогда не поставил на место. Осознал ли он, что никогда не сравняется с Манном, или разочаровался,

осмыслив прозу Манна и прочитав его письма? Это осталось для меня загадкой до сего дня» (Цит. по: Potkaj T. Czyściec mój będzie trwał długo // Tygodnik Powszechny. 2003. Nr 16.)

¹⁹ Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia. Warszawa, 2001; *Furnal I. Spektakle pamięci. O polskiej prozie autobiograficznej pierwszej połowy XX w.* Kielce, 2005 и др.

²⁰ Gutkowska B. Odczytywanie śladów. W kręgu dwudziestowiecznego autobiografizmu. Katowice, 2005. S. 11.

²¹ Софронова Л.А. Национальный автопортрет // Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М., 2006. С. 495.

²² Там же. С. 496.

²³ Synoradzka A. Andrzejewski. Kraków, 1997. S. 173.

²⁴ Gutkowska B. Odczytywanie śladów. S. 158.

²⁵ Мальцев Л.А. Традиция экзистенциализма в польской прозе второй половины XX века. Автореф. дисс. на соискание уч. степени д. фил. наук. М., 2010. С. 30–31.

²⁶ Pilch J. Niebezpieczna sprawa.

А.В. Семенова

Кашубский театр: этнокультурные традиции драматургии

Прошедшее столетие оказалось для кашубской культуры сложным и динамичным, богатым событиями, которые заставляли ее колебаться между периодами активного развития, существенных достижений и угрозой уничтожения. Подобно предшествующим векам, век XX не только не способствовал сохранению кашубского языка и народной культуры, но и создавал различные препятствия для кашубского сообщества как части славянского мира, однако на этом историческом этапе процессы значительно ускорились. Уровень общественного самосознания, ключевые вопросы, занимавшие творческую интеллигенцию и простого обывателя, ярко отразились и в драматургии.

В силу малой изученности имеет смысл описать структуру кашубской драматургии и остановиться на ее наиболее значимых и периферийных явлениях, а также попытаться наметить перспективы развития кашубского театра. (При этом мы не ставим перед собой задачу фундаментально исследовать кашубский культурный феномен, поскольку даже в работах кашубских исследователей эти вопросы освещаются по-разному¹).

Определяя понятие «кашубская драматургия», необходимо сказать, что мы сталкиваемся с существенной проблемой, вызванной отсутствием единых оснований для отнесения произведений к кашубской литературе. Так, под национальной драматургией исследователи подразумевают прежде всего произведения на кашубском языке, но также и на польском, если их проблематика связана с жизнью и культурой Кашубии, поскольку они свидетельствуют об актуальности и жизнеспособности этого вида искусства поморского региона². В кашубской научной литературе имеются отдельные исследования, посвященные драматургии и театральной жизни кашубов, но пока не существует работ, последовательно разрабатывающих эту проблематику³.

Истоки кашубской драматургии принято возводить к 1643 г., когда гданьским Анонимом была написана «Трагедия о богаче и Лазаре» (*Tragedia o bogaczu i Łazarzu z Pisma Świętego wyjęta i nowo wierszēm pisana polskim Jaśnie Wielmożnemu Sęnatowi Gdańskiemu dedicowana i przypisana in honorem roku 1643 miesiąca stycznia dnia 22*). Пьеса посвящена сенату Гданьска и является самым знаменитым драматургическим произведением, написанным для го-

родского театра в период Речи Посполитой, когда этот город являлся «жемчужиной в ее короне». По предположению А. Брюкнера, автором мог быть преподаватель Гданьской академической гимназии⁴ Ян Снятовский, теолог протестантского вероисповедания и преподаватель польского языка, писавший стихи по-польски и на латыни. До середины XX в. рукопись «Трагедии...» хранилась в Гданьском отделении библиотеки ПАН и была известна немногочисленным исследователям истории польской культуры и театра. Лишь спустя 325 лет после написания это произведение было поставлено на сцене театра *Wybrzeże*. Премьера состоялась 7 сентября 1968 г. и стала значимым событием. Важную часть «Трагедии о богаче...» составляют юмористические интермедии, в которых появляется такой персонаж как кашуб Соберай, язык которого представляет собой – впервые в польской литературе – обогащенную многочисленными кашубскими оборотами польскую речь. Кроме лексики (например, *sarnu thustego, knarza thustego*) автор включил в речь персонажей кашубские идиомы (*chłop jak dąb, opiera się jako wilkowi koźlątko*)⁵.

В истории кашубской драматургии до конца XIX в. отсутствовали значительные оригинальные произведения, а театральная жизнь была представлена, с одной стороны, фольклорно-обрядовыми действиями, приуроченными к церковным или календарным праздникам, а, с другой, на Поморье существовали польский и немецкий театры, развивавшиеся в тесном взаимодействии с европейскими тенденциями той эпохи. Кашубский «народный театр» (*teatr ludowy*) развился непосредственно из народных обрядов, и в XX в. его репертуар пополнялся пьесами Я. Карновского *Scinanie kani* (1932) и рождественскими сценами Сендзецкого *В волшебную рождественскую ночь* («*Kołędo Kaszubskô*», 1925). П. Шефка, занимавшийся преимущественно музыкальным фольклором, стал автором многих сцен и спектаклей, посвященных календарным обрядам, в том числе *Wesele na Kaszubach* (1937), *Gwizdże* (1957), *Sobótka* (1958), *Dęgusë* (1961), *Wyzwoliny kosiарza* (1979)⁶.

Центральное место в кашубской драматургии занимает творчество Бернарда Сыхты (1907–1982) и Анны Лайминг (1904–2003), – оба автора задали направление, в котором идет развитие этой области кашубской литературы⁷. Главной фигурой в кашубской драматургии исследователи однозначно признают Б. Сыхту – главным образом потому, что А. Лайминг обращалась, как правило, к более частным темам. Поэтика ее произведений принципиально отличается от пьес Б. Сыхты. Ядро драматургического наследия ксендза Сыхты составляют пьесы, написанные по-кашубски, хотя он также писал по-польски и на кочевском диалекте. Однако у Сыхты были как предшественники –

Я. Карновский, Л. Хейке, так и последователи, например, Я. Ромпский, П. Шефка – авторы пьес на фольклорной основе⁸.

Продолжая традицию Я. Карновского, Сыхта создал исторические пьесы, например, *Gwiózdka ze Gduńska* (1930, 1932), *Spiącę wojsko* (1935) и фольклорно-бытовые сцены – *Hanka sę żeni* (1935), *Dziewczę i miedza* (1938) и др.

Б. Сыхта, выступавший как кашубский общественный деятель, лексикограф, драматург, написал свою первую пьесу в 1925 г. в Вейхерове еще гимназистом. До нас дошли не все пьесы драматурга, но в тех, что сохранились, автор придерживался преимущественно реалистического изображения действительности. Его драматургические произведения самобытны, в них не прослеживается непосредственной связи с классическими литературными сюжетами⁹. Драматург направлял свой художественный поиск в сторону исследования «наиболее потаенных уголков народного воображения»¹⁰, сокровищницы народной культуры, хорошо ему знакомой. Он использовал в своем творчестве результаты собственных фольклористических, лингвистических и этнографических исследований, которыми увлекался с ранней юности. Благодаря этому в его пьесах мы встречаем скрупулезные описания мира вещей и устройства жилищ в Кашубии и в соседнем Кочевье, деталей костюма, – предметов, которые в настоящее время удастся найти не во всяком музее¹¹. Прототипами его персонажей являются реальные люди. В речи его персонажей также неизменно присутствует разговорный кашубский язык, «мистику» которого автор замечательно улавливал¹². Драматург умело использует идиоматику, свидетельствующую о специфике языка и аутентичности речи персонажей, характеризуя их социальный статус и культурный уровень, демонстрируя народную мудрость, вплетенную в картины народной жизни¹³. Анализируя язык пьес Б. Сыхты, Е. Тредер указывает на намеренное усиление автором диалектных особенностей «кашубщины», поскольку он воспринимал ее как универсальную ценность, как язык, связывающий часть восточной Польши с исчезнувшим языком полабских славян¹⁴.

В своих пьесах автор использует различные фольклорные жанры, включая, в частности, в действие многочисленные обрядовые песни, бытовавшие ранее лишь в устной традиции. Песни, вплетенные в действие, придают ему ритуальное звучание и ритм, а также отражают фольклорную картину мира. Встречаются и прозаические фольклорные отрывки, как связанные с магией и обрядностью, так и с историческими событиями, хранящимися в народной памяти в виде предания, а также легенды и сказки. Эти рассказы, вписанные в ход действия, связывают между собой отдельные сцены и усиливают ощущение аутентичности повествования¹⁵. Исследуя драматургическое творче-

ство Б. Сыхты, Я. Валькуш выражает уверенность, что кашубский фольклор во многом формировал «информационное пространство» в доме Сыхты, поскольку из писем драматурга известно, что его отец развивал воображение детей, обучая их кашубской традиции и истории.

Насыщая текст своих пьес народными обычаями и поверьями, Сыхта демонстрирует широкую палитру явлений кашубской культуры¹⁶. Хотя многие сцены пьес отражают народные предрассудки и примеры бытовой магии, они в большей степени отражают механизмы культурной памяти и связи поколений, чем реальные попытки обезопасить себя от (мнимого) зла¹⁷. Важную роль играет и дидактическая функция: в пьесах утверждаются основные кашубские ценности – приверженность католицизму, народному языку, культуре, традициям. Так, помолвка одного персонажа чуть не срывается из-за шутки соседей, разыгравших в хлеву диалог домашних животных, которые в рождественский сочельник якобы разговаривают человеческим языком и раскрывают секреты. После традиционно счастливого для пьес Б. Сыхты разрешения конфликта герой раскаивается в своем поведении, говоря, что это были глупости, которые «*sã ani do pòspòłu nie trzimajã*» (ни в какие ворота не лезут, букв. «не держатся вместе»)¹⁸.

Пьеса «Ганка выходит замуж» (*Hanka sę żeni. Wesele kaszubskie...*; 1937) представляет собой аутентичный документ, с этнографической точностью воспроизводящий народные обычаи и «язык» свадебного народного обряда, а также отражает общественные настроения кашубов, поскольку имеет явную патриотическую окраску. Кроме скрупулезного описания всех следующих друг за другом, в том числе предаваемых в XX в. забвению, этапов – от приезда сватов до отъезда молодых в их новый дом – Сыхта приводит исторические подробности. Так, танец «*szëwec*», который танцуют все участники свадебного застолья, по преданию исполняется в память о короле Яне III Собеском, танцевавшем его однажды на кашубской свадьбе¹⁹.

Пьеса «Девушка и межа» (*Dzëwczë i miedza*) основана на интриге, возникающей в связи с любовным треугольником. Отвергнутый жених стремится поссорить между собой семья девушки Моника, которая отказывается выйти за него, и ее потенциального жениха, перепахивая межу и вырубая дубы на границе владений этих соседствующих между собой семей. Дело доходит до суда, и неповинная в ущербе семья оказывается осужденной. Тогда в действие вступает свидетель, ранее запуганный злодеем, и обстоятельства выясняются, а влюбленные воссоединяются²⁰.

Лучшим отражением творческого и идеологического кредо Б. Сыхты являются его слова, произнесенные во время премьеры одной из самых знамени-

тых его пьес «Ганка выходит замуж». Благодаря своим убеждениям автор творчески и одновременно объективно отразил в художественном произведении такие аспекты народной культуры, которые невозможно было увидеть без погружения в «обыкновенное волшебство» кашубского языка, фольклора, быта. В своей речи драматург подчеркнул ценность «собрании бессмертных духовных сокровищ» кашубской народной культуры. Для понимания системы ценностей Б. Сыхты важно также подчеркнуть, что он воспринимал кашубов как неотъемлемую часть польской нации, а их культуру как важную составляющую польской культуры, в чем расходился как с так наз. «младокашубами», так и с интеллигенцией, объединившейся вокруг журнала *Klëka*. Ксендз Сыхта призывал кашубов полюбить свою культуру всем сердцем и видеть в ней органическое основание для уважения, любви и чувства единения с представителями других лингвокультурных сообществ Польши²¹. Эта позиция не дала Б. Сыхте найти общий язык с наиболее активными кругами кашубской интеллигенции.

Анна Лайминг, хотя и включает в свои кашубские пьесы значительно меньше, чем Б. Сыхта, фольклорного материала, пользуется признанием не только читателей, но и публики, а три ее кашубские пьесы, написанные между 1959 и 1974 гг.: *Szczesce, Spotkanie na Półmoku* и *Gdzie je Balbina?*, наряду со сценическими переработками ее прозаических произведений, исполняются чаще, чем монументальные сцены из народной жизни Сыхты. Постановки по произведениям этой писательницы составляли основной репертуар успешно выступавшего на протяжении десяти лет (1981–1991) любительского театра *Beleco*. Его художественный руководитель И. Гиль-Слебода, благодаря поддержке и энтузиазму жителей Запцена, смогла реализовать этот успешный проект. Коллектив удостоился почетной возможности первым исполнить на сцене спектакль по пьесе *Szczesce*, текст которой писательница лично вручила руководителю театра.

Кроме бытовых сцен с фольклорными сюжетами и исторических пьес кашубская драматургия представлена различными видами пьес и других текстов для сценического исполнения. Так, в XX в. Л. Бондковский предпринял попытку возродить в своей пьесе барочный жанр, назвав ее *современным моралите*, поскольку система персонажей у Бондковского близка к средневековым аллегорическим произведениям этого жанра. В «Не-страшном суде» (*Sąd nieòstateczny*; 1955–1956) Зло представлено персонажем по имени *Pùrtk*, что в данном случае означает *Сатана*, его помощник – *Slédnik* – легко распознает скрытые греховные устремления и страсти, приводя людей к гибели. Противником Пуртека является ангел *Smàtk* или нежный дух рефлексии и печали,

благорасположенный к людям. Между Пуртеком и Смонтеком происходит борьба за души людей – двух поссорившихся и ненавидящих друг друга соседей. Кашубские реалии в пьесе отсылают нас к природе Кашубии, например, указание на движение по болотистой местности. Образы главных персонажей также играют важную роль в кашубской народной культуре, особенно образ Смонтека²². В языковом отношении эта пьеса относится к первоначально написанным по-польски и переложенным на кашубский лучшими современными переводчиками, один из которых – Э. Голомбек – перевел на кашубский язык Священное Писание и Книгу Псалмов.

В 1980-е годы развитие кашубской драматургии, казалось, остановилось. Это был период, когда кашубское общество переживало глубокие политические и социальные перемены. Практически не было авторов, которые бы откликнулись на происходившие события в жанре драмы. Б. Писарек, издавшая сборник из девяти разнородных драматургических произведений, выражает сожаление, что в эпоху демократического перелома кашубским авторам не удалось облечь в литературную форму уникальный опыт 1980–90-х гг.²³. Основные мотивы кашубских пьес и сценок, публиковавшихся и появлявшихся в виде постановок в последние 20 лет, – это борьба за сохранение идентичности и уважение к традиции и традиционной морали, проблема передачи земли детям, переселение в город и приобретение образования и новых, чуждых прежним поколениям, профессий, расшатывание межпоколенческих связей и соседских отношений, экзистенциальный страх стариков перед одиночеством и беспомощностью. Также актуальна универсальная проблематика, связанная с дурными наклонностями человеческой природы. Эти пьесы несколько грешат чрезмерным тяготением к описанию локальных проблем, но, как ни парадоксально, их ценностью при этом является некая аутентичность (*swójskość*)²⁴.

Изданные Б. Писарек пьесы современных кашубских драматургов укладываются в общее направление, заданное произведениями Б. Сыхты и А. Лайминг, а также продолжают линию Я. Карновского, Я. Ромпского и Я. Пепки, не все пьесы которых получили сценическое воплощение. Исторические драмы Я. Карновского и Б. Сыхты еще ждут писателей, которые бы продолжили эту линию литературного творчества для сцены, тем более, что именно начиная с периода «Солидарности» кашубы, как никогда ранее, громко заявили о себе в общественно-политической жизни²⁵. И все же можно назвать отдельные произведения, содержащие некоторые аллюзии на общественно-политическую ситуацию 1980-х гг. К ним относится «А смерть не приходит» (*A śmierć nie przéchôdô*) С. Фикуса. В пьесе С. Янека «Юбилей» (*Roczëzna*) представлен

психологический портрет одинокой вдовы, живущей в деревне, которую редко навещают дети: некоторые уже создали свои семьи, другие учатся в городе. Между собой дети тоже мало общаются, а при встрече не выказывают теплых чувств. После отъезда детей в дом приходят ряженные – таким образом автор вводит в повествование католический обычай в канун праздника Богоявления (Дня Трех королей-волхвов, (*Trzech Króli*)). Ряженные оставляют за собой большие разрушения и беспорядок, пользуясь беззащитностью пожилой одинокой вдовы, ожидающей в гости сына-моряка, который не успел вернуться из плаванья. Другие дети посещают мать больше из стремления соблудности приличия, не питая к ней нежных чувств. Старший сын остается ее единственной надеждой. В образе этой женщины мы видим традицию, подвергающуюся забвению и пренебрежению, обреченную на исчезновение. Усиливает это впечатление звук тикающих в тишине часов, звучащий в начале и конце пьесы²⁶.

В более позитивном ключе решает подобную ситуацию С. Дрыва в одноактной пьесе «Сочельник у родителей» (*Wiljō ù starków*), в которой взрослый сын, живущий в городе с семьей, приезжает навестить родителей в праздник²⁷. «Свидание вслепую» (*Wrějowanie w cemno*) является пародией на телевизионную передачу, содержащей много современных мотивов, в том числе отсылку к современной массовой молодежной культуре²⁸. «Моника» Я. Дрежджона значительно отличается от своей прозаической версии. Пьеса наполнена юмористическими моментами, заостренными до уровня гротеска. Так, взирая на домашнюю ссору, возникшую вокруг завещания, главный герой принимает решение не умирать. Такую же роль играет его обращение непосредственно к публике, что, в частности, делает пьесу особенно популярной в любительском театре²⁹.

Следует сказать несколько слов о пьесах для детей и молодежи, учеников школ и лицеев, рекомендуемых в рамках изучения родного регионального языка и культуры. Обе сказки Ф. Сендзецкого, опубликованные в сборнике из девяти пьес Б. Писарек, используют сказочный образ неудачника-дурачка, который преуспевает благодаря своей смелости и сообразительности. Дурачок Франт убеждает короля, третировавшего свой народ, что именно люди являются теми корнями, на которых держится древо его власти. В этой пьесе присутствует нарратор, вносящий оживление в действие своими комментариями. Пьеса «Ключ» (*Klucz*) Я. Лабудды требует специальных декораций и является произведением, способным разбудить детское воображение. Героиня ищет ключ от дома и встречает в кашубских лесах и болотах различных персонажей кашубской демонологии. Дидактизм пьесы заключается в том, что ключ от дома, которым является родной язык, нельзя терять, поэтому его следует

хранить глубоко в сердце. Эта мораль переводит пьесу в символический план, напоминая, что утрата «ключа» ведет к потере близких и чувства безопасности, и пьеса вписывается в ряд дидактических произведений, адресованных детям и взрослым в целях утверждения важности сохранения идентичности³⁰.

На рубеже XX–XXI вв. возникают новые пьесы, связанные с народными обрядами и традициями. Многие из этих произведений публиковались в журнале *Pomerania*, например, *Kaszëbskô Wilëjô* С. Дривы (1997), *Nawrócenie króla tirana* Э. Голомбака (1998), *Wigiglijné ôpôwiôstczy* Б. Бульчака (1998), *Gwiôzdzka dlô dzôtkow* М. Маха (2000). В середине 1990-х гг. некоторые из упомянутых авторов участвовали в программе создания нового репертуара для юного зрителя, а их пьесы также публиковались в рамках этой акции в журнале *Pomerania*³¹. В некоторых из пьес идеализируется прошлое и его ценности, представленные как образец для подражания, однако дидактизм и морализаторство, как правило, приводит к снижению их художественной ценности³². В пьесах А. Пеплинского отразились как преимущества, так и недостатки «школьного театра». С одной стороны, молодой зритель видит точно воспроизведенные народные обряды и напрямую усваивает кашубский этос, в частности, патриотизм, уважение к родному языку и вере. С другой стороны, персонажи этих пьес выглядят схематично, их характеры неубедительны и лишены развития, а рассказ о родной земле уподобляется школьному уроку краеведения, на котором дети получают готовые формулировки и ответы на вопросы³³.

Следует отметить произведения в жанре монтажа, принадлежащие перу К. Музы, создавшей поэтические произведения, предназначенные для сценической постановки. В сознании лирической героини К. Музы постоянно находят отклик мифологические представления, таинственные события происходят во сне и наяву, перед ее взором проходят ритуалы и обряды, а также сцены из ее детства³⁴.

Особо следует упомянуть сценические воплощения фольклорных и авторских кашубских сказок, посредством которых, к примеру, Ида Чая напоминает зрителю о народной картине мира: *Jak môlinczi spiéwok kaszëbszczi do nieba sã dostôl, Za co bôcôn bêl ùkôrony*. В авторских сказках И. Чаи под видом сказки о животных возникает элемент дидактического морализаторства и политической сатиры. Кроме оригинального творчества И. Чаи и Э. Голомбака адаптируют для сцены прозаические произведения кашубских авторов (А. Нагеля, Ф. Сендзетского). И. Чаи также выступает как режиссер переводных авторских сказок, например, Х.-К. Андерсена.

Неизменной популярностью пользуются сценарии по написанным в XIX в. прозаическим произведениям Х. Дердовского и юмористической поэзии Л. Хейке (первые публикации вышли незадолго до начала Второй мировой войны³⁵). Помимо пьес следует отметить сценарии, принадлежащие перу Н. Голэмбской, – режиссера и автора текстов спектаклей для кукольного театра. По отношению к основной массе кашубских пьес эти произведения носят маргинальный характер, поскольку написаны на литературном польском языке автором, родившемся во Львове. К кашубской традиции апеллируют три пьесы Н. Голэмбской, – *Guli-gutce*, *Diabelskie skrzybce* и *Damrota i Gryf*. Спектакли по этим пьесам были поставлены в конце 1970-х гг. в слупском театре кукол «Радуга». В пьесе *Guli-gutce* автор вводит несколько кашубских персонажей на фоне культурного пространства Поморья, а также использует мотив народной песни *Phynie woda od ogroda do samego Gdańca*. В пьесе *Djabelskie skrzybce, fantazja kaszubska* присутствует большее количество элементов кашубского мира – демонологические персонажи, которых встречает на своем пути главный герой, обещавший своей невесте добыть чертову скрипку. Иногда связь с кашубской традицией создается с помощью оживления легенды, что мы видим в пьесе *Damrota i Gryf ... za panowania Swietopelka Wielkiego* о княжне Дамроте, дочери поморского князя Святополка. Пьеса напоминает зрителям о сложных исторических перипетиях на Поморье и связях кашубского князя Святополка с Польшей³⁶.

Кроме новейших пьес в современном кашубском театре важной составляющей репертуара является классика, вновь издаваемые пьесы «канона» польской драматургии. Актуальность для современного театра фольклорно-бытового направления отмечается благодаря переизданиям записок Ф. Цейновы с примером рождественской сцены, восходящей к XIX в. или даже более раннему периоду. По-прежнему актуальными и популярными остаются многоактные драматургические произведения Б. Сыхты, во многом являющиеся реконструкцией реалий ушедшего мира, однако их постановки продолжают вызывать интерес аудитории. По мнению некоторых исследователей, такое положение дел приводит к тому, что кашубский театр все больше напоминает «заповедник» или «театральный музей», выступающий в качестве «приложения» к политическим акциям и фольклорным фестивалям. Единственным видом сценических произведений, которые живо реагируют на современность, – это миниатюры сатирического жанра, в которых кашубы ясно выражают свое отношение к злободневным событиям в политике и экономике³⁷.

Примеры кашубской драматургии, представленные в статье, далеко не исчерпывают списка произведений и авторов, работавших в этом жанре, однако в

значительной мере представляет общие тенденции развития кашубского театра, аналогичные процессу «ускоренного развития литературы» (в терминологии Г.Д. Гачева), с другой – это развитие шло неравномерно, в связи с чем вслед за Д. Калиновским можно констатировать, что кашубская драматургия на сегодняшний день проигрывает кашубской поэзии и прозе, что, однако, совпадает с общими тенденциями в современной польской литературе и театре³⁸.

**Studenckie Koło
Miłośników Sceny Kaszubskiej
w Kartuzach**

wystawia w Kartuzach dnia 22 bm.
w sali p. Bell utwór ks. B. Sychty
w języku kaszubskim p. t.

„Hanka się żeni“

Wesele Kaszubskie w 5 aktach.

Początek o godz. 20.
Wstęp od 0,49 zł do 1,99 zł.

**Przedstawienie dla dzieci
w sobotę o godzinie 16.**

Wstęp 0,25 zł.

Przedsprzedaż biletów w księgarni
„Gazety Kartuskiej“.

Czysty zysk przeznaczony na cele
kulturalno-oświatowe.

Афиша спектакля «Ганка выходит замуж» по пьесе Б. Сыхты

Примечания

¹ Ср. полемику Ц. Обрахт-Прондзыньского с Д. Калиновским на Театральной встрече в Пархове (2004) – ежегодном научном мероприятии, посвященном театру, о чем упоминает Д. Калиновский (*Kalinowski D. Dramaturgia kaszubska. Pytania o kondycję i perspektywę // Literatura Kaszubska w paśmie – edukacji – życiu publicznym. Gdańsk, 2007. S. 126.*) Ц. Обрахт-Прондзыньский придерживается более оптимистической точки зрения на современный уровень активности театральной жизни кашубов и на дальнейшие перспективы кашубского театра.

² Отдельные главы и статьи, содержащие описания кашубской драматургии и их сценических воплощений, публиковались как в периодических изданиях, так и в исследованиях по истории кашубской литературы, наиболее значительные из которых: *Neureiter F. Historia literatury kaszubskiej. Próba zarysu / Przeł. M. Boduszańska-Borowikowa. Gdańsk, 1982* и *Drzeżdżon J. Współczesna literatura kaszubska 1945–1980. Warszawa, 1986*, – о чем также пишет Д. Калиновский (*Kalinowski D. Op. cit.*).

³ *Kalinowski D. Op. cit. S. 125.*

⁴ *Treder J. Język Tragedii o bogaczu i Łazarzu // Tragedia o bogaczu i Łazarzu. Gdańsk-Gdynia, 1999. S. 152.*

⁵ *Borzyszkowski J. i inni. Kaszubi a Gdańsk. Kaszubi w Gdańsku. Gdańsk, 2009. S. 123.*

⁶ *Treder J. Język, piśmiennictwo i kultura duchowa Kaszubów // Historia, geografia, język i piśmiennictwo kaszubów. Gdańsk 1999. S. 168.*

⁷ *Pisarek B. Kaszëbsko drama – czë jesz przed òdrodą? // Domôcò bina. Dzewiãc dramów do jigrë. Wejherowo – Gdańsk, 2006. S. 16.*

⁸ *Walkusz J. Ks. Bernard Sychta i jego literacko-sceniczna interpretacja kultury kaszub i Kociewia // Dramaty Bernarda Sychty. T. I. Dramaty obyczajowe. Gdańsk, 2008. S. 37.*

⁹ *Ibid. S. 27–28.*

¹⁰ *Ibid. S. 28.*

¹¹ *Ibid. S. 29.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid. S. 29–30.*

¹⁴ *Ibid. S. 35–36.*

¹⁵ *Ibid. S. 30.*

¹⁶ *Ibid. S. 31.* В сценах из народной жизни «Кочевская свадьба», написанной Б. Сыхтой на кочевском диалекте, воссоздается богатство народной культуры ближайших соседей кашубов.

¹⁷ *Ibid. S. 32.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibid. S. 22–23.*

²⁰ *Ibid. S. 26.*

²¹ Приведем цитату из выступления Б. Сыхты: «Myślą przewodnią, która mi przyświecała przy pisaniu *Hanczi*, było, niezależnie od wątku dramatycznego, dać syntezę wszystkich obrzędów i zwyczajów na Kaszubach. Podobnie, jak inne ludy polskie, tak i lud kaszubski jest w posiadaniu nieśmiertelnego skarbcza duchowego, w którym gromadził wszystko, co najbardziej umiłował w ciągu stuleci, a więc swoje pieśni, tańce, zwyczaje i obrzędy, swoje wierzenia i podania, swą sztukę i historię. A wszystko to takie wonne i świeże, a przy tym tak drogie i bliskie sercu polskiemu. Czas to wielki, a może i ostatni uratować klejnoty tego skarbcza dorobku kaszubskiego do skarbcza ogólnopolskiej kultury. Zbudujemy w sercach naszych świątynię dla uczczenia naszych świętości po naszych „starkach” i ojcach. Weźmy kaszubską wieś z całą jej dolą i niedolą. Nicz ta ziemia kaszubska będzie w nas, a my w niej. Umiłowa-

nie ziemi rodzinnej nie powinno jednak prowadzić do mylnego patriotyzmu zaściankowego, do nienawiści innych ziem i ludów polskich, lecz przeciwnie, powinno nas jak najbardziej łączyć. Pokochajmy to, co nam najbliższe, ale kochajmy i całość od rodzinnej skiby do całej Polski. Kto sercem przyłgnął do miejsca, gdzie stała jego kolebka, kto ukochał kulturę swego regionu, ten pogłębił w sobie uczucie narodowe i poczucie przynależności państwowej. Niech hasłem naszym będzie na wicki: z Polską były Kaszuby i z Polską pozostaną» (Ibid. S. 33).

²² *Pisarek B.* Op. cit. S. 18.

²³ Ibid. S. 17.

²⁴ Ibid. S. 16.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibid. S. 21.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibid. S. 22.

²⁹ Ibid. S. 19.

³⁰ Ibid. S. 22–23.

³¹ *Kalinowski D.* Op. cit. S. 128.

³² Ibid. S. 129.

³³ Ibidem.

³⁴ *Walkusz J.* Op. cit. S. 26.

³⁵ *Kalinowski D.* Op. cit. S. 134.

³⁶ Ibid. S. 132.

³⁷ Ibid. S. 133.

³⁸ Ibid. S. 136.

Т.И. Чепелевская

Поэтическая молитва в русской и словенской литературе

Молитва в поэзии всегда узнаваема; порой даже не имея названия или подзаголовка, относящего произведение к сакральному источнику, молитве церковной, она, тем не менее, всегда есть обращение к высшим силам, к Господу, Богородице или святым.

Церковные молитвы разделяются на просительные, благодарственные и славословия, молитвы частные и общественные (коллективные), но в любом случае это «возношение ума и сердца к Богу», обращение к нему с просьбой или благодарностью, пронизанное покаянием, верой или благоговением, что создает молитвенное состояние¹. Важную роль в создании такого состояния играет ритм, который «организует текст, помогая сосредоточенности молящегося на глубинном смысле молитвы, концентрируя ум и волю на погружении в молитву»².

Однако если церковная молитва, устанавливающая связь по вертикали Земля – Небо, имеет канонический характер и жесткую композицию, то «поэтическая молитва выстраивается как самостоятельное произведение, в котором священное слово перелагается в поэтическое»³.

О том, что такое молитва и что такое поэтическая молитва, рассуждал в одной из своих работ 1931 г. Владислав Ходасевич. Для него молитва – это выраженное отношение человека и Бога, человека и мира, потребность в ней свойственна всякой здоровой душе. Здесь же он говорит о различных формах, способных передать эту потребность, «начиная от молитвы в прямом смысле слова и кончая всякой объективацией того, “что душу волнует, что сердце томит”»⁴: дневник, письмо, задушевный разговор-исповедь, причем некоторые из этих форм могут облекаться в стихи. Вспоминая известное определение «поэзия есть молитва», поэт отмечает, что оно справедливо, поскольку отражает религиозную природу самого искусства и «поскольку всякое искусство есть молитва». Однако, – продолжает автор, – не всякая молитва есть искусство, т. е. не всегда «поэзия есть молитва»... «Молитва, вполне оправданная эмоционально и религиозно, – чтобы стать поэзией, должна быть оправдана еще и литературно»⁵. Иными словами, «слово свое (и порой даже самое чувство и самую мысль) ему (поэту – Т.Ч.) приходится подчинить законам и пра-

вилам поэтического ремесла, иначе пребудет оно дневником, исповедью, молитвой – но не поэзией»⁶.

Для поэтической молитвы соотнесение с церковной молитвой проявляется в следовании определенной каноном схеме. Поэтому почти всегда обязательным является сам факт обращения к Господу и завершение, включающее слова благодарности. Центральная часть литературной молитвы представляет собой, как правило, свободный поэтический текст, который и отражает то особое состояние, возникающее при мысленном или словесном контакте человека с Богом. Как отмечает современная исследовательница, «в этот момент (по аналогии с ритуальной традицией) формируется своеобразный “сакральный ориентир”. Оформляется “сакральная связь” между молящимся и его покровителем, возникает ситуация надличностного диалога... Фиксация божественного “имени”... в поэтическом тексте сродни религиозно-магическому использованию имени, определяющему систему ценностных аспектов миропорядка... В подобного рода лирическом макродиалоге реализуется архетипная ситуация проникновения молящегося в область *божественного* или *сакрального имени*»⁷. Так возникает поэтическая молитва, когда поэт, опираясь на известный канон, проявляет достаточную степень свободы при создании самостоятельного произведения, выражающего желание и стремление обратиться со словами благодарности или покаяния к Господу.

У многих русских поэтов есть стихотворения, под названием «Молитва». В этом жанре работали А. Пушкин, М. Лермонтов, И. Козлов, Е. Баратынский, Ф. Тютчев, А. Фет, Ап. Григорьев, К.Р., Ф. Глинка, И. Бунин, А. Ахматова, М. Цветаева, Н. Гумилев, И. Бродский и многие другие русские поэты⁸. Свободу обращения с каноническим текстом великопостной молитвы Ефрема Сирина демонстрирует А.С. Пушкин в стихотворении «Отцы пустынники и жены непорочны...». Поэт сумел «передать смысл и дух молитвы», а также выразить личное «воспоминание пережитого молитвенного опыта»⁹. Вместе с тем, Пушкин, сохраняя обращение к Господу и перечисляя те же грехи человеческие, о которых говорит Ефрем Сирин, преобразует модальную композицию, смещая смысловые акценты в соответствии с особенностями своей поэтики: вводит дополнительные метафоры, меняет расположение частей молитвы-образца.

Возможны вариации на темы молитв, как у М.Ю. Лермонтова в стихотворении «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», поэтические послания, которые могут иметь неполную, усеченную форму, где отмечается лишь сам факт обращения к Всевышнему (А. Блок «Молитва») ¹⁰. «Молитва» А.А. Ахматовой (1915. Духов день. Петербург. Троицкий мост) вся пронизана болью уже свер-

шившихся и возможных новых утрат. Основная мысль в этом личном послании ко Всевышнему – боль за Россию и смиренная просьба сохранить ее ценой личных потерь. И хотя «инвокация только намечена, но не разработана, что может свидетельствовать об отходе от канона»¹¹, здесь необычайно полно и глубоко передано религиозное чувство, возникшее после посещения храма:

Дай мне горькие годы недуга,
 Задыханья, бессонницу, жар,
 Отыми и ребенка, и друга,
 И таинственный песенный дар –
 Так молюсь за Твоей литургией
 После стольких томительных дней,
 Чтобы туча над темной Россией
 Стала облаком в славе лучей.

Существуют два главных источника молитвы: первый – восторженное изумление перед Богом, Его делами и Его миром; второй порожден чувством ощущения трагичности бытия. Примером первого может служить глубоко личное обращение Д.С. Мережковского («Бог»), проникнутое восхищением деяниями Творца, наполненное признаниями в неверии и обретении веры:

О боже мой, благодарю
 За то, что дал моим очам
 Ты видеть мир, Твой вечный храм,
 И ночь, и волны, и зарю...

В композиционном плане поэт, следуя религиозному канону, завершает свое поэтическое послание словами благодарности:

Хочу, чтоб жизнь моя была
 Тебе немолчная хвала,
 Тебя за полночь и зарю,
 За жизнь и смерть – благодарю!..¹²

Трагическое чувство страдания у поэта переходит в сострадание, отзывчивость. «Когда поэт пронизан этими чувствами, – пишет В. Сапогов, – легко ему молиться: за себя, за близких и любимых, за народ, за Родину»¹³. Таковы уже упоминавшаяся «Молитва» А. Ахматовой, краткая молитва А.С. Хомякова, в которой он просит Бога о России:

Не дай ей рабского смиренья,
Не дай ей гордости слепой
И дух мертвящий, дух сомненья,
В ней духом жизни успокой!¹⁴.

В XX в. подобные поэтические обращения ширятся, они носят как личный характер, так и оказываются своеобразными коллективными молитвами¹⁵. Так, в 1917 г. Алексей Липовецкий обращается с просьбой о спасении родины и ее народа в «Молитве за Родину»:

Боже, спаси мою Родину милую,
Дай ей великое сердце в вожатые,
Вооружи ее мирною силою,
Нивы хлебами покрой ее сжатые!..¹⁶

В 1946 г. ему вторит Татьяна Уварова («Молитва о Руси»):

Праведный Боже, надежда Иисус,
Молюсь Тебе слезно, усердно молюсь...
Господи! Свет в наши души пролей,
Чтоб думали чище, творили светлей.
За Беларусь, и за малую Русь,
И за Россию Тебе я молюсь...¹⁷

Обостренное чувство сопереживания со всем людьми Земли присутствует в целом ряде стихотворений-молитв Т. Уваровой («Молитва за невинных», «Молитва странников», «Молитва за непролитие крови» и др.). Опираясь на каноны религиозной молитвы, она вносит в них новое содержание, примеряя к древнему жанру ощущения современного человека.

Искры бездумно летят по Руси.
Так вот и мы продолжаем свой путь.
Отче наш, злобу в сердцах погаси
И научить нас любить не забудь!¹⁸.

Расул Гамзатов в «Молитве горца» вообще не упоминает имени Творца, заменив его нейтральным «судьба» (что может быть объяснено условиями, в которых возникло стихотворение советской поры):

Будь к миру милосердною, судьба,
И солнцем лишь его касайся лба,
И память укрепи в нем. И отринь
Войну от человечества.
Аминь!¹⁹ (Пер. Я. Козловского)

На первый взгляд, кажется, что Р. Гамзатов создает некий диссонанс между названием и содержанием стихотворения, однако и общая тональность произведения, представляющего собой не личное, а коллективное обращение («Слышна мольба: “Меня и остальных / Спаси, судьба, от помыслов дурных...”»), и ритмический повтор («Аминь!» в конце каждого четверостишия) – «одна из фундаментальных характеристик молитвы как организованного текста»²⁰ – позволяют говорить о том, что перед нами искренний и свободный разговор о сокровенном, создающий особое молитвенное состояние и заставляющий человека почувствовать в себе частицу божественного.

...Спаси, судьба, от помыслов дурных
 Возвьсь мой дух, в надежде не покинь
 И ниспошли мне мужество!
 Аминь!²¹

Иллюстрацией разнонаправленного развития жанра поэтической молитвы в литературе XX в. может служить и стихотворение Булата Окуджавы «Молитва» (в некоторых изданиях «Молитва Франсуа Вийона», 1963), которое также демонстрирует свободу обращения автора с каноническим текстом молитвы:

Я знаю: ты все умеешь,
 я верую в мудрость твою,
 как верит солдат убитый,
 что он пребывает в раю,
 как верит каждое ухо
 тихим речам твоим,
 как веруем и мы сами,
 не ведая, что творим!

Л.С. Яницкий, исследователь молитвенного дискурса в лирике XX в., отмечает, что у Окуджавы каноническая молитвенная форма «включает в себя весьма неканоническое содержание». По его мысли, это касается не только самого молитвенного адресата («Господи мой Боже, зеленоглазый мой!»), но и того, что вера лирического героя парадоксально сочетается с сомнением («веруем... не ведая, что творим»), а для всего стихотворения характерна «своеобразная эсхатологичность, предчувствие близкого конца мироздания («Пока Земля еще вертится, пока еще ярок свет...»; «Пока Земля еще вертится, и это ей странно самой...»)²².

Таким образом, жанр поэтической молитвы продолжает жить в русской литературе. В основе творческого воплощения остается преимущественно сакральное, а поэтические тексты отсылают читателя к религиозному канону.

У словенцев традиция духовной поэзии имеет давние корни. Впервые религиозные молитвы на словенском языке возникают благодаря деятельности словенских протестантов. Примож Трубар (1508–1586), деятель Реформации, основоположник словенского литературного языка, первый словенский писатель, наряду с переводами и изданиями важнейших религиозных текстов, а также азбуки, в 1566–1567 гг. подготовил к печати сборник духовных песнопений. Другой деятель Реформации в словенских землях Юрий Далматин (1547–1589) в 1584 г. на собственные деньги издал в Виттенберге катехизис и сборник молитв. Позже, в период Контрреформации, когда католическая церковь уделяла мало внимания печатанию религиозных книг на словенском языке, развивается движение букovníков. Словенскими букovníками называли крестьян и ремесленников, которые, научившись самостоятельно писать и читать, обращались к переписыванию и переводам религиозных и других текстов, а также сочинительству. Среди текстов, распространяемых ими, на первом месте стоят сборники молитв и религиозных песнопений.

Рукописные, а затем и печатные варианты подобных сборников получили в XVIII в. (главном в развитии движения букovníков), широкое хождение. Они передавались устно и в списках, некоторые вошли в сборники (М. Ахацела, П. Кнобля, Э. Корытко) или были напечатаны в виде летучих листов («летаков»). Среди наиболее значимых фигур этого движения были Андрей Шустер Драбостняк (1768–1825) и Миха Андреяш (1762–1812) из Каринтии²³. Они известны и как распространители религиозных текстов, и как сочинители собственных произведений на словенском языке. Для молитв и духовных песнопений они часто использовали канонические образцы, а также мелодии, взятые из немецкой традиции.

В начале XIX в., на раннем этапе развития светской литературы на словенском языке, можно отметить почти намеренный отход от религиозной тематики. Более того, жанр молитвы используется теперь для выражения иных, в первую очередь, национально-патриотических устремлений. В период наполеоновских войн и создания на словенских землях Иллирийских провинций (которое словенские просветители связывали с надеждой на возможные политические и культурные преобразования), В. Водник печатает в предисловии к «Грамматике словенского языка» свою знаменитую оду «Иллирия воз-

рожденная» (1811). Это произведение пронизано верой поэта в будущее культурное и национальное возрождение своей родины. С подобными идеями выступают и другие: каринтийский священник Урбан Ярник пишет стихотворение «К словенцам», а священник из Словенских горниц Штефан Модрияк создает «Молитву Богине словенке» («Molitva za božo Slovenko», 1811).

В этих произведениях связь с религиозным каноном весьма условна. В действительности перед нами образец классицистической оды, воспевающей богиню мудрости и справедливой войны Афину Палладу, наделенную словенским родовым именем. В молитве нашло выражение чувство социальной несправедливости, которое гнетет словенцев под иноземной властью, в ней звучит и критика современных нравов. В первую очередь это моральное разложение в среде священников, которые вместо служения словенской богине мудрости поклоняются Бахусу или Венере. Так тема сакральная – обращение к Богине – обретает явно выраженные мифологические черты, а само содержание выявляет тесную связь с современностью.

В XX в. обращение к жанру молитвы становится более частым, что, на наш взгляд, связано с мировыми войнами, этими серьезными испытаниями человеческого духа и воли.

Стремление к Богообщению и одновременно сомнение в его возможности передает в стихотворении военных лет Отон Жупанчич, вложив слова страха и сомнения в уста ребенка («Детская молитва», 1915):

Отче наш...
 Если был бы ты и вправду Отче наш,
 ты теперь бы разорвал свои ладони
 и сошел бы ты с распятия,
 чтоб детей своих убогих взять в объятия,
 Отче наш... (Пер. Л. Мартынова)

Образ Всевышнего осовременен: он рядом с людьми в годину испытаний («Он теперь на Висле иль на Дрине...»), но:

У него простреленное сердце,
 у него проколотые руки,
 обнимает нас он через горы,
 отче наш! (Пер. Л. Мартынова)

В межвоенный период стихотворения, близкие по тональности молитвам, пишет Алоиз Градник. Его призыв-обращение от лица земляков звучит в «Молитве», написанной в 1931 г.:

О благослови Бог нам нашу каменистую
землю, нашу надежду, усилия и пот,
волнения крови и покой погоста.
О благослови Бог наши Горы!

Новое звучание обретают стихи, близкие молитвам, созданные во время Второй мировой войны. У А. Градника это непосредственный отклик на события войны, в котором слышится осознание страшных последствий всемирного бедствия; оно способно разрушить духовную целостность всего человеческого рода. Воспринимая войну как божью кару, поэт берет на себя роль посредника между людьми и Богом и обращается к нему с молитвой-просьбой подарить мир и спокойствие на земле:

Господи,
ты конца и начала
источник:
зажги для нас свет,
освети ночь,
дай мертвым и нам
мир («*Pro defunctis*»).

Тему войны и ужаса перед уничтожением всего человеческого рода продолжает и писательница и активистка Освободительного Фронта Лили Нови в стихотворении «Мертвый кот», где обращение к Всевышнему, звучащее лишь в финале, превращается в отчаянный призыв спасти мир:

О Бог, который их всех знает,
Бог, распятый на кресте,
спаси его, спаси его!
Сделай так, чтобы человек остался!²⁴

Вторая мировая война в Словении была отмечена небывалым всплеском народного поэтического творчества. Стихи создавались не только поэтами, оставшимися на оккупированных немцами и итальянцами территориях, но и в партизанских отрядах. Стали поэтами и те, кого новые власти отправляли в концлагеря или переселяли в другие земли Третьего рейха, в Италию, Сербию. После войны многие из этих произведений вошли в сборники, где рядом с именами известных авторов (О. Жупанчича, А. Градника) стояли имена молодых поэтов-партизан (К. Дестовник Каюх, М. Бор и др.) и тех, кто впервые пробовал себя на поэтическом поприще. Это были учащиеся школ и гимназий, учителя, крестьяне, рабочие из всех словенских провин-

ций. Самую большую группу составляла партизанская поэзия сопротивления.

Обращением к поэтической молитве было отмечено в первую очередь творчество непрофессиональных авторов. Так, молитва Богоматери стала основой сразу нескольких произведений: «Мария, помоги» и «Мария, помоги нам в час войны». В этих стихотворениях перечисляются бедствия, обрушившиеся на словенский род, звучит просьба «от всех и каждого на земле» о поддержке и помощи. Религиозный канон остается своеобразной рамочной конструкцией, отсылкой к известному каждому словенцу песнопению в честь Богоматери. Особый энергетический заряд этим эстетическим опытам придает просьба от всех, кто ушел на войну, кто изгнан из своего дома, кто страдает вдали от родины в лагерях и тюрьмах. Так обращение высь становится коллективным²⁵. Создавались и баллады, стихи-плачи по жертвам войны.

Чаше в произведениях этого времени каноническая схема молитвы нарушается полностью: все пространство текста представляет собой горькое повествование о выпавших на долю автора или его народа испытаниях. Лишь в финале звучат слова молитвенного обращения к Спасителю. В стихотворении «Молитва матери-изгнанницы» (1943, автор Францка Гортнар) рассказывается грустная история семьи, отправленной немцами в концлагерь в Баварию за то, что сын ушел в партизаны. Он погиб, и мать никак не может попасть на его могилу в горах родной Словении. Завершающая стихотворение просьба-мольба («Смилуйся, Боже, над склоненной в молитве матерью, / хоть раз позволь оказаться на родной могиле там в горах, / чтобы потом навек закрыть свои страдающие очи»), придает всему произведению тональность, заявленную в названии.

Порой в стихотворениях военных лет звучит не только смиренная просьба и упование на Бога, но и тема грозного судии, той ипостаси Бога, в которой готов выступить сам автор. Примером служит сочинение Кристины Шулер «Приговор», где мать четверых детей, погибших на войне, утверждает свое право судить врагов: «О Христос, я смотрю сейчас на твой смиренный лик, / ты дал мне право судить».

Другой поэт этого периода, Франце Балантич, трагически погибший в годы войны, свои поэтические обращения ко Всевышнему растворил в целом ряде произведений, не названных молитвами. Используя форму классического сонета, введенного в словенскую поэзию Ф. Прешерном, поэт передает глубокие религиозные переживания. Восприятие божественной силы как источника мудрости и справедливости, средоточия истинного бытия и его смысла помогают осознать, что спасение надломленной души, преодоление страхов и отчаяния возможно лишь при слиянии с божественным:

О да, мой Бог, я с радостью стерплю все перемены,
 Пусть стану нищим, упаду без сил.
 Но только пусть, о Милосердный, Твоей частицей буду.

.....
 Пусть мне не счесть всех посвященных дней,
 мой Отче, пусть любовь меня воспламенит
 и пусть я буду долго-долго факелом беззвучным,
 что одиноким путникам в ночи горит²⁶ («Венок сонетов»)

Молитвенное обращение звучит и в стихотворении «Моя работа»:

На фоне летних огней молил я Бога,
 и просьба моя была светлым вместилищем
 блистающих паров небесных
 и веры Земли в его милосердие.

И Бог словам моим вял
 и расплатился со мной, как с рабочим на ниве,
 и вечером сочный мне плод подарил,
 омочив сном уста жаждущие.

В современной словенской поэзии продолжает звучать тема диалога с Богом. Томаж Шаламун в своей «Молитве» сомневается в возможности подобного диалога и призывает к нему друга, «последнего собрата», со-человека:

Ведь ты последний мой собрат
 за эту жизнь,
 за рай и ад.
 И ты в молитве за меня
 проси, чтоб не сошел с ума,
 чтоб не ослеп, не изменил,
 чтоб недруг в плен не заманил.
 чтоб время победили мы
 и невредимыми из тьмы
 храня молчанье
 вышли... (Пер. Н. Иванова)

Это необычное приглашение к молитве Другого становится понятным благодаря другому стихотворению этого поэта «О, Господь», где место молитвенного преклонения перед божественным образом занимает тема разочарования, неверия в существование сакральной связи с божественным, звучит горькое осознание невозможности исцеления души:

И чужд тебе холодный сонм причастий,
 И немота ночей, и рев бездушной твари,
 На боль и наслаждение ты взираешь безучастно,
 Не прибегая к милости и каре.
 Нет языка, нет места для ночлега,
 нет у тебя укрыться от лавин,
 есть только эта одержимость бега
 и мука без границ и середин.
 Я тоже словно зверь зализываю раны,
 твой раб и вор, твой херувим без крыл,
 Не исцелят от слепоты и горя храмы,
 что ты для утешенья нам открыл (*Пер. Н. Иванова*).

Следует также отметить тему изгнанничества, актуальную для словенцев в годы мировых войн. Во многих произведениях (в том числе присылаемых с чужбины вынужденными переселенцами) появляется образ странника, изгнанника. Рефреном звучит мысль о вынужденном освоении чужого пространства, ему противопоставляется образ матери-Земли, принимающей всех потерявших кров в свои объятья:

О земля, добрая ты и неизбывная,
 о земля каменистая, о земля горькая,
 еще сильнее прижми их к своей груди (*А. Градник «На Контовеле»*)²⁷.

Это звучащее рефреном прямое обращение к родине вызывает ощущение молитвенного восхищения и ожидания помощи. Так сакральную форму самовыражения, молитву, автор преобразует в жанр патриотической поэзии – песни-молитвы. Ее содержание пронизано не религиозным, а архаическим сакральным²⁸. Так поступили А. Градник («Поющая кровь» из одноименного сборника 1944 г.), Северин Шали (поэма 1944 г. «Песнь родной земле») и др.

Жанр песни-молитвы, стихотворения-молитвы сохранился в словенской литературе до наших дней (поэма Романы Ерцегович «Молитва земле», 2001). Образ родной земли имеет здесь несколько размытые очертания; он постепенно охватывает не только маленькую прекрасную родину словенцев, но и всю землю, хотя на протяжении всего текста атрибутивные характеристики национального образа остаются постоянными: берег моря, сосна, растущая на холме:

Вопреки разорванному миру
 Пью из источников безгрешности.
 Святую воду из глубин нежности.

Серая сова показывает путь моим глазам,
Чтобы они видели то,
Что должны видеть.
На мягком белом покрывале луга
Отдыхает тишина мира.
Сюда я хожу за светом для своей души.
За новыми рассветами.
Сюда я хожу поить усталых коней.
Нежности солнца предавать свое тело.
Сюда я несу свое сердце для врачевания
В любящие ладони земли.

Итак, жанр поэтической молитвы и в русской, и в словенской литературе имеет свои традиции и свою историю. Безусловно, для его исследователя важны авторские определения поэтического текста. Они играют роль своеобразного маркера, настраивающего читателя на ожидание, к чему призывают упоминания канона, «искусства эстетики тождества» (Ю.М. Лотман²⁹). При этом авторская поэтическая молитва – это в той или иной степени и нарушение канона, эстетическая ценность произведения возникает именно вследствие его нарушения, невыполнения предписанной нормы. Восходя порой к одним и тем же образцам, стихотворения разных поэтов создают различные виды эстетического переживания.

Для словенской литературы, в силу особенностей исторического развития, в гораздо большей степени, чем для русской, характерен переход от молитвы к патриотическому стихотворению или песне-молитве, адресатом которой становится сакрализованный образ любимой и страдающей матери-родины. Иными словами, у словенских поэтов получает воплощение не только сакральное религиозное (христианское), но и сакральное архаическое, к которому восходит мотив Матери-земли. В русской поэзии доминирующим остается религиозное сакральное.

Примечания

¹ На протяжении веков бытовали и «молитвы апокрифические (в индексе отреченных книг «ложные молитвы»), составленные по образцу церковных, но с многочисленными вставками народных поверий, заклинаний и заговоров». Некоторые из них представляют сокращения или отрывки из популярных апокрифов (о рождении Спасителя и др.) (См.: Христианство. Энциклопедический словарь. В 3-х т. Т. 2. М., 1995. С. 142–143).

² *Мухелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А.* Семантика и ритм молитвы // Вопросы языкознания. 1993. № 1. С. 45.

³ Софронова Л.А. Молитва, икона, храм в русской поэзии // Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М., 2006. С. 137.

⁴ Ходасевич В. «Женские» стихи // Ходасевич В. Колблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 577.

⁵ Там же. С. 578.

⁶ Там же. Об этом размышляет и Ф. Лаку-Лабарт в одной из своих работ, посвященных псалму Целана «Роза Никому»: «Рассуждение о сути поэзии потому притягивается к идее молитвы, что изначальной формой поэзии представляется призывание, извечное чаение говорить от другого имени, или Его имени, и в этой форме, как нетрудно догадаться, подразумевается Бог... Сама же молитва — что-то вроде истока поэзии. Но это и значит, что поэзия по сути своей есть молитва...» (См.: Лаку-Лабарт Ф. Молитва // Иностранная литература. 1999. № 12. С. 130–131.)

⁷ Афанасьева Э.М. Русская молитвенная лирика XIX века // Православие – культура – образование: Материалы межрегион. научн.-практ. конф. Кемерово, 2002. С. 219.

⁸ Стихотворных молитв в русской литературе так много, что из них можно составить целую антологию. См., например: Молитва поэта / Сост. и вступ. ст. В.А.Сапогова. Псков, 1999.

⁹ Лепяхин В. «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (Опыт подстрочного комментария) // Журнал Московской Патриархии. 1994. № 6. С. 95.

¹⁰ См. об этом: Софронова Л.А. Указ. соч. С. 138–139.

¹¹ Там же. С. 138.

¹² Молитва поэта. С. 68.

¹³ Сапогов В.А. Поэзия и молитва // Молитва поэта. С. 9.

¹⁴ Там же.

¹⁵ К таким же коллективным молитвам (т. е. отражающим коллективное сознание) в христианской традиции относится и завершительная молитва молебна на Новый год, «который отражает ту область христианской системы ценностей, которая связана с понятием о времени (ситуация новолетия)». Постепенно, вероятно в XVI–XVII вв., тема новолетия была усвоена и светской поэзией (в первую очередь, немецкой), а с начала XVIII в. жанр новогодней молитвы закрепляется и в русской литературе. Примечательны в этом смысле четыре новогодних стихотворения В.Г. Бенедиктова, которые можно рассматривать как единый новогодний цикл («На новый 1857-й», «Привет старому 1858-му г.», «На новый 1859 год», «На 1861»). Специфика выраженных поэтом чувств имеет здесь не личностный и эггетический, а гражданственный, коллективный характер, т. е. молитвенная формула используется как особый поэтический код для выражения гражданских чувств: «О боже! Укрепи нас в силах! / Рассей нам сумрак дум унылых! / Да Русь достойно проведет / Ей предстоящий новый год! / На нашу новую дорогу / Луч новой милости ты брось!...» («На новый 1859 год»). См. подробнее: Петров А.В. Новогодняя поэзия в России (от Тредиаковского до Бенедиктова). Магнитогорск, 2009. С. 21–23; 235–251.

¹⁶ Сапогов В.А. Поэзия и молитва. С. 116.

¹⁷ Уварова Т. Предзимье. М., 2004. С. 85.

¹⁸ Там же. С. 87.

¹⁹ Гамзатов Р. Молитва. М., 2010. С. 5.

²⁰ См. об этом: Мухелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Указ. соч. С. 45.

²¹ Гамзатов Р. Молитва. С. 5.

²² Яницкий Л.С. О молитвенном дискурсе в лирике XX века // Новый филологический вестник. 2006. № 1. Текст доступен по адресу: <http://gsnti-norms.ru/norms/common/doc.asp/7>.

²³ Наряду с ними благодаря словенским собирателям и исследователям стали известны также произведения буквников из других словенских провинций: Крайны (П. Кнобль, М. Крачман, А. Канчник) и Похорья (Ю. Водовник).

²⁴ *Slovensko pesništvo upora. 1941–1945 / Izbr. im ur V. Paternu; sodel.: M. Stanonik in I. Novak-Popov: v 4. knj. Novo mesto, 1997. S. 536.* Здесь и далее перевод подстрочный.

²⁵ *Ibid.* S. 117, 438.

²⁶ *Balantič F. Zbrane pesmi. Ljubljana, 1991, s. 55., 60.*

²⁷ *Gradnik A. Primorski soneti. Koper, 1952. S. 39.*

²⁸ Об оппозиции «сакральное/ светское», противопоставлении сакрального религиозного и сакрального, построенного по архаической модели см. подробнее: *Софронова Л.А. Введение // Оппозиция сакральное /светское в славянской культуре. М., 2004. С. 4–12.*

²⁹ *Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 437.*

П.В. Королькова

Особенности системы персонажей современной чешской литературной сказки

Система персонажей и их функции (герой-протагонист, антагонист, вредитель, волшебный помощник, даритель и др.) в сюжете волшебной сказки представляют собой часть ее художественного мира, которая наряду с сюжетно-композиционной организацией чаще всего подвергается переосмыслению в рамках литературной (авторской) сказки. Это во многом происходит потому, что система персонажей фольклорной волшебной сказки (но в первую очередь функции, которые стоят за конкретными образами) является не только одним из наиболее устойчивых, но и одним из наиболее узнаваемых элементов ее поэтики: подобные переосмысления в литературной сказке одновременно «воскрешают» в памяти читателя не только систему персонажей её фольклорной предшественницы, но и фольклорно-сказочный канон в целом.

Ярких примеров переосмысления функций персонажей в современной чешской литературной сказке чрезвычайно много. Зачастую писатели обращаются к традиционным фольклорно-сказочным образам водяного¹, черта², принцессы³, привидения⁴ и т.д. Чешский исследователь авторской сказки Я. Томан отмечает, что подобный интерес писателей (и, конечно, читателей) к изображению фольклорной нечистой силы является устойчивой тенденцией, характерной для современного состояния жанра литературной сказки (Томан 2000).

Однако переосмысления в области системы персонажей фольклорной сказки не ограничиваются переосмыслением их функций. В современной авторской сказке действуют по крайней мере два принципа: писатели не только предлагают по-новому взглянуть на традиционных персонажей (водяного, черта, принцессу, дракона и т.д.), но и выводят в качестве главного действующего лица сказки необычного для нее героя – например, Лимон, Черепаху, Сороконожку («Неоконченные сказки» (Nedokončené pohádky, 2007) З.К. Слабого), Часы («Сказки часовщика» (Hodinářské pohádky, 2009) В. Пинты) или даже Лихорадку или Мыльный пузырь («Сказки-враки для собаки» (Na mou duši do psích uší, 1999) М. Пекарковой и В. Бродского). Если в первом случае диалог с каноном народной сказки возникает в результате наличия определенного читательского ожидания в отношении персонажа, пришедшего из фольклорной традиции, то во втором случае диалог строится на основе узнавания

функции (герой-антагонист и т.д.) и нарушения читательского ожидания по отношению к носителю данной функции. Указанные принципы могут сочетаться и в пределах одного произведения.

Ярким примером воплощения первого принципа могут послужить сказки Гелены Легечковой (р. 1952) – автора сказочных сборников «Чертовка Труцайда» (Čertice Truцаjda, 2003) и «К черту!» (K čertu! 2007). Писательница обращается к традиционным волшебнo-сказочным образам чешского фольклора – образам черта, гнома, водяного, блуждающей души, вилы (феи), привидения и дракона. В первой сказке из сборника «К черту!» «Черт Рыщипц» (Čert Русpic) система персонажей организована достаточно традиционно: героем-протагонистом становится кухарка Аполена, черт, посланный Люцифером в королевство Моулов, выполняет функцию вредителя. Хитроумная кухарка Аполена обманывает его, раскрывает доброму, но глупому королю глаза на козни Рыщипца и избавляет от него королевство. Сюжет и мотивная структура, пространственно-временная организация произведения также не противоречат традиции фольклорных сказок.

Тем не менее, первое произведение из цикла Легечковой не может восприниматься отдельно от последующих сказок «Гномик Нетршеск» (Trpaslík Neřesk), «Водяной Потапка» (Vodník Potápka), «Блуждающая душа Бржегуле» (Bludička Břehule) и др. Во всех перечисленных текстах встречаются сквозные сказочные персонажи, живущие в одном мире с персонажами-людьми; подобно людям, сказочной нечисти не чужды переживания и даже болезни (например, призрак Костивал мучается как из-за того, что на старости лет разучился пугать людей, так и из-за простого ревматизма), зачастую помощь и понимание они находят именно у людей (фея Дымнивка, видя свое призвание в выращивании цветов, поступает на службу к садоводу, призрак Костивал устраивает для детей представления, а семиголовый дракон Крутиглав, равнодушный к музыке, один заменяет в замке целый певческий хор).

Роли сказочных персонажей, которые становятся сквозными героями в цикле Легечковой, могут меняться от сказки к сказке, их характеры вовсе не статичны, как в фольклорном произведении. Уже во второй по счету сказке образ незадачливого черта Рыщипца, выгнанного из ада, вызывает искреннее сочувствие читателя: «Под скалой сидел понурившийся черт, в отчаянии покачивая копытцем, и недоумевающее тряс рогатой головой» (Lehečková 2007, 16). Волшебным помощником становится для него гномик Нетршеск, помогающий черту задобрить Люцифера и отправить в ад короля-грешника.

Подобных примеров «очеловечивания» волшебнo-сказочных персонажей в произведениях Легечковой достаточно много. Все герои ее сказок – не толь-

ко люди, но и нечистая сила – наделены вполне человеческими чертами и чувствами; им присущи слабости и недостатки, а их поведение всегда мотивировано не только с бытовой, но и с психологической и даже социальной точки зрения. Так, образ водяного-недотепы Потапки – это скорее образ непослушного подростка, делающего все наперекор родителю – почтенному папе-водяному: «Как только Потапка услышал, что будет предоставлен сам себе, его невозможно стало удержать ни минуты. Он торопливо собрал свои причиндалы – только бы поскорее сбежать из дома. Перед дорогой папа хотел дать ему еще пару добрых советов, но Потапка поспешил отделаться от него: “Я и сам знаю”. Поспешно попрощавшись, он исчез. Хорошо еще, что под водой невозможно дверью хлопнуть» (Lehečková 2007, 25). Впрочем, после того, как Потапке из-за незнания азбуки водяных не удастся утопить короля Фоуню, он берется за ум, наводит в своей канаве порядок и учится ремеслу водяного.

Практически у всех представителей нечистой силы, даже упоминающихся вскользь, есть имена, поэтому в глазах читателя они обретают индивидуальность. Они могут быть обидчивыми, влюбчивыми, деятельными и шаловливыми, могут завидовать и «подсиживать» друг друга. В этом отношении система персонажей в цикле Легечковой напоминает систему персонажей в произведениях классиков чешской авторской сказки (Карела Чапека, Йозефа Лады, Яна Вериха и некоторых других).

Особый интерес представляет система персонажей в «Чертовых сказках» (*Čertovské pohádky*, 1993) современного чешского писателя и издателя Вилема Шмидта (р. 1951), опубликовавшего сборник под псевдонимом Ян Тойфель (игра слов: «Teufel» – нем. ‘черт’). Именно данная область художественного мира его сказок подвергается наиболее существенным и разноплановым переосмыслениям по сравнению с фольклорной сказкой. В сказках Тойфеля во многом реализуются принципы «антисказки» Йозефа Лады (1887–1957) – чешского писателя и художника, автора «Сказок наизнанку» (*Pohádky naruby*, 1940), впоследствии издававшихся под названием «Озорные сказки» (*Nezbedné pohádky*, 1946), сказочной повести «О хитрой куме-лисе» (*O chytré kmoťře lišce*, 1937), сборника «Привидения и водяные» (*Bubáci a hastrmani*, 1939).

И в «Чертовых сказках» Тойфеля и в «Озорных сказках» (сказка «Храбрая принцесса» (*O statečné princezně*)) Лады ад представлен в виде строго организованного общества чертей, живущего по своим законам; в нем действуют правила перемещения по воздуху (аналог правил дорожного движения), имеются школы, свои подразделения (транспортный отдел, отвечающий за доставку душ грешников в ад) и т.д. Как и в сказках Легечковой, нечистой силе

Тойфеля свойственны человеческие слабости и недостатки: самым страшным наказанием для чертей служит ссылка в человеческий мир, где они должны работать – пугать людей. «Для чертей это настоящее наказание, потому что от природы это существа ленивые и любая работа вызывает у них отвращение» (Teufel 2009, 9), – замечает автор. В сказке Тойфеля «Два брата» (Dva bratři) бабушка Феранда – кухарка в аду, к которой попадают на перевоспитание Вилем и Гонза, по сути ничем не отличается от доброй бабушки из мира людей, жалеет мальчиков и добивается, чтобы Люцифер простил их.

Черти в «Озорных сказках» Лады – народ добродушный, умеющий не только поработать, но и повеселиться, и совсем не страшный: после ужина в аду они «...собирались в горнице и рассказывали друг другу всевозможную чертовщину. Да, черт бы их побрал, – восклицает автор, – уж они-то умели повозиться и повеселиться!» (Лада 1961, 13). Кроме того, чертям даже в большей степени, чем людям, свойственна законопослушность: по ошибке украв честного и трудолюбивого Гонзу вместо ростовщика Грабала, они приносят похищенному извинения и назначают жалованье за то, что теперь ему придется некоторое время работать в аду. В своих действиях черти руководствуются вполне человеческими мотивами и представлениями о справедливости: главный черт Люцифер заявляет Гонзе: «Мы в аду тоже обязаны стоять на страже закона и справедливости!» (Там же, 12). А в сказке «Захудалое королевство» черт, которого купец Деймор подговорил похитить принцессу Анку, пугается наказания Люцифера и подбрасывает ее разбойникам, вспомнив о том, что серьезно нарушает закон. Рассуждает черт следующим образом: «... принцесса несовершеннолетняя! Следовательно, она должна наказываться по гражданскому кодексу своими родителями. Я мог бы забрать ее только с разрешения родителей или опекунов» (Там же, 91]. Впрочем, разбойники тоже оказываются вполне честными людьми и, боясь наказания, хотят проводить принцессу домой.

Переосмысление фольклорно-сказочных функций персонажей может выражаться не только в том, что нечистая сила перестает быть носителем злого начала, но и в том, что черти могут выступать в роли героев-протагонистов. Так, например, в сказке «О Клеофашеке» (O Kleofáškoví) Люцифер в наказание за лень отправляет молодого черта Клеофашека в мир людей (мотив испытания героя-протагониста); однако черт женится на девушке Мадленке и превращается в человека (награда за пройденное испытание – по ходу сказки Клеофашек трижды помогает людям в беде).

Сказочные персонажи и люди в сюжетах Тойфеля, как и в сказке Лады, могут дружить, вместе веселиться и даже вступать друг с другом в брак

(«О Клеофашеке», «Лудинка и Бруно» (Lucinka a Bruno)). В сказке «Огненный черт» (Ohnivý čert), например, люди, стремясь избавиться от черта, поселившегося в деревне, обращаются к водяному, который находится с ними в дружеских отношениях и выступает в качестве помощника. Впрочем, в некоторых сюжетах Тойфеля реализуется вполне традиционная схема: черти выступают в качестве вредителей («Золотой холм» (Zlatý vrch), «Огненный черт»), люди обманывают их, в результате чего восстанавливается исходное сказочное благополучие. Таким образом, общество чертей становится моделью человеческого общества, а мир сказок Тойфеля и Лады – это прежде всего принципиально добрый мир, в котором как герои-люди, так и черти вызывают сочувствие и улыбку. Однако, в отличие от сказок Лады, степень переосмысления системы персонажей в сказках Тойфеля может усиливаться от сюжета к сюжету.

Комический эффект, возникающий в результате подобного переосмысления традиционных функций персонажей в сказочных произведениях Легечковой, Тойфеля и многих других современных чешских писателей, помогает не только читателю-ребенку, но и взрослому по-новому взглянуть на окружающий мир, увидеть в нем чудо, улыбнуться. Это становится одной из целей авторов литературной сказки в Чехии начиная уже с первой половины XX в.

В качестве примера второго принципа трактовки традиционной фольклорно-сказочной системы персонажей (героями становятся необычные для сказки персонажи), действующего во многих современных литературных сказках, можно привести «Неоконченные сказки» Зденека Карела Слабого (р. 1930) – писателя, переводчика, критика, редактора, а позднее главного редактора известного журнала, посвященного проблемам детской литературы, «Златы май», автора сказок «Три Красные Шапочки» (Tři Karkulky, 1963) и сказочных циклов «Кот Вавржинец и его друзья» (Kocour Vavřinec a jeho přátelé, 1969, совместно с Дагмар Лыговой) и «Сказочный детектив Бжетислав Гостивит» (Pohádkový detektiv Břetislav Hostivít, 1973), а также «романа-детektива для детей от 7 до 107» «Тайна рыжего кота» (Tajemství oranžové kočky, 1968). Последние два произведения балансируют на границе детективного и сказочного жанров.

В статье «Метаморфозы сказки» (Proměny pohádky), опубликованной в 1996 г. в журнале «Златы май», Слабый следующим образом выражает свое отношение к современной литературной сказке: «Хорошую сказку с интересом прочтает или выслушает как ребенок, так и взрослый, и оба найдут в ней свой уровень, который им подходит... Сказка должна быть, если это отвечает ее внутреннему заряду, одновременно смешной и увлекательной, но прежде всего она что-то должна сообщать» (Slabý 1996, 55–56). Сказка, по мнению

Слабого, в определенном возрасте является для ребенка единственным жанром, который помогает ориентироваться в мире и языком которого писатель может говорить с ребенком обо всем – о войне, любви, дружбе, проблемах экологии, вечных ценностях и т.д.

Подобное отношение к жанру можно проследить и в сборнике Слабого «Неоконченные сказки». Интересна уже сама композиционная форма, которую выбирает автор: в начале книги содержатся первые части 16 сказок (на кульминационном моменте произведение неожиданно обрывается), а во второй части – окончания сказок, придуманные детьми из разных стран мира, а также варианты концовок, созданные самим писателем. Сказки предназначены для детей от 5 до 12 лет; в предисловии автор предлагает родителям, читающим детям данные сказки, поиграть с ребенком, выслушать его вариант окончания истории и лишь затем прочитать авторский вариант и обсудить его. Такая композиция книги предполагает наличие не только воспитательного, но и развивающего аспекта, активный диалог между писателем и читателем, в котором читатель может спорить, не соглашаться с автором. Вопросы, которыми Слабый завершает первую часть любого повествования (например, «Как вы думаете, как поступил герой? Смог ли он найти выход из этой ситуации?» и др.), а также публикация наряду с авторским текстом нескольких вариантов концовок, придуманных детьми, предполагают возможность сотворчества, вовлечение читателя (не только ребенка, но и его родителей) в процесс создания сказочного текста.

В отношении организации системы персонажей сказки Слабого предлагают различные варианты переосмысления фольклорного канона. Здесь встречаются как традиционные образы с их фольклорно-сказочными функциями (трудолюбивый слуга Либушин и его алчный хозяин (О Либушине и скупом хозяине (O Libušinovi a lakomém hospodáři)), так и примеры переосмысления данных функций (баба Яга, гномы, принцесса и т.д.), а также неожиданные для фольклорного сюжета европейской сказки герои (Укротитель львов, Читатель или Оса).

С одной стороны, переосмысление фольклорных образов проводится вполне в русле традиции, предложенной чешскими писателями XX в.: принцесса не ждет помощи от принцев, а сама находит выход из сложной ситуации, обманывая пиратов (сюжет «О принцессе и пиратах» (O princezně a pirátech)); бабе Яге никак не удается воспитать свою непослушную метлу, которая в конце концов сама выбирает себе хозяйку – трудолюбивую девочку Светлушку («О бабе Яге и ее метле» (O ježibabě a jejím koštěti)); находчивая девочка Шарка подыгрывает нарушившей колдовские законы фее Мелузине, помо-

гает ей оправдаться перед судом волшебниц и становится ее лучшей подругой («О Мелузине из Мелузании» (O Meluzíně z Meluzánie)); призрак Бубулак не способен пугать людей, поскольку боится сам себя, и только мальчики, притворившиеся, что испугались его, заставляют фольклорного персонажа поверить в свои силы, а привидение в свою очередь помогает мальчикам («О призраке Бубулаке» (O bubáku Bubulákovi)).

С другой стороны, героем вполне традиционного сказочного сюжета может стать Лимон («О добром лимоне» (O hodném citronu)) или укротитель в цирке («Об укротителе львов» (O krotiteli lvů)). В результате нарушения читательского ожидания возникает комический эффект, а неожиданное развитие сюжета и переосмысление традиционных функций персонажей способствует развитию фантазии ребенка, которому предлагается придумать необычную развязку сюжета.

Принцип организации системы персонажей в сказках Слабого может отражать принципы организации общества людей. Так, в сказке «О семи гномах и еще одном в придачу» (O sedmi trpasličích a ještě jednom navíc) общество гномов можно назвать утопической моделью социальной организации человеческого общества: гномы всегда «были веселы и резвы, очень любили друг друга, им и в голову не приходило, что они могут поссориться. Каждый день один из них занимался хозяйством: готовил, топил печь, застилал постели, убирался и стирал, мыл и вытирал посуду и ходил в лес за дровами. Каждый знал, что следующие шесть дней хозяйством будет заниматься другой его товарищ» (Slabý 2009, 37). Однако идеальный порядок, подобно тому, как это зачастую происходит в жизни людей, нарушает случайно захвативший к ним незнакомец. Гном Исидор приносит в мир гномов как нововведения (автомобиль, привычку бриться и курить не трубку, а сигареты), так и раздоры и взаимные подозрения. Избавиться от него помогает не волшебное средство или успешное прохождение испытаний, а письмо жене Исидора, от которой он пытался сбежать и которая приезжает и восстанавливает изначальный сказочный миропорядок.

Некоторым произведениям Слабого из сборника «Неоконченные сказки» далеко не чужд философский подтекст. Так, например, в сюжете «О собачьей верности» (O psi věmosti) четыре пса, соревнуясь в том, кто из них является более верным, рассказывают друг другу о том, как они помогли хозяину в сложной ситуации и проявили преданность. Автор предлагает читателю самому продолжить рассказ четвертого героя – пса Зоры и решить, кто же из персонажей выиграл спор. Однако концовка, предлагаемая Слабым, оказывается весьма неожиданной: собаки приходят к выводу, что верность невозможно оценить и измерить и соревноваться в ее проявлении бессмысленно.

Необычные тема и сюжет сказки не могут не вызвать в памяти чешского читателя сказочные произведения К. Чапека – «Собачью сказку» (Psí pohádka) из цикла «Девять сказок и еще одна, написанная Йозефом Чапеком, в придачу» (Devatero pohádek a ještě jedna od Josefa Čapka jako přívažek), а также «Сказки для Дашеньки, чтобы сидела смирно» (Pohádky pro Dášeňku, aby tiše seděla) из повести «Дашенька, или История щенячьей жизни» (Dášeňka čili život štěněte). В этих произведениях чрезвычайно важен философский подтекст. Например, в «Собачьей сказке» старая собака-фея рассказывает собакам-русалкам о происхождении человека: когда собаки жили в раю, они попросили создателя сотворить для них бога, которого они могли бы учуять. Господь приказал каждой принести для этого костей; собаки исполнили просьбу и раздобыли кости всех животных, только собачьих костей не принесли. «И оттого что человек сделан из костей всех зверей, кроме собаки, у него и свойства всех зверей: сила льва, трудолюбие верблюда, коварство кошки, великодушие коня; только собачьей верности, только ее одной нету!..» (Чапек 1977, 139) – такими словами закачивается рассказ старой собаки-феи, который придает философское звучание всей сказке.

В сборнике «Неоконченные сказки» мы встречаемся с большим разнообразием авторских интонаций: от различных оттенков юмора, иронии и сатиры в сказках «Об ученой гусыне» (O učené huse), «О семи гномах и еще одном в придачу», «О принцессе и пиратах» и др. до драматических интонаций в сюжете «О собачьей верности». В этом писатель следует традиции Чапека, в сказках которого достаточно сильно представлено не только философско-притчевое, но и сатирическое начало.

Своеобразие системы персонажей в сборнике Слабого (максимально широкий спектр как примеров воспроизведения, так и случаев переосмысления фольклорно-сказочного канона, наличие как традиционных сказочных персонажей и их функций, так и совершенно новых для данного жанра героев) не только отражает взгляд автора на жанр современной литературной сказки, но и подтверждает идею о том, что «Неоконченные сказки» должны восприниматься как единое целое, а не совокупность отдельных сказочных текстов. В сборнике мы наблюдаем те же тенденции, которые выше отмечали в отношении сборников «К черту!» Г. Легечковой и «Чертовых сказок» Я. Тойфеля: не каждое произведение в отдельности можно отнести к жанру литературной сказки, однако сборник в целом с уверенностью можно назвать сказочным циклом (сборником авторских сказок), поскольку его части существуют в неразрывной взаимосвязи. Ведь на современном этапе развития критерии жанра авторской сказки в значительной степени размывают-

ся, а сама она практически утрачивает связь с фольклорной предшественницей.

Таким образом, система персонажей и их функции представлены в современной чешской литературе в виде разнообразных и многочисленных переосмыслений фольклорного канона, основывающихся, главным образом, на двух принципах: новое осмысление традиционных фольклорных образов и появление в качестве сказочного героя необычного для данной функции персонажа. В этом отношении современная авторская сказка наследует и развивает традиции чешской литературной сказки XX в.

При этом уже на уровне системы персонажей мы можем проследить тенденцию к циклизации современной чешской литературной сказки, к созданию многогранных и многоплановых образов, способных заинтересовать читателя сегодня. Многие тексты обретают иное звучание в контексте сборника и вне его рамок едва ли воспринимались бы как сказки, что свидетельствует о размывании границ жанра и постепенной утрате современной сказкой устойчивых и узнаваемых элементов поэтики, изначально пришедших в нее из сказки фольклорной.

Литература

- Лада 1961 – *Лада Й.* Озорные сказки. Л., 1961.
 Чапек 1977 – *Чапек К.* Собр. соч. В 7-ми тт / Под ред. Н.А. Аросевой. Т. 6. М., 1977.
 Lehečková 2007 – *Lehečková H.* K čertu! Praha, 2007.
 Slabý 1996 – *Slabý Z.K.* Proměny pohádky // Zlatý máj. 1996. Roč. 40. № 2. – S. 55–56.
 Slabý 2009 – *Slabý Z.K.* Nedokončené pohádky. Praha, 2009.
 Teufel 2009 – *Teufel J.* Čertovské pohádky. Praha, 2009.
 Toman 2000 – *Toman J.* Současná česká literatura pro děti a mládež. Brno, 2000.

Примечания

¹ См. напр. Мария Кубатова «Сказки дедушки-водяного» (Pohádky vodnického dědečka, 1990), Илона Борская «Мокрецы, водяные из Лужи» (Mokřejšové, vodníci z Louže, 1994), Магдалена Вагнерова «Приключения водяного» (Vodníčkova dobrodružství, 1995), Эмил Шалоун «Водяной Бултыхунька» (Vodník Žblabuňka, 1995), Марта Шпрамкова «Водяной Микулелнда» (Vodník Mikulenda, 1998), Милош Кратохвил «Рыбаки и водяные» (Rybáři a hastrmani, 2006), Яромир Сыпал «Водяные сказки» (Vodnické pohádky, 2008), Милослав Швандрилик «Водяной Фанда» (Vodník Fanda, 2009) и др.

² См. напр. Яна Шимкова «Пам и Пум» (Pam a Pum, 1992), Ян Тойфель «Чертовы сказки» (Čertovské pohádky, 1993), Павл Чех «О черте» (O čertovi, 2001), Гелена Легечкова «К черту!» (K čertu! 2007), Александра Вокуркова «О чертике» (O čertíčkovi, 2007), Гана Доскочилова

«О чертенке Молочко» (O garáši Mlíkovi, 2008), Иржи Кагоун «Тысяча чертей!» (U všech čertů, 2010) и др.

³ См. напр. Яна Кашова «Уродливая принцесса» (Ošklivá princezna, 1994), Владислав Становский «О гордых принцессах» (O pyšných princeznách, 1995), Йозеф Ганзлик «О принцессе, запирающейся на ключик» (O princezně na klíček, 1997) и др.

⁴ См. напр. Мирослав Крейча «Привидение Доудло» (Strašidlo Doudlo, 1999), Иржи Кагоун «Напуганные привидения» (Ustrašená strašidla, 1999), Мария Кубатова «Привидения из Краконошова» (Vubáci z Krakonošova, 1995), «Сладкое привидение» (Sladký strašidlo, 2001), Йиндржих Гавлик «Куда девались кралупские привидения, или Из рассказа влтавского водяного» (Kam se poděla kralupská strašidla aneb Z vyprávění vltavského vodníka, 2009) и др.

А.Л. Хорошкевич

Последняя европейская мистерия первого года XX века

Поразительной особенностью работ Л.А. Софроновой на взгляд неспециалиста-культуролога является их вселенскость. Этот искусственно произведенный автором заметки термин происходит от хорошо всем известного слова «вселенная», однако не в значении космоса, то есть в том смысле, который утвердился ныне, – в особенности после подвига Ю. Гагарина и создателей того спутника, на котором он летал за пределы земли, а в его исконном понимании – населенной земли (от греческой ойкумены) и обозначавший ее в противоположность «пустыне» или «дикой пустыне»¹. Слово «вселенная» вошло в русский язык вместе с церковно-славянскими текстами и закрепилось в нем для обозначения соборщ – соборов высших церковных иерархов.

В дальнейшем термин все более и более удалялся от своего происхождения и от связи с землеосвоительной деятельностью человека, приобретая некоторый оттенок объекта его завоевательной активности². В 1818 г. А.Ф. Воейков писал:

Друг добродетели, победы, славы,
Смиренный церкви сын,
Полувселенной повелитель,
Вселенныя освободитель,
Свое достоинство изведаль Славянин!³

Если от выразительных поэтических формул перейти к суровой реальности, станет ясным, что «Славия» (по терминологии Я. Коллара) – территория славянского расселения – представлялась автору половиной Европы, а весь этот континент – как вся Вселенная. За ее пределами оставались пока Австралия, Азия и обе Америки.

В.И. Даль не внес в свой словарь этого термина. С.И. Ожегов в 1949 г. давал два значения: «1. Вся система мироздания, весь мир. 2. Вся земля, населенный мир»⁴. Во втором толковании можно обнаружить два значения, на последнем месте оказалось его исконное понимание.

К нашему времени, когда на земле почти не осталось пустых или неизведанных мест, этот термин приобрел значение всего космоса, доступного и не-

доступного обозрению, исследованию и, соответственно, познанию. Компендиум современных знаний в интернете, хотя и указывает на мельком этимологию слова, полностью ограничивается самым расширительным значением – космо- и нынешних теорий его происхождения.

Если в целом рассматривать эволюцию этого понятия, то понимаешь, что в ней, как в капле воды, отразилась или выразилась дегуманизация и десаκραлизация человеческого мироощущения.

Поэтому еще раз подчеркну – вселенскость трудов Л.А. Софроновой (может быть, лучше говорить об их наполненности и переполненности людьми) определяется двумя факторами: ее последовательным и глубоким интересом к человеку, его внутреннему миру и, соответственно, позиции по отношению к Царству не столько земному, сколько Небесному. Изобилие живых людей – будь то поэты и писатели, вояки или философы, в их отношениях друг к другу и к чужому, вечности и собственному призванию на земле – то, что первым делом поражает читателя.

И совершенно не случайно, что ранние работы исследовательницы посвящены произведениям, находящимся на грани сакрального (мистерий) и светского – украинским школьным драмам. Поэтому кажется уместным вспомнить рассказ Максимилиана Волошина, одного из последних мистиков, о представлении мистерии «Страсти Господни» в небольшом баварском селении Обер-Аммергау в июле 1900 г.⁵ В XVI в. его жители в разгар чумы дали обет раз в десять лет собственными силами давать подобное представление. Разумеется, на протяжении веков наивная средневековая мистерия претерпела катастрофические изменения, которые крайне раздражили российского зрителя. М.А. Волошин весьма критически оценил текст, подвергшийся порче «благодаря ложно-классическим принципам и богословной эрудиции пастора», подновлявшего его, и вынес свой приговор: «мистерии окончательно утратили интерес культурно-исторических пережитков»⁶.

Тем не менее Максимилиан Александрович с удовольствием отметил отсутствие грима и париков, что «придавало некоторым особенно массовым сценам очень реальный и вполне художественный характер». Так, в сцене заседаний Синедриона участвовали «настоящие старики с настоящими седыми бородами и настоящими старческими голосами». Наиболее добродетельные жители деревушки изображали Христа (то был местный столяр – «чисто немецкий Христос: немного елейный, немного сентиментальный... и с традиционно благодушным лицом доброго священника»), Деву Марию («дочь почтальона ... играла плохо благодаря той же неестественно слезливой немецкой манере») и ангелов, однако из Иуды сделали комическую роль («волосы на его

голове были растрепаны и давно нечесаны, борода всклокочена и не стрижена, так что как только он появлялся, публика начинала хохотать», даже во время изображения Тайной вечери). Волошина огорчило, что «в самой сильной и лучшей сцене [апостола Петра – наиболее подходящего для этой роли «актера»] – трехкратного отречения, произведенной им прекрасно, в рядах местной простонародной публики раздался смех». Он задался вопросом: «Что это – грубое непонимание смысла содержащихся на сцене событий или слишком строгая фанатическая мораль, не допускающая и не прощающая ни одного неверного шага?»⁷ В сцене изгнания из рая (а всего сцен было 25) «в позах быстро идущих людей Адам и Ева, одетые в звериные шкуры и без всякого признака трико... ни разу не шевельнулись», несмотря на холодный ветер и начинавшийся дождь, пока «хор пространно излагал смысл и содержание изображаемого события». Живые картины перемежались хорами – и все это продолжалось с 8 часов утра до 6 часов вечера. Он искренне удивлялся выносливости самодеятельных актеров, честно выдержавших проливной дождь, который Волошину, несмотря на «легкую барометрическую несообразность» (ибо для Палестины это отнюдь «не обыденное явление») показался весьма уместным в сцене «вступления Христа в Иерусалим под проливным дождем». И сочувствовал положению «нелепого хора из византийских царей и цариц, которому в продолжение 10 часов пришлось петь под проливным дождем. Бедные цари и царицы охрипли, побледнели от усталости, озябли»⁸.

«Гвоздь» мистерии – распятие Христа и его «крестные мучения воспроизводились с удивительным реализмом. Железными щипцами натягивают на него терновый венец, и по лицу струится кровь; прибивают руки и ноги ко кресту огромными железными гвоздями, и из тела брызжет кровь, и, наконец поднимают его вместе с крестом, на котором он висит в течение получаса». Несмотря на рыдания и всхлипывания зрителей и интерес туристов к тому, «как это сделано», «на человека с мало-мальским эстетическим чувством это все производит отвратительное впечатление»⁹.

Читателя 2011 года в волошинских воспоминаниях, опубликованных в том же 1900 г., удивляет не только выносливость актеров (они повторяли представление по 10–15 раз, пока не уходили все зрители, обладавшие такой же выдержкой, как и актеры), но и позиция автора этих воспоминаний. М.А. Волошин упорно подчеркивал национальные особенности игры актеров, иногда сопоставляя их с российской манерой исполнения. Честно говоря, эта мелкая деталь несколько портит впечатление от живой зарисовки баварской мистерии 1900 г., правда, доказывает живучесть феномена психологического противопоставления «своего и чужого», рассмотрению причин которого в культуре

народов Восточной Европы Людмила Александровна посвятила немало времени и сил и оказала тем самым сильное влияние на автора настоящей заметки, надеющейся и дальше плыть в фарватере щедро распространяемых софронских идей, что она и делает в течение последних полутора лет¹⁰.

Примечания

¹ Это последнее понятие долго сохранялось на европейских картах Восточной Европы.

² К XVI в. термин проник и в светские тексты, приобретает при этом чисто географо-политическое значение. Один из примеров подобного словоупотребления находим у главного политического оппонента первого царя России князя Андрея Михайловича Курбского, гордившегося тем, что он и другие воеводы после завоевания Полоцка в феврале 1563 г. остановили движение царских войск на запад. В противном случае, полагал он, Иван IV завоевал бы «всю вселенную».

³ *Воейков А. Ф.* Послание к моему другу-воспитаннику о пользе путешествия по Отечеству // Вестник Европы. 1818. Ч. XCIX. № 9. С. 267–268.

⁴ Словарь русского языка / Сост. С.И. Ожегов. М., 1949. С. 90.

⁵ *Волошин М.* Путник по вселенным. М., 1990. С. 22–28.

⁶ Там же. С. 25.

⁷ Там же. С. 28. С высоты опыта современной путинской России, хорошо знакомой с этим явлением бессмысленного смеха, хотелось бы поддержать первое предположение, как бы ни было это печально.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 26. Читая это описание, невольно думаешь, что корни популярных ныне кинофильмов ужасов нашего времени восходят к рубежу XIX–XX вв.

¹⁰ Спешу поблагодарить Людмилу Александровну за участие в осмыслении записок Мартина Груневега.

Г.В. Вдовин

Равноденствие

План, рабочая гипотеза и отчет об опыте исследования одного старого кино в контексте симболяриума, социологии и мифопоэтики Нового времени от лица праздного зрителя, разуверившегося в возможности обретения универсальной методологии

Мой Телемак,
Троянская война
окончена. Кто победил – не помню.
Должно быть, греки: столько мертвецов
вне дома бросить могут только греки...

И все-таки ведущая домой
дорога оказалась слишком длинной,
как будто Посейдон, пока мы там
теряли время, растянул пространство

И.Б.

Placet experiri

Латинская пословица

Вводные

Фильм В. Абдрашитова и А. Миндадзе «Парад планет» с подзаголовком «Почти фантастическая история» (далее – *ФПП*) вышел на экраны в 1984 г. Сценарий А.А. Миндадзе (далее – *СПП²*), опубликованный в журнале «Искусство кино» за год, то есть в 1983 году, в отличие от других фильмов В.Ю. Абдрашитова, где режиссер почти точно придерживался текста, сильно переработан и сокращен³.

Сюжет куда как прост. Шестеро сорокалетних мужчин, от рядовых до старшего лейтенанта в запасе, в последний раз призваны на военные сборы. Четверо – давно знакомы и прежде бывали на них вместе. Двое присоединяются позже. Все шестеро участвуют в армейских учениях, составив «второй огневой расчет третьей батареи семнадцатого артполка». Выполнив поставленную «боевую задачу», оказываются «условно уничтоженными». Поняв, что здесь они уже никому не нужны, пополнив условный список условных

потерь условной войны между «северными» и «южными», а дома их, отправившихся напоследях исполнять конституционный долг, никто – ни жены, ни начальники, ни дети, ни подчиненные, ни любовницы, ни приятели, ни соседи, ни родители – не ждет, идут в путешествие. Четверо, служивших вместе на сборах прежде «старичков», пытаются избавиться от общества двоих вновь примкнувших. Им это не удается. Вшестером попадают в Город женщин (далее – ГЖ)⁴. Уплывают оттуда на Необитаемый Остров (далее – НО), где к ним примыкает седьмой герой. Покинув его, оказываются в Городе Стариков (далее – ГС). Там же, наблюдают редкое астрономическое явление – Парад планет (далее – ПП). Оставив ГС, ночуют в стогу. Доходят до родного города. Не прощаются. Разбегаются. Расходятся по домам.

Энциклопедическая справка

ПП – астрономическое явление, когда определенное количество планет Солнечной системы – от четырех до шести, – выстраивается в одну линию. При этом все наблюдаемые объекты визуально находятся близко к наблюдателю. Если разность эклиптических широт при этом явлении также мала, то возможны явления покрытия более далёкого объекта и прохождения планеты по диску Солнца (в случае соединения внутренней планеты и Солнца) или затмения Солнца (в случае соединения Луны и Солнца).

Различают парады «Малый» и «Большой».

Малый парад, когда четыре планеты – Венера, Марс, Сатурн, Меркурий, – выстраиваются в одну линию. Малый парад планет происходит 1 раз в год.

Большой парад – астрономическое явление, во время которого шесть планет выстраиваются в одну линию: Земля, Венера, Юпитер, Марс, Сатурн, Уран. Большой парад планет происходит раз в 20 лет.

Рабочая гипотеза

ФПП содержит гипертекстуальные отсылки к общему индоевропейскому символяриуму и его семиотической системе. Ergo может быть интерпретирован в иконологической, социологической и семиотической методологиях.

Персонажи

Изначальная компания. «старички»

Герман Иванович Костин; кличка – Галилей (редко); астроном; около 40 лет; ведущий сотрудник обсерватории; женат; сыну Славе 13 лет; старший лейтенант артиллерии в запасе (в СПП – лейтенант).

Прозвище – Султан (всегда); фамилия, имя, отчество неизвестны; рубщик мяса в гастрономе; около 40 лет; женат; рядовой запаса; любовницы во множестве предполагаются.

Валерий (по *СПП*, по *ФПП* – Вячеслав) Слонов; отчество неизвестно; кличка – Слон (почти всегда); подсобный рабочий; около 40 лет; разведен; рядовой запаса; курит «Приму»; не пьет два месяца (по *СПП* – месяц).

Иван Корнилович Пухов; Крокодилыч; рабочий «с арматурного завода»; около 40 лет; женат; курит сигареты с фильтром; старший сержант запаса.

Итого – четверо.

Примкнувшие. «новички»

Василий Сергеевич Афонин; водитель троллейбуса (по *СПП*: «Шестой маршрут. Вокзал – Обсерватория»); депутат районного совета народных депутатов; член КПСС; около 40 лет; женат; рядовой запаса.

Спиркин; имя, отчество неизвестны; Архитектор; служит в Горпроекте (*СПП*); около 40 лет; по *СПП* женат вторым браком; рядовой запаса.

Теперь – шестеро.

Поздно примкнувший

Химик; фамилия, имя, отчество неизвестны (по *СПП* – Слава); кандидат химических наук; специализация – химик-органик; около 40 лет; по *СПП* – холост.

В итоге – семеро.

Почти академическое предуведомление, или вольный рассказ о намерениях и о плане исследования

Увиденный впервые сразу после выхода, то есть в 1984 г., *ФПП* должен был остаться для меня, отнюдь не синемана и никак не киноведа, личным переживанием. Зацепили яркие и узнаваемые сцены в *ГЖ*, жесткие и пронзительные кадры на *НО*, предугадываемые и точные ситуации в *ГС*, циничный и трогательный финал.

К несчастью читателей, я об ту пору был увлечен перспективами иконологии в русской живописи Нового времени, вообще, и XVIII в., в частности⁵.

Подступ первый. иконологический

Азартно играя в мелкий и крупный бисер иконологии, перелистывая и перечитывая по сотому разу всевозможные эмблематы, «Илиаду», труды Э. Панофского, симболяриумы, «Божественную комедию», бестиарии, книги отечественных основателей принципа – Ф.И. Буслаева и Н.П. Кондакова, сборники

голландской поэзии XVI–XVII столетий, статью Д.В. Сарабьянова «Искусствознание и литературоведение», зеленый кодекс «Элегии и малые поэмы» Овидия из «Литературных памятников», непроходимую «Аврору...» Якоба Беме, тексты Л.А. Софроновой, поздние работы Лейбница, «Анну Каренину» и книжку Макса Борна «Физика в жизни моего поколения», я почти было уверился в волшебстве всепобеждающего взгляда.

Открывались не только намерения многих отечественных живописцев XVII–XIX столетия, но и эмблематические обмолвки классиков литературы⁶ в купе со знаковыми жестами героев Нового времени⁷.

ФПП манил возможностью иконологически дешифровать многие эпизоды его смысловой архитектоники, содержательность геометрии замысла.

Один из основных семантических мотивов произведения – круг. И упорные круговые движения камеры в обсерватории Германа; качели, на которых убивают время герои, в самом начале путешествия сразу после своей «гибели»; танцы без начала и без конца в ГЖ на вечерней дискотеке⁸ с константой их кружения, достигающие кульминации в диалоге Афонина с его избранницей⁹; катание с избранницами в ГЖ на каруселях; нарочито сферические эффекты кинооптики и в ГЖ, и в финале НО, и в ГС, дающие планетарный эффект; неотвязное рондо мелодии «Вишневый сад», сопровождающее всю «женскую линию» фильма и его финал; единственный мужчина ГЖ – манекен в витрине магазина как знак «любовной тщеты»¹⁰; назойливый красный воздушный шарик, как эмблема «*homo bulla*»¹¹, приданный Архитектору от карусели в ГЖ до заплыва на НО, надоедливо сопровождаемый спиральной мелодической конструкцией Allegretto Симфонии №7 ля мажор (ор. 92) Бетховена¹²; троекратно повторенный свист, которым участники паломничества призывают друг друга перешлыть реку, покинув ГЖ ради НО, свист с его семантикой ветра, кручения, верчения, плетения, витья¹³, дублируемый на протяжении всей ленты паролем-отзывом «Карабин – Кустанай!»; круговые диалоги обо всем на свете на НО, завершаемые видом сверху на шестерых героев, сидящих в круг/вокруг/о-круг затухающего костра¹⁴; играющие в мяч дети при переправе с НО на берег ГС; навязчивые и неуместные зонты насельников ГС; неизменно маячащая на дальнем плане во многих кадрах восьмиколонная ротонда¹⁵ в ГС, где и состоится зрелище ПП; огромный стог не то сена, не то соломы, в котором ночуют герои в последнюю ночь странствия, с его амбивалентной символикой и смерти, и рождения¹⁶; и многие другие настойчиво «круглые» мотивы, обременяющие изначальность семантики первого слова названия фильма ПП¹⁷, и трескотней военщины («парад»), и цирковым куражом («парад-алле») – все это звенья одной смысловой цепи, ведущей к знаку

«колеса Фортуны» с неизбежностью моралите «vanitas vanitatum», свежестью триумфа «emento morge» и оригинальной банальностью «игралища судьбы».

Этому-то настойчивому и вечному метафизическому кругу противопоставлена кратость иных недолгих линейных конструкций – вроде отрезка Земли, Венера, Юпитер, Марс, Сатурн, Уран, происходящего обычно раз в два десятилетия; солдатского строя резервистов, случавшегося не чаще чем раз в два года; переправы через реки в хтоническом смысле возрождения через умирание¹⁸, в отличие, конечно, от мостов – горных перпендикуляров «реке времен»; уверенное дефиле Химика ровно посередине трамвайных путей в конце *ФПП*; суетливый бег Архитектора справа налево, стало быть, вспять по мосту, в том же исходе фильма.

Стало быть, *ПП*, и как иллюзорное и краткое построение планет в прямую линию краткого смотра – и как недолгая встреча людей, объединенных на миг иллюзорной целью, и всякая переправа и мост как неустойчивая сумма точек на прямой – последовательно реализованная иконологическая программа о тщете попытка вырваться из круга бытия, суетности опытов достижения золотой середины, кратости равноденствия¹⁹.

Подступ второй, социологический

Несколько лет спустя, и вновь ненароком, я сызнова увидел *ФПП*. Стоит ли напоминать, что была это вторая половина 1980-х гг. Время с наивно задирстым и заранее обреченным самоназванием «перестройка». Острота социальных, экономических и политических потрясений достигала если уж не наивысшей, то первых ярусов башен из слоновой кости. Среди прочих следствий тогдашних перемен заметим снятие ярлыка «вульгарная» с социологии, как одной из возможных методик гуманитарии.

ФПП В.Ю. Абдрашитова и А.А. Миндадзе, известных по прежним картинам²⁰ в качестве мастеров остросоциального кино, как приметливых диагностов суммы наших убеждений, интуиций, трафаретов, особиц, меморий, личных и общих историй, травм коллективного бессознательного, – всего того, что эпоха громкогласно обозначила модным словом «менталитет», требовал, пусть и запоздалого, но социологического анализа.

Убедившись в том, что «остро социальные» диалоги возникают ненадолго лишь в середине картины на *НО* и быстро переходят из дежурных леволиберальных камланий²¹ в незадавшийся разговор о Женщине, Дружбе и Времени, взглянем чуть пристальнее на компанию наших сорокалетних героев. Несложно высчитать, что околосорокалетние мужчины начала 1980-х – это мальчики, рожденные в конце 1930-х – начале 1940-х гг., т.е. дети войны, люди, по своему впитавшие страшный опыт Великой Отечественной. Нетрудно вспом-

нить и то, что мужчины именно этого поколения служат в эти годы старшими офицерами на афганской войне в званиях от капитана до генерала²². Потому своего рода «сноской» с условной «войнушки» к реальным боевым действиям, глухой, но цензуропроходной отсылкой к «исполнению интернационального долга в Демократической республике Афганистан ограниченного контингента советских войск» служит назойливая шутка Султана после «условного нанесения» ничуть не менее «условного атомного удара» – «Мы – духи!». Двойная коннотация слова здесь: всем известная – «бестелесное существо, обитатель невещественного, а существенного мира, бесплотный житель недоступного нам духовного мира»²³ и принятая у воевавших в Афганистане – «духи» как душманы (от дари *دشمن* – *dushman* – «враг»), т.е. моджахеды (араб. *مجاهد* *mujāhid*, или *mujahiddin*, т.е. участник джихада, «воитель», «борец», «вершающий усилие») ²⁴. Эта острота, охотно поддержанная всеми участниками едва законченной «илиады», включая «условных противников» во время коллективного купания в реке «условно убитых» с обеих сторон, проходит через весь фильм, лукаво начатый иллюзией классической истории «об интеллигенте» и «герое-любовнике».

Начало *ФПП*, да и *СПП*, обманчиво обещает нам, что главный герой – Г.И. Костин. Помимо вводных, далее – немногим больше. Разве что, согласно *СПП* курит трубку, а в *ФПП* не курит вовсе. Да еще, кажется есть, условная любовница – лаборантка Светлана, согласно сценарию. Неулыбчив, согласно видеоряду. Неразговорчив²⁵: опыт исповеди, затеянный его псевдо-матерью в *ГС*, мало что прибавляет к характеристике и заканчивается крахом²⁶.

Впрочем, ничуть не более словоохотливы и остальные участники странствия. Каждый, строго следуя своему амплу, упорно молчит «о времени и о себе»: искрометно болтая обо всем и ни о чем, немотствует Султан; твердо ведя давно привычную партию протака, закрыт Слон; как и положено подлинному пролетарию, солидно скуп в выражениях Крокодилыч; нервически лепит банальность за банальностью Архитектор; не спешит говорить Афонин; после своего представления компании вовсе немотствует Химик²⁷.

Групповой портрет неропшущего поколения, испытывающего тревогу потери, точно прописывает его социальное устройство. На трех пролетариев (маргинал Слон, опора режима благонадежный Пухов, представитель власти депутат Афонин) – три интеллигента (не открывающий звезд астроном Костин, неизвестно что построивший Архитектор, любитель рыбалки и отдыха на природе Химик) и Султан, которого в лексиконе той эпохе зовут торгашом, а чуть позже станут величать бизнесменом. Неминуемо точны приметы социальных страт, коим принадлежат персонажи: рабоче-крестьянская кепчонка

и стальная фикса Слона, неизменно курящего обязательную «Приму»; вельветовые брюки и клетчатый пиджак Спирина в очках; спортивный костюм, дорогие кроссовки и золотая цепь на груди распахнутой джинсовой рубашки Султана²⁸...

Настойчивость этих характеристик сияет отраженным светом избранных героями партнеров.

В *ГЖ*, каждый из первой шестерки находит свою недолгую спутницу: Галилей – надломленную, но все еще наивную, интеллигентную барышню, намеренную поверить в его неординарность (тип «младший научный сотрудник»); Архитектор – снисходительную, чуть полноватую родину-мать, бело-рыбицу, кровь с молоком, готовую его едва ли не усыновить (роль «инженер-технолог»); Слон – чуть вульгарную, разочаровавшуюся в мужиках, но согласную вновь принять и обмануться простушку-работницу (типаж «ткачиха»); Султан – раздумчивую, сговорчивую, раскованную и не слишком требовательную красотку²⁹ (амплуа «секретарша»); Пухов – неприступную и снисходительную, строго посверкивающую стеклами больших очков, млеющую в больших руках Крокодилыча «библиотекаршу» («*fason la viver*») с наивным ртом женщины-вамп, запутавшуюся в образах «тургеневской девушки» и «роковой женщины»; представитель власти Афонин – неподатливую, ершистую, неторопливую и скептическую мамзель (образ «учительница»).

Как в *ГЖ* всякий находит свою идеальную спутницу, немногим отличную, надо полагать, от реальной, так и в *ГМ*, где, как эпизоды истории страны, мелькают – то ответственный работник во френче, то творец в бабочке, то военмор с прежде гордой осанкой и волевым когда-то лицом, то бойкие разочарованные народоволки, то живописец в непрременном берете, то навсегда усталые работницы, то вечно серьезный профессор, то вдова героя с ридикюлем, то политкаторжанин в цивильном, то однодворки с лорнетами, то бухгалтер с навечно продранными локтями пиджака, то импрессарио с испуганной вальяжностью, то знойная женщина с усами, то инженер-путеец в заношенной фуражке с давно оторванными молоточками, то мелко крестящаяся крестьянка в неизбежно черном платке, то прежде гордый кавказец со все еще прямой спиной – едва ли не все путешественники обретают своих предков. Герману матерью становится интеллигентная ленинградка, потерявшая сына в блокаде³⁰; суровый Пухов опасливо прозревает отца в художнике; разбитной Султан с изумлением приглядывается к настоящему барину, пытаясь шагать с ним в ногу; опора режима, депутат рабоче-крестьянской власти Афонин кидает токсичные взгляды на престарелую институтку, осанки которой не тронули даже годы; Химик с невозмутимой тревогой косится через правое плечо, где поло-

жено быть ангелу, на крепкого старика в фуражке и френче без знаков различия известного ведомства; Архитектор наблюдает *ПП*, не глядя на своего, вдвое постаревшего двойника; Слонов упоенно катает инвалидное кресло, где столь же важно, как прежде в президиумах, восседает до боли знакомая фигура в шляпе и очках, не скрывающих глаз, внушавших ужас миллионам.

Таков групповой портрет в равноденствии, «полицие» солдат и младших офицеров запаса, намеренных «быть» при приказе «не быть», уставших мужей и безучастных любовников безвременья, беспамятных и молчаливых детей великой и грозной истории. И в социологической оптике, как и прежде в иконологической методике, *ФПП* видится если и не безнадежной, то редкой и горькой возможностью человека узнать и понять другого: мужчинам – женщин, детям – родителей, людям – людей.

Подступ третий, мифопоэтический

Надолго забыв о *ФПП*, обнаружил его сызнова во второй половине 1990-х гг. Бездарно избыв иконологию как панацею и дежурно разочаровавшись в социологии как в универсальной отмычке, вновь потел над мифопоэтикой и этнолингвистикой как частными случаями семиотики.

В обсказываемой реалистичности сюжета, в ненавязчивой точности деталей, в парадоксальной привычности диалогов зрителя не оставляет чувство иррациональной необычности происходящего, переизбытка банальностей в архитектонике значимостей, образующих в итоге семантически перенасыщенный раствор.

Уже в самой завязке, в военных эпизодах начала, на старте мальчишника и на всем протяжении ленты обращает на себя внимание навязчивость *реки* как знака³¹.

Вода – фундаментальнейшая метафора времени, если не основополагающий символ его. История, судя по основному, имеющемуся у нас археологическому индоевропейскому материалу, начинается только у воды. В большинстве случаев – у движущейся воды, у реки, моря, океана, озера... (Заметим в скобках, что все самое поганое случается, согласно мифу, в городах-усадебках без воды: лишь там возможны «Ревизоры», или самые страшные чеховские рассказы, или «Однажды в Америке», или «Полковнику никто не пишет»; там все странным образом оживет, когда придут-пройдут автобан или железная дорога – техногенные заменители реки...)

Вот она-то, «река времен», и делит *ФПП* на три части.

Стихия текущей воды впервые встает перед бравыми артиллеристами во время ночной переправы, когда нанесенный во время оно на карту, и знакомый по прежним сборам ручей превращается в полноводную реку. Эту-то *первую*

реку и форсируют дружно бравые вояки. На ее-то берегу и состоится утренний бой, в ходе которого *трижды* будет повержен супротивник, пытающийся навести переправу с юга на север³². По окончании схватки, закрыв символику реки как водораздела, как границы противостояния, как места схватки, победители и побежденные азартно купаются вместе, трансформируя русло как демаркацию своих и чужих, в место омовения, в воду примирения. Стало быть, в мифопоэтическом тезаурусе «первой реки» *ФIII* сходятся и мелкая вода, ручей первой половины жизни, разлившийся вдруг в полноводье зрелости, и Дон, и Волга, как русские воды противостояния, и Иордан, как примирение³³. С этой-то первой реки Илиада становится Одиссеей. Оттуда шестеро наших героев отправляются в итоге в *ГЖ*.

Впрочем, *ГЖ* предвещает железнодорожный тупик и «Дом колхозника» безвестного городка. Любой город, с точки зрения историка, т.е. того, кто занят тем, что началось после оскопления Кроном Урана, когда время охолостило вечность – союз земли и воды. Как результат оной кастрации – плод истории и развернут в ней, тем более что мифическое и мифологическое – не внеисторическое, а предисторическое, то есть все-таки историческое. Железнодорожный тупик безвестного населенного пункта – та же временная остановка хронотопа, что и запруда реки. Остановка судьбы. В этой логике – тупик, запруда, затон³⁴, остров – семантические зеркала перебоя жизни. Один из самых надежных способов перемены участи – женщина. И из загона Хроноса все отправляются в парадиз *ГЖ*.

Райское безвременье и эдемское безводье *ГЖ*, в целом описанные прежде в иконологическом инструментарии, доводят наших героев до *второй реки* и *второй переправы*.

Если *первая река* и *переправа первая* маркированы *полночью* и *полуднем*, то *вторая* – *закатом*. На запад к *НО* плывут пятеро странников. Именно пятеро, поскольку Слонов в это время переправляет на нанятой лодке все вещи на новый берег, беря на себя часть функций Харона. В том, что нынешнее место стоянки действительно остров, герои убедятся лишь утром, но все охотно соглашаются с этим обстоятельством, словно бы вступая в инсулярную логику Одиссея и его спутников, возвращаясь к началам индоевропейского миростроительства³⁵. Это-то полуночное бдение на острове окончательно выводит «почти фантастическую историю» из синтактики анекдота с его дурашливым простодушием «а вот еще был случай» в поэтику скитальчества с его диахронией «утраты – обретения». И всякий, предающий себя высокой болезни пути-шествия, вольно аль невольно предпочитает компанию – то Хитроумного и его подельников, то непоседливого искателя мертвых душ, то Данте

с его вожатым, то пассажира электропоезда «Москва – Петушки», то беспокойных героев Свифта, то радищевского страдателя по маршруту из Петербурга в Москву...

Выбор нашей братии становится окончательно ясен именно на *НО*, где, быстро исчерпав дежурные темы – режим и бабы, стало быть, женщина как власть и власть как женщина³⁶, они скупно и неумело говорят о дружбе. О чуде³⁷. И, наконец, о времени. Тут-то и становится значимой прежде невнятная проговорка о возрасте. И дело не в том, что нынешних рядовых, старшин и младших офицеров запаса согласно действующему законодательству не возьмут больше на военные сборы³⁸, а в том, что именно в нынешнем равноденствии случайного дружества они едва ли не впервые отчетливо понимают – жизнь в зените.

Неочевидное прежде избрание в спутники Одиссея и Данте визуализируется утром на *НО*. Блестящая работа оператора³⁹, томительно длящего утренний проход по утрюмому лесу, лишённому примет, не оставляет сомнения в отсылке к началу «Comedia Divina»:

*1 Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.*

*4 Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусь!*

*7 Так горек он, что смерть едва ль не слаще.
Но, благо в нем обретши навсегда,
Скажу про все, что видел в этой чаще.*

*10 Не помню сам, как я вошел туда,
Настолько сон меня опутал ложью,
Когда я сбился с верного следа.*

С этого-то *НО*, с этой-то эрзацкульминации, с этого-то псевдокатарсиса знаковая ткань *ФПП* внятнее обращается к античному символяриуму, не абсолютизируя, впрочем, и его.

На противоположном берегу *НО* путешественники обнаруживают одинокого Химика. Банальный кусок полиэтилена, защищающий от утренней промозглой стыни и развеваемый ветром за плечами, становится чудесным пла-

щом пришлеца; узкое авраамическое лицо, некороткие волосы, борода, глаза, соответствующие имени, – все это создает образ если и не пророка, то посланника; чудесным образом оказавшаяся в распоряжении чудесного незнакомца лодка⁴⁰, предложение купить лодку и отказ от сделки⁴¹ как попытка сговориться с перевозчиком, отринувшим дежурный обол – навязчивая совокупность всех этих деталей возводят Химику в Харона⁴², а *третья переправа* становится третьей попыткой форсировать Ахерон⁴³.

Как «сумрачный лес», из которого герои направляются к следующей переправе, залит мглистым, не имеющим источника светом, так и плавание от *НО* к *ГС* не имеет привязок к сторонам света. Путь в *ГС* лежит вдоль аркадийского берега счастливого советского семейного отдыха на природе – с палатками, шашлыками, транзисторами, бадминтоном, ВА3-2107, играющими в мяч детьми, мантрой позывных радиостанции «Маяк», т.е. мимо *Берега Молодости* (далее – *БМ*), где и наши герои пребывали совсем недавно.

Отныне, уточненный аллюзиями на Гомера и Данте, греко-римский символяриум в *ФПП* работает последовательнее.

Первым встречает семерых путешественников, скрывающийся за деревом старик, странно схожий не то с постаревшим Дионисом, не то с опустившимся Паном. Миновав лес и кладбище, герои выходят к границе *ГС*, где, почти не скрываясь, за ними следят три оживленно шушукующиеся старухи в черном – не так постаревшие участницы суда Париса, сколь парки, ненадолго оставившие свое рукоделие. Одну из садовых аллей *ГС* украшает навечно сухой фонтан, как эмблема остановившегося времени⁴⁴. Каждый из странников, найдя своего старика, не только обретает предка, но и воочию видит свою старость⁴⁵. Пластической иллюстрацией к этому столь же банальному, сколь и всегда трудно принимаемому тезису служит пара Спиркиных в сцене наблюдения *ПП* – Архитектор и его отец так схожи, что подобны на миг разделившему затылки Янусу, прозревающему и прошлое, и будущее.

Зрелищем *ПП*, связующим краткость времени и неодолимость вечности, собственно и заканчивается странствие странной семерки обычных людей, трижды форсировавших реку времен, безуспешно наводивших над ней переправы, успешно срывающих замыслы противника по наведению оной же, переживших ад войны, неутешенных раем *ГЖ*, выброшенных на *НО*, перевезенных Химиком-Хароном мимо *БМ* в *ГС*.

Закрыта Илиада. Завершена Одиссея. Преодолев не самые губительные опасности и избыв не самые страстные искушения, странники, все еще обмениваясь напоследок затихающим в городском шуме паролем-отзывом «Карабин – Кустанай», благополучно вернулись к своим «пенелопам» и «телемакам».

Почти академический отчет о почти неудавшемся исследовании

Согласно рабочей гипотезе, *ФПП* должен был заключать в себе неочевидные контекстуальные смыслы.

По плану исследования к *ФПП* были последовательно применены следующие методологии: Иконологическая;

Социологическая;

Мифопоэтическая и этнолингвистическая, как предикаты семиотики.

Одним из возможных подступов к решению поставленной задачи могли бы стать ономастические и антропонимические шпудии, которые, увы, и вовсе не дали результата⁴⁶.

Однако, несмотря на уверенность тезиса «*Placet experiri*», проведенное рассмотрение *ФПП* как семиотического феномена привело нас не более чем к постулированию подтекстовых моралите в стилистике раннего Нового времени с присущей ей свежестью банальности, оригинальностью трюизма, своеобразием предрассудка, интимностью общеизвестного, неведомую людям эпох Романтизма и Постромантизма.

Остается лишь повторить вслед за героями:

– Ну, расскажи, расскажи еще, я все хочу знать. Какой ты? Веселый?

– Да нет, наверное.

– И неразговорчивый! Почему?

– Не знаю. Не о чем говорить.

– Как так – не о чем?

– Обо всем переговорено. Все, в общем, ясно. Устаешь от слов.

– Есть у тебя друзья?

– Нет... Вернее, есть. Вот эти люди, с которыми я пришел.

– Ты добрый?

– Да нет, не сказал бы.

– А откуда у тебя эта астрономия? Твоя мечта с детства?

– Я хорошо учился. Хорошие ученики хотят быть астрономами. Открывать звезды. Но все давно открыто.

– Неужели? Так быть не может!

– И тем не менее.

Все открыто?

Троянская война окончена. Кто победил – не помню...

И тем не менее...

Примечания

¹ Дальнейшие сноски на *СПП* даются с указанием страницы (со с. 239 по с. 286) по изд.: Миндадзе А.А. Отрыв. СПб., 2007.

² Все купюры и пропуски *СПП* в *ФПП* направлены на искоренение деталей (трубка якобы главного героя Г.И. Костина, например), на вырез излишних подробностей (таковы сокрушения Архитектора об искажениях его проектов при строительстве), на цезуры незначимых обстоятельств (неважен кинопросмотр перед походом в *ГЖ*), на сокращение числа действующих лиц (так, канут в лету, дед в «Доме колхозника», жены Костина и Пухова), на забвение топонимов («северные» и «южные») воюют за речку Ворю), т.е. на обобщение замысла.

³ Очевидна ироничная аллюзия авторов *ФПП* к «Городу женщин» Федерико Феллини с его умеренно политизированной попыткой изложить эволюцию личной сексуальности через фрейдистскую мифопозицию.

⁴ Вдовин Г.В. Две «обманки» 1737 года: опыт интерпретации. // Советское искусствознание '24. М., 1988.

⁵ Так в «Тиковой даме» Пушкин старательно выговаривает; «По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы (здесь и далее курсив мой – Г. Вд.) работы славного Легоу, корбочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом. Германн пошел за ширмы. За ними стояла маленькая железная кровать; справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая в коридор. Германн ее отворил, увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошел в темный кабинет». Не впадая в раж иконологического гона, заметим все же характерность перечисления ванитарных эмблем, предусмотрительно закурсивленных нами, где веера, ширмы, шары, часы соседствуют с «месмеровым магнетизмом», предвещая не столько кончину старухи, сколь пустоту германновского начинания. Трансформацию «индивидуальности» в «личность».

Или другой пример: В середине века кратковременное развитие получил и натюрморт – жанр достаточно редкий для русской живописи. Если предметопись первой половины века рождалась из естественного желания познать конкретный окружающий художника мир – познать настолько, чтобы можно было создать иллюзию его существования на холсте, утверждая картину «обманку», – то натюрморты середины столетия постепенно уходят от эффекта *trompe-l'oeil*. Если Г. Теплов в своей «обманке» сочинял сложную и иллюзорную композицию, состоящую из предметных эмблем, создавал влереверный текст, чтение которого постепенно приводило зрителя к моралисте о *vanitas vanitatum*, то И.Ф. Гроот (брат Георга Гроота) в своей «зверописси», считавшейся тогда натюрмортом, – например в «Коте и мертвом зайце» (1777, ГТГ), – не строя сложных мизансцен и хорошо владея живописным рсмслом, как кажется, прямо и без обиняков приступает к эмблематическому выводу о превратностях бытия и колесе фортуны: «Собака Кошку съела, // Собаку съел Медведь. // Медведя – зевом – Лев принудил умереть, // Сразити Льва рука Охотничья умела, // Охотника ужалила Змея, // Змею загрызла Кошка. // Сия // Вкруг около дорожка, // А мысль моя, // И видно нам неоднократно, // Что все на свете коловратно».

Попытки А.П. Сумарокова – автора цитируемого стихотворения и современника Гроота – придать вес своему тезису при помощи символического величания героев басни со строчной буквы вполне схожи с серьезностью, с какой Гроот тщательно выписывает свою сцену, не без остроумия поигрывая исторически сложившейся амбивалентностью эмблем общеевропейского лексикона. И поди теперь, листая старинные «Эмблематы» и «Симболяриумы», уразумей, в чем тут дело... То ли «Кот» («домашнее», «прирученное», «Любовь в браке») секунду назад разбил

окно, решительно задрал «Зайца» (как и «Кролик» в силу плодовитости – «Распутство» и «По-хоть») и речь, стало быть, о победе «Воццерковленного Брака» над опасным искушением адюльтера и смертным грехом «Прелюбодеяния». То ли, уже по рецептам баснописцев Нового времени и в первую очередь, конечно же, Лафонтена, а за ним уже Кантемира и Хемницера, зверопоисец морализирует на все тот же сюжет «Неверности», но ровно наоборот: означивая «Зайцем» – «Кроликом» возлюбленный «Домопорядок» и «Законный приплод», а гуляющим самим по себе «Котом» – окаянный «Соблазн». То ли, согласно католическому и протестантскому bestiариям, являет нам «Зайца» как человека, терзаемого дьяволом, и еретика, а «Кота» – как «Оборотня», как неперменный атрибут «Ереси». То ли, наконец, следуя итальянской ренессансной эмблематике, по мнению художника, «Храбрость» вообще в образе «Кота» побеждает некую «Трусость» как бестолкового и пугливого «Зайца» по давнему рыцарскому сценарию *«a la Kir Великий»*.

В этом контексте обратим внимание на *заячий* тулупчик Петруши Гринева. Ведь чуть не до середины XIX столетия крестьянство не могло носить одежду из меха лесных зверей, так как не имело права охотиться в боярских угодьях; так что *заячий* тулупчик, подаренный Петрушей Гриневым в «Капитанской дочке» Пугачеву, мог стать поводом для сурового наказания. Что бы ни утверждали поклонники реалистической детали, уж больно навязчив *заячий мех* в исполнении Савельича, в «соло» Петра Андреевича в трактовке Пугачева. Не эта ли амбивалентность зайца («домопорядок» – «соблазн», «трусость» – «храбрость», «законность» – «преступность») подпевает сюжету, где все про то, как «не было бы счастья, да несчастье помогло»? Сославшись на уже упомянутую нами прежде Арину Власьевну Базарову, боявшуюся, как мы помним, «мышей, ужей, лягушек, воробьев, пиявок, грома, холодной воды, сквозного ветра, лошадей, козлов, рыжих людей и черных кошек», не свшю «ни телятины, ни голубей, ни раков, ни сыру, ни спаржи, ни земляных груш, ни *зайца*, ни арбузов, потому что взрезанный арбуз напоминает голову Иоанна Предтечи», и на Федора Лаврецкого из «Дворянского гнезда», учившегося у шведки с «заячьими глазами», не станем впадать в раж иконологического гона и вопрошать: уж не «заяц» ли – Гринева? не «кот» ли – Швабрин? В той же опаске не станем поминать и онегинского, не раз прокомментированного «медведя». И не будем ссылаться на всех иных пушкинских зайцев (струсившего, как заяц, Фарлафа из второй главы «Руслана и Людмилы»; косога, как заяц, рыжего мальчишку из второго тома «Дубровского», решившего невольню судьбу любви героя; Татьяну Ларину, которая, согласно VI стиху пятой главы, «Когда случалось где-нибудь // Ей встретить черного монаха // Иль быстрый заяц меж полей // Перебегал дорогу ей, // Не зная, что начать со страха, // Предчувствий горестных полна, // Ждала несчастья уж она»; зайца из «Барышни-крестьянки», помирившего Ивана Петровича Берестова и Григория Ивановича Муромского, что, как известно, и поженило их детей; несчастного или несчастливового косога из симбирского письма Пушкина жене от 14 сентября 1833 г.: «Третьего дня, выехав ночью, отправился я к Оренбургу. Только выехал на большую дорогу, заяц перебежал мне ее. Чорт его побери, дорого бы дал я, чтоб его затравил. На третьей станции стали закладывать мне лошадей – гляжу, нет ямщиков – один слеп, другой пьян и спрятался. Пошумев изо всей мочи, решился я возвратиться и ехать другой дорогой; по этой на станциях везде по 6 лошадей, а почта ходит четыре раза в неделю. Повезли меня обратно – я заснул – просыпаюсь утром – что же? не отехал я и пяти верст. Гора – лошади не взвезут – около меня человек 20 мужиков. Чорт знает, как бог помог – наконец взехали мы, и я воротился в Симбирск. Дорого бы дал я, чтоб быть борзой собакой; уж этого зайца я бы отыскал. Теперь еду опять другим трактом. Авось без приключений»; в дополнение приключения – вполне «заячья», домопорядочная сентенция: «Я все надеялся, что получу здесь в утешение хоть известие о тебе – ан нет. Что ты, моя женка? какова ты и дети. Цалую и благословляю вас. Пиши мне часто и о всяком вздоре, до тебя касающимся. Кланяюсь тетке...»). А уж про то, не есть ли белый заяц, предотвративший,

согласно свидетельству С.А. Соболевской, приезд Пушкина в Петербург в декабре 1825 г., продолжение известного ряда «weisser Ross, weisser Kopf, weisser Mensch», и думать не станем.

Разве что сообразим, что не зря же именно на *Абрамовой (Абрамовской, авраамовской)* посадке не для кого-нибудь, а специально для «босняка» и «простеца» Горького, выразительно, как и положено в раю, путающего глаголы настоящего и прошедшего времени, исполнен один из самых трогательных эпизодов авраамической роли патриарха нашего всего послепушкинского Л.Н. Толстого: «*Был осенний хмурый день, моросил дождь. Толстой, надев тяжелое драповое пальто и высокие кожаные ботинки – настоящие „мокроступы“*, молодо прыгает через канавы и лужи, *отряхивает* капли дождя с веток на голову себе <...> И ласковой рукой *глядит* сыроватые атласные стволы берез <...> Вдруг под ноги нам *подкатился заяц*. Лев Николаевич *подскочил, заершился* весь, лицо *вспыхнуло* румянцем, и таким старым зверобоем как *гикнет*. А потом – *взглянул* на меня с невыразимой улыбкой и *засмеялся* умным *человечьим* смешком. Удивительно хорош *был* в эту минуту». Сообразить-то сообразим, а спрашивать: так что же или кого же «гиком» «зверобоя» гонит Толстой – опостылевший, гнетущий его барский «домопорядок»? терзающий его своими разнородными претензиями «пришлод», от оного «домопорядка» происшедший? своего неотвязного дьявола, с коим вместе прятали некогда ружье и крюк покрепче высматривали? персональную ересь личного противостояния в индивидуальном режиме?.. – не будем. Подробнее о толстовских зайцах как эмблемах см.: *Вдовин Г. Памяти полушария Ясной // Октябрь. 2005. №8*).

И у Чехова набор все тот же... Ну, вот «Петров день» с традиционным набором – охота, заяц, ревность, обманутый муж, векселя, любовник под кроватью и пр., пр., пр. Вот и «В Москве на Трубной площади», где, как известно, «сидит заяц и с горя солому жует», где «заяц, ежели его бить, спички может зажигать <...> Возьмет в рот спичку и – чирк! Животное то же, что и человек. Человек от битья умней бывает, так и тварь». Тут и «Драма на охоте», где исходная точка разрушения – «зала»: «Представьте вы себе самый маленький в мире зал с некрашеными деревянными стенами. Стены увешаны олеографиями „Нивы“, фотографиями в раковинных, или, как они у нас называются, ракушковых рамочках и атгестатами <...> Один атгестат – благодарность какого-то барона за долголетнюю службу, остальные – лошадиные... Кое-где по стенам вьется плющ... В углу перед маленьким образом тихо теплится и слабо отражается в серебряной оправе синий огонек. У стей жмутся стулья, по-видимому, недавно купленные... Куплено много лишних, но и их поставили: девать некуда... Тут же теснятся кресла с диваном в белоснежных чехлах с оборками и кружевами и крупный лакированный стол. *На диване дремлет ручной заяц*... Уютно, чистоенько и тепло... На всем заметно присутствие женщины. Даже этажерочка с книгами глядит как-то невинно, по-женски, словно ей так и хочется сказать, что на ней нет ничего, кроме слабеньких романов и смиренных стихов... Прелесть таких уютных, теплых комнаток чувствуется не так весною, как осенью, когда ищешь приюта от холода, сырости...» Так и в обычнейшем, как кажется, письме А.С. Суворину от 25 февраля 1895 г. из Мелихова, где «между прочим» в кабинет вбегает мать писателя: «„Заяц перед моим окном!“ Пошел посмотреть, в самом деле, на сажень от окна сидит большой заяц и размышляет о чем-то; сидел и спокойно поскакал по саду...»; а далее – и диагноз: «мерцающая скотом», и жениться («не прочь, хотя бы на рыбой вдове»), и смерть Н.С. Лескова, и приговор Ницше: «...с таким философом <...> я хотел бы встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь. Философию его, впрочем, я считаю недолговечной. Она не столь убедительна, сколь бравурна» (подробнее о посконной эмблематике зайца см.: *Белова О.В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М., 2001. С. 120–121*).

А коли уж вспомнить о кошках и котях (Там же. С. 149–150), в качестве амбивалентного знака часто забирающих ряд и без того непростых, эмблематических функций зайца, четвероногих,

перебегающих нам дорогу в городах вместо сельских длинных, и процитировать, к примеру, «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя с Пульхерией Ивановной, чья серая кошка сбегала однажды к диким лесным котам и вернулась в качестве предвозвестника смерти бедной старушки, то рассуждения уходят в дурную бесконечность.

⁶ Не затрагивая сложной темы эмблематики поэзии О.Э. Мандельштама, и уж, тем более, не претендуя на исследование проблемы символа и эмблемы в русской поэзии XX века, отметим скороговоркой особую, в сравнении с другими поэтами, склонность Мандельштама к эмблематическим и параземблематическим аллюзиям в бытовом поведении, в «рисунке роли». Так Елена Тагер, вспоминая одну из самых трагических страниц в его жизни, рассказывает такой эпизод: «Настала минута прощания. Несколько близких собрались на Московском вокзале. Мандельштам со своей «нежняночкой» спешили навстречу лишениям, навстречу, может быть, гибели. Имущество Осипа Эмильевича было увязано в неказистый узелок. В ожидательном зале возвышалась искусственная *пальма* трактирного типа. На ветвь этой пальмы Мандельштам повесил свой скудный узелок и, обратившись к Стеничу, сказал: «*Странник в пустыне!*». Друзья смеялись и плакали. Бедный узелок на пальме – в этом образе вдруг сконцентрировалась судьба поэта, его страннически неумолимая судьба» (Цит. по: Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 242). Трудно удержаться от мысли о «пальмовых» цитатах из Лермонтова, которые, в свою очередь, восходят к «Избранным эмвлемам и символам...» (См.: Избранные эмвлемы и символы... №№ 136, 226, 389, 370, 507, 632, 157, 198, 433, 418). В свете занимающего нас сюжета «*homo bulla*» с непременно сопутствующими ему «огнем страсти», «дымом тщеславия», «надутой тщетой» и прочим, примечательна, история рассказанная Э. Миндлиным: «На одном собрании «Литературного особняка», когда все сидели за громадным, покрытым синим сукном столом, Мандельштам слушал, слушающая стихн какого-то очень неинтересного поэта. В руках у него была папироса. Он не столько курил, сколько вертел папиросу. Я сидел напротив него. Наши взгляды встретились. Мандельштам показал мне глазами на своего соседа. Это был Георгий Шенгели. Он держал на веревочке розовый воздушный шар – эти детские шары только появились тогда в Москве после многолетнего перерыва. Я не сразу понял, что хотел сказать мне Мандельштам своим взглядом. Его лицо в этот момент было полно торжественного покоя, словно он собирался священнодействовать. Он не спеша поднес зажженную папиросу к детскому воздушному шару в руках Шенгели. Раздался взрыв, мгновенный переполох. Шенгели в ужасе подскочил. Поэт, читавший стихи, так и не кончил их, обиделся, академически серьезный Шенгели очень рассердился Мандельштама. Слово было предоставлено другому поэту. Мандельштам стал слушать его с большим вниманием». (Цит. по: Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 225.)

⁷ Обратить внимание на то, что танцы в ГЖ, начинает Султан. Подходя к тройке подружек и цепко рассматривая каждую он очевидно вершит устойчивый иконографический сюжет известный как «Суд Париса»

⁸ «...Все молодые годы протанцевал. Призы имел. Вы посмотрите – сейчас все больше топчутся, а надо поворачиваться. Поворачиваться надо... Пошли научу?»

⁹ Любопытно, что в СIII в ГЖ все же присутствовал реальный представитель сильной половины человечества.

«– Вон мужик, смотрите!

– Где мужик, где?

– Эй, малый иди сюда!

Мужчина, хоть и неказистый, но важный, подошел не спеша и, прикурив первым делом, встал, сунув руки в брюки, которые, сразу видно, носил здесь по праву.

– Ну, что за шум, а драки нету? – спросил он по-свойски.

- Тебя увидели. Ты здесь один, что ли?
- Один к десяти.
- Хорошо устроился. А что же за город такой? Текстильная промышленность?
- Она, – сказал мужчина.
- Как же ты управляешься, малый?
- Оставляйтесь. Научу.

– Николай! Долго я буду, нет? – раздался женский голос, и единственный представитель мужского пола сразу поспешил навстречу жене. Она стояла с сумкой у магазина» (С. 268). О семантике манекенов, «восковых персон» и обрезных фигур см. подробнее: *Панченко А.М.* «Потемкинские деревни» как культурный миф // XVIII век. Сб. 14. Русская литература XVIII – начала XIX в. в общественно-культурном контексте. Л., 1983; *Вдовин Г.В.* «Не все золото, что блестит», или «Живой труп». Заметки о риторическом эффекте в русской культуре XVIII в. // Вопросы искусствознания. М., 1995. №1–2.

¹⁰ Подробнее о символике и эмблематике «homo bulla» см.: *Вдовин Г.В.* «Дым без огня», или «Воздух суесть». Опыт иконологической спекуляции одного сюжета // Вопросы искусствознания. М., 1997. №1–2; *он же.* Персона – индивидуальность – личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М., 2005.

¹¹ Примечательно, что настойчиво используется основная тема вне ее дальнейшего развития.

¹² См.: *Славянские древности. Этнолингвистический словарь.* М., 2009. Т. 4. С. 578 (далее – *СД*).

¹³ *СД.* М., 2004. С. 513 и далее. См. также: Избранные эмлемы и символы на Российском, Латинском, Французском, Немецком и Английском языках объясненные, прежде в Амстердаме, а потом во граде Св. Петра 1788 года, с приумножением изданные Статским Советником *Нестором Максимовичем-Амбодиком.* СПб., 1788 (далее – *ЭиС*). № 269.

¹⁴ О семантике ротонды из работ последнего времени см. особенно: *Шукуров Ш.М.* Образ храма. *Imago temple.* М., 2002. А также: *Путятин И.Е.* Образ русского храма и эпоха Просвещения. М., 2009. В обеих работах приведена подробная библиография проблемы.

¹⁵ *СД.* Т.4. С. 619 и далее. См. также: *ЭиС.* №№ 45, 412. См.: Там же. С. 29.

¹⁶ См.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1967. Т. 3. С. 203 («... парадное место, начиная с Петра I (...) Через франц. “parade” из исп. “parada” остановка, (место) пребывания”, рага “задерживать”...»). Стоит добавить, конечно, и изначальное, латинское «раго» – букв. «готовлю», «приготавливаю», «предназначаю».

¹⁷ *СД.* Т. 4. С. 11.

¹⁸ Равноденствие, как наблюдаемый момент прохождения центра Солнца через точки пересечения эклиптики с экватором, когда долгота дня и ночи равны. Приходится на 21 марта (весеннее) и 23 сентября (осеннее).

¹⁹ «Слово для защиты» (1976), «Поворот» (1978), «Охота на лис» (1980), «Остановился поздно» (1982).

²⁰ – Нет, ребята, а это и правда здорово! – опять не выдержал Спиркин. – Я ведь, честно говоря, даже не знаю, кто вы, и не хочу знать... Ты, может, меня обвешиваешь там в магазине. А ты, чего доброго, пиджак с меня снимешь на темной аллее...

– Кто, я? – спросил Слон.

– Неважно. Но вы как друзья. В самом деле. У меня правда таких еще не было!

– Ну и зря, – сказал Султан. Дружить – это, брат, тоже надо стараться. Вот у меня, скажем, друзей хватает. Что-то, а друзей... День рождения – полная квартира, сажать некуда...

– Все торгаши? – спросил Афонин.

– Не только. Торгаши тоже люди, – сказал нравоучительно Султан. – А еще, между прочим, врачи. У меня врачи друзья. Профессор один по ухо-горло-носу. Невропатолог-доцент, жена в филармонии...

– Ты им мясо? Вырезку? – спросил Афонин.

– Я им – дружбу!

– Но и мясо тоже, верно? Ох, не люблю я вашего брата! – заметил Афонин. – Загребастали все на свете. Эти ваши ухо-горло-носы! Очереди отчего? Оттого, что все без очереди – такие как вы. Кормите-лечите друг друга. (С. 274–275).

²¹ Вот лишь несколько генералов: Б.В. Громов (1943 года рождения), В.Л. Дубынин (1943), Б.И. Ткач (1935), Л.Я. Рохлин (1947), А.И. Лебедь (1950). Согласно одному из интервью А.А. Миндазе, изначальный сценарий 1979 г. назывался «Сборы» и был положен под сукно, поскольку советские войска недавно вошли в ДРА. Нслишним будет напомнить и то, что даты рождения сценариста и режиссера – 1945 и 1947, соответственно.

²² *Даль В.И.* Толковый словарь. Т. 1. СПб.-М., 1880. С. 503.

²³ Благодарю за справку Ш.М. Шукурова и Р.М. Шукурова. В контексте афганской войны, где СССР запищал свое «южное подбрюшье» значимым представляется и то, что наши герои действуют на стороне «северных», а супротивник их – «южные».

²⁴ После вполне дежурного диалога со своей подругой на танцах в ГЖ, Герман, как и вся компания, отправляется вплавать на *НО*. Далее, согласно *СПП*, «только одна из девушек плыла за мужчинами – дальше, дальше, не отставая.

– Подожди! – звала она, изо всех сил работая руками. И догнала Германа.

– Ну, что, моя хорошая? – спросил он.

– Я с тобой!

– Куда ты со мной? Зачем? Там нет ничего. Плыви домой. (...)

– Давай плыви назад, – повторил Герман.

– Вот я сейчас утону из-за тебя!

– Не утонешь.

Он больше не оборачивался, плыл все быстрее, и она наконец отстала...».

²⁵ – Ну, Расскажи, Расскажи еще, я все хочу знать. Какой ты? Веселый?

– Да нет, наверное.

– И неразговорчивый! Почему?

– Не знаю. Не о чем говорить.

– Как так – не о чем?

– Обо всем переговорено. Все, в общем, ясно. Устасшь от слов.

– Есть у тебя друзья?

– Нет... Вернее, есть. Вот эти люди, с которыми я пришел.

– Ты добрый?

– Да нет, не сказал бы.

– А откуда у тебя эта астрономия? Твоя мечта с детства?

– Я хорошо учился. Хорошие ученики хотят быть астрономами. Открывать звезды. Но все давно открыто.

– Неужели? Так быть не может!

– И тем не менее. (С. 281–282).

Диалог очевидно восходит к известному месту из Писания, характеризующего героя, как человека меж «льдом» и «пламенем»: «...но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3: 16).

²⁶ Может статься, что разговорил бы их алкоголь, но на протяжении всей истории герои первой половины 1980-х гг. в активно пьющей стране не потребляют ни капли; не оттого ли она и «почти фантастическая история»?

²⁷ Безусловно, заметят социолог и историк костюма, Султан, как законодатель моды первой половины 1980-х гг., определяет здесь растиражированный облик «братвы» 1990-х.

²⁸ Приметим, в контексте иконографии сюжета «Суд Париса», что в момент выбора справа от избранницы Султана – будущая пассия Германа, а слева – подружка Афанасьева. Взгляд и камера, вслед за ним, работают слева направо.

²⁹ Камера не фиксирует нашего взгляда на портретах по стенам комнаты «матери» Германа, но цепляет его на неясной детской фотографии (потерянного сына?) и интеллигентного военного в очках и форме 1930-х гг., очевидно погибшего в кампаниях по делам Якира, Тухачевского и других интеллектуалов от красного генералитета.

³⁰ СД. М., 2009. Т. 4. С. 416 и далее.

³¹ Навязчивое повторение в начале *ФПП*, во время условных военных действий мотива переправы как захвата, агрессии, перемены участи настойчиво относит зрителя к самой известной в русской поэзии переправе – стихам А. Твардовского из главы «Переправа» поэмы «Василий Теркин», где неотступность анафоры «переправа» и неизбежность эпифоры «шли на дно, на дно, на дно» возводят реалистичность подробностей в мифопоэтику деталей («снст кровавый», «кромка ладжа», «черная вода»).

³² Именно здесь впервые проговаривается идея «духов» и «того света»: «Танкисты (условно побежденное танковое звено «ожных» – Г. Вд.) уже давно плескались в реке. Вынырнув поблизости, один из них поинтересовался:

– Чего, ребята, вроде вас того же того, а?

– Тоже, тоже.

– Всех, что ли?

– Всех наповал!

Танкист очень обрадовался, закричал:

– Нашего полку прибыло! Еще шесть покойников!

(...)

– А ты, парень, не из третьего магазина? Мясник?

– Был мясником, был.

– А теперь!

– Теперь дух!

– Это мы на том свете! – провозгласил танкист проплывая к своему берегу с сигаретой в зубах» (С. 262–263).

³³ Напомним, что в 1983 г. опубликовано стихотворение Арсения Тарковского «Конец навигации», толкующее остановку течения, как холодный исход жизни:

*В затонах остывают пароходы,
Чернильные загустевают воды,
Свинцовая темнеет белизна,
И если впрямь земля болеет нами,
То стала выздоравливать она —
Такие звезды плещут над снегами,
Такая наступила тишина,
И вот уже из ледяного плена
Едва звучит последняя сирена.*

Подробнее об автобиографических мотивах в семантике льда см.: *Софронова Л.А., Вдовин Г.В.* Мифологическое историческое время у Боровиковского и Гоголя. Заметки о темпоральности // Искусствознание. 2008. №3.

³⁴ Так изживали свой островной, инсулярный комплекс праотцы европейской ментальности, и греки, и персы. Подробнее – *Шукуров Ш.М.* Александр Македонский и начала современного мира.

³⁵ Суммируются все знаки власти: «А женщин будешь иметь дома, – добавил Султан. – И все остальное. *Бабы, ключи, деньги* – это все там, понял?» (С. 274).

³⁶ Странствие, как и положено, сопровождается чудесами: впервые в жизни танцует Слон, переправляется через реку Архитектор, который плавать не умеет.

³⁷ «– Слушайте! – сказал опять с воодушевлением Спиркин. – Что ж мы, так вот и расстанемся в конце концов? Даже жалко, ей-богу! Давайте хоть изредка встречаться!

– А зачем? – удивился Крокодилыч. – Что нам встречаться? Вот мы с ними за два года – ни разу. А что у нас общего-то? Это мы здесь вместе, в куче, вон идем неизвестно куда, да и то в последний раз!

– Почему в последний?

– А потому что больше на сборы не возьмут. Старые мы» (С. 276) Напомню, что согласно инструкциям МО СССР рядовые и младшие офицеры, не бывшие на «действительной службе», списывались в запас после 40 лет.

³⁸ Оператор картины – Владимир Шенчик.

³⁹ Волшебное средство передвижения меж «этим» и «тем» светом. См., например: *СД. М., 2004. Т. 3. С. 128.*

⁴⁰ – Не продадите?

– Что?

– Лодку.

– А что, есть покупатель? – Незнакомец был, видно, не лишен юмора.

– Я, – сказал Султан, ведший эти перговоры, и для ясности выгалил пачку денег.

– Ого, – отреагировал человек. – Я бы с удовольствием, но лодка казенная, с турбазы (СС. 276–277).

⁴¹ Отнесем за азарт семантического гона, известного каждому исследователю, и то наблюдение, что наш Харон – «химик-органик», т.е. возгонщик неживого в живое в пару Харону, производящему за каждый штатный рейс ровно обратную операцию.

⁴² Путаница античных этнических источников в европейском сознании была задана сбоем между собственно древнегреческой топографией и картографированием преисподней Дантом. Если, например, в греческой мифологии Ахерон – река в подземном царстве, в которую впадают Пирифлегетон и Коцит («вода рыданий и стенаний»), то, по Алигьери, все реки античной преисподней, по сути, один спиральный поток: сперва, опоясывающий первый круг Ада; потом, ниже стекая, образующий болото Стикса (Стигтийское болото) и окаймляющее стены города Дита и фланкирующие нижний Ад; затем, ниже, становящийся Флегетоном, т.е. закольцованной рекой с кипящей кровью; далее, как кровавый ручей с тем же гидронимом перетекает через рошу самоубийц; превращается в водопад и падает в центр земли, где и образует ледяное озеро Коцит («шлаг»). Лету («забвение») Данте разместил в Раю.

⁴³ См., например, *ЭнС. №64.* В симболярнуме Нового времени фонтан и фейерверк – эмблематические зеркала друг друга.

⁴⁴ «А вас ждут», – внятно произносит в *ФПП* директор *ГС*, где ждут всех и всегда. *СПП* – «У нас тут гости, прямо скажем, не часто. В диковинку. Вон, смотрите! Уже ждут вас!» (С. 279).

⁴⁵ См.: *ЭиС.* № 754.

⁴⁶ Так, Слонов носит фамилию, очевидно, возводимую к животному известного силой, злобностью, великодушием. Фасмер, оговаривая народно-этимологический характер версии, тем не менее сближает «слон» с «-слонить; прислонить; заслонить» (*Фасмер М.* *Этимологический словарь русского языка.* М., 1967. Т. 3. С. 674–674; *Даль В.И.* *Толковый словарь.* Т.4. СПб.-М., 1882. С. 233). Эти же варианты наивной этимологии подтверждают и эмблематы (*ЭиС.* №№ 1, 19, 378, 420, 422, 428, 503, 605). Таков в *ФПП* он и есть верный товарищ, одинокий, люмпенизированный пролетарий, желающий прислониться, не сознающий своей силы работяга.

В случай с Крокодилычем (И.К. Пуховым) даже такой путь «сопряжения вещей далековатых» бесперспективен, равно как и желание привязать фамилию Архитектора – Спиркин, к латинскому «spiritus».

Вовсе уж фантастическими оказались попытки интерпретировать имя отчество якобы главного героя Германа Ивановича в контексте русско-немецкого диалога, а его фамилию Костин возводить к опыту золотой середины между Жилиным и Костылиным из известного произведения Л.Н. Толстого.

«ИСТОРИЯ-ИСКУССТВО»

И.И. Свирида

Сад и Театр

Культура каждой эпохи обладает некоей целостностью, что, в частности, позволяет атрибутировать явления как принадлежащие данному времени, отстающие от него или его опережающие. Однако всем им присущи общие, объединяющие их черты. При этом уже в пределах древнего синкретизма обнаружались такие явления, которые оказались в высокой степени наделены синтезирующими свойствами, что становилось все более важно по мере утраты культурой слитности, нерасчлененности. Эти свойства были связаны в особенности с даром эстетического видения мира, а также с игровой природой человека и получали новые функции по мере разложения первоначального синкретизма.

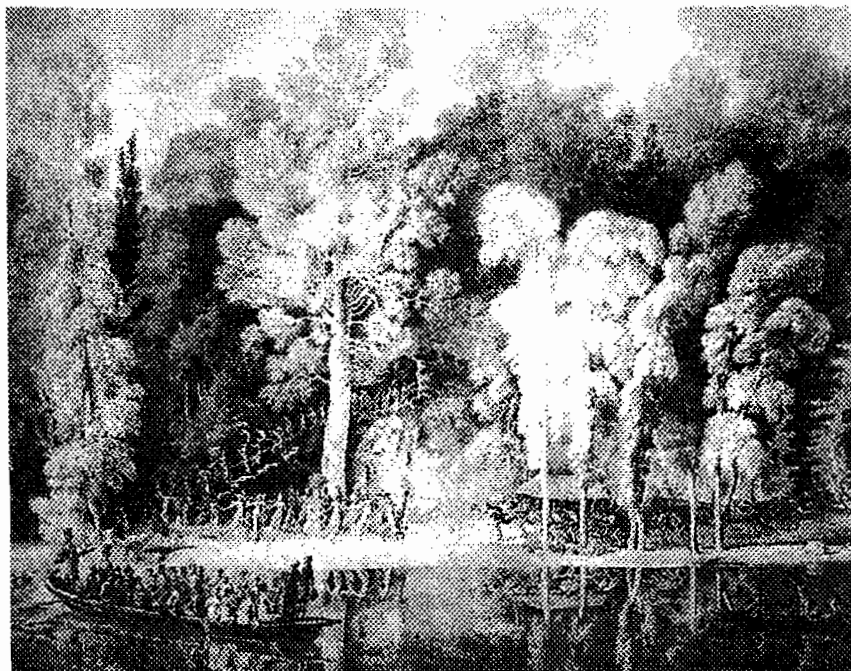
Благодаря этому не только возник театр как особая сфера культуры, но и все ее пространство оказалось открыто театрализации. По словам Л.А. Софроновой, «театральные формы отдают художественную энергию и самой жизни, которая под их воздействием приобретает возможность самовыражения на языке театра, и другим видам искусства, собирая их во времени и пространстве воедино, подчиняя своей сверхзадаче и заражая особой, театральной условностью, что сказывается в их самостоятельной ипостаси»¹.

Дух театральности подвижен, он не знает морфологических границ, разделяющих искусства, одухотворяя их и распространяясь вне их пределов. Благодаря этому духу, обладающему способностями и средствами воздействия, мир «заражается» театром, возникает театральность архитектуры, живописи, объединяющей их сценографии (место которой не только театр), рождается театральная *праздничность праздника*, повышенная выразительность ритуала, жеста. В свою очередь вербальные образы наполняются театрализованной лексикой, театральными метафорами, выстраиваются цепочки театральных кодов, основанных на прямом или ассоциативном обращении к этим образам, миру театра в целом.

Однако и театр, выделившись из сакральных мистерий, вбирал в себя формы, которые в дальнейшем стали специфичными для различных искусств – архитектуры, живописи, музыки, танца. В результате цвет, звук, пластический объем и жест, пространственные композиции становились средствами выразительности театрального действия. Почти в том же составе они служили мате-

риалом и инструментами для создания садов, которые активно участвовали в художественном обмене.

Хотя важнейшие мистериальные ритуалы со времени Древнего Египта совершались в пирамидах и храмах, часть их выносилась в открытое природное пространство, которое также претерпевало определенные изменения. Можно предположить, что наряду с обожествленными деревьями и растениями, это пространство явилось одним из прототипов сада как среды различных сакрально-магических действий, что входило в число его важнейших первоначальных функций. О тайнах мистерий в позднейших садах напоминают естественные или искусственные пещеры и гроты, включаемые в садовые композиции, а также стилизованные представления, устраиваемые в садах, как это зарисовал в Пулавах Чарторыских Ж.П. Норблен, их придворный художник. Умение создавать неадекватное действительному пространство, подобное в этом отношении театральному, сады также продемонстрировали, превраща-



Ж.П. Норблен. Нимфы и сатиры. Представление в Пулавах у входа в гроты. Сепия. 1803.
Национальный музей в Варшаве.

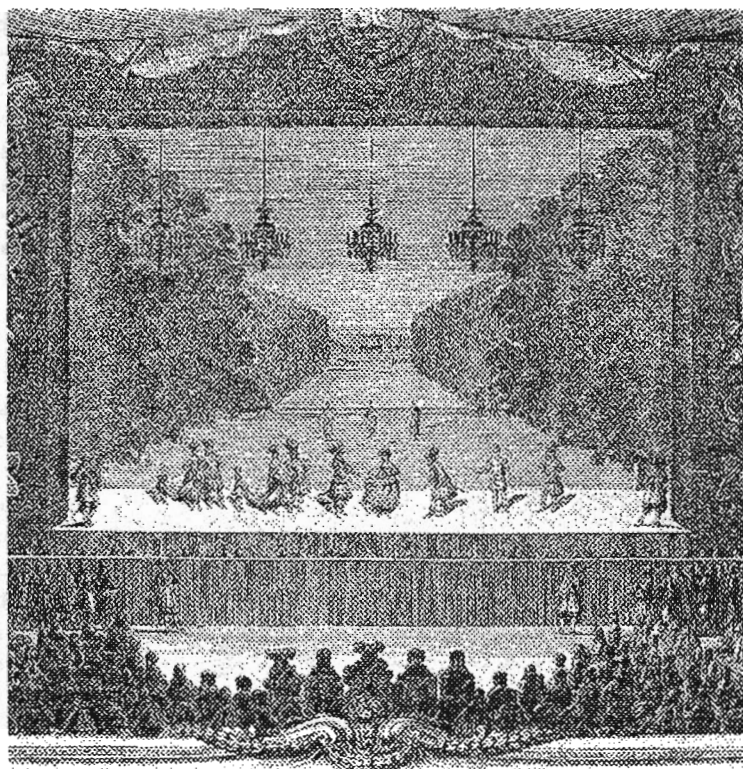
ясь в имевшее райские коннотации «счастливое место» – *locus amoenus*². Им была и Аркадия, которая образовывала самостоятельный топос, в особенности благодаря пасторальным мотивам. Литературно-садовый образ этой географически локализованной территории оказался далек от ее природного облика, что не удивительно, учитывая сложный комплекс отношений пространства художественного и действительного.

Разновидностью «счастливого места» служила также Кифера, фантастически прекрасное описание которой, восторженное, вдохновенное и одновременно демонстрирующее знание античной культуры, было дано Франческо Колонной в «Гипнеротомахии Полифила» (1499). Мотивы этого сочинения, в меру возможности, воспроизводились в реальных садах последующих эпох. Здесь описание театра впервые оказалось включено в садовый ландшафт. Там был Амфитеатр – «достопауное, знаменитое ... и превосходное» сооружение, а также «чудесный театр». Его окружало «необычайное по приятности место». Это был сад, «рождающий несравненное наслаждение, преизобильный, весь покрытый ковром из цветов ... украшенный играющими фонтанами и прохладными ручейками». Место «было неслыханно богато всяческими удовольствиями и всеми дарами природы». Так в описание театра в саду включилась тема взаимоотношений культуры и природы, их плодотворного пограничья, где первая была представлена театром и «всяческими удовольствиями», связанными не в последнюю очередь с прекрасной архитектурой, а вторая – садом и «всеми [ее] дарами»³.

Однако эти два начала представлял и сам сад – порождение культуры. Он, вместе с тем, неотделим от природы, существует в ее живом времени, использует ее живой материал и подвержен всем природным катаклизмам. Наполнившись у истоков священными смыслами и получивший в дальнейшем функцию человеческого *habitat*, сад выделился как особый локус также на пограничье *сакральное – мирское*. При этом, кроме практических функций, сад как *locus amoenus* приобрел признаки места *желанного* – не случайно возникла постоянная мечта превратить город в сад.

В отличие от этого, признаки города появлялись в садах лишь в порядке исключения, как это происходило в Версале (обычно регулярный сад барокко служил продолжением собственно жилища, его элементы получили название квартир, кабинетов). В данном случае Версаль принял на себя городские функции – государственные, королевские, резиденционные – а его разросшийся дворец стал местом пребывания государственных учреждений, Национального собрания, в то время как пространство огромного парка структурировали аллеи-проспекты, каналы, озелененные по контурам площади с фонтанами, ко-

лоннады и монументы. Подобно тому, как в других городах, там появились особые внутренние «сады в саду», свой транспорт (наземный и водный), соединивший чрезвычайно обширное для передвижения пеших пространство (1070 га), в котором была также гавань. Число обитателей Версаля-сада и выросшего на его трезубце города, населенного, по преимуществу, ремесленниками и другим обслуживавшим короля персоналом, достигло ста тысяч человек. Был там и свой театр. Его сценой первоначально служили боскеты, поражая зрителей сочетанием садовых и театральных элементов. На сохранившихся изображениях первого версальского праздника *Наслаждения зачарованного острова* (1764) визуальнo трудно отличить театральные декорации от садовой растительности⁴.



Израэль Сильвестр. Праздник *Les Plaisirs de l'Île Enchantée, bal en Princesse d'Élide*. Версаль. Гравюра. 1764.

Иного рода «урбанизация» сада произошла в Надеждино А.Б. Куракина. Там, как в городе, появились не только аллеи-улицы с регулярными перекрестками, но и указатели названий улиц, а также соединявшие их извилистые тропинки-переулки (повод был совершенно иной – владелец тосковал по Петербургу, куда ему на долгие годы Екатериной II был закрыт въезд)⁵.

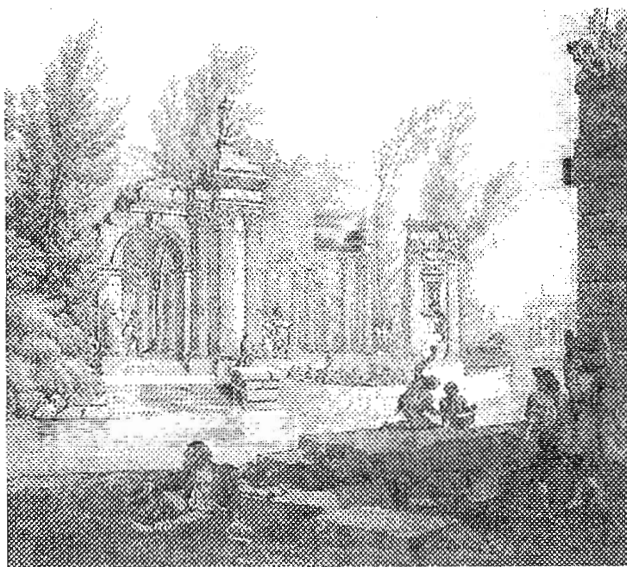
Тем не менее, доминантной оставалась тенденция превратить город в сад, а сад – в рай для души и тела. Сад всегда манил к себе, что свойственно и театру, который также влечет человека. Однако в отличие от сада театр не стал его постоянным пространством, он не имеет признака постоянности, даже если для него построили специальные здания, а один из принципов его функционирования получил название *постоянного театра*. Зритель – лишь его посетитель. В этом отношении театр всегда оставался *временным*. Тоска по театру заставляла просвещенного владельца усадебного сада компенсировать его отсутствие сооружением там театральных зданий, а также заведением театральных трупп. Этим объясняется изобилие театров в русских усадьбах XVIII века. В ту эпоху сад и театр принадлежали к числу наиболее активных искусств, что определяло и интерес к ним, и их повышенное взаимовлияние, полем их взаимодействия становилось бытовое и эстетическое пространство.

Взаимосвязи сада и театра имеют многоуровневый характер, различного масштаба признаки общности. Их параллели просматриваются и на экзистенциальном уровне. Оба выступают образом Мира – первый как Эдем, второй как *Theatrum mundi*. И садом, и театром назывались компендиумы сочинений, повествующих о самых разных явлениях земного и небесного мира. У них есть и морфологическая общность, хотя при рассмотрении их причастности пространству и времени театр был отнесен к пространственно-временным искусствам, а сад, как и архитектура, – к пространственным. Однако исследование сада с точки зрения категории времени ставит под сомнение такое однозначное определение, позволяет выделить в садовом искусстве и временные признаки, чему не противоречит его пространственная форма⁶. Лишь при движении по саду, в процессе прогулки можно осознать планировку сада, воспринять видовые картины и перспективы, которые служат его важнейшими визуально-композиционными признаками, обозреть его растительные ансамбли и архитектурные постройки, прочесть развивающийся во времени его пространственный сценарий и заложенную в него семантическую программу. Общей для театра и сада является фигура *человека играющего*.

Ролевое поведение в целом было характерно для «естественного человека» Просвещения, такое навязывалось в саду и крестьянам (слуги в естественных садах не фигурировали, это противоречило заложенной в них идее равенства),

а также животным, что в пародийном ключе описано Ю. Словацким. В связи с приходом гостей в саду графини оказываются и пастух со стадом (родом из Аркадии), и старик-рыбак, и дети, плетущие корзинки, и поющие жнецы, а дочери, чтобы произвести впечатление на гостей, хозяйка велит одеться в белое, встать под плакучей березой у пруда и, приманив лебедей, принять мечтательный вид. Для наиболее экспонируемых садов хозяева пишут программы их посещения, как для Версаля, руссоистского Эрменонвиля или радзивилловской Аркадии. Посредством театрализации нарушалась граница между бытовым и художественным пространством.

Сад был местом театральных и паратеатральных сооружений разного типа. Они занимали экспонируемое место. Сами обитатели сада играли на их сценах, для которых пьесы писали известные авторы – такие как как Ян Потоцкий или Гавриил Державин. Садовые театры могли быть закрытыми помещениями, а также открытыми амфитеатрами, как в варшавских Лазенках (Ш.Б. Цуг. 1790). Там сцену обрамляла восходящая к античному прототипу руина-колоннада в функции кулис и задника, участником представлений был прямоугольный бассейн, служивший для сцен на море. Садовый фон, вид на озеро дополняли декорацию.



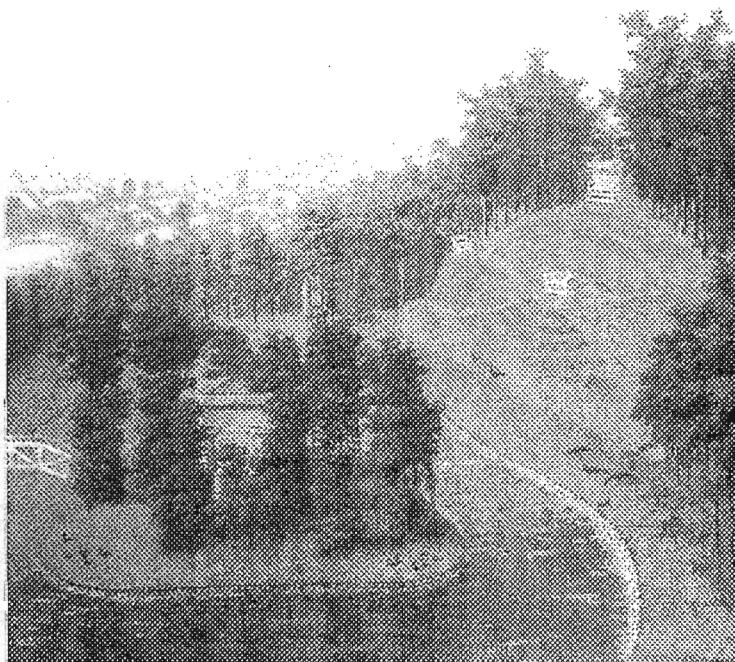
Зыгмунт Фогель. Лазенки. Амфитеатр. Акварель. Около 1800 г.

В Петербурге на Каменном острове, где гуляли горожане, в середине XVIII в. был построен Амфитеатр в виде арочной галереи, где, согласно старому описанию, «между прочими сочетаниями деревьев в виде арок, ниш, колонн, стен и пр. находился Летний театр, кулисы которого состояли из настоящих деревьев и природы, а сцена и амфитеатр из земляной насыпи, между ними помещался оркестр в углублении»⁷.

Садовый амфитеатр мог быть и частью особо оформленного ландшафта. Крупнейший теоретик английского парка, Томас Уотли, так описывал его в Стоу, одном из первых пейзажных парков (Уильям Кент, Джеймс Гиббс. 1730-е гг.): «Справа от партера ... находится превосходная садовая сцена, названная амфитеатром королевы ... ближняя часть его расположена в пологой долине; посадки по его сторонам ... это преимущественно кустарник, выделяющийся на фоне леса и ... открытые рощи, сквозь которые проглядывает вода; в конце долины, на небольшом холмике стоит открытая ионическая ротонда ... за ней сцену пересекает расположенный на склоне газон; на взгорке стоит пирамида; в углублении склона колонна королевы; и все три постройки, созданные единственно для украшения, особенно идут к садовой сцене» (пер. Б. Соколова). Здесь спектакль давала сама природа, а постройки, имеющие определенную смысловую нагрузку и образ, служили главными или второстепенными действующими лицами.

Особая разновидность зеленого амфитеатра – вертугаден, название которого возникло в результате прекрасной метаморфозы в языке и нравах⁸. В регулярных садах эта композиция размещалась на фоне стриженной растительности, украшенной балюстрадой, скульптурами, вазами. В английском Клермонте после его преобразования в естественный парк, амфитеатр, устроенный Чарльзом Бриджменом (1729), органично соединился с окружающим ландшафтом и до сих пор служит местом созерцания садовых видов. От Амфитеатра королевы в Стоу осталось лишь описание, сделанное Т. Уотли.

Если театр располагался в саду, то сад вырастал на сцене театра, где становился местом действия. В Средневековье это был райский сад, земной или небесный, в последующие эпохи – сад мирской, менявший свой облик вместе со стилевыми преобразованиями самого сада. Однако он и сам по себе был игровым пространством. *Homo ludens* обитал здесь среди садовых *fabriques*, как французы называли садовые постройки. Театральными по сути были псевдоисторические и экзотические павильоны, в которых внешний готический или восточный наряд надевался на ордерную конструктивную основу, как театральный костюм. Экзотику любили не в последнюю очередь за ее театральность. Иностраннный путешественник, посетив Польшу, писал: «Все



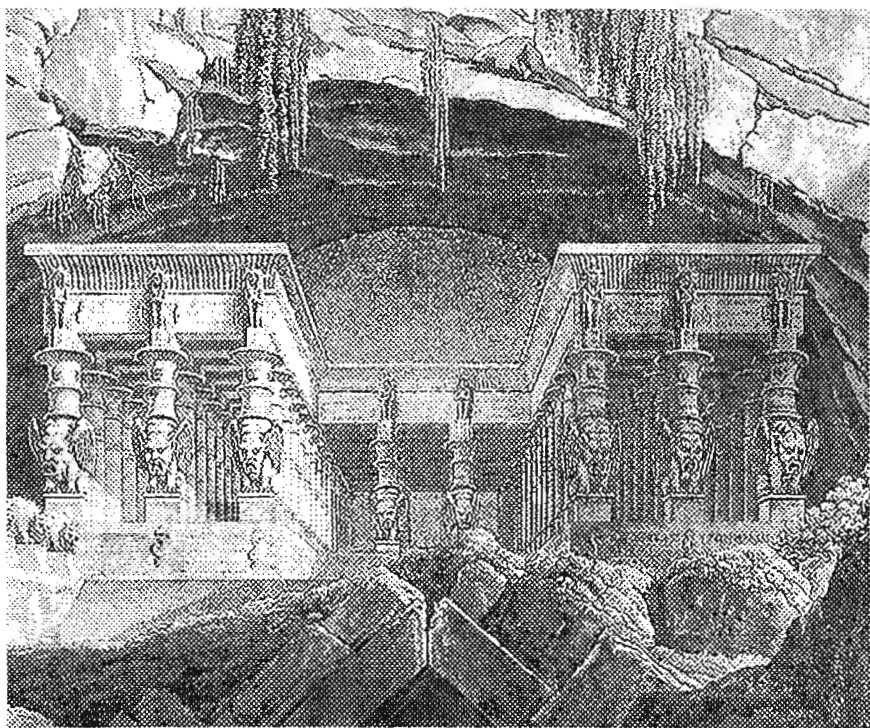
Клермонт. Вертигоаден. Гравюра. Середина XVIII в.

здесь упиваются странностями. Никто не хочет жить в обычном удобном доме; он должен выглядеть как изба, храм, руина или грот»⁹.

Садовая архитектура была, по словам Б.Р. Виппера, «не столько обиталищем, сколько зрелищем»¹⁰. В садах сосуществовали храмы, мечети, пагоды — так игра служила просветительской идее толерантности. Эпоха Просвещения из всего извлекала мораль и назидание¹¹. Хотя лабиринт давно утратил сакральное значение, однако прогулка по извилистым дорожкам парка могла быть уподоблена пути к добродетели, как это происходило в Варклянах вольного каменщика Михала Борха¹². Благодаря ритуалам масонство в высшей степени было проникнуто театральным духом, заседания ложи, а в особенности посвящение в ее члены, обставлялось декорациями, имело специальное

освещение и реквизит, сопровождалось театрализованными жестами. Вольные каменщики способствовали распространению определенных иконографических мотивов в садовой архитектуре, в частности египетских – попытки воссоздания на сцене исторической обстановки неизменно включали момент театрализации. Такие декорации Карла Фридриха Шинкеля сопровождали постановку в оперном театре «Волшебной флейты» Моцарта.

Предпосылкой и следствием близости садов и театра была работа над ними одних и тех же художников, что характерно для XVIII в., когда в садах восторжествовали живописные принципы, а живописцы вытеснили оттуда архитекторов. В ту эпоху визуальная близость в оформлении сценического и садового пространства стала не менее очевидной, чем в Версале Людовика XIV. Однако это происходило за счет изменения характера самого сада. Он пере-



Карл Фридрих Шинкель. Декорации к опере Моцарта «Волшебная флейта».

стал быть зеленой архитектурой, а театральные приемы служили воспроизведению «естественных» садовых ландшафтов, виды которых заимствовались из пейзажных полотен знаменитых живописцев.

Создателями двух очень разных парков – рокайльно-миниатюрного Монсо и сентименталистского, широко раскинувшегося Павловска, были художники-декораторы Кармонтель (Луи Каррожи) и Пьетро Гонзага. Они представляли разные периоды в развитии английских садов. Первый призывал коллег: «Если из живописного парка можно сделать страну иллюзий, то зачем же отказываться от этого ... перенесем в наши сады декорации оперной сцены; позволим здесь увидеть в реальности то, что наиболее умелые художники могут представить в декорациях – *все времена, и все страны*»¹³. Следуя этому представлению, Кармонтель разбил для герцога Орлеанского, будущего Филиппа Эгалите, англо-китайский парк Монсо (1769–1778), где поместил пагоду, пирамиду, руину, римский храм, швейцарскую ферму, голландскую мельницу. Иначе использовал театральные приемы Гонзага, стремившийся создавать не театр в природе, а театр природы. Чтобы быть «театральным», художнику не обязательно было быть им по профессии, достаточно было заразиться театром или быть им одержимым, как Хогарт или Вагго, которые, подобно Кармонтелю и Гонзага, представляли два полюса театральности XVIII в. и вместе с тем ее единое пространство. Чтобы почувствовать и передать ее дух, нужно было просто принадлежать своей эпохе, как Ж.П. Норблен, писавший садовые виды и участвовавший в оформлении Аркадии Радзивиллов¹⁴.

Сад и театр слились в единое пространство во время театрализованного праздника в честь Екатерины II и победы над турками, организованного Григорием Потёмкиным в 1791 г. в Таврическом дворце. Его интерьер был превращен в зимний сад, а пейзажный сад, разбитый вокруг дворца, служил его продолжением (архитектор Вильям Гульд. 1783–1800). Согласно описанию Державина, во дворце была «длинная овальная зала, или лучше сказать площадь ... Кажется, что исполинскими силами вмещена в ней вся природа ... виден обширный сад и возвышенныя на малом пространстве здания. С первого взгляда усомнишься, и помыслишь, что сие есть действие очарования, или, по крайней мере, живописи и оптики; но приступив ближе, увидишь живые лавры, мирты и другія благорастворенных климатов древа, не токмо растущия, но иныя цветами, а другия плодами обремененныя ... инде как бархат стелется дерн зеленый; там цветы пестреют, здесь излучистыя песчанья дороги пролегают; возвышаются холмы, ниспускаются долины, протягиваются просеки, блистают стеклянные водоемы... Искусство спорит с прелестями Природы. Плавает дух в удовольствии»¹⁵.

Так Державин откликнулся на гедонизм своей эпохи и праздника, устроенного Потёмкиным. Описание праздника позволяет заключить, что его театрализации служили художественные приемы, свойственные садам того времени, – такие как разнообразие, неожиданность, живописность. Вместе с тем сохранялись приемы барочного натурализма, соревнующегося в правдоподобию с натурой. В результате достигалась иллюзия, позволявшая путать реальность и ее имитацию.

Искусство XVIII в. любило иллюзию как игровое явление (лат. *illusio* от *illudere*, обманывать), а также имитацию, рождавшую иллюзии. При их помощи в естественном саду воспроизводилась естественная природа, что тоже становилось объектом игры. Цель вполне отвечала своей эпохе, однако потёмкинский способ ее реализации в зимнем саду был во многом заимствован от прошедшего времени – так часто проявляло себя русское барокко, характерной чертой которого была безмерная роскошь, удивлявшая западноевропейцев: «Казалось, что все богатство Азии и все искусство Европы сокуплено там было к украшению храма торжеств Великой Екатерины». К традициям барокко восходил и лабиринт, который окружал алтарь со статуей императрицы работы Федора Шубина.

По-барочному на празднике использовались зеркала, служившие для игры с пространством, придававшие неустойчивость предметам, деформировавшие их: «Невероятной величины зеркала! – восклицал Державин. – Все они инде предметы усугубляют, инде увеличивают, а инде удаляют и умаляют» – посредством таких зеркал развлекались и в комнатах смеха.

Высшая степень иллюзорности порождала двойственность и даже тройственность ощущений. Гость не мог сориентироваться – это действие волшебства («очарования» в устаревшем смысле слова), живописи и оптики или же здесь «исполинскими силами» действительно вмещена вся природа. Эти впечатления охватывали гостя не единожды, так как декорации сменялись неоднократно. В них соединились живая и неживая природа: «Рубины, изумруды, яхонты, топазы блещут. Разноогненные, съ живыми цветами и зеленью переплетенные венцы и цепи висят между столпами; тенистые радуги бегают по пространству, зарево сквозь лес проглядывает; искусство везде подражает Природе. Но что, кроме сего, было чрезвычайнаго, описать трудно». Тем не менее, Державин продолжал: «Высочайшия пальмы ... до самых вершин увиты как бы звездами, и горят как пламенеющие столпы¹⁶. Ароматныя рощи обременены золотопрозрачными померанцами, лимонами, апельсинами; зеленый, червлёный и желтый виноград, вися по тычинкам огнистыми кистями своими, и въ тьяхъ по черным грядам лилеи и тюльпаны, ананасы и другие

плоды пламенностью своею неизреченную пестроту и чудесность удивленному взору представляют».

Все это предвосхищало фантазмагорию гофмановских драгоценных, однако более изящных садов и встречу романтизма с барокко, о взаимодействии которых писала Л.А. Софронова. Только там описания будут плодом фантазии, и все останется в пределах вымышленного мира, здесь театр и действительность сливались до такой степени, что вызывали даже чувство потерянности: «Где находишься? Что видишь? Не обманываешься ли? Сам себе не веришь! ... Природа, искусство, и самое, так сказать, волшебство неодушевленными и неподвижными предметами приводят здесь в изумление», дивился Державин, сам склонный прибегать к метаморфозам своих поэтических образов.

Праздник Потёмкина действительно производил опеломляющее впечатление и подобно потёмкинским деревням вошел в число мифов той эпохи. Даже Державину все показалось гиперболизированным. К визуальным впечатлениям добавлялись разнообразные запахи, звуки, природные и музыкальные (стихи к звучащим там хорам писал Державин), эффекты освещения. На их описании построен весь стихотворный фрагмент, посвященный появлению в зале Екатерины II, сама ее «улыбка разливала на всю Природу блеск и свет».

Потёмкин хотел поразить императрицу до глубины души – стертая метафора не передает силы замыслов этого человека, который в не меньшей степени, чем Петр I, был личностью барокко, хотя уже высоко просвещенной. Потёмкин жил в другую эпоху, смена ролей для него была естественным способом свободного самовыражения. Отличавшийся меткостью характеристик принц Де Линь в одном из своих точных литературных портретов – жанр, развитию которого он много способствовал, – писал о Потёмкине: «Показывая вид ленивца, трудится беспрестанно. Не имеет стола, кроме своих колен, другого гребня, кроме своих ногтей, часто лежит, но не предается сну ни днем, ни ночью, философ глубокомысленный, искусный министр, тонкий политик и избалованный девятилетний ребенок, любит Бога, боится сатаны». Герой, имеющий такой прототип, мог бы украсить любую сцену.

В XVIII в. излюбленным античным топосом, актуализированным Ренессансом, стала Аркадия. В результате разработки аркадийских мотивов средствами садового искусства сад сливался с пространством мифа и с пространством театра. Сама природа служила здесь и сценой, и объектом театрализации. Парки наполняли «обманные для глаз красоты» (А.Т. Болотов), «множество перемен и новых зрелищ» (Н.А. Львов). Аркадийские мотивы нашли место и в тексте потёмкинском празднике. Здесь получили воплощение также просвещенческая идея социального равенства (частью праздника было угощение

для народа). Державин описал целую гамму чувств, проявившихся во время празднества, включая седых старцев, которые «струили ток блестящих слез», не забыл и себя – «пиита».

И праздник, и его описание продемонстрировали синтез идей, художественных форм, приемов воздействия на публику. Они позволяют судить и о менталитете общества, и об индивидуальности Потёмкина в один из экстраординарных моментов ее проявления. При этом нужно принимать во внимание роскошный костюм Князя Таврического на празднике, его отягощенную драгоценностями шляпу, которую носил специальный сопровождающий, и его отрежиссированное поведение – вплоть до исполнения функции слуги, подававшего императрице кушанья. Однако в конце он разразился искренними, как показалось свидетелям, слезами (детали известны и из описаний других современников).

В результате заказчик оказался недоволен тем, как поэт описал его роль. Может быть виной был обдуманый самим Потёмкиным сценарий, ставивший целью максимально возвеличить Екатерину II. Не исключено, что в этом принимал участие и Державин (о его занятиях подобными вещами свидетельствуют, в частности, приводимые ниже сведения о празднике в саду А.А. Вяземского). Однако все было предназначено, прежде всего, для самой императрицы. В блеске величия окружающие должны были увидеть и Потёмкина, этого некоронованного царя. В описании Державина его заказчик этого не нашёл. В результате поэт попал в немилость. Так пришли в несоответствие роль и жизнь – в отличие от театра, развитие сюжета тут не было запланировано.

Сад всегда был рассчитан на посетителя. В садовом быту нет такого четкого раздвоения на зрителя и актера, как в театре. Здесь человек «и зритель, и актер одновременно он», как писал в поэме «Сады» их знаток и поэт Жак Делиль («Les jardins ou L'art d'embellir les paysages», 1782). Владелец сада часто и его декоратор. Он живет в этих декорациях и принимает гостей. Хелене Радзивилл кажется естественным на небольшом пространстве своей Аркадии иметь, в частности, грот, подобный неолитическому, и готический дом.

В саду его обитатель становился зрителем не только в построенном там театре (если, конечно, сам в нем в этот вечер не играл), но и во время прогулки. Она предполагала особое восприятие пространства и как динамического, и как созерцательного. В одном случае при движении происходила смена декораций. Подобно разворачивающейся в пьесе интриге, здесь открывались все новые и новые сооружения, растительные композиции, виды, дающие смену впечатлений, ритмов, возникали «неожиданности». Встречи с ними нельзя было избежать, следуя маршрутом, предложенным владельцем парка. В другом случае

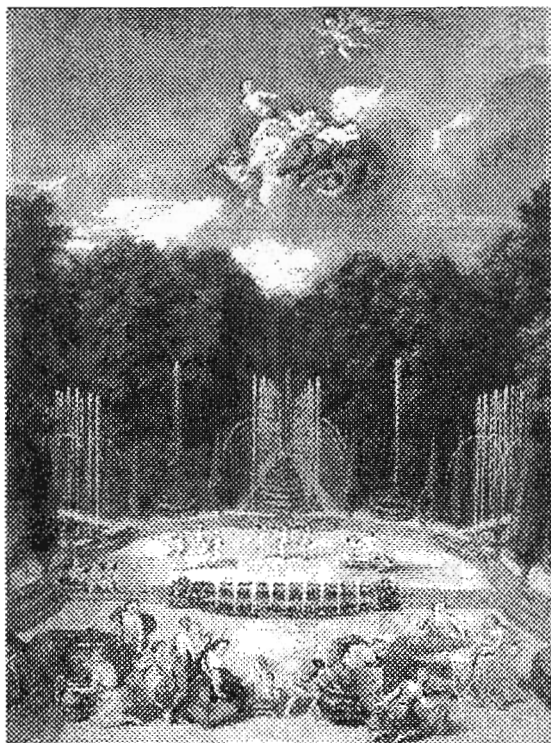
зритель-посетитель, как в театре, мог расположиться на скамейке, или даже в кресле. Эти «сиделки», как их называл А.Т. Болотов, ставили в местах, откуда открывались красивые садовые или окрестные виды, которые он называл «сценами». В результате посещение парка разворачивалось по определенному сценарию. Режиссером садового спектакля обычно был его просвещенный владелец.

Сад и раньше представлялся сценой, однако Рене Рапен в XVII в. связывал это с регулярным садом, считая, что там царят ее законы. Шефтсбери видел уже саму природу как театр. В Италии, по его словам, «рощи и поля, приют от дел унылых мира ... зеленые луга ... вид прекрасный ... торжественная красота земли ... спектакль благороднейший»¹⁷. В этом высказывании подчеркнута монументальная статика природы. В итальянских садах, обычно не столь пространных, как в Англии или России, действие было более концентрированным и интенсивным, как об этом можно судить по вилле д'Эсте с ее фонтанами и посвященной им пьесе Ф. Листа. В естественном парке вся природа пришла в движение, наполнилась различными настроениями. Де Линь полагал, что на прогулку нужно идти, чтобы сквозь призму тьмы увидеть «очаровательный спектакль» восходящей Авроры¹⁸. Такой спектакль можно видеть на плафоне Святилища Сивиллы в Аркадии.

Благодаря театрализации сада, а также наполнению его идиллическими, пасторальными настроениями, проникновению в его программу утопических мотивов, границы бытового пространства утрачивали свою определенность, а жизнь его обитателей приобретала эстетизированный характер, поэтичность и налет театрализации. Посредством нее, как отмечалось, постоянно нарушалась граница между бытовым и художественным пространством. В усадебных садах прекрасные представления соединялись с «сельскими играми и забавами, катаниями по воде, которые, совершаясь при луне и музыке, имели много разнообразия и очарования»¹⁹. Театрализованные сцены столь непосредственно вплетались в естественный ход событий, что возникала иллюзия их полного единства. В Пулавах гости, которые «не были знакомы с местными обычаями», приняли инсценированное И. Чарторыской шествие арабских коней и верблюдов за настоящий торговый караван²⁰.

В садах устраивались и иные инсценировки, как «Родственное празднество, на брачное воспоминание князя Александра Алексеевича и княгини Елены Никитишны Вяземских, представленное невзначай семейством Алексея Ивановича в селе Александровском, в саду, 18 июля 1791». Стихи к представлению, которое было соседским юбилейным сюрпризом, писал Державин. Его авторская ремарка взяла на себя комплексные режиссерские функции, определив все действие: «Зрелище представляет в саду беседу и в ней сидящих хозяина с хо-

зайкою, украшенных летами, почестями и добродетелями, окруженных их семейством. К ним входят, в убранстве Флоры и Помоны, две младыя девицы с корзинами, одна неся цветы, а другая плоды»; «И мы в сии места, Почтенная чета! Среди семьи твоей / Пришли соразделить / Приятный праздник сей», – пели они, чередуясь далее с хором, призывавшим: «Внемлите там поющих хоры: / Они поютъ вашъ бракъ, любовь», а Флора предлагала: «Почтимъ сей день своимъ невиннымъ мы плясаньем». «По окончании хора, Флора и Помона берутъ друга за руки и начинаютъ Польскій танец²¹ – прочие ж молодые люди почтеннаго сего семейства ... попарно следуютъ за ними», после чего юбилярам все «делаютъ пристойные знаки почтения и темъ оканчивается сие родственное празднество», как разъясняла ход действия другая ремарка²².



Версаль. Театр воды

В садах создавались театры воды, где «играла» сама вода. В игру вовлекалась и садовая растительность. Фр. Езерский писал, что здесь благодаря оранжереям и теплицам февраль имитирует тепло августа, поэтому «садовое искусство предстает как театр природы, в котором, подобно актерам, один месяц играет роль другого»²³. Представить в саду ее картины было недостаточно. Растительность должна была быть дополнена нарядными костюмированными фигурами пастушек, молочниц, садовников.

Так в садах Просвещения соединялись жизнь, природа и театр. Не отождествляясь ни в эстетической теории, ни в художественной практике, действительность и искусство в его различных видах образовывали специфический игровой синтез, что придавало культуре Просвещения неповторимый образ.

Примечания

¹ Софронова Л.А. Несколько слов о театре // Театральность в жизни и в искусстве. М., 1993. С. 3.

² Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1963.

³ Francesco Colonna. Poliphili Hypnerotomachia. Venice, Aldus Manutius. 1499. Цит. по переводу Б.М. Соколова (Искусствознание. 2005. № 2. С. 419–472).

⁴ Les Plaisirs de l'Isle Enchantée. Paris, 1664. Gravé par Israel Silvestre.

⁵ Свирида И.И. Метаморфозы в пространстве культуры. М., 2009. С. 153–154, 247–248.

⁶ Она же. Время сада // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда / Отв. ред. Л.А. Софронова, А.В. Семенова. М., 2009.

⁷ Цит. по: Витязева В.А. Невские острова. Л., 1986. С. 17–18.

⁸ Название *вертугаден* связано с женской одеждой XVI в., призванной охранять нравственность. (фр. устар. *Vertugadin* [sic!], от *vertu* – добродетель, *garder* – хранить). В словаре моды – это каркас в виде огромного колеса или тамбурина под юбками. Во французско-русском словаре – это *фюзмы, лужайка*.

⁹ Цит. по: Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców / Opr. i wstęp W. Zawadzki. Warszawa, 1963. T. 2. S. 35.

¹⁰ Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. М., 1956. С. 79.

¹¹ Софронова Л.А. Польская театральная культура эпохи Просвещения. М., 1985. С. 102–123.

¹² Свирида И.И. Сады Века философов в Польше. М., 1994. С. 146–147.

¹³ [Carmontel L.C. de]. Jardin de Monceau... Paris, 1759. P. 4. См. также раздел «В мире иллюзий и иллюзионизма» в: Свирида И.И. Сады Века философов. С. 88–90.

¹⁴ Свирида И.И. Аркадия пелопонесская и Аркадия развильловская // Категории жизни и смерти в славянской культуре / Отв. ред. М.В. Лескинен и Л.А. Софронова. М., 2008. С. 123–138.

¹⁵ Державин Г.Р. Описание торжества, бывшего по случаю взятия города Измаил, в доме генерал-аншефа Таврического, близ конной гвардии, в присутствии императрицы Екатерины II // Державин Г.Р. Сочинения. СПб., 1834. Ч. 4. С. 24. Далее цитируются с. 26, 27, 43.

¹⁶ Согласно архивному документу, это были «шесть покрытых лубками дерев, имеющих листы из жести, зеленою краской выкрашенные». Цит. по: <http://referats.5-ka.ru/data/docs/11320.doc>

¹⁷ Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975. С. 176–177.

¹⁸ *De Ligne Ch. Coup d'oeil sur Beloeil...* Beloeil, 1781. P. 132.

¹⁹ Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców. T. 2. S. 545.

²⁰ Цит. по: *Siemieński L. Dzieła*. T. I. Warszawa, 1881. S. 143.

²¹ На протяжении всего XVIII в. полонез оставался в русском быту одним из самых востребованных танцев. В XIX в. без него редко обходились оперы и балеты крупных композиторов.

²² Державин Г.Р. Указ. соч. С. 55–58.

²³ *Jezierski F.S. Wybór pism*. Warszawa, 1952. S. 229.

Л.И. Тананаева

Зачарованные сады Юзефа Мехоффера

Имя Юзефа Мехоффера не слишком знакомо русским любителям искусства: в сущности, в России о нем до настоящего времени всерьез писал только Михаил Нестеров, который познакомился с Мехоффером через Яна Станиславского, бывшего близким другом обоих мастеров. Во время приезда Нестерова в Краков в 1905 г. (по приглашению Станиславского), Мехоффер сделал литографированный профильный портрет русского художника; в свою очередь в «Давних днях» Нестеров вспоминает о Мехоффере, причем упоминает его имя рядом с именем Станислава Выспянского, одногодки и близкого друга юношеских лет Мехоффера. Они были учениками Матейко, к творчеству которого Нестеров относился с искренним уважением и сетовал на то, что оба поляка мало известны в России, видя в них «... представителей поколения, которому выпало на долю создать новое польское искусство. После славного Баяна старой Польши – Матейко – этому поколению удалось, хотя и с иными идеалами, но с той же любовью, послужить польскому искусству»¹. Надо сказать, что при всей своей краткости это точная и емкая характеристика, убеждающая в том, что Нестеров знал творчество обоих художников не понаслышке и сумел понять их значение лучше, чем многие из соотечественников.

Действительно, вышло так, что на Западе Мехоффер стал известен и высоко оценен гораздо раньше, чем в Польше: признание пришло к нему уже в возрасте 26 лет, когда, будучи студентом – стажером в Париже, он стал победителем международного конкурса 1895 г. проектов витража для кафедрального собора св. Николая во Фрибуре (Швейцария), представив жюри картон на заданную тему «Апостолы». После того как витраж, выполненный в материале, был установлен, строгая конкурсная комиссия постановила поручить изготовление всех остальных тринадцати витражей «таланту месье Мехоффера», и он на протяжении сорока лет трудился над ними, оказав сильное влияние на становление витражной школы романской Швейцарии². Кроме фрибурского комплекса Мехофферу принадлежит целый ряд других превосходных витражей и настенных росписей в самой Польше – лучших для того времени.

В 1895 г. Мехоффер стал членом венского «Сецессиона», в 1911 – Королевского общества друзей изящных искусств в Брюсселе, в 1921 г., уже на склоне

лет, вошел в Национальную Ассоциацию изящных искусств в Париже. Своим творчеством он сильно укрепил престиж польского искусства в Европе. Мехоффер приобрел известность главным образом как мастер витража и монументальной росписи; нас же будет интересовать его живописное наследие. Оно тоже было отмечено наградами и признанием на родине и за рубежом и включает в себя ряд превосходных произведений, хотя станковая живопись никогда не была ни единственной, ни главной областью его искусства. Однако в станковой живописи воплотились некоторые черты таланта и душевного строя мастера, которые в меньшей степени нашли свое отражение в монументальных произведениях, что придает ей особую ценность в глазах исследователя.

Мехоффер родился в 1869 году в Ропшицах под Львовом, который был тогда административной столицей Галиции (официальное название – «Королевство Галиции и Лодомерии»), австрийской зоны Польши, в которую входил и Краков. Дед художника, Юзеф фон Мехоффер, занимал одно время важную должность наместника Львова, но при этом увлекался писательством и живописью. Он был женат на баронессе Магдалене фон Вейсенбах; Мехофферы принадлежали к просвещенной сфере имперского чиновничества. Однако после ранней смерти отца художника, юриста, семья значительно обеднела, мать с детьми переехала в Краков. Закончив лучшую краковскую гимназию Лариша, где его соучеником был Выспяньский, будущий живописец попытался, как его дед, сочетать художественную карьеру с традиционной семейной. В 1887 г. он поступил на юридический факультет Ягеллонского университета в Кракове и одновременно в Школу изящных искусств, которой руководил Ян Матейко. Затем переехал в Вену, где продолжил юридическое образование, но и тут параллельно обучался в Академии изящных искусств, после чего вернулся в Краков и закончил IV курс Школы. Судьбу его окончательно решила стажировка в Париже, которой два друга, Выспяньский и Мехоффер, с немалым трудом добивались от краковской Школы, не закончив последнего курса³.

В Париже Мехоффер поступает в Национальную школу изящных искусств (класс Леон Бонна) и одновременно в Национальную школу декоративного искусства. С этого времени он полностью отдается живописи и делает быстрые успехи, сближаясь, отчасти через польскую колонию в Париже (В. Слевинский, О. Бознаньска и др.) с местной художественной средой, знакомясь с работами не только импрессионистов, но и Гогена, Мунка, Мухи и др. Его «Автопортреты» 1892 и 1894 годов («Портрет Александра Дежана», 1895–1896, холст, масло, Национальный музей в Кракове), пейзажи («Площадь Пигаль», 1894, холст, масло, Национальный музей в Познани), показывают бы-

струю эволюцию в сторону осветления палитры, композиционной свободы, нового, по сравнению с академической системой, чувства цвета.

Одновременно художник много и пристально изучает старинные витражи Франции и Польши, работает над картоном витража для львовского Кафедрального собора и успешно его завершает. За работу для международного конкурса для Фрибура он берется неохотно, главным образом желая поправить свое финансовое положение, чтобы быть более независимым и «чтобы мама хоть немного отдохнула». Шумный успех «Апостолов» мало радует его, чему можно только удивляться, так как юноша успешно конкурировал с самыми известными витражистами Европы. Объяснение суровой самооценки можно найти в статье Мехоффера «Замечания об искусстве» 1903 г., послужившей резким ответом на критику графом Ланцкороньским росписей Мехоффера в Скарбце (церковной сокровищнице) Вавельского собора, которые по распоряжению краковского епископа Пузыны после были прекращены и так и остались навсегда неоконченными.

«Я сам помню, – пишет художник, – как с горечью делал первые картончики во Фрибуре в Швейцарии, отдавал им много энергии, а она у каждого из нас не беспредельна. Мне было горько, что у меня нет поля деятельности в /собственной/ стране; но тогда меня здесь считали попросту опасной персоной»⁴.

Действительно, проекты, создаваемые для Польши (например, проект полихромии для кафедрального собора в Плоцке, обещавший стать новым словом в церковной росписи), гибли один за другим. Впрочем, Мехофферу все же удалось создать ряд витражей, как для церковных интерьеров, так и для частных, светских зданий (витражи в навах Вавельского собора в Кракове, известный витраж «Жизнь лишь краткий сон» («Vita somnium breve»), 1904, «Юность искусства», 1900 и др.), вошедших в сокровищницу польского модерна.

После Фрибурской победы творческая жизнь Мехоффера разделяется на два русла: зрелому модерну монументальных витражей лишь сдержанно аккомпанирует импрессионистический стиль станковых пейзажей и портретов, эволюционирующий в сторону постимпрессионизма и вбирающий в себя, особенно в портрете, элементы модерна.

«Итак, я в мастерской реалиста», – сказал польский художник В. Слевинский, давно обосновавшийся в Париже и бывший в то время членом группы «Понт-Авен», посетив молодого художника, только что поселившегося в столице Франции. В сущности, таким Мехоффер и остался на всю жизнь, причем в его искусстве человек и природа – главные и неизменные герои всех картин – существуют в нерасторжимой целостности световых и цветовых эффектов, все живет в волнах солнечного света, дышит в едином ритме. В своих

пейзажах, редких натюрмортов и жанровых портретах художник никогда не отходит от действительности, реальная природа, ее бытие и жизнь человека в ней неизменно являются для Мехоффера высшей ценностью, хотя он может слегка стилизовать мотив, увлечься городскими «ноктюрнами», игрой цветовых рефлексов. При этом картинам Мехоффера почти всегда присуща некая внутренняя праздничность, хотя он совсем не писал реальных праздников, например, крестьянских или гуральских, что было тогда в большой моде в Польше. Он мечтал о создании композиции, где эта праздничность приобрела бы возвышенный символический характер; и действительно многие его работы словно хранят в своих глубинах отблеск мечтательного озарения.

«Вижу пейзаж, великолепный и многоцветный, – облачный и солнечный, – редкий лес – утро – восход солнца – влага – и роса, и множество белых фигур. Это все, что я знаю, и не отдаю себе отчета в том, что это может быть»⁵, – записывает он наспех ночью в своем парижском дневнике в 1894 году, в годы стажировки, когда формировалась самая суть его таланта. Тогда и возникает в его творчестве, и прежде всего в пейзажах, второй, внутренний план, исполненный то ясных, то смутных, но всегда истинно поэтических ощущений, связанный с каким-то естественным символизмом, присущим Мехофферу, не случайно ставшего одним из создателей нового европейского религиозного искусства. Сквозь «профанум» почти всегда проглядывает «сакрум» – недаром его работы нравились Нестерову.

Одной из главных и очень личных черт мировосприятия Мехоффера, нашедшей прямое отражение в творчестве, была увлеченность идеей сада, Сада с большой буквы. Этот образ – один из самых верных ключей к самой сути творчества художника, в котором проявляется присущая ему страстная привязанность к природному началу и своеобразная сакрализация его естественной красоты. Уже в зрелые годы, отыскивая себе подходящее жилище в Кракове, Мехоффер прежде всего был озабочен возможностью иметь при доме хороший сад; и действительно, при улице Крупничей, где находится сегодня дом-музей Мехоффера, существует сохранившийся со времен художника на редкость большой для города тщательно ухоженный сад. Ему особенно был близок именно образ сада, а не «дикой» природы, романтический или лирический. Не случайно пейзаж для Мехоффера без человека мертв; если там нет человека, то обязательно будут его знаки: следы на мокром песке, дорожка в саду среди аккуратно подвязанных роз, дверь, ведущая на веранду, в дом, в людское тепло и присутствие. Или яблоневый сад, в солнечных пятнах и бликах, украшенный цветочными гирляндами, – дело природы и рук человеческих.

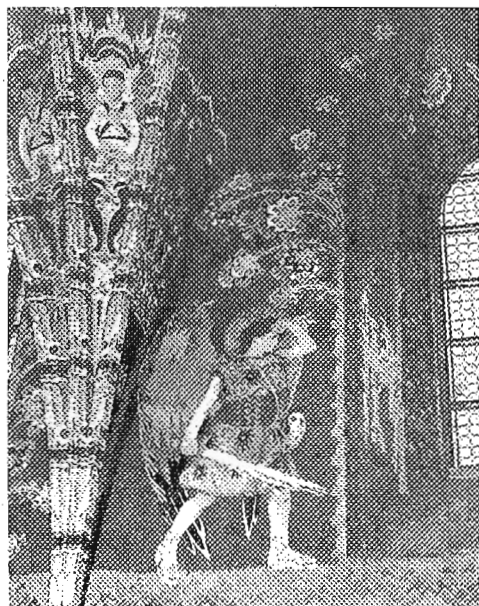
Сад всегда имеет свою хозяйку, являющуюся как бы олицетворением его души. Причем это не стилизованная под нимфу или Фрину, или гарпию женская фигура, столь типичная для модерна; это вполне современная женщина, тщательно одетая и причесанная. Она спокойно позирует в «Летнем солнце» (1907, холст, масло, Варшава, Национальный музей), «Пейзаже с красным зонтиком» (1917, Краков, Дом-музей Мехоффера), «Дерзком садовнике» (офорт, 1912) или «Дивном саду» и всегда, именно через свою гармоническую связь с природой, обретает черты вечной женственности, некой таинственной власти. Любимая тема художника как нельзя больше созвучна важной тенденции модерна, его «солярному культу», любви к цветку, к прекрасной и загадочной женщине.

Разумеется, Мехоффер не был единственным, кто писал в то время сады: тема была достаточно распространена, тем более что напрямую соприкасалась с увлеченностью модерна растительными мотивами в различных интерпретациях. Чтобы не отрываться от польского искусства, достаточно вспом-



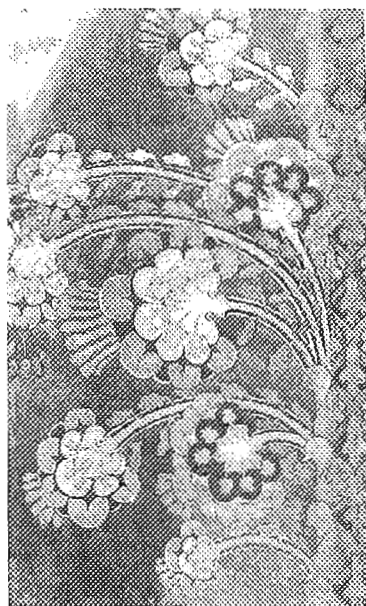
Ю. Мехоффер. Портрет жены художника («Флорентийский»), 1900. Картон, масло. Частное собрание. Депозит Национального музея в Кракове.

нить Выспаньского, буквально одержимого мотивом цветов, что сказалось не только в его станковом искусстве (в том числе в портрете), но легло в основу всего цикла росписей францисканского собора. Но в искусстве Мехоффера дело отнюдь не исчерпывается реальным воссозданием уютного природного окружения и его обитателей – точнее, обитательниц (мужских фигур в пейзажах Мехоффера практически нет). Сад для Мехоффера – это всегда и некий прообраз утраченного земного рая, который может вернуть на мгновение творческое озарение художника; порой оно равно почти мистическому. В этом отношении очень интересна роль цветочной орнаментики в его витражах, в которых на равных правах участвуют и реальные цветы с «символическим наполнением» (прежде всего – во Фрибуре), и фантастически-преображенные, сказочно-пышные (как в неоконченных росписях «Скарбца»).



Ю. Мехоффер. Архангел Гавриил
(или «Архангел Михаил»), 1901.

Деталь полихромии северной стены «Скарбца» –
сокровищницы Вавельского кафедрального собора.
Краков.



Ю. Мехоффер. 1901. Цветы.
Деталь росписи северной стены
«Скарбца», Краков.

Эти удивительные по красоте и изобретательности, по сути своей уже самостоятельные символические образы, в которые перевоплощаются реальные мотивы, отвечают понятию «зачарованного сада», с которым мы встретимся в дневниковых записях художника в годы юношеской стажировки в Париже, в годы исканий и ранних обретений (подобный дневник, к сожалению, он вел только в Париже). Они позволяют лучше понять некоторые важные импульсы его творчества, увидеть и то, как постепенно меняется взгляд молодого краковянина на искусство под влиянием новых впечатлений, новой художественной среды, и как в его сознании рождается из живого повседневного мотива художественный образ – пока только в мысли, отрывочно и наспех переданный в слове. Образ, который, может быть, и не будет никогда воплощен в жизнь, но позволяет читателю как бы на миг взглянуть на мир глазами самого Мехоффера.

Здесь будет уместно сказать, что с нашей точки зрения Париж сыграл в его творческой эволюции очень большую роль, более серьезную, чем часто считается. Художник не случайно называл его «своим единственным городом».

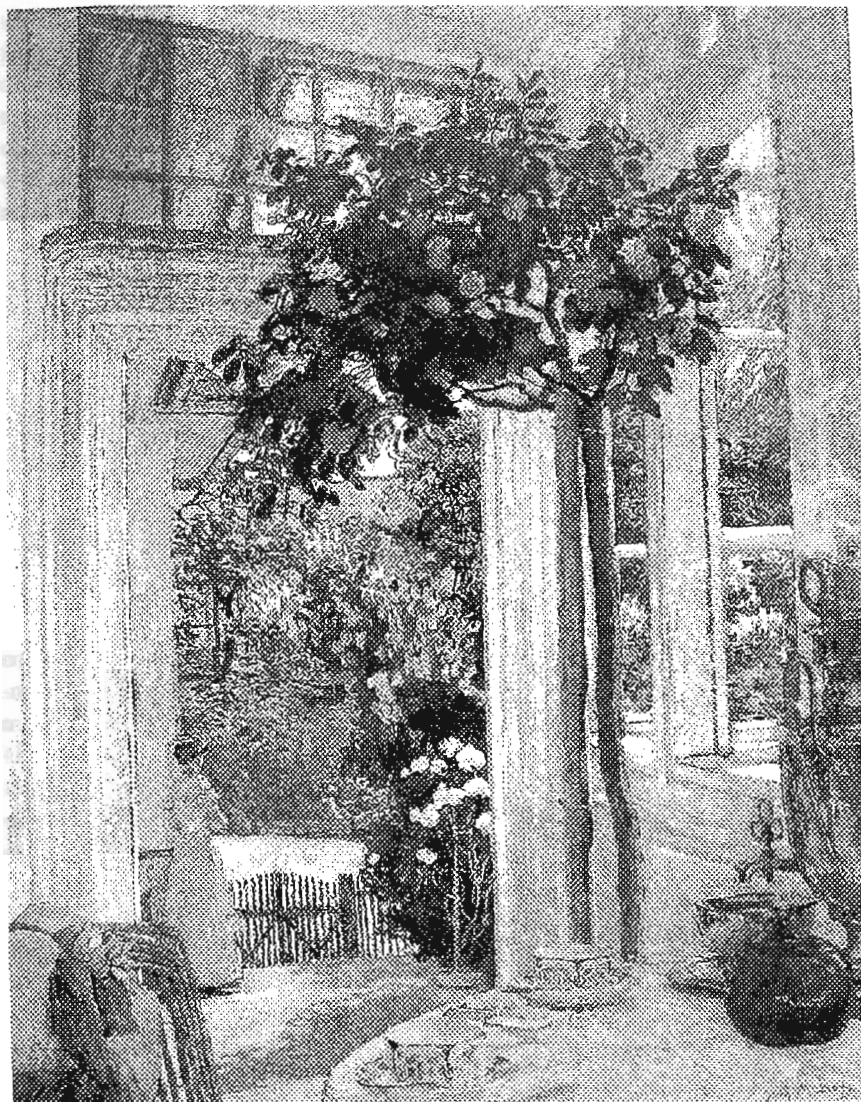
«Париж – это мы, – писал он домой, имея в виду себя и Выспянского, – а мы – это Париж». И добавлял: «Сами по себе мы всегда одиноки и незначительны»⁶. Мехоффер никогда не забывал заветов своего учителя Матейко и никогда не переставал быть патриотом: не случайно в одном из витражей он заменил образ Иерусалимского храма на краковский Барбакан, библейским героям не раз давал облик своих польских современников и любовно использовал народные мотивы в витражах и росписях. Но Париж, именно в те времена, когда на родине запрещали его работы для Вавеля и Плоцка, помог свободно развиваться дарованию молодого мастера, ибо оно во многом было созвучно исканиям тогдашней художественной среды, в которой воспитанник краковской Школы чувствовал себя свободно и легко. Он быстро освоился в парижской среде, бывал в знаменитой кофейне мадам Шарлотт, ссужавшей деньгами Гогена (мастерскую которого, после переезда Гогена на улицу Верценгеторикса, снял друг Мехоффера – Выспянский). Близко был знаком со школой Понт-Авен, увлекался, как все тогда, Пюви де Шаванном, в чем-то был близок Дени. («Священный лес», например, или «Шествие» последнего удивительно созвучны многим идеям, набросанным в Дневнике Мехоффера – гораздо больше, кстати, чем собственно живописным работам). Уже в Польше, в 1898 году, Мехоффер написал две небольшие прелестные композиции по мотивам стихотворения «Инженю» из цикла «Галантных празднеств» Верлена, томик которого наверняка привез с собой из Парижа, ибо польские переводы французского поэта появились значительно позже.

Можно только удивляться таланту и интуиции Мехоффера и Выспяньского, приехавших в художественную столицу Европы из провинциального Кракова (не случайно оба абитуриента вначале провалились на экзамене в Национальную школу изящных искусств, которую, однако, Мехоффер взял штурмом на следующий год). Именно они помогли им так быстро оказаться в русле ведущих течений художественной жизни. Вспомним, что в то время – в начале 1880-х гг. – и Гоген, и члены «Наби» отнюдь не считались большими мастерами, их и знали далеко не все.

Дневник художника пестрит беглыми зарисовками пейзажей ночного Парижа, еще немного чужого, но неодолимо влекущего, волшебно преображенного светом фонарей, и городских окон, и луны; недаром он увлекался тогда ноктюрнами. Он чутко схватывает, например, атмосферу «...тех, еще теплых вечеров, когда сумерки опускаются уже в шесть часов, – скрывая толпы, роящиеся в еще неосвещенных улицах – а потом начинают появляться огни фонарей – дальше – это необычайное богатство эффектов...». Благодаря им возникает «...ощущение общей зыбкости, неясности переходов темного в светлое и обратно. И ничего толком не видно – близкие вещи кажутся далекими, далекие – близкими»⁷. Впоследствии в его собственных пейзажах проявится умение незаметно сдвигать разные планы, приближая далекое и отодвигая близкое, переосмысляя облик реального мотива в направлении некой природной идиллии.

Забегая вперед, назовем в этой связи «Дивный сад» и, может быть еще в большей степени прекрасную картину «Майское солнце» (1910, холст, масло, Варшава, Национальный музей), всю пронизанную золотым солнечным сиянием. Здесь именно эта «сбивка планов» позволяет создать особый декоративно-пространственный, высоко живописный эффект, состоящий в сочетании переднего плана – террасы, с натюрмортом, изображающим накрытый стол и на нем – высокую штамбовую розу в цвету, поднимающуюся, подобно пальме, почти до потолка; второго плана – с непропорционально маленькой по сравнению с предметами первого плана, перспективно «неправильно» удаленной от них, женской фигуркой в золотистом платье (которую одновременно цвет прочно связывает с натюрмортом), и, наконец, точно вливающейся в веранду с заднего плана, через окна и двери, цветущей стихии сада.

Кстати, Париж вполне мог поддержать и увлечение садом – как раз в конце века в городе развернулась деятельность Б. Османа и А. Альфана, появилось около сорока скверов, возникли публичные сады в Монсури и Бютт-Шомон, благоустраивался Венсенский лес, протянулись Большие бульвары. На одной из страниц дневника Мехоффер описывает, как они с Выспянь-



Ю. Мехоффер. Майское солнце, 1907. Х / м. Варшава, Национальный музей.

ским «однажды долго шатались по Бульварам (...) как раз тогда, когда проходил бал в Опере. Вид очень красивый – перед Оперой светло от электрических огней, боковые улицы в тени»⁸. Как раз тогда он делал конкурсный проект – эскиз занавеса для Краковского Национального театра – высоко оценив живописные достоинства которого, доброжелательный рецензент Стрыенский заметил, однако, что занавес – это, по существу, «tableau de genre», а изображенный там краковский бульвар – Планты – подозрительно напоминает Елисейские поля... Не случайно в этой композиции нашли свое место и фигуры «шатающихся по городу» приятелей – Мехоффера и Выспяньского.

Для нас же особенно интересно, что одна из главных идей, с наибольшей полнотой воплотившейся впоследствии в «Дивном саду», – своеобразный гимн женщине как воплощению счастливой гармонии человека и бытия – зародилась тоже в парижские времена. Вот что пишет художник в своем дневнике в записи, сделанной в 1894 году, «в 12 часов ночи», как отмечает он сам: «Сейчас передо мной встает картина. Она должна быть богатой и роскошной, в ней должен воплотиться весь ярмарочный блеск, какой бывает на гуляниях – вечером, на Больших бульварах. Это должен быть свадебный гимн. Однажды в Трокадеро я слышал свадебный гимн, и он произвел на меня впечатление. Это должна быть аллегория свадебного счастья и великолепия, и одновременно – одна из нот всеобщей гармонии на земле. (...) Здесь должно быть впечатление не сцены и театра, а идеального, безмерного пространства, наполненного блеском. Впереди – оркестр, над головами вознесена масса смычков, рождающих одну огромную гармонию. На красном фоне, который создают богатые ткани, движутся пары – светлые и счастливые. Царит надо всем молодая жена – белая и великолепная – все в вихре цветочных гирлянд, объединяющих всех в единое целое, богатое, преизбыточное – здесь должны ощущаться счастье и рождающаяся будущая жизнь»⁹.

Мехоффер не сделал даже наброска своего ночного видения, но тема идеального гармонического единства природы и человека не покидала его, все чаще воплощаясь в образе Сада. Даже в деревьях городского парка над Сеной видится ему волшебный сад: «темно – деревья, даже не знаю, отделяются ли они от темноты своей массой, но их ощущаешь, вся эта материя густой, очень густой листвы с просвечивающими сквозь нее огоньками фонариков и газовых ламп выглядит на редкость красиво, это будто какие-то зачарованные сады, неизвестные, беспредельные, светящиеся изнутри»¹⁰. Этот образ «зачарованных садов» прочно держится в его душе и в конце-концов находит выход в лучшей картине уже зрелого художника.

Надо сказать, что в польской литературе и искусстве мы, пожалуй, не встретим такой околдованности образом природы – обжитой человеком, городской или садовой и при этом свободной, волшебной, мгновенно рождающей поэтический отклик в человеческой душе. (Скорее найдем его во французской поэзии, и прежде всего у Верлена, в «Грустных пейзажах» или «Акварелях»).

Волшебный сад окружает жертвенник Искусства в витраже 1900 г. «Молодость Искусства», изготовленном в качестве вывески для мастерской Кирша и Флекнера – швейцарской фирмы, создававшей витражи для Фрибура по картам Мехоффера. Сюжет глубоко символичен и типичен для своего времени. Вечную молодость олицетворяет здесь девушка – подросток, златовласая, нагая, которая, приподнявшись на цыпочки, зажигает огонь на жертвеннике Искусства. В другой ее руке – букет цветов. Действие происходит в саду, цветы окружают со всех сторон и юную жрицу, и небольшой античный храм в глубине пейзажа. Главное место в композиции занимают огромные подсолнечники, – любимый цветок художника, как и всего модерна, символ солнца. Прямо над головой девушки сидит на ветвях птица – некий симбиоз феникса и райской птицы; длинные перья ее хвоста переплетаются с листвой подсолнечника, образуя арку, декорируя жертвенник и при этом символизируя неугасимость огня искусства, ибо феникс, его страж, единственное существо на свете, которое способно жить вечно, вновь и вновь возрожда-



Ю. Мехоффер. Молодость искусства.
Картон к витражу, 1900. Бумага, акварель.
Ромон. Музей витража (Швейцария).

ясь из пепла. Нижняя часть витража украшена эффектным орнаментом: языки пламени и не сторающая в них саламандра – еще один знак нетленности искусства. Спокойный ритм композиции подчеркнут двумя фигурами в античных одеяниях, увенчанными ветвями лавра, неторопливо беседующими среди этой антично-райской природы.

Совсем иначе звучит тема сада в проекте религиозной композиции, известной лишь по заметкам дневника художника. Здесь простой сельский сад с образом, висящем на грушевом дереве, становится местом явления Мадонны с младенцем толпе паломников: «Матерь Божия поправляет рукой волосы, – устала, пришла отдохнуть – Иисуса опустила на землю – сад в цвету, пчелы звенят – вокруг много цветов, солнца...». Мехоффер много думал над этой композицией, отыскивая наиболее адекватное его мысли решение: он попытался заменить сюжет с садом на изображение бедной церкви с молящейся толпой и священником, но под конец все же вернулся к своим любимым образам, семантически «уплотнив» их: «И мне представилось огромное солнце, и много растений на первом плане – и приблизить всю композицию к раме картины, сжать ее. Возможно ли это. Сам сейчас в этом сомневаюсь»¹¹.

Сад и Солнце, и оба – с сакральным подтекстом. Снова и снова возникают эти образы в сознании художника, и теперь нас не удивит, что именно они нашли воплощение в ключевой картине Мехоффера «Дивный сад», для которой он предлагал и другое название – «В солнце». Сюжет на первый взгляд предельно прост: это групповой портрет на фоне сада.

* * *

«Дивный сад» – довольно большое (217×208) и удивительно красивое по живописи полотно. Уже его формат, близкий к квадрату, говорит о стремлении к ясности и равновесию. Композиция счастливым образом соединяет декоративное начало (оно особенно проявляется в трактовке яблоневых деревьев, ветвей и плодов, «вплотную», как мечталось когда-то художнику, «придвинутых к раме картины», создающих живописную мозаику; его поддерживает мотив цветочных гирлянд, также уже встречавшийся нам в парижских заметках художника и рисунок сухих ветвей дерева) с реальной убедительностью живописно-пластической фактуры в изображении центральных фигур действия.

Все действующие лица, включая природное окружение, вполне конкретны: изображен яблоневый сад в Седльцах, – деревне, в которой Мехофферы снимали на лето дом. Сад старый и густой, ветви с налитыми зелеными яблоками, позолоченными солнцем, склоняются до земли, почти касаясь зеленой поляны, поросшей мягкой травой. Вдаль убегает, теряясь среди древесных



Ю. Мехоффер. Дивный сад, 1902–1903. Х / м. Варшава, Национальный музей.

стволов, зеленая дорожка. На первом плане, непосредственно перед зрителем, помещены две фигуры – молодая жена художника Иза и их сын, маленский Збышек, нагой, как языческий божок. В глубине картины поправляет цветочную гирлянду, протянутую вдоль тропинки, няня малыша, Марыся, в пестром костюме подкраковской крестьянки. Словом, групповой портрет на фоне пейзажа, изображение конкретных лиц в конкретной обстановке. Видимо, ожида-

ется какой-то семейный праздник, приезд гостей, в честь которых сад украсили цветочными гирляндами, а Иза нарядилась в парадное платье замечательно красивого, сапфирово-синего цвета, надела золотой медальон и роскошную, одного цвета с платьем, шляпу. Одно из первых зрительных впечатлений – это одновременно звонкое и утонченное сочетание сапфировых, чистых тонов наряда Изы со светло-зелеными яблоками и бледно-золотистыми листьями яблони, под которой, как под живой аркой, стоит молодая женщина, придерживая одной рукой край платья и глядя на зрителя со спокойной доброжелательной улыбкой. Вторая рука ее утонула в листе – она тянется к яблоку, вызывая у зрителя поток ассоциаций.

Зная любовь Мехоффера к праздничной атмосфере, вспоминая, как часто еще в юности звучала тема праздничного действия на фоне и в лоне природы, мы не удивимся сюжету картины. Мехоффер создал с абсолютной реалистической убедительностью свой образ «замкнутого сада», относящийся в равной мере к этому конкретному, природой и людьми созданному уютному оазису, скрытому от мира плотной стеной деревьев, листвы, зелени и плодов, с шелестящей листвой, с дрожащими на мягкой траве бликами света и пятнами тени; а также к женщине, с давних времен отождествлявшейся с подобным «замкнутым садом, родником запечатленным». Словом, изображено убежище, скрытое от чужих взоров, свет души счастливого художника и семьянина, его «рай на земле». Напомним еще одну дневниковую запись, все из того же парижского периода (увы, Мехоффер вел подобный дневник только в своем «единственном городе»): «Передо мной встает череда картин, светлых, очень солнечных и многоцветных. Не сказал бы, что я знаю, что именно хотел бы написать, но главное, это: – идея жизни – наслаждения – обладания – довольства – света – солнца и тепла»¹². Прошло немало лет, прежде чем эти юношеские мечты воплотились уже не в словах, а в живописи.

«Дивный сад» успешно использует уже отработанный художником на пейзажах и портретах способ изображения реальности, когда она возникает как живая и достоверная, но усложненная новыми «смыслами» и символами, как бы изнутри вплотную подходящими к поверхности живописной фикции, но не нарушающими ее целостности.

Мехоффер строит композицию так, чтобы сразу завлечь зрителя в картину, погрузить в солнечную атмосферу Сада, ощутить ее. Здесь использовано несколько художественных приемов такого «завлечения», так сказать, пространственно-психологического свойства, имеющих долгую предысторию в европейской живописи. Что касается пространственного – то это прежде всего дорожка, уходящая вглубь картины, берущая начало с поляны, на которой как

бы сразу оказывается зритель; открытое пространство, срезанное рамой, цветы, качающиеся, кажется, уже вне пределов полотна, в «пространстве зрителя», укрепляют такое впечатление. С первого взгляда на картину зритель оказывается словно стоящим на лужайке, и тропинка увлекает его вглубь золотого сада, переливаясь густыми изумрудными тенями и солнечными бликами. Эта зеленая райская тропа – важный компонент картины, символика цвета играет здесь не последнюю роль. Движение, таким образом, сразу предложено, но оно быстро обрывается, так как дорожка растворяется вдали в зелено-золотом мареве, а зритель оказывается в яблонево уже не саду, а почти лесу, где повсюду – кривые стволы старых деревьев, изумрудная трава и солнечные пятна. Он застревает где-то среди этих пятен и мелких желтых цветов, усеявших тропинку, и его взгляд невольно возвращается обратно на поляну, куда властно призывают гостя главные действующие лица, но возвращается, получив противоречивое ощущение пространства, уходящего в никуда, и уюта, широты – и замкнутости зелено-золотого космоса, счастливого и солнечного, которое уже остается с ним, формируя почти подсознательное ощущение обретенности того состояния, о котором когда-то мечтал, не зная, как его воплотить в красках, Мехоффер: «довольства – солнца – света и тепла».

Сцена переднего плана представлена несколько сверху – один из любимых приемов Мехоффера, она не полностью совпадает с перспективой дорожки: нарядная няня оказывается придвинутой к хозяйке ближе, чем должно было бы быть при соблюдении правильной перспективы. Зато это смещение позволяет ее яркому наряду «влииться» в извивы гирлянды. В точке схода нескольких плоскостей и смещенных пропорций стоит и улыбается зрителю Иза Мехоффер, контрастируя с сельским видом своим пышным визитным туалетом огромной шляпой. Но возможно, она улыбается и невидимому художнику, к которому бредет малыш с цветущими ветками мальвы в обеих ручках. Взгляд и жест матери, движение ребенка укрепляют диагональ «райской тропы», вносят элемент динамики в картину, где ничего не происходит, кроме радостного упоения жизнью. То, как написана гибкая женская фигура в своем сапфировом наряде рядом с объемной цветочной гирляндой и декоративно-уплощенной аркой из ветвей, вступая с ними в сложную, пространственно-декоративную игру, не может не вызвать восхищения у самого строгого ценителя искусства живописи. Что касается настроения – то невольно вспоминается уже приводившаяся выше строка из дневника – аллегория супружеского счастья, («свадебный гимн»), где надо всем царил молодая супруга и все было обвито цветочными гирляндами. Можно сказать, что мечты и видения художника завершились в конце концов этим синтезирующим образом.

«Ты стала теперь для меня почти синонимом сапфирового цвета, – писал Мехоффер жене, – и, принимая к тебе, хотя и через /далекое/ расстояние, я погружаюсь в этот цвет»¹³. Напомним, что для Мехоффера, одного из лучших знатоков сакральной цветовой символики среди польских художников, роль цвета всегда была особенно важна, и совсем не случайно он украсил Изу, которую писал множество раз в различных туалетах, сапфировым нарядом именно в этой картине. В том же письме художник вспоминает «счастливые минуты», в которые они оба смогли приложить руку «к тому, что можно назвать созданной нами красотой». Воспоминания об этих часах «словно золотом окрашивают мои дни»¹⁴.

И всю картину можно было бы трактовать в канонах символики «райского сада» – олицетворения счастья, вполне живого и совсем не утопического, если бы не одна деталь, собственно и давшая ему название «дивного». Эта деталь – огромная, ростом чуть ли не больше мальчика, золотая стрекоза, очутившаяся в верхней части картины, в самом ее центре и осенившая своими перепончатыми крыльями всю сцену. Репродукции не дают представления о том контрасте, какой образует сам стиль изображения этой гигантской стрекозы и манера живописи остального полотна. Стрекоза точно залетала сюда напрямик из витража, она чрезвычайно светлая, совершенно золотая, и, так сказать, «сессионно-ювелирная». При этом, как бывало в модерне, она передана со всеми мельчайшими подробностями своего причудливого строения: остро изогнутые лапки, полосатый хвост с рогаткой на конце, переливчатые «фасетные» шары, под которыми золотыми точками поблескивают настоящие глаза.

Что имел в виду художник, да еще такой знаток символики, каким был Мехоффер, когда поместил это странное существо в картину семейного счастья? Безусловно, зрительно стрекоза очень повышает живописный тонус полотна, и, вписываясь в орнаментально-природную арку переднего плана, усиливает описанный выше контраст декоративной плоскостности и движения в глубину. Но подобных эффектов художник сумел бы добиться и без помощи золотого чудища, зачем-то оказавшегося в празднично-идиллическом мире, и одним своим появлением решившего судьбу уютной усадьбы в Седльцах, преобразив ее в «Сад», – «Дивный», ибо теперь он скрывает тайну.

Пытаясь найти разгадку, мы должны прежде всего обратиться к тому, что говорил сам мастер, а говорить на эту тему ему пришлось, ибо стрекоза озадачила многих ценителей. Своему швейцарскому другу В. Риттеру Мехоффер сообщал, что картина связана со счастливыми часами его жизни, когда он смог оторваться от докучных городских забот, «отдыхал и развлекался в деревне». Свое произведение он описывает как «сад, украшенный цветами, огромная

золотая стрекоза помещена над их головами и является символом солнца»¹⁵. Выставляя картину в 1905 году в Мюнхене, Мехоффер так и назвал ее – «В солнце», немцы же перевели ее просто как «Солнце». «Возможно, – писал художник тому же Риттеру, – за это мне простят огромную стрекозу»¹⁶. Чувствуется, что ему ни за что не хочется расставаться со стрекозой, ставшей чем-то вроде «замкового камня» картины и сбивавшей с толку всех, кому хотелось трактовать ее лишь как «райский сад» или «сад любви». Однако позже Мехоффер возвратил картине первое название, не без оснований считая его более адекватным своему произведению.

В целом ряде работ Мехоффера – особенно в витражах и росписях – зритель встречается с подобной чертой: все компоненты читаются относительно легко, а общий смысл остается загадочным и многозначным (например, витраж «*Vita somnium breve*»). Так и здесь. Мехоффер создал картину в счастливые минуты жизни, изобразив любимых людей на фоне страстно любимой природы. Но в картине все слишком хорошо, все слишком безмятежно, идиллия выглядит слишком всеобъемлющей. А между тем, изогнутые, как когти, щупальца стрекозы (так и хочется написать ее с большой буквы) неподвижно зависли в воздухе почти над головами сапфировой Изы и златовласого малыша с его нарядными мальвами, и чешуйчатые жесткие крылья накрывают всю группу.

Мехоффер избрал стрекозу, а не жука, бабочку или паука, хотя модерн был чрезвычайно равнодушен к насекомым и умел изображать их во всех деталях, в чем сказывался его специфический биологизм. Особая причудливость этого существа, с трескучими крыльями и огромными светящимися глазами невольно выделяет его среди летучего населения сельской местности и естественно привлекает воображение художника. К тому же польский историк искусства Анна Зеньчак, отличный знаток творчества Мехоффера, напоминает, что стрекозы в изобилии водились в Седльцах, так что появление ее на картине вполне закономерно и включается в общий строй, содержанием которой, как полагает Зеньчак, является идея «приподнятого, радостного праздника»¹⁷. Впрочем, сама же она (и вполне справедливо) приводит для сравнения работу знаменитого ювелира тех лет, Лалика: стрекозу, чьи хищные челюсти сжимают женскую фигурку, наполовину ее заглотив, так что они сливаются в одно монструозное существо, при этом блистающее золотом и камнями. А в русской поэзии Алексеем Толстым задолго до Мехоффера было написано стихотворение, где именно стрекозы, трепеща блестящими крыльями, заманивают такого же, как Збышек, малыша на «берег отлогий», и вглубь озера, на «песчаное дно».

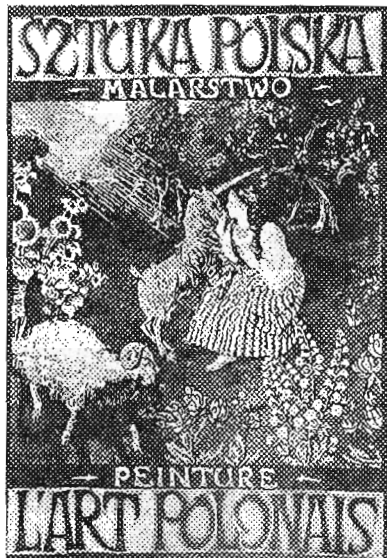
Так или иначе, зритель оказался перед некой загадкой, кроющейся в дивном саду. Эта картина – венец тенденций символизма в станковом творчестве художника, куда вдруг точно прорвались элементы его витражного искусства – в первый и последний раз в его живописи. Видимо, ему уже не доставало тех изобразительных средств, которые предоставлял традиционный, пусть обновленный станковизм, претерпевавший во всем европейском искусстве того времени сущностные перемены. Талант же и декоративное чутье художника помогли ему создать из стилистически, казалось бы, несочетаемых данных целостный художественный образ.

Как у истинно символического произведения у «Сада» может быть (и существует) бесконечное множество трактовок. Мехоффер нагрузил его поэтическими и символическими ассоциациями, как корабль, – до самой ватерлинии. Содержание, внутренний смысл картины сравнивают то с «Любовью земной и небесной» Тициана, то с Рубенсом («Сад любви»), с А. Бёклином, с поляком В. Войткевичем и др. В ней видят парафразу райского сада, откуда ушел грех, а змей-искуситель превратился в гирлянду из цветов (М. Самлинский). В. Риттер, швейцарский историк искусства, друг и первый биограф Мехоффера сопоставлял «Сад» со «Сном в летнюю ночь» Шекспира, а В. Козицкий, польский искусствовед, уверен, что малыш из картины потрясает «дионисийскими тирсами». Как уже говорилось, идею радостного праздника видит в «Саде» А. Зеньчак.

Среди множества интерпретаций автору этой статьи кажется наиболее обоснованной точка зрения Х. Блум (Польша), которая сопоставляет «Сад», по крайней мере по настроению, с «Временами дня» Филиппа Отто Рунге¹⁸. Но нам кажется важным не столько эта и другие названные параллели, а тот факт, что наиболее внимательные исследователи улавливают в картине Мехоффера некое тревожное чувство, закрывшееся в аркадную идиллию. Может быть, так выразилось подсознательная тревога художника за судьбу своих любимых существ, незащитных перед жестокой реальностью. Или острое ощущение хрупкости человеческой жизни, ее быстротечности, ее подобия сну (витраж «*Vita somnium breve*»).

Через три года после окончания картины Мехоффер написал в письме к жене слова, которые нам кажутся наиболее возможным комментарием к «Дивному Саду»: «Мир все-таки прекрасен, и грустно думать о том, что все это так бrenно»¹⁹. Эти мысли не раз отражались в его работах, тематически близких, хотя относящихся к другим жанрам: достаточно вспомнить название выше упоминавшегося витража – «Жизнь – лишь краткий сон». Приведем еще пример из совсем иной области творчества.

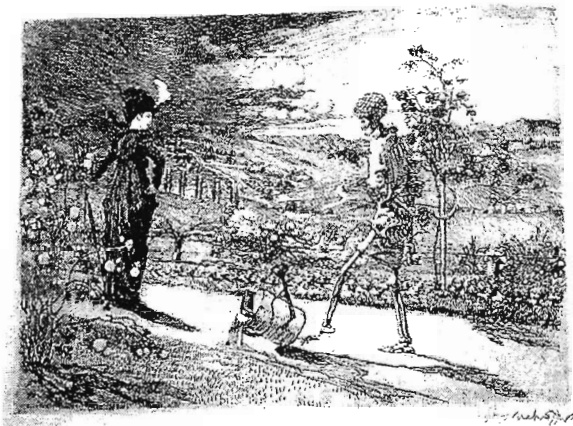
Как кажется, никто не пытался ставить в связь с «Садом» обложку журнала, выполненную Мехоффером – между прочим, отличным художником книги – для издания «Польское искусство» (Львов, 1903, изд. Альтенберга). Эта превосходная декоративная ксилография в какой-то мере может считаться парафразой «Сада» – не случайно они совпадают по времени создания: среди яблоневых деревьев, разросшихся на холмистой местности, сидит молодая пастушка, словно списанная с няни Марыси. Она гладит ласкающегося к ней золотого единорога, являя собой неожиданную парафразу знаменитой «Дамы с единорогом» из цикла французских шпалер XV века и других произведений того же времени, когда этот сюжет был любим и распространен в искусстве. Красивая, выдержанная в спокойных тонах сказочная картинка содержит в себе все тот же тревожный оттенок:



Ю. Мехоффер. Обложка к альбому
«Польское искусство»
(Львов, 1903, изд. Альтенберга).

по краю полянки крадется волк, набросивший на себя овечью шкуру, которого пастушка, заигравшись со своей живой золотой игрушкой, не замечает. Он же тем времени задрал овцу и спешит убраться восвояси. А может быть, напротив, зловещая опасность подкрадывается к беззащитной в своей беспечности девушке? Как и в «Саду», здесь налицо ошеломляюще-неожиданный подбор действующих лиц, ибо что делать средневековому единорогу среди польской природы в компании с пастушкой в краковской юбке-запаске? Зачем он здесь и откуда; мечта, химера, золотой сон, заставляющий забыть о земных делах, которые тут же напоминают о себе самым жестоким образом? И опять – золото, опять – существо нечеловеческого мира, контраст, явная тревога, даже чувство угрозы, хотя и облеченное в сказочную поэтическую форму.

И еще пример, относящийся к более позднему, 1925 году. Превосходный по мастерству офорт «Дерзкий садовник», на котором даму, явную сестру героини «Сада», встречает на садовой тропинке среди кустов роз Смерть, прикинувшаяся садовником, – скелет; словно перенесенный сюда из средневековых «Плясок смерти». Скелет, как и положено, приплясывает, гримаснича-



Ю. Мехоффер.
Дерзкий садовник, 1912.
Офорт. Краков,
Национальный музей.

ет, – и опрокидывает костлявой ногой лейку, полную воду: вода разливается, убегают в песок, символизируя гибель не только розового куста, оставшегося без поливки, но и предсказывая гибель самой хозяйке сада.

Даже эти несколько примеров, относящихся к разным периодам творчества и разным жанрам, указывают на то, что тема «Memento Mori» гораздо чаще звучит в солнечном творчестве Мехоффера, чем может показаться на первый взгляд. В его витражах – «Мучениках», «Святых» – тема обреченности «лучшего, что дышит на земле», ибо оно ранее всех «ложится под смертельную кошу» (Шекспир), звучит не менее отчетливо. Золотой сад, золотая стрекоза, золотой единорог – в какой-то мере это символы счастья, а в какой-то мере – намек на его «нездешность», нестойкость, эфемерность. Утопия как бы несет в себе зерно если не анти-утопии, то намек на нее. Может быть, здесь можно предположить, что ощущение дамоклова меча (для Мехоффера это скорее будет коса смерти), всегда занесенного над трепетной реальностью жизни, проникло в его искусство и в качестве некоего предостерегающего предчувствия, которое проявилось в начале XX века у многих людей искусства.

Надвигалась Первая мировая война, и «подземные толчки» грядущих за ней катастроф улавливались чуткими натурами. Уже в старости Мехофферу пришлось пережить разгром Польши, только что, казалось бы, обретшей желанную независимость. Более того: лишь известность за рубежом и широкие международные связи (а конкретно – заступничество итальянского правительства, к которому обратился за помощью польский кардинал Хлонд), спасли его в годы Второй мировой войны, когда престарелый мастер был арестован во Львове и помещен немцами в концлагерь в Судетах... Но хочется добавить

в заключение, что в его творчестве, как своеобразный идейный противовес любым трагическим акцентам, всегда присутствовала еще одна постоянная тема, и она была избавлена от любых горьких предчувствий и трагических нот: это вера в вечную молодость искусства, вечность и неизменность его бытия.

Примечания

¹ *Нестеров М.В.* Ян Станиславский // *Нестеров М.В.* Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959. С. 148. (Портрет Нестерова работы Ю. Мехоффера – офорт 1905 г. – воспроизведен в каталоге выставки графики Мехоффера из Мазовецкого музея в Плоцке: *Czarnecki K.* Grafika Józefa Mehoffera. Katalog wystawy. Płock, 1983. № 10).

² *Adamowicz T.* Fryburskie witraże Józefa Mehoffera. (Monografia zespołu). Wrocław – Warszawa – Kraków. 1982; *Scuterel V.* Józef Mehoffer albo wszechobecny udział obcego artysty w sztuce sacralnej romańskiej Szwajcarii pierwszych dziesięcioleci dwudziestego wieku // Józef Mehoffer. Opus Magnum. Muzeum Narodowe. Kraków, 2000. S. 49–64; *Puciata-Pawłowska J.* O warsztacie Józefa Mehoffera // *Studia Muzealne*. Т. IX. Poznań, 1971; *Zeńczak A., Wapiennik-Kossowicz J.* Józef Mehoffer. Kraków, 2006; *Тананаева Л.* Юзеф Мехоффер // *Тананаева Л.* Три лика польского модерна. СПб, 2006.; *она же.* Двойное измерение витражей Юзефа Мехоффера // Национальные и международные аспекты искусства польской сессии. Материалы международной конференции. Польский культурный центр, 2002. М., 2003.

³ Подробнее об этом эпизоде, во многом определившем судьбу художника, см.: *Тананаева Л.И.* Вена и Париж. Художественные ориентиры в искусстве «Молодой Польши» // Художественные центры Австро-Венгрии (1867–1918). СПб., 2009. С. 404–435; см. также соответствующие разделы в кн.: *Blum H.* Słowo wstępne // Józef Mehoffer. Wystawa zbiorowa. Katalog. Kraków, 1964; *Puciata-Pawłowska J.* Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański. Dzieje przyjaźni artystów. Toruń, 1970.

⁴ *Mehoffer J.* Uwagi o sztuce. Odpowiedź na list Karola Lanckorońskiego w sprawie restauracji katedry na Wawelu. Kraków, 1903. S. 6.

⁵ *Mehoffer Józef.* Dziennik / Oprac. J. Puciata-Pawłowska. Kraków, 1975. S. 298.

⁶ *Ibid.* S. 367 (Цитата из письма к матери от 8.09. 1891).

⁷ *Ibid.* S. 241.

⁸ *Ibid.* S. 389.

⁹ *Ibid.* S. 292.

¹⁰ *Ibid.* S. 240.

¹¹ *Ibid.* S. 335–336.

¹² *Ibid.* S. 338.

¹³ *Zeńczak A.* Józefa Mehoffera Dziwny Ogród // *Folia Historiae Artium*. Т. XXII (1986). S. 93–109.

¹⁴ *Ibidem.* См. также: *Morawińska A.* Hortus Deliciarum Józefa Mehoffera // *Ars auro Prima*. Studia Joanni Bialostocki sexagenario dicata. Warszawa, 1981. S. 713–718; *Morawińska A.* Ogrody malowane // *Ogród*. Forma. Symbol. Marzenie. Katalog wystawy / Oprac. naukowe M. Szafranska. Zamek królewski w Warszawie. Warszawa, 1998. S. 375–385.

¹⁵ Цит. по: *Zeńczak A.* Józefa Mehoffera Dziwny ogród. S. 96.

¹⁶ Цит. по: *Zeńczak A.* Józef Mehoffer. Tradycja i nowa sztuka // Józef Mehoffer. Opus Magnum. S. 41.

¹⁷ *Zeńczak A.* Józefa Mehoffera Dziwny ogród. S. 96.

¹⁸ Цит. по: *Blum H.* Józef Mehoffer. Problematyka jego malarstwa // *Folia historiae Artium*. 1967. Т. 4; *Blum H.* Słowo wstępne.

¹⁹ Цит. по: *Blum H.* Józef Mehoffer.

Г.Ф. Коваленко

Павел Челищев

Искусство Павла Челищева (1898–1957) резко делится на две половины. Одна – это Киев, Константинополь, София, Берлин. Другая – Париж и Америка, между ними, в принципе, нет никакого перехода, они не связаны никакой художественной эволюцией: первые показанные Челищевым в парижском Осеннем салоне 1925 г. натюрморты ничем и никак не напоминали произведения совсем еще недавних его берлинских выставок.

Именно с этого Осеннего салона, да еще с выполненных для дягилевского балета декораций и костюмов к «Оде» Н. Набокова и начинается громкая известность художника. Можно сказать иначе: тогда в Париже мир и узнал Челищева. Того Челищева, который войдет затем во все энциклопедии и антологии сюрреализма. Того Челищева, чье такое второе рождение сразу же благословили две может быть самые с влиятельные дамы парижского авангарда: без бесконечно длящихся пассажей прозы Гертруды Стайн и без цитат из мистических стихов Эдит Ситуэлл не сможет уже обойтись ни один из критиков, писавших о Челищеве. Тогда же образы Гертруды Стайн и Эдит Ситуэлл навсегда войдут в мир живописи художника: их черты, их характерный облик угадываются повсюду – и не только непосредственно в портретах, но и в многофигурных композициях, в цирковых сценах, даже в изображениях цветов и растений.

Не будет преувеличением сказать, что в Париже Челищев откажется и от каких бы то ни было русских интонаций в своем искусстве, их больше практически нельзя будет различить ни в чем и никогда. Разве что то в одном, то в другом пейзажном мотиве художника прихотливые сюрреалистические структуры вдруг обнаруживают неопровержимое сходство с зимними пейзажами Калужской губернии («Красная шапочка», 1940), с золотой желтизной осенней Оптиной пустыни («Давид и Голиаф», 1940). Или так прихотливо соберутся на холсте вполне реалистически написанные дороги, ручьи, проталины и деревья, что сквозь всё это, если всмотреться, проступят абрисы узнаваемого лица («Портрет моего отца», 1939). Да еще многие женские образы часто так или иначе, но напоминают своими чертами сестер художника, его мать, его киевскую приятельницу Зофью Коханьску...

Знавшие Челищева замечали, что сам он почти не говорил ни на какие русские темы, не вспоминал ни Киев, ни Москву, не был подвержен ностальгии,

и единственное, чему позволил сохраниться от своего русского прошлого, это имени – Павлик. Так его называли в Берлине, в Париже, в Америке. Называли всегда – до самой смерти. Эдит Ситуэлл, правда, называла его «боярином Павликом». О сюрреализме Челищева написано очень много: в нескольких специальных монографиях и в общих трудах¹. Изданы каталоги его европейских и американских выставок – они, кстати, всегда экспонировали только сюрреалистическую живопись. И повсюду, во всех текстах всё, что было до Парижа, как правило, упоминается только вскользь, всего лишь как факты биографии, почти не имеющие отношения к будущему искусству художника.

В Париж Челищев переезжает в самом конце 1923 г., через полтора месяца после своего двадцатипятилетия. И, наверное, только в таком возрасте можно с легкостью перечеркнуть свое прошлое, всё сделанное за последние пять лет. Напомню: в этом недавнем прошлом был очень важный киевский год (1918–1919), Студия Александры Экстер, первые обращения к кубизму и первые работы в театре, затем Константинополь – целый ряд балетов в труппе Бориса Князева; и самое главное – два берлинских года, поражающие не только количеством сделанного, но темпераментом и блеском маэстрии.

Обо всём этом и пойдет речь.

14 августа 1918 года – дата, обозначившая резкий поворот в судьбе и биографии Павла Челищева. В этот день отец художника получил предписание недавно установившейся советской власти о выселении из родового поместья Дубровка (недалеко от Калуги). Многочисленное семейство вынуждено было направиться к родственникам на Украину, на станцию Лозовая. В Дубровку никому из Челищевых больше не доведется вернуться никогда.

Как ни странно это может показаться, но августовские события 1918 г. заставили двадцатилетнего юношу принять решение избрать путь художника. Дело в том, что принять такое решение ему долгое время не удавалось. Рисовал Челищев с детства и с детства же мечтал стать танцором. Вместе со своим гимназическим другом Александром Зякиным (будущим актером Камерного театра Александром Румневым) он несколько лет посещает балетную студию Михаила Мордкина, не пропускает ни одного балетного представления в Большом театре. Румнев тоже рисовал – главным образом, на темы театра, танца. «Однажды с огромным портфолио под мышкой они оба отправились на аудиенцию к Константину Коровину, главному художнику по костюмам и декорациям Большого театра. Приближалась осень 1917 года. Павлик принес пейзажи, вдохновленные окнами классной комнаты в Дубровке, то покрытыми инеем, то залитыми солнцем, и маститый профессионал быстро разглядел его способность к фантазии; он принес также несколько интересных рисунков

костюмов. Коровин, как рассказывал Челищев в одном из своих биографических очерков, тут же выделил его, как по-настоящему талантливого из них двоих, Зякину же посоветовал продолжать танцевать и выступать на сцене. Челищеву он предложил прямо сразу сотрудничество в оформлении предстоящей “Снегурочки” Римского-Корсакова. К великому удивлению художника, Павлик, подумав с минуту, отказался.

Коровин заверил его, что он получит свободу творчества и заработает уйму денег. Молодой человек рассмеялся и сказал, что на самом деле он хотел только писать картины и ничего больше. У этого странного отказа была еще одна причина, которая оказалась скрыта от художника Большого театра. Потом, уже в зрелом возрасте Челищев говорил, что он подозревал, что его участие не получит должного отражения в программе, иными словами, что его имя не будет упомянуто. По этой причине он отклонил столь лестное предложение².

Надо сказать, ни балет, ни живопись никак не входили в представления о будущем сына, каким оно виделось его отцу Федору Сергеевичу Челищеву, талантливому и серьезному математику. Он в свое время «окончил с отличием МГУ, ... открыл множество бесконечностей. Он утверждал, что у каждой бесконечности есть свой объем, своя мощь. Бесконечность может и должна быть ограниченной»³.

Конечно же, Федор Сергеевич мечтал о научной карьере сына, занятия математикой в Дубровке были постоянными, считались особо важными. Хотя уже тогда казалось, что нет ничего более противоположного будущему художнику (а, может быть, и будущему танцору?), чем математические формулы и законы. О склонностях к математике вряд ли можно будет говорить и в связи с первыми живописными и театральными работами Павла Челищева.

Однако мысль о них станет настойчивой при взгляде на последние полотна художника с их «геометрическим», «кристаллическим» сюрреализмом. Такое впечатление, что Челищев словно возвращался в свою юность в Дубровке и наконец-то вел неспешный и рассудительный диалог с отцом, в те далекие годы почти никогда не получавшийся.

После смерти отца уже в письмах к сестре он как будто старается договорить то, о чем не успел сказать: «Много читаю, думаю – вся моя жизнь в работе – в живописи – я как бы мост между наукой и искусством – это бывает очень редко и вот на мою долю выпала эта участь! Это единственное, чем я смогу принести пользу человечеству»⁴.

По настоянию отца занятия у М. Мордкина пришлось оставить, но влюбленность в балет, страсть к балету не покидали художника всю его жизнь. За редкими исключениями он будет оформлять главным образом балетные спек-

такли; на этом поприще его ожидали подлинные триумфы, особенно в сотрудничестве с Дж. Баланчинным.

В сентябре 1917 г. Челищев начинает посещать московскую студию Адольфа Мильмана⁵, именно там он впервые осознает Сезанна. Свидетельства того, насколько серьезным и решающим окажется это осознание, во множестве предоставляет живопись художника 1920-х годов. И любопытная деталь: на натюрмортах и портретах этого времени Челищев вслед за названием картины часто пишет: «Hommage á Cézanne».

Учиться у А. Мильмана художнику довелось недолго – два с лишним месяца, после октябрьских событий 1917 г. Студия была закрыта, интересно, что занятия у А. Мильмана Челищев возобновит ровно через год, но уже в Киеве, где вновь будет открыта студия бежавшего из Москвы Мастера.

Стоит обратить внимание: оказавшись в Киеве поздней осенью 1918 г., Челищев начинает посещать занятия не только у А. Мильмана. Он сразу же записывается в Мастерскую графики Г. Нарбута в недавно организованной Украинской государственной Академии искусств⁶. Но главное – это студия Александры Экстер⁷, где, как показало время, Челищев и сформировался как живописец и театральный художник. И это притом, что студия просуществовала только до конца 1918 г. В январе 1919 г. А. Экстер уезжает в Одессу, еще какое-то время студия продолжает свою работу под руководством И. Рабиновича, но уже не как учебное заведение, а как клуб, где устраиваются разные литературные вечера, концерты.

С расстояния времени не трудно убедиться, что киевский год (осенью 1919 г. Челищев вместе с войсками Деникинской армии навсегда покинет Киев) оказался решающим в судьбе художника. В Киев на многие годы определились его художественные пристрастия и в живописи, и в театре. В Киеве он успел во многом попробовать себя, многое постичь и многому научиться. В Киеве сложился круг его единомышленников и друзей, не потерявших потом в долгих блужданиях по городам и континентам.

Нужно сказать, Челищева во всех трагических ситуациях истории, во всех его странствиях, в постоянно накатывавшейся на него неизвестности и, казалось бы, неразрешимой безысходности, в его одиночестве и навсегда утраченной надежде когда-либо увидеть своих родных спасали только друзья. Его любили, восхищались одаренностью, утонченностью и аристократизмом.

Оказавшемуся впервые в Киеве Челищеву, никого практически не знавшему в городе, судьба очень вскоре подарит Петра Петровича Сувчинского⁸, известного музыковеда-философа, знатока и ценителя искусств. «... Вы пишете про Павлика Челищева. Это в сущности я, – вспоминал П. Сувчинский, – его

“открыл” еще в Киеве, когда ему было 18 лет»⁹; «Мы с ним были очень дружны, он у нас жил, и моя мать его, что называется, усыновила. Его очень любил Яворский¹⁰. Потом мы в 22 г[оду]¹¹ переехали в Берлин. Вскоре он стал “знаменитостью”...»¹².

Сувчинский сразу же стал всячески пропагандировать талант Челищева, особенно – в музыкальных кругах Киева. Зофья и Павел Коханьские¹³, Кароль Шимановский¹⁴, Генрих Нейгауз¹⁵, Феликс Блуменфельд¹⁶, Владимир Горовиц¹⁷, Александр и Нина Кошицы¹⁸ – все они полюбят молодого художника, станут покупать его работы, позировать ему. Многие из них вскоре покинут Россию, но и в эмиграции не потеряются, разыщут Челищева и всегда будут преданно следить за его искусством и судьбой.

Сувчинский открывает Челищеву киевского Врубеля – и значение этого события трудно переоценить. Дело даже не в том, что в большой акварельной серии 1918 года художник, не скрывая, попросту варьирует врубелевские мотивы: серебристые раковины с женскими ликами, распрóстертые на полу Пьеро, – их сбившиеся широкие рукава чем-то удивительно напоминали сломанные крылья... К слову, какие бы изменения не претерпевала живописная лексика Челищева, какое бы время не вторгалось в мир художника, в его искусстве с поразительной настойчивостью возникает мотив сорвавшегося с трапеции акробата, разбившегося клоуна, поверженного музыканта...

Интересно, что увлечение Врубелем совпадает у Челищева с уроками кубизма в Студии А. Экстер, В карандашных портретах возникал особый эффект: кубистически трактованная масса лица передавалась отточенной рисовальной техникой. «Портрет Петра Сувчинского» (1919, Музей современного искусства, Нью-Йорк) – беглый, набросочный. Но в нем никакой приблизительности – уверенная и твердая техника, осязательно передающая форму и характер лица героя. Сувчинскому в момент написания портрета было 27 лет, однако у Челищева он кажется значительно старше, таким, каким станет известным по парижским фотографиям 1930-х годов.

К этому же времени относится и «Портрет Зофьи Коханьской» (1919, бумага, карандаш; местонахождение неизвестно). Героиня портрета писала Каролу Шимановскому: «...милый Челищев нарисовал мой портрет и Поль (Павел Коханьский. – Г.К.) находит, что я выгляжу на нем как будто через две недели после смерти – *ultra modern*»¹⁹.

То же самое и в «Портрете матери» (1919, бумага, карандаш; Музей современного искусства, Нью-Йорк): Челищев изображает ее совсем старухой, какой она не была тогда и какой он ее уже никогда не увидит.

Сами собой вспоминаются слова Пикассо, сказанные им Гертруде Стайн, не узнавшей себя на знаменитом портрете 1906 года: «Ничего, когда-нибудь Вы будете на него похожи!».

Здесь стоит обратить внимание вот на что: ранние портреты Челищева при всей их эскизности, набросочности передавали в облике модели нечто главное, а потому настоящее и будущее персонажа в них объединены, связаны между собой, и связь их очевидна: на листе каким-то особым образом они присутствуют одновременно – настоящее и будущее.

Ранние портреты Челищева не изображают человека сейчас, в данный момент, в такой-то ситуации и при таких-то обстоятельствах. Нет ни «сейчас», ни «обстоятельств»: герой погружен в свой внутренний мир, он наедине с самим собой, не обращен к зрителю, не вступает с ним в диалог и не требует понимания или соучастия в своей судьбе.

Все, кто был знаком с Челищевым, вспоминали о присутствии ему мистицизма, вере в предзнаменования и приметы, уверенности в знаках судьбы, запечатленных на лице человека²⁰. Эти знаки и занимали художника в первую очередь, он их выявлял и акцентировал. С особой силой, конечно, всё это проявил себя в челищевском сюрреализме, во множестве населявших его героев. Как правило, они не были вымышленными, а наделенными чертами знакомых и друзей, человеческое лицо для Челищева вообще было неким мистическим событием, очень многое предопределяющим. Достаточно вспомнить, что Эдит Ситуэлл при первой же встрече поразила его своим сходством со старцем Амвросием из Оптикой пустыни. Не потому ли он с такой готовностью рванулся в мир ее поэтических образов, долгие годы именно они царили в его живописи, и не случайно, бесспорно, то, что время от времени он вновь и вновь создает портреты самой Эдит Ситуэлл – графические, живописные, скульптурные. Не говоря уже о том, что периодически придумывает для нее совершенно сюрреалистические костюмы, инсценирует ее поэтические вечера, разыгрывает в подлинном смысле хеппенинги, где на равных участвуют и слово поэта и его облик.

Но всё это будет потом, в Киеве же 1918 г. в юном художнике, в общем-то совсем еще мальчике («выглядел он не старше пятнадцати лет», – вспоминал П. Сувчинский²¹.) мало кто замечал его склонность к мистицизму или какие-либо эзотерические увлечения. Невероятный ритм, в котором он существовал, казалось, перечеркивал саму возможность каких-либо медитаций, сосредоточенной углубленности во что-то одно. Ежедневные занятия академическим рисунком в Академии художеств, сезанновские уроки у А. Мильмана. а вечерами – Студия А. Экстер.

«Г-жа Экстер ... очаровала Челищева. И сама была очарована им. Редко ей приходилось встречать молодого художника, такого энергичного, такого одаренного, такого полного идей и энтузиазма»²². Надо сказать, в Студии А. Экстер энтузиазм Челищева оказался полностью удовлетворенным. Пожалуй, нигде больше нельзя было столько узнать о современном искусстве, как на занятиях в мастерской на Гимназической улице.

Здесь не отделяли живопись от театра, живопись от поэзии, открытиям Фернана Леже уделялось такое же внимание, как и новациям Хлебникова. Все, кто побывал в Киеве в это время, читали лекции в Студии: А. Таиров, Я. Тугендхольд, В. Шкловский, Л. Выготский, И. Эренбург... А еще Бенедикт Лившиц, Владимир Маккавейский, Станислава Высоцкая... С докладами выступали и слушатели Студии: С. Никритин, В. Чекрыгин – близкие друзья Челищева.

Когда в 1942 г. Челищев давал интервью Джеймсу Соби в связи с его монографией о художнике для в нью-йоркского Музея современного искусства²³, он говорил о себе, как об «участвовавшем в бесконечных дискуссиях о реалистическом и абстрактном искусстве, которые, – добавлял он с чисто челищевским каламбуром в духе туманного позитивизма, – все еще продолжают и, возможно, будут тянуться пока не станет всем ясно: новые измерения в современном искусстве неизмеримо важнее, чем качество формы... Моей отправной точкой в этих дискуссиях, – продолжал он, – было то, что если наша планета имеет форму сферы, то любая линия, проведенная на ее поверхности, какова бы ни была ее длина, будет, естественно, частью круга, каким бы огромным он ни был. Так в возрасте 21 года я принял решение, которое, по мнению д-ра К. Юнга, определяет все будущие взгляды индивида ... Я бросился к кривой линии...»²⁴.

Конечно, всё это было не так просто, как вспоминал через двадцать с лишним лет художник. И киевские тетради рисунков, и константинопольские эскизы к балетам свидетельствуют о том, что систему кубизма он постигал настойчиво и увлеченно. И совсем не сразу отказался от неё – в своем театре 1920-х годов, во всяком случае, и в декорациях, и в костюмах отчетливо читаются и уроки экстеровского кубофутуризма, и прекрасное владение «металлическим» кубизмом Фернана Леже.

Когда в 1919-м году в большевистском Киеве выйдет в оформлении Челищева единственный номер детского журнала «Ковер-самолет»²⁵, станет абсолютно ясно, что автору дизайна обложки и титульного листа совсем не чужда аскетичность геометрической абстракции. Правда, здесь можно усмотреть и челищевскую идею кривых линий: композиция построена на очень выразительном сопоставлении овала и системы горизонтальных прямых.

В киевских тетрадах эскизов Челищев, по выражению Паркера Тайлера, «колдовал над кубизмом»²⁶. Всё время испытывал его, а вернее – искал к нему свои собственные пути. Не потому ли наряду с условными цилиндрически трансформированными мотивами киевской архитектуры на листах то и дело встречаются рисунки, где форма передается сетью прерывистые штрихов, ломких, пересекающихся, нервных – врубелевских!

(В скобках еще раз подчеркнем: увлеченность Врубелем пройдет через всё искусство Челищева. Нельзя сказать, что читалась она всегда – от холста к холсту, от эскиза к эскизу. Но она давала о себе знать с очевидным постоянством. В проявлениях самых разных: порою в любимом Челищевым синесиреневом колорите; иногда в прихотливой комбинации нервно пульсирующих черточек²⁷, в том, как играли в его рисунках не тронутые карандашом белые участки листа; наконец, в том, что ракурсы рук и ног в его многофигурных, сюрреалистических композициях – ни что иное, как цитаты аналогичных ракурсов в киевских фресках Врубеля).

В Киеве того времени царил культ левого искусства – особенно, разумеется, в Студии А. Экстер. Обращения к нему и увлеченность им поражали своей разнонаправленностью и пониманием открывшихся перспектив. К примеру, художники недавно организовавшейся «Культурлиги» (И. Рабинович, Н. Шифрин, И. Рыбак, С. Никритин – со многими из них Челищев дружил, поддерживал отношения и в эмиграции) настойчиво и целеустремленно разрабатывали особую пластическую систему, включавшую традиционные еврейские символы, знаки, шрифт в кубофутуристически трактуемую реальность.

С другой стороны, группа художников (А. Петрицкий, В. Меллер, Н. Давыдова) свои кубофутуристические и беспредметные искания переместили в сферу полихромии украинской народной живописи.

Особый вариант футуризма, вплотную подошедшего к беспредметности, разрабатывает А. Богомазов – к его искусству Челищев присматривается особо внимательно.

Плюс ко всему украинский поэтический футуризм, его нельзя было не знать, не ощущать, не задумываться над ним. Тем более, что многие строчки стихов, к примеру, Михайля Семенко, особенно из его пейзажной лирики имели самое непосредственное отношение к кубофутуризму А. Экстер, к футуризму А. Богомазова – могли быть просто очень точными эпитафиями к их живописи.

Челищев, как, наверное, уже ясно, во всё это был включен, ко всему этому был причастен. В его киевских тетрадах подтверждений сколько угодно.

Только вот еще что. В тех же тетрадах наряду со свидетельствами чисто формальных, экспериментальных попыток встречаются рисунки совершенно

иной природы. На них – женские фигуры с огромными животами, с неестественно гипертрофированными ступнями, со странно запрокинутыми головами. А еще – знакомые купола киевских церквей, только опутанные какими-то сетями, прозрачными тканями, вплотную сопоставленные с искаженными криком мальчишескими лицами, равномасштабными куполам. Если не знать живописи Челищева 1930–1940-х годов, вполне можно предположить, что рисунки эти принадлежат другому художнику. Конечно, такие рисунки далеко не главные в тетрадях, такие образы не найдут своего воплощения ни в живописи, ни в театре художника – в ближайшие пять-семь лет, во всяком случае. Но в зрелом искусстве Челищева именно они выйдут на первый план. Для нашего же разговора важно, что эти рисунки не оказались случайными отступлениями, странными проявлениями еще не совсем дисциплинированной фантазии. Незадолго до смерти Челищев писал: «некоторые люди переживают время по-другому, чем остальные. Я еще в очень юном возрасте чувствовал себя так, как будто уже создал всё, что я создал потом. Я в самом деле думаю, что как цветок знает, что он такое, мы тоже знаем это подсознательно, с детства...»²⁸.

Может сложиться впечатление, что киевский год Челищева (с осени 1918-го по осень 1919-го) оказался годом беззаботной молодости, временем счастливых познаний искусства и радостного осознания своего призвания. Всё это, действительно, так. И если вспомнить, что после Киева Челищев больше никогда и ни у кого не учился, то о том, какую роль в его судьбе сыграл этот единственный киевский год, красноречиво свидетельствуют и мастерство художника, и утонченный его профессионализм, да и весь вообще его путь в искусстве.

Не следует забывать: киевский год Челищева – время необычайно драматических событий. В абсолютную неизвестность брошена его семья, бесконечно блуждающая от одних родственников к другим, из Лозовой в Киев, из Киева в Лозовую. От безысходности и голода умирают его сестры, большевики расстреливают двух его братьев. В непроходящей депрессии мать.

«Много лет спустя, когда он писал образы, “похожие на лунный пейзаж”, он на самом деле вспоминал свою родину, Россию, какой видел ее под конец: зловещей пустыней, страной насильственной ссылки, тускло освещенной как будто не настоящим солнцем»²⁹. Не потому ли в тетради его кубистических студий врываются пугающие призраки? Не потому ли зловещие видения никогда не уйдут из его живописи?

В 1919 году большевики были в Киеве долго – с февраля по сентябрь, вступившая в город Красная Армия буквально сразу мобилизовала всех киевских художников для подготовки празднования своей годовщины. Под угрозой рас-

стрела уклониться не мог никто – ни известные уже живописцы, ни учащиеся художественных школ.

Киевский друг Челищева, его соученик по Студии А. Экстер Климент Редько всё это как раз и описал. Описал, разумеется, с пафосом и интонациями, вполне объяснимыми, если учесть годы, когда он работал над мемуарами. Фрагменты из них есть смысл привести – они информативны.

«Вступление в Киев войск с красным знаменем Коммунистической партии ознаменовалось вскоре праздником – Днем Красной Армии.

Победоносность оружия Красной Армии должна быть выражена средствами искусства. Для этого нужно, чтобы все площади и улицы отобразили в монументальных размерах, в динамических формах, в ярких цветах борьбу с белыми врагами – помещиками, генералами, попами, нужно показать, как возрастают силы Красной Армии с освобождением каждого города и деревни. Показать на плакатах, что Красная Армия – оплот и первый удар мировой революции...

При выполнении заказов как центр используется помещение Академии художеств, профессиональные силы разбиваются на группы с одним ответственным художником в каждой группе...

С солидным видом любезно хлопочет Шифрин. Нервно работает ответственный начальник одной из передовых групп – Богомазов, часто слышится имя Прахова. Над огромным стилизованным конем революции работает Бабищев, с большой легкостью Хвостенко рисует украинские типы на фоне орнаментальных подсолнухов. Смело и беспорядочно театрально фантазирует Петрицкий. Рыбак – со всем порывом темперамента, со всем знанием живописной культуры Парижа – пишет для арки фигуры пролетариата. С шумом дает о себе знать ревнивый, размашистый, на вид неряшливый, упорный Минчин. Чарует лиричностью и достоинством Тышлер. С большой энергией, раздувающимися ноздрями, как у породистого скакуна, мчится к высоким достижениям искусства женственный Челищев»³⁰.

За днем Красной Армии последовало празднование Первого Мая, затем День Всеобуча... Во всем этом доводилось участвовать Челищеву, писать огромные панно «Бой красных с белыми», «Бой артиллерийский»...

Киев представлял собой абсолютно фантазмагорическое, безумное зрелище. С одной стороны – повсюду яркие плакаты, гирлянды, арки, трибуны, эстрады. С другой – голод, нищета, смерти на каждом шагу. «...по улицам Киева-Вия / Ищет мужа не знаю чья жинка, / И на щеки ее восковые / Ни одна не скатилась слезинка. / Не гадают цыганочки кралям, / Не играют в Купеческом скрипки, / На Крещатике лошади пали, / Пахнут смертью господские Липки» (О. Мандельштам).

Липки – до революции аристократический район Киева. И там же в 1919 году располагалась большевистская ЧК. В историю этот район вошел как место расстрелов, бесконечных чудовищных казней. До конца дней Челищев не мог избавиться от страха воспоминаний о том, как после работ, по ночам он пробирался по улицам Липок к своим родным³¹.

По большому счету Киев 1919 года превратился для Челищева, действительно, в «зловещую пустыню». Уехала в Одессу А. Экстер, уехал А. Мильман, прекратились занятия и в Академии художеств. Осталась только оформительская работа у большевиков. Она совсем не вдохновляла и ни к каким «высоким достижениям искусства», конечно же, не приводила, вспоминать об этом Челищев никогда не хотел, а если доводилось, то говорил с горечью, с каким-то даже стыдом и презрением³².

Единственное, что в Киеве 1919 года оказалось счастливой неожиданностью, это – театр, сотрудничество с К. Марджановым. Впрочем, поначалу это было никакое не сотрудничество. В бывшем Соловцовском театре спешно готовился спектакль к празднованию 1 Мая – «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. Поставить его предложили К. Марджанову, недавно вновь оказавшемуся в Киеве. Времени до назначенной премьеры оставалось всего три недели.

Челищев не был знаком с ним, хотя видел его не раз в мастерских, где готовилось оформление первомайских торжеств, их постановщиком большевики назначили тоже Марджанова, и он придумывал карнавальные шествия, распределял по городу разные эстрады и помосты для сатирических представлений³³.

Исаака Рабиновича, художника «Фуэнте Овехуна» Челищев знал хорошо – главным образом, конечно, по Студии А. Экстер, видел его спектакли, игравшиеся в киевских театрах в конце 1918 г. А еще перед самым началом работы над «Фуэнте Овехуна» Рабинович пригласил его и И. Шифрина оформить в том же Соловцовском театре Вечер искусств Всеукраинского литературного комитета³⁴.

Познакомил же Челищева с Марджановым Михаил Мордкин. В конце 1918-го и в начале 1919-го он часто приезжал в Киев и со своими спектаклями и для переговоров о руководстве балетной труппой оперного театра. В это же время Соловцовский театр заключил с ним контракт на постановку движений и танцев в «Фуэнте Овехуна». Понятно, что Челищев не пропускал ни одной репетиции своего бывшего учителя, они словно возвращали его в совсем недавнее прошлое, в Москву, к тем дням, когда он твердо верил, что станет танцором.

Оказавшись в театре, Челищев встретил многих своих сверстников, учившихся вместе с ним и у А. Мильмана, и у А. Экстер. Все они работали подмастерьями у И. Рабиновича, что-то красили, строили.

К. Марджанов задумал зрелище, где должны были буйствовать вихри цвета, метаться шали, мчаться или торжественно замирать плащи. Сцену заполняло множество предметов. «... знаменитый эпизод подношения даров командору: надетые на веревки огромные плоды, дары южных садов и полей, меха с вином, окорока, огромные рыбыны и пернатая дичь передавались из рук в руки, сцена напоминала сочный фламандский натюрморт, оживавший в действии, все эти дары не оставались, как это обычно бывает, мертвой бутафорией, нет, они включались в действие, “играли”, обыгрывались актерами, жили, такая волшебная игра с вещами была по тому времени абсолютным новаторством, вся сцена преображалась в картину живого народного праздника»³⁵.

Бутафорские фрукты и овощи «оживляла» подруга Челищева Надя Хазина (Мандельштам)³⁶. Задники и станки расписывали Г. Козинцев³⁷ и С. Юткевич³⁸. Челищеву достались испанские шали – их в спектакле было несколько десятков, в массовых сценах именно шали становились главным, если так можно сказать, действующим лицом. Они определяли всё: цветовую энергию пространства, его динамику, подвижность, нервность, тревогу, разорванность и цельность.

Все вместе они, в сущности, и были пространством, как будто жившим само по себе, куда-то мчащимся, в какой-то момент ненадолго задержавшимся в коробке сцены, чтобы в следующий покинуть её.

Ничего лучшего для Челищева, кажется, и придумать было нельзя. Не так давно в Студии А. Экстер ставились именно такие задачи: энергия цвета, сила цвета, цвет в пространстве... Перед глазами были большие холсты А. Экстер, так и называвшиеся – «Цветовые динамики»: в них жили цветовые формы, исполненные мощных зарядов движения, вовлеченные каким-то полем в неостановимый круговорот. В «Фуэнте Овехуна» Челищеву, собственно говоря, предоставилась возможность разыграть в пространстве пластические сюжеты живописи А. Экстер. Рабинович же, надо сказать, для такой игры создал замечательные условия: солнечно-желтый планшет, белые плоскости архитектуры и голубой горизонт.

Вспоминавшие «Фуэнте Овехуна» писали, с каким вниманием и интересом Марджанов относился ко всем участникам спектакля, особенно к молодежи. Художников, работавших с Рабиновичем, простых исполнителей, на самом деле, он оценил и поверил в них. Козинцеву и Юткевичу поручил сценографию оперетты «Маскотта» («Красное солнышко») Э. Одрана. Челищев был

назначен художником «Гейши» Сидни Джонса, премьера предполагалась в сентябре. Она не состоялась: 30 августа Киев заняли войска Добровольческой армии, Марджанов уехал.

Спектакль был почти готов. При полном отсутствии материалов художник проявил максимум изобретательности. У крестьян в близлежащих селах выменивались мешки, в госпиталях взяты простыни, йод и марганец, в прачечных – синька. Из «Фуэнте Овехуна» предполагалось оставить желтый пологик.

Сегодня судить о сценографии «Гейши» крайне сложно: известны только два эскиза костюмов³⁹. По ним сразу видно, что Челищев наконец-то решился воплотить свою идею кривых линий: «в сферическом мире все предметы по существу сферические и не существует прямых линий»⁴⁰. В основе костюмов предполагалась некая конструкция из округлых и спиральных каркасов, на них должна крепиться ткань. Нигде никаких прямых углов, никаких отвесных линий.

Если отвлечься от того, что на листе, хотя и весьма условно, но всё-таки изображен реальный костюм, то первое, что приходит в голову, это футуристическая живопись Джакомо Балла, его композиции сегментоподобных и круговых форм 1913–1914 годов. Параллели очевидны, и они не только в геометрии композиционных элементов, но и в том, как форма заполняется цветом, как цвет моделирует форму.

Трудно сказать, насколько в 1919 году Челищев мог знать итальянский футуризм, ни в Москве, ни в Киеве его увидеть было нельзя, известно, что о футуризме говорила в своих лекциях А. Экстер⁴¹. Возможно, демонстрировала и какие-то репродукции. Но что совершенно естественно предположить, это – хорошее знание живописи А. Богомазова. В разных своих интервью, говоря о художниках, оказавших на него влияние, Челищев неизменно упоминал три имени: М. Врубель, А. Экстер и А. Богомазов.

Действительно, пластические структуры двух челищевских костюмов к «Гейше» непроизвольно вызывают в памяти живописные натюрморты и многие графические листы А. Богомазова 1916–1917 гг. Помимо очень близкой природы форм и характера линий бросается в глаза родственность ритмической организации – и форм, и линий, и еще то, о чем писал А. Богомазов в своей работе «Живопись и элементы»: «ритмическое управление формой», «ритмическая сила цвета» и т.п.⁴²

Челищев часто бывал в мастерской у Богомазова, Читал ли он его рукопись – сложно утверждать, но то, что проблема ритма его занимала предельно серьезно, не вызывает сомнения. А вот, что точно читал художник, так это за-

мечательную статью Леонида Сабанеева «Ритм» в подаренном ему П. Сувчинским первом номере журнала «Мелос» за 1917 год. Журнал этот сохранился⁴³, поля статьи Л. Сабанеева все заполнены пометками Челищева, подчеркиваниями, кое-где даже крошечными рисунками: спирали, множющиеся сегменты...

Мы не можем судить о том, какой задумывалась художником сценическая среда «Гейши», но два сохранившихся эскиза костюмов позволяют высказать предположение, что в неё включалась еще и среда, творимая актерами, ансамблем их костюмов. А эта среда, совершенно очевидно, должна была быть живой, подвижной, изменчивой, играющей ритмами своих форм и линий.

Проблема ритма в раннем творчестве Павла Челищева – одна из центральных. Это можно понять: мысли художника заняты, главным образом, театром. И видит он очень многое именно «через театр», реальность воспринимает словно происходящее на подмостках.

В небольшой акварели «Докеры» (начало 1920 года; частное собрание, Нью Лондон, США) воспроизведена, по сути, абсолютно театральная сцена: друг другу навстречу движутся рабочие с тележками или ящиками на спинах. Композиция развивается зигзагообразно в высоту. Полное ощущение сценической конструкции, определяющей движение исполнителей. И полное ощущение, что на листе – хочется сказать: на сцене – совсем не только три изображенных персонажа, а – множество. Еще мгновение: изображенные герои покинут пространство листа – или сцены? – но вслед за ними появятся следующие, абсолютно такие же.

Подобный эффект как раз и достигается очень точно рассчитанной ритмической структурой. Её создают унифицированные персонажи, их рифмующиеся формы, пространственно согласованные позы и жесты. Наконец, точно рассчитанное колористическое решение: весьма ограниченная гамма коричневых, сопоставленная с зонами желтого и болотно-зеленого. На листе – некая равномерно пульсирующая цветовая материя. Пульсирующая именно равномерно, живущая в определенном ритме. И, таким образом, поддерживающая, усиливающая даже общее ощущение ситуации, непрекращающейся, длящейся.

Театр не оставлял Челищева. Несостоявшийся спектакль, как фантомная боль, долго преследовал его, отдалял от живописи. Много лет спустя художник, если удавалось (что было не просто), склонить его к воспоминаниям, говорил только о «Гейше», о Марджанове. И никогда – ни о какой своей живописи. На неё, в принципе, не было ни сил, ни возможностей, иногда на маленькие акварели только. Ничто совсем не располагало ни к какому станковому творчеству.

В сентябре 1919 года Павел Челищев по настоянию отца поступает в Добровольческую армию, где станет служить картографом. В Киеве денкинские войска пробудут немногим больше двух месяцев, их оттеснят на юг сначала армия Украинской Директории, затем – большевики. Собственно говоря, в том сентябре и начался путь Челищева в эмиграцию. В конце года он уже в Новороссийске, потом в Севастополе, откуда на французском военном корабле отплывает в Константинополь.

Нельзя не вспомнить, что на этом пути Челищева то и дело подстерегали разного рода предзнаменования и мистические события. Об одном из них он не забывал никогда, время от времени вспоминал о нем в своей живописи. По пути в Новороссийск Челищев заболевает тифом, две недели лежит без сознания. Очнувшись, он обнаруживает себя в странном, точно приснившемся пространстве. Дело в том, что госпиталь развернули в здании городского театра. Кровати стояли в партере, в ложах разместились перевязочные и операционные. Врачи и санитары появлялись только со сцены. Не было электричества, по краям лож и балконов горели свечи.

Это своё пробуждение Челищев воспринял как знак судьбы, указующий знак: ТЕАТР!

О жизни и быте русских беженцев в Константинополе написано очень много. И здесь нет смысла пересказывать написанное. Скажем только вот что: в городе Челищев не знал никого, первое время жил в казармах французской армии. И пытался обнаружить какой-нибудь театр. Пытался безуспешно, потому что – здесь мы предоставим слово константинопольскому журналисту, – «В этом городе нет театра. Клубов тьма, танцудек тьма, ресторанов тьма, а театра ни одного. А артистов, русских в частности, намело сюда холодным ветром видимо-невидимо.

На улице Пери вы встречаете целые десятки знакомых по театру лиц. Здесь и оперные: Воронец, Холодков, Запорожец, Брагин, Макаров, и опереточные: Иза Кремер, Пионтковская, Заком, Любин, Полтавский, Морфесси.

Здесь и балетные: Седова, Белозерская, Лукашевич, Хирье, Протасьева и др.

Здесь, наконец, драма и фарс: Мозжухин, Лисенко, Чарова, Конрадова, Бойтлер, Дальский, Икар, Баратов, Сарматов, Путята, Троицкий и много других. Но театров в Константинополе нет и поскольку можно судить по грустной судьбе недавно открывшейся «Маски», и не будет.

И бедный русский актер, продающий свои юбилейные подарки, озирается вокруг, понимая, что здесь в Константинополе ему делать нечего. Премьерши и премьеры – те хранят еще гордый и самоуверенный вид.

А остальные? Ходят они печальные и думают тяжкую думу.

– В Петроград бы.

– В Москву.

Вот она чеховская формула в её нынешнем толковании»⁴⁴.

Таких дум у Челищева не было. Как, впрочем, и никаких других, после всего пережитого он в состоянии был только каждый день из своих казарм добираться до «Маяка» и сидеть там часами. «Маяк» – странное заведение, что-то вроде клуба: библиотека, кафе, был там и русский детский сад и даже небольшой зал: по вечерам кто-то пел романсы и цыганские песни, там и произошла встреча, которую Челищев ждал. Ждал, совершенно не зная, с кем и когда ему придется увидеться. Судьба в очередной раз подала ему знак.

Челищев встретил в «Маяке» Бориса Князева⁴⁵, своего давнего приятеля и соученика по Студии М. Мордкина. Он тоже недавно оказался в Константинополе, но уже нашел Виктора Зимина⁴⁶, и уже вместе с ним почти собрал небольшую труппу. Конечно, ни о каком классическом балете не могло быть и речи, только – небольшие танцевальные сценки, чтобы можно было давать их в местных кабаке.

Никакого опыта постановок у Князева не было, да и потанцевать в Москве он успел всего лишь один сезон. Не было и особых идей. Зато у Челищева их оказалось множество. Он словно очнулся от летаргии, вновь стал веселым и счастливым, как когда-то в Москве, в Дубровке. Именно таким в Константинополе и запомнил его Владимир Дукельский⁴⁷: «В “Маяке” появились новые лица, одним из них был Павлик Челищев, ныне выдающийся художник, а тогда розовощекий Адонис, любитель неумемного смеха и добродушных проделок. Он был на несколько лет старше и легко заставлял меня поверить в невероятные истории о порочных восточных людях, которые подкарауливают меня, о трехсотпудовых красотках Галаты, которые плетут интриги, чтобы соблазнить меня, и т. п. Я познакомился с танцовщиками Зиминим и Князевым, оба они в ту пору танцевали в константинопольских кафе»⁴⁸.

Челищев сразу же убедил Князева в том, что здесь не «пройдут» умирающие лебеди и спящие красавицы – турки на них ходить не станут, а у русских нет денег. Поэтому необходимы ориентальные сюжеты, восточный колорит, восточные костюмы. Все балеты Князева в Константинополе в общем-то такими и были: «Восточный раб» А. Рубинштейна, «Красная роза» Ф. Крейсlera, «Видение» В. Прокрасса (?), «Аллея вздохов» В.А. Моцарта, написанный специально для Челищева балет В. Дукельского «Сказка сирийской ночи»...

Челищев проницательно понял вот еще что: туркам совсем не хочется видеть себя на сцене такими, какими они есть на самом деле – на улицах, в ко-

фейнях, на базарах. Это, кстати, заметила и оказавшаяся тогда же в Константинополе Тэффи: «костюм современной турчанки очень не интересен. Черное или темно-синее платье (чаще черное, потому что турчанки носят национальный траур). На платье накинута пелеринка из той же материи, верхняя часть пелеринки покрывает голову. На лицо опущена газовая вуаль, которая, между прочим, почти всегда поднята. Очень подведенные глаза и очень напудренные носы. Те женственные, закутанные в чадру силуэты, с движениями гибкими и нежными, со взорами манящими и сулящими, в мечте о которых нас воспитывали романы, – эти силуэты на улицах Стамбула не встречаются, а выдумал их Пьер Лоти, назло знакомым парижанкам.

Не потому ли здесь до сих пор так любят Лоти, и его книги красуются во всех витринах, рядом с книгой Фаррера «L'homme qui assassina»⁴⁹.

Сохранившиеся эскизы костюмов к стамбульским балетам Князева как раз и демонстрируют героев, как будто сошедших со страниц Пьера Лоти и Клода Фаррера. «Героев», – сказано не случайно: эскизы Челищева менее всего напоминают служебные чертежи для цехов. На них, действительно, герои, персонажи балета, они – в движении, одежды развеваются, взлетают нити ожерелий, мелькают тамбурины... И это совсем не европейский танец: никакой воздушности, никаких полетов, нет намека на пуанты. Подчеркнуто массивны ступни. Утяжелены формы, гипертрофированы объемы. И – преднамеренная пестрота, бесконечные вспышки цвета.

По эскизам, кажется, можно прочесть сам балет. Наверное, многое строилось в нем на преодолении статики, на контрастах замедленности, утяжеленности и готовности к движению. На эффекте, когда статика взрывалась, словно вулкан выбрасывала таившуюся энергию, и она подчиняла себе всё вокруг⁵⁰.

Основания так думать дают ещё и особенности искусства самого Князева, он исполнял все свои балеты. Танцор Князев был особый, «он никогда не принадлежал к цеху присяжных танцоров и в этом отношении не проходил какой-нибудь определенной школы, может быть поэтому, когда артисту приходится прибегать к классической фигуре или проделывать “высочайше утвержденного” образца па, он не вполне владеет собой и сама фигура страдает отсутствием законченной техники... Г-н Князев идет по своему пути. В целом ряде, более или менее рискованных поз, демонстрируемых им [...] он словно желает соединить изящную атлетику с приемами новейшей хореографии. Вы, конечно, видели в цирках и мюзик-холлах особые приемы партерных гимнастов, когда, изображая римских гладиаторов, они дают различные комбинации эффектных телодвижений. Г-н Князев несомненно исходит из того же принципа, но только художественная концепция его глубже и мысль выразительней. Во-

обще, импрессионизм в соединении с некоторой статуарностью, у артиста на первом плане. Каждый момент, изображаемый Князевым, имеет как бы в виду скульптурную группировку. Чувствуется, что не без влияния Антокольского или Родена прошли учебные годы артиста. В противоположность классической традиции, в построении танца исходящей обыкновенно от музыки (композиции на темы Шопена, Грига, Шумана и др.), г-н Князев словно пренебрегает музыкальной фразой. Конечно, с ритмами он должен считаться, – иначе не было бы танца, – но его исходная точка отправления не настроение композитора, а может быть то, чем последний руководствовался, когда настраивал свою музу. Объясним эту мысль на танце огня, одном из лучших г-на Князева.

В то время, как он исполнял этот номер, предо мной настойчиво выросстал вагнеровский герой из «Золота Рейна». Это было именно воплощение бога-огня, его настоящая стихия... Так вот с моей точки зрения, создавая этот образ, артист больше имел в виду Вагнера-мыслителя, чем Вагнера-музыканта. Во всяком случае, то и другое было неразрывно слито вместе»⁵¹.

Не все дошедшие до нас эскизы можно с уверенностью отнести к тому или иному конкретному балету. Но все вместе они складываются в зрелище достаточно цельное и единое. В нем властвуют тяжелые и мощные ритмы, его материя до предела насыщена цветом – густым, засасывающим, втягивающим в себя героев и подчиняющим их своим законам.

Здесь, действительно, всё похоже на мир Пьера Лоти: цветовая масса таинственна, чревата неожиданностями, пугает непредсказуемостью. Обманывает своей заторможенностью. Так ведь всё и есть в гаремах Пьера Лоти, в его низких и темных лавках, в прокуренных кофейнях, так ведь всё и есть в опиумных притонах Клода Фаррера.

В эскизах не трудно увидеть и то, что Челищев – ученик А. Экстер. Ученик в главном: его костюмы задуманы всегда динамически. Другое дело, что природа динамики у Челищева иная, чем у А. Экстер. Общее же при этом то, что костюмы, по выражению Н. Тугендхольда, «есть застывшие в линиях и краях человеческие ритмы»⁵². И еще, конечно, то, что «костюм – это вторая оболочка актера, это нечто неотделимое от его существа»⁵³.

А. Экстер в эскизах Челищева узнается и по многим деталям. Иногда художник попросту цитирует композиционное решение листа: эскиз костюма вакханки (1920; акварель, карандаш; 32×22 см; собр. Н. Д. Лобанова-Ростовского, Лондон), к примеру, совершенно не скрывает свой первоисточник – эскиз костюма Саломеи («Танец семи покрывал») А. Экстер.

Иногда – цветовые плоскости по-экстеровски рассекают человеческую фигуру, акцентируя характер пластики танцора. На долгое время Челищев сделал

своей экстеровскую манеру разбеливания цвета и особую экстеровскую содержательность зон черного. Ну, и бесконечно обращающие на себя внимание нюансы: плащи к рукам танцоров крепятся совершенно так, как это происходило у А. Экстер; кисти рук и ступни ног решены тоже абсолютно по-экстеровски; и т. п.

Какое-то время в Константинополе Челищев был счастлив. Не угнетала уже бесприютность и нищета. Была любимая работа, любимый балет. Да еще каждый день приносил новые знакомства: Владимир Дукельский, Борис Кохно, Сергей Судейкин...

При первой же встрече в «Маяке» Судейкин упомянул имя Сувчинского: он с матерью недавно приехал в Константинополь. Очередной счастливый знак судьбы!

Тут же в «Маяке» Челищев пишет им письмо⁵⁴, на следующий день – он у них в гостях. Сувчинский не собирался задерживаться в Турции, все его мысли уже были заняты идеями евразийства, и всё уже было готово к отъезду в Софию.

Челищев тоже понимал свою ситуацию как временную. Впрочем, точно так свою ситуацию в Стамбуле понимали все русские эмигранты, особенно – люди искусства. К отъезду готовился и Борис Князев. Им обоим и прислал болгарскую визу Сувчинский.

Князеву удалось уехать не одному, а с несколькими артистами своего балета. Так что зрители Софии увидели многие стамбульские спектакли, узнали и искусство Челищева. Первые выступления труппы Бориса Князева прошли на сцене софийского «Свободного театра»⁵⁵. Вскоре Князеву было предложено стать солистом и постановщиком в Софийском Национальной опере: в репертуар включены все его стамбульские балеты.

Сувчинский в Софии всецело погрузился в свои евразийские дела, готовит к выпуску первый евразийский сборник «Исход к Востоку. На путях евразийцев». Дизайн книги он доверил Челищеву. Обложка получилась выразительной и динамичной: два разного цвета (красный и черный) и масштаба шрифтовых массива, наложенных один на другой, создавали стремительную композицию, как будто требующую перевернуть обложку и открыть текст.

Второй сборник «На путях. Утверждение евразийцев» сохранит обложку первого, но выйдет уже в Берлине, в издательстве «Геликон». В конце 1921 года Сувчинский уезжает в Берлин, там собралось много его единомышленников, там русские издательства, почти три десятка русских газет и журналов. Вместе с Сувчинским уезжает в Берлин и Челищев.

В Берлине Челищев появляется в тот момент, когда там уже сложилась большая колония русских художников. Вот лишь некоторые имена: А. Архипенко, К. Богуславская, Ф. Гозиасон, Л. Зак, И. Пуни, М. Шагал, С. Шаршун... Уже состоялись в галерее Херварта Вальдена «Der Sturm» вызвавшие широкий резонанс выставки И. Пуни, А. Архипенко, М. Шагала. Вписаться в этот контекст было трудно, тем более, что сама ситуация русского искусства в Берлине предстала перед художником предельно поляризованной: левое ее крыло определяли упомянутые выставки И. Пуни и А. Архипенко, в конце 1921 г. Берлин познакомится с произведениями Л. Лисицкого.

Такое ощущение, что Челищев словно и не пожелал оказаться хоть как-то причастным к этому контексту: в Берлине он выставлялся много и часто, но за два года не показал ни одной станковой работы – только театральные эскизы. Что же касается ситуации театральной, точнее ситуации в немецкой сценографии, то Челищев её безусловно понял и осознал. Равно как и понял, что включаться ему в нее бессмысленно, скорее следует ей что-то противопоставить, может быть даже создать ситуацию другую, по-другому убедительную и жизнеспособную.

Дело в том, что 1921 год – время мощного, очень цельного и единого движения немецкой экспрессионистической сценографии. Эмиль Пирхан, Людвиг Зиверт, Эрнст Штерн, Цезарь Клейн – в немецком театре тогда всё определялось их пластикой объемов, сложной световой партитурой, архитектурным решением пространства.

В Германии еще не знали новой русской сценографии, впервые ее увидят лишь в следующем году на Первой Русской выставке, а затем уже во время гастролей Камерного театра. Но к этому, в определенном смысле, в Берлине уже будут готовы. Отчасти и благодаря искусству Павла Челищева. В декабре 1921 года в Берлине откроется русский театр «Синяя птица», сообщения же о нем появятся значительно раньше: в числе художников сразу же был назван Павел Челищев.

«В начале декабря в Берлине открывается новый театр – “Синяя птица”. Директор театра – Я.Д. Южный, главный режиссер И.Э. Дуван-Торцов. В состав труппы вошли известные артисты русских театров и кабаре, а также целый ряд немецких сценических деятелей, т. к. в программу входят и немецкие номера.

В своем прекрасном интимном помещении на Гольцштрассе, 9, которое в настоящее время перестраивается под руководством архитекторов Нюренберга и Закса, театр “Синяя птица” познакомит немецкую публику со стилем и традициями русского кабарежного искусства.

Композитор театра В.Е. Бюцов, литературной частью заведует Ф.Р. Яроши, пианист-концертмейстер – П.Т. Сирота.

Художники театра К. Богуславская, Е. Лисснер, А. Худяков и П. Челищев.

Театром будет издаваться художественный журнал “Синяя птица”, где будут помещаться цветные рисунки постановок, портреты главных сотрудников и статьи»⁵⁶.

Открытие театра происходило торжественно и радостно, о нем писали все русские газеты Берлина.

«Где была до сих пор наша русская синяя птичка? Она куда-то забилась, спряталась и молча чего-то выжидала. Никто не видел, как она перелетала границу, нашла себе место, где могла опериться, расправиться и похорошеть “пуще” прежнего. Когда она набралась сил, она в синий, морозный рождественский вечер спустилась над Берлином, и мы увидели нашу настоящую синюю птицу. Нам, русским, она хорошо знакома, для немцев это было чудо, какое-то откровение.

В небольшой изящно отделанный зал стала собираться особо приглашенная публика-гости. Осматривают зал издали, кланяются друг другу. Русская речь мешается с немецкой. Здесь чуть не вся немецкая и русская пресса. Знаменитости, имена... Осветился зал и на авансцену вышел Я. Южный. Среде остроумных парадоксов и метких реплик начался вечер. Южный сообщил две даты своей биографии: умер он в 1918 году в Москве и родился в 1921 г. в Берлине. Зал сразу оживился. Раскрылся занавес. Вся труппа налицо. Спели кантату на слова: “Синяя птица – *Der blaue Vogel*» и потом стали сменяться одна картина за другой. Уголки и лоскуточки яркой русской жизни в рисунках русского искусства. Все красочно и весело»⁵⁷.

«Успех “Синей птицы”, – вспоминал современник, – был прежде всего успехом художников – Челищева, Пожедаева, Богуславской, Худякова и уже дальше – исполнителей и организаторов.

Воскрешение Южного было поистине блестящим и на иностранцев произвело впечатление потрясающее. Они сразу, конечно, начали искать здесь «настоящую русскую душу»... Мало того – рецензируя через промежуток времени спектакли приехавшей ли Первой Студии (МХТ. – Г.К.) или Камерного – серьезные немецкие критики постоянно вспоминали, сравнивая «Синюю птицу»⁵⁸.

Сравнивали, конечно, сценографию. И не без оснований: аргументы для подобных сравнений критики находили, безусловно, в первую очередь, в искусстве Челищева. Эскизы художника к нескольким номерам первой программы «Синей птицы» с первого же взгляда вызывают в памяти эскизы А. Экстер.

И вот что интересно: Челищев, конечно же, знал решения таировских «Саломеи» и «Фамиры Кифареда», но недавнюю премьеру Камерного театра «Ромео и Джульетту» видеть не мог – это не вызывает сомнений. Однако, такое впечатление, что он вместе с А. Экстер шел одним и тем же путем – к «кубистичнейшему кубизму в барочнейшем барокко» (А. Эфрос).

Маленькая сцена препятствовала сложным пространственным построениям. Челищев в общем-то и не стремился ни к каким особым декорациям: иногда ограничивался просто живописным задником-экраном иногда строил небольшой архитектурный фрагмент. И хотя такие минимальные декорации служили точным колористическим аккомпанементом действию, главное было не в них, всё решали костюмы, о которых, на самом деле, иначе не скажешь: «кубистичнейший кубизм в барочнейшем барокко». Причем, в равной мере это относится к игравшимся сюжетам на темы русского фольклора и на темы французских и немецких баллад, к сценкам в русском трактире и в баварской пивной.

Барочное кипение форм в костюмах Челищева всё время как бы прерывается геометризирующей силой кубизма. Формы не получают завершения, но форм этих множество. И их сломы, прерывистости, разрывы бесконечны, и такое впечатление, что каждая линия словно ищет себя, что каждая плоскость противится наступлению плоскости другой. Добавим: пластика костюма рассчитана на действие, а это у Челищева означало, что игра форм обрета-ла еще и особую энергию импровизационности и непредвиденности.

Плюс к этому такой характерный момент: вспомним, еще в константинопольских эскизах к балетам Б. Князева бросалась в глаза особенность, присущая, пожалуй, только челищевским костюмам: в них на равных заключены были какая-то почти непреодолимая тяга к статике и столь же интенсивные динамические потенции. На взаимодействии этих двух выразительных начал и строились костюмы. В Берлине такая особенность проявилась с еще большей наглядностью и силой.

Все костюмы к «Королю и его барабанщику» в «Синей птице» задуманы как архитектурные композиции. Во всех мизансценах читалось стремление композиций объединиться, слиться воедино. Такое случалось, и тогда сцена напоминала причудливое архитектурное сооружение, вернее, гигантский обломок какого-то пышного и величественного строения. Затем такая мизансцена распадалась, и начинался фантастический карнавал форм: как будто некая стихия взорвала всё и закружила в безудержном круговороте таинственно сверкающие осколки.

В «Сватовствах» (в той же программе «Синей птицы») мизансцена строилась фронтально: герои в гиперболизированных боярских костюмах на про-

тяжении всего действия сидели в ряд и почти никогда не покидали своих мест. Это была грандиозная архитектурная фантазия на темы старинного русского костюма, и сюда не врывались никакие вихри, никакие стихии. Все стихии бурлили внутри самой композиции. Архитектура была как будто живой, непрестанно меняющейся, кипящей. Такой эффект создавали малейшие движения героев, их жесты, повороты: стоило одному какому-то элементу незначительно сместиться, как вся композиция становилась иной. Всё это происходило беспрестанно.

Многие листы эскизов костюмов Челищева представляют собой композиции со своеобразным распределением масс: в них явно ощущение неустойчивости – не от бесплотности и легкости, а, наоборот, от тяжести, центр которой сдвинут, и вся фигура словно противится его смещению, исполнена напряжения, пытается удержаться.

В эскизе мужского костюма к «испанскому танцу» нет, кажется, ничего, что привычно ассоциируется с такого рода эскизами: ни вскинутых рук с кастаньетами, ни вытянутого, как струна, тела танцовщика, ни напряженной готовности к чечетке. Всё другое: неуклюжая фигура, массивные формы, на которые дополнительным грузом ложится всё, что, на самом деле, таким грузом не является, – шляпа, плащ, подобно гилям тянут к земле подвески на поясе. В позе же – волевое усилие к движению, словно вопреки тяжести, преодолевая ее.

В эскизах Челищева всегда задана не просто конструкция костюма, но и характер персонажа и особенности его танца. Героини «Голландского фаянса» появлялись на сцене в огромных и неподвижных бело-синих кринолинах и плавно кружили по подмосткам. Они как будто сошли с огромного блюда на заднике и похожи были на фаянсовые скульптуры. Художнику удалось, если так можно сказать, передать фактуру персонажей: массивную округлость форм, сглаженных подтеками кобальтовой эмали. Весь эпизод был, в сущности, своеобразным движущимся натюрмортом, спектаклем фаянса.

Важно еще то, что, как правило, «Челищев геометризировал дизайн костюмов, закладывая кубы и конусы в основу их внешнего вида, например, в эпизоде в датском магазине игрушек каждый танцор, пока он стоял или двигался шагом, напоминал фарфоровую куклу, но когда он выполнял пируэты или вращения, он превращался в абсолютную геометрическую форму, из которой возник его костюм: в конус, куб, цилиндр или овал»⁵⁹.

После премьеры первой программы «Синей птицы» имя Челищева неизменно появляется на афишах не только следующих программ этого театра, художника нарасхваг приглашают вновь и вновь возникающие в Берлине рус-

ские кабаре: «Маски», «Карусель», «Ванька-встанька», он проектирует костюмы для сольных номеров балерины Екатерины Девильер и для постановок Качаловской группы МХТ.

В начале же 1922 года в Берлине было широко объявлено о готовящемся открытии «Русского Романтического театра». В многочисленных интервью и анонсах неизменно упоминалось имя Челищева. Дирекцию театра возглавляла Эльза Крюгер⁶⁰, знаменитая русская эстрадная танцовщица, «королева танго», близкий друг Александры Экстер. С Челищевым она познакомилась еще в Киеве, в 1918 году. Русский Романтический театр задумывался как театр самой высокой художественной пробы⁶¹. Это – балетный театр и в качестве своего идеала он сразу же обозначил дягилевский балет. Большинство писавших об этом театре рано или поздно прибегали к сравнениям с искусством «Русского балета». Такие сравнения Русский Романтический театр за время своего недолгого существования часто выдерживал. Главным режиссером театра стал знаменитый балетмейстер Мариинского театра Борис Романов. Ведущими солистами – Елена Смирнова, Клавдия Павлова, Анатолий Обухов. Многие партии исполнял сам Романов, и, естественно, в особых ролях выступала Эльза Крюгер.

Первым спектаклем Челищева была «Боярская свадьба» на музыку М. Глинки, А. Даргомыжского и Н. Римского-Корсакова. О премьере балета, особенно о его сценографии писала и русская, и немецкая пресса. Писала с редкостным экзотическим восторгом. Вот примеры:

«...“Боярская свадьба” целиком Челищева, ибо в его образах, красках потонула и вся постановка, и исполнение. Не знаю, хорошо это или плохо – впечатление огромное.

У Челищева всё доведено до размеров огромных, нечеловеческих – если кокошник, то он чуть ли не в рост, если стерлядь – то ее несут двенадцать молодцев, если косы – то до пят... Необычайная перспектива теремов, какая-то особая ярость красок, совершенно неожиданных, но обоснованных тем чутьем, которым Бог наделял людей исключительных. Всё это вместе создает яркое, необычайное впечатление сказочности и именно русской и вместе с тем с чисто театральным подходом убеждает и волнует глубоко.

До того всё показанное Челищевым полно, создает одну картину, что с трудом выделяешь отдельные поразительные фигуры: невесты, мужика, цыганок, боярина... Это – великолепно. “Русский Романтический театр” – Романов, Челищев; и в каком порядке поставить эти имена – не знаю»⁶².

«Это *Tanzgemälde* оказалось очень интересным благодаря исключительно любопытным декорациям и костюмам П. Челищева... Тут вся тайна достигну-

того художественного впечатления в тонком ироническом изображении быта. Характерная особенность манеры Челищева – преувеличенность, исполинство размеров. Этим создается очаровательный гротеск, и на этом построены костюмы и аксессуары “Боярской свадьбы”, самое удачное – головные уборы женщин: целое колесо и спускающийся сзади плат. Особенно красивый костюм невесты (Эльза Крюгер. – Г.К.): белая парча с черным – серебро с чернью – в звездоподобном, тоже как колесо, головном уборе, в очаровательных чувяках и в сверкании всей одежды. Исполинство и в костюмах хозяина и гостей: то широченные золотые клобуки, то узкие непомерно высокие шляпы-трубы. Очень интересна эта манера в аксессуарах – в исполинской серебряной стерляди, которую выносит толпа стольников, в лебедях на блюдах и т. д. Всё к тому сделано в длинных косых линиях...»⁶³.

«Спектакль вызывает восторг публики при самом поднятии занавеса. Ничего подобного этим краскам, этой живой картине сказочного русского пира Берлин еще не видел. Кажется, что людей здесь нет, что всё это лишь один волшебный рисунок. Но, вот смолкает песнь гусяра, и от расписных полотен отрываются расписные люди. Волшебство красок уступает место волшебству движений. Вот прошла по сцене восхитительная невеста – г-жа Крюгер. После огненной Тамары, томная русская красавица г-жа Крюгер показала диапазон своего пластического дарования. Но публика не успевает насладиться плавным ритмом русской, как в неё врывается цыганская вакханалия. ...Бешеной страстью носится между величавыми боярами цыганская пляска. А контрасты красок юга и севера, мощная фантазия художника, создавшего это созвучье, неразрывно сливаются с фантазией режиссера и пластикой танцовщиц. Как характерный балет, “Боярская свадьба” лучшее, что в этом роде русскому таланту удалось создать.

Лавры г-на Романова здесь разделяет юный художник г-н Челищев, как бы посланный судьбой для осуществления задания “романтического театра”»⁶⁴.

«Романов не один... с ним рядом большое радостное будущее нашей декорации – неистовый, буйный Челищев – развернувший в “Боярской свадьбе” красочную пляску, азиатскую безудержность. Его терем – это кусок русской истории – сжатый в полотно. И, быть может, “Боярская свадьба” является самым победным достижением нового театра, благодаря правде, победной интуиции челищевских красок, слившихся с ритмом, движением тел и лепкой Романова»⁶⁵.

«Этому театру, действительно, повезло. Кроме галантного Романова, колыбель новорожденного театра оберегает красочный искусник Челищев,

с его видениями старой Руси, теремов, с его склонностью к сказке. Над юной колыбелью театра вознеслись резные коньки крыш, опоясала ее кайма кумачевая, ситцевая, парчевая, золотая»⁶⁶.

Можно привести еще десятки высказываний. Челищева отмечали все, его нельзя было не заметить, не восхититься им. Сергей Горный посвятил художнику подлинную поэму в прозе под названием «Терема»⁶⁷. Однако, необходимо остановиться на одном принципиальном моменте искусства художника. В «Боярской свадьбе», да и, в принципе, во всех других постановках, костюм у Челищева – это костюм-декорация, костюм-театр. Актеру надлежало играть одновременно и в нем и с ним. Подчиняться и противодействовать его законам. Быть с ним единым целым, а временами существовать от него отстраненно. Принцип, заметим, не раз испытанный А. Экстер – и тоже в балетных костюмах.

В «Боярской свадьбе» Челищеву наконец-то предоставилась возможность работать на большой и глубокой сцене. И на этот раз художник уже никак не сдерживал ни свою фантазию, ни свой темперамент. Мотивы старинных русских теремов и боярских палат переплетались, наступали друг на друга, друг с другом спорили и играли. Здесь были не терема и не палаты, а именно их мотивы, преобразенные художником, увиденные им сквозь призму русских сказок и песен.

Челищев не возводил на подмостках никаких строений, декорации представляли собой систему разной конфигурации полотен с изображениями фрагментов архитектуры. Прикрепленные к подвесам и уходящие рядами в глубину, они двигались вверх и вниз, в любую сторону. На эскизе – только одна пластическая ситуация, в спектакле таких ситуаций оказывалось множество. Писанные фрагменты каждый раз складывались во всё новые и новые композиции, так что перед глазами у зрителя возникал сказочный город, бесконечный в своих неожиданных и таинственных проявлениях.

Ещё один интересный эффект: каждая пластическая ситуация очень точно соответствовала тому или иному костюму, главному в этот момент. Декорация «подавала» актера. Её геометрические цветовые мотивы словно бы пересекались в костюме, он становился центром грандиозного узора. Особенно впечатляющими были массовые выходы, тех же столбиков со стерлядью, к примеру. В этих сценах полотно безостановочно двигалось, и возникало ощущение долгого прохода мимо цветных фасадов, через сверкающие изрзцами палаты, сквозь резные арки, через десятки дверей.

Грандиозный успех «Боярской свадьбы», с одной стороны, принес Челищеву громкую известность, с другой же – невероятно осложнил его положение

в театре. Осложнил настолько, что в дальнейшем в этом театре ему удастся осуществить еще всего только один спектакль.

В принципе, в Русском Романтическом театре Челищева понимала и поддерживала только Эльза Крюгер, но поскольку она, как балерина, не была на первых ролях, танцевала совершенно особые партии, с её мнением особо не считались, несмотря даже на то, что именно она в значительной мере финансировала театр.

Не понимал и в общем-то не принимал Челищева А.Е. Шайкевич⁶⁸ – в дирекции театра у него один из решающих голосов. Вкусы Шайкевича были сформированы «Миром искусства» и репертуаром Мариинского театра начала века, нового искусства он не знал, не хотел в него вникать. Будучи человеком больших амбиций, единственное, чего он хотел, это стать равным С. Дягилеву и его «Русскому балету». Но Шайкевич не учитывал того, что Дягилев как раз всегда был открыт всему новому: в момент Рождения Русского Романтического театра в «Русском балете» давно уже не работает никто из «Мира искусства», ставят Пикассо, Брак, Грис, Робер и Соня Делоне... Добавим к этому: Шайкевич писал либретто для балетов, их в свое время не принимал Мариинский театр, и теперь он надеялся осуществить их в Берлине. Против этого всегда возражал Челищев⁶⁹.

С нескрываемой завистью и недоброжелательностью относились к Челищеву и его коллеги по театру – художники Ф. Гозиасон⁷⁰, Л. Зак⁷¹, В. Боberman⁷² – «Пумперниксели», как иронически называл их Челищев⁷³. Во всех спорах и при каждом обсуждении готовившегося спектакля главным аргументом А. Шайкевича всегда был Л. Бакст. Это имя все повторялось и художниками Русского Романтического театра, хотя на деле никому из них не удавалось достичь бакстовских высот. Не зная (или не желая вспоминать) искусство Камерного театра, они его опровергали, особенно те спектакли (и декорации), где отчетливо звучали кубофутуристические фразы. Доходило до смешного: Ф. Гозиасон всячески отрицал влияние на своё творчество идей А. Экстер, хотя в 1919 году он учился в её студии в Одессе⁷⁴, и уроки Мастера оказались для него не без последствий, что, кстати, сразу распознала и отметила критика⁷⁵.

Назначая Челищева художником «Жертвоприношения Атораги» (на музыку А. Глазунова), Шайкевич потребовал решения в «бакстовском духе». Челищев это требование принял, но нисколько не изменил себе. Наоборот, уверенно продемонстрировал диапазон своих возможностей. Наверное, после буйства «Боярской свадьбы» мало кто ожидал такого сосредоточенного, такого замкнутого в себе спектакля.

Челищев не скрывал инспирирующих моментов своего решения – «Тамара» Л. Бакста. Конечно, не было никаких дословных заимствований, равно как и стилизаций «под Бакста». «Тамару» и «Жертвоприношение Атораги» роднит то, что в основу одного и другого решения положены совершенно конкретные архитектурные реминисценции: у Бакста – грузинские горные башни, у Челищева – ассирийские храмы, И в одном, и в другом случае действие не выходит за пределы интерьера. «Тамара» и челищевский балет оказались созвучными и общей своей атмосферой: таинственной, тревожной, точно знающей трагическую развязку сюжета.

Думается, трудно представить город, более подходящий для постановки «Жертвоприношения Атораги», чем Берлин с его фантастическими коллекциями ассиро-вавилонского искусства. И, наверное, в Берлине естественным (и объяснимым) было бы решение, просто цитирующее в сценической пластике и костюмах музейные образцы. В истории театра такие спектакли случались, и им часто нельзя было отказать в убедительности. Челищев поступил иначе. По всему видно, что музейные экспонаты им изучены досконально и самое главное в них он понял тонко и пронизательно. Вот с этим главным он и работал.

Прежде всего, колористическая структура. Челищев прекрасно знал ее пределы в ассирийском искусстве и никак за них не выходил. Формы его декораций наделены ультрамариново-синим с включением черного и белого, но не большими плоскостями, а тонкими полосами. В костюмах – красно-коричневая гамма. Конечно, ультрамариново-синий сразу же напоминал о своем происхождении: знаменитые Ворота Иштар в Вавилоне, перенесенные в один из берлинских музеев. И, конечно же, Челищев сообщает формам необычайно широкое колористическое содержание. В своих проявлениях на сцене цвет оказывается беспредельным: от зловеще вспыхивающего иссиня-черного до звенящего своей чистотой ультрамарина. Впрочем, звонкая яркость в спектакле воцарялась лишь в немногие моменты и совсем ненадолго. К этому не располагал сюжет: в его основу положена история сошествия богини Иштар в обитель мертвых.

Если говорить в общем, то сценический мир – это мир, увиденный глазами безумной Иштар. Здесь всё узнаваемо, но в то же время всё сдвинулось, всё разрушено, всё отдельно и всё не так. Всё похоже на храм Иштар, но – после землетрясения или катастрофы. Глаз узнает алтарь, колонны, поблескивающий пол, но всё лишено ритуальной торжественности. Здесь разрушена привычная геометрия: наклонены стены, наклонены колонны.

Конечно, художник отталкивался от архитектуры ассирийского храма, где двери никогда не располагались по одной оси, не было перспективы длинной

анфилады залов, но его сцена доводит всё до предела – отсюда вообще нет выхода, не может быть: обитель мертвых!

Чтобы еще больше подчеркнуть трагизм среды, Челищев прибегает к весьма решительному приему. Зная, что в Ассирии искусство было принципиально декоративным, неотделимым от архитектуры храма или дворца, художник эту «неотделимость» разрушает. Декоративный момент у него присутствует, но не слит с конкретными объемными формами, а распространен на всё пространство: его пронизывают волнистые линии, полосы, зигзаги. Более того: такие линии и полосы в храмовой или дворцовом архитектуре всегда обрамляли своеобразные фризы – бесконечные ряды абсолютно повторяющихся человеческих фигур. В спектакле они ничего не обрамляют, существуют абсолютно независимо.

Однако, на сцене такие ряды присутствовали: их создавал кордебалет. Именно Челищев подсказал Борису Романову, хореографу «Жертвоприношения Атораги» характер мизансцен: движущиеся ряды танцоров; все они были как бы развернуты в одном ракурсе и в танце этот ракурс оставался неизменным. В одном из эпизодов у женского кордебалета вместо головных уборов огромные головы быков, танец строился строго по кругу – почти цитата изображений быков в концентрических полосах на ассирийских шитах.

В спектакле иногда бывали моменты, когда сцена погружалась в синюю тьму, тогда в глубине открывалась полукруглая шторка. И возникал где-то вдали фрагмент пейзажа со сверкающей белизной крепостью. Такой своеобразный *hompage* Льву Баксту: у него ведь точно так в «Тамаре» полумрак высокой башни иногда прорезало вдруг открывшееся окно, за ним было видно, как бурлит Терек, как сверкают в солнечных лучах потоки воды.

* * *

Три берлинских года в жизни Челищева были, безусловно, счастливыми. Он стал известным художником. Он делал свой театр только таким, каким хотел его делать. Он поверил в себя. И всё же в Берлине Челищев постоянно ощущал неудовлетворенность. В это время он хотел ставить только балеты и был абсолютно убежден, что только балетная сцена позволит ему высказать что-то бесконечно важное, что-то сокровенное, не отпускавшее его еще с тех, уже далеких дней московской юности. Но в Берлине он поставил всего лишь два балета, а мечтал о «Щелкунчике», о «Лебедином озере». И всё чаще думал о Париже, ловил каждое известие о «Русском балете», искал встреч с Дягилевым, познакомился со Стравинским... И очень много работал: в театрах, в кино.

Когда П. Сувчинскому предложили адаптировать для сцены огромную неуклюжую пьесу Жозефа Артура Гобино «Савонарола»⁷⁶, он поставил условие: декорации и костюмы делает только Челищев. Премьера «Савонаролы» состоялась в Theater a.d. Königgräzerstrasse в самом начале 1923 года. Все были единодушны: это – спектакль художника!

«Режиссура – это художник, отдающий все во власть красочному пятну и исходящий только из него; хорошо, что художник этот – молодой Челищев, иначе от спектакля не осталось бы и зрительного впечатления»⁷⁷. На самом деле так и было: «Савонаролу» Сувчинский и Челищев ставили вместе⁷⁸.

В пьесе Гобино множество эпизодов и множество мест действия: Флоренция, Неаполь, Болонья, Милан... Среди действующих лиц – Боттичелли, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Синьорелли...

Каждую сцену предваряет распространенная ремарка, вот, такая, как эта, первая: «Сад при монастыре св. Доминика. Полночь. Чистое, ясное глубокое небо. Искрятся звезды. Лунный свет льется под своды колоннад, окружающих площадь, засаженную деревьями и благоухающими цветами. На освещенных стенах видна фресковая живопись: красные ткани, голубые мантии, бледные лица, скрещенные руки; лики святых и праведников в лучезарных ореолах. Посреди монастырского двора мраморное Распятие, в стиле тринадцатого столетия. К Распятию ведут несколько каменных ступеней. На крыльях креста изображения свидетелей крестного распятия. Кругом креста широкая аллея, по которой гуляет настоятель монастыря»⁷⁹.

Художник не намерен был следовать ремаркам, но очень точно ощутил материю пьесы; долгие монологи, замедленная интрига, какая-то окаменелость, сковывающая действие. В пластике спектакля всё это нашло отражение. Действию предоставлялась единая на весь спектакль среда, расположенная на сценическом круге и время от времени предстающая в новых и новых ракурсах. Всё напоминало гигантский некрополь: белые ступени, белые лестницы и колонны, множество белых скульптур. Самых разных: человеческие фигуры во весь рост, фигуры в креслах, на скамьях, на троне, облокотившиеся на перила...

Начало каждого эпизода, действительно, напоминало кладбище. В действии выяснялось, что на сцене не только одни скульптуры, но еще и актеры в скульптуроподобных костюмах. Принципиальным было то, что действие никогда не компрометировало «скульптурность» героев. Во-первых, в каждом эпизоде героев-скульптур было значительно больше, чем предусмотрено текстом. Когда того требовал сюжет, герои покидали свои места и перемещались в пространстве, не причастные же к сюжету так и оставались на своих местах

до конца эпизода. И второе: каждый актер, отыгравший свою сцену, непременно возвращался вновь на свое место.

В челищевских костюмах заключен волевой режиссерский прием. Актером, в сущности, управлял художник, им определены характер движений героев, их реакции, жесты, эмоциональный строй. При этом, «свойственные Челищеву склонность к чрезмерному преувеличению размеров, капризная причудливость в деталях (напр., ноги у Папы в виде двух кирпичей или колесо стального цвета на голове у миланского герцога)»⁸⁰.

«Костюмы, казавшиеся очень тяжелыми, были сделаны из легчайших материалов, посаженных на рамы из конского волоса и китового уса, тем не менее самый их объем мешал движениям актеров, которые жестикулировали с трудом. Зрителям же казалось, что актеры одеты в металл и камень, а вся сцена представлялась невероятно тяжелой»⁸¹.

Костюмы к «Савонароле» уникальны и в ином плане. В них нашло отражение очень многое, что случилось и в театре, и в изобразительном искусстве. Трудно назвать в начале XX века другое сценическое произведение, где столь многое соединилось, отразилось и преобразилось. Конечно же, здесь не мало от А. Экстер, от принципа ее костюмов к «Саломее». Здесь – очень индивидуально преломленные впечатления от малевической «Победы над солнцем». И явное понимание скрытой театральности «Контрастов форм» Фернана Леже. И уроки кубистической скульптуры. И многое еще другое.

Скульптурный принцип построения костюма, мистическая игра живого человеческого существа со своим двойником-скульптурой – всё это после «Савонароль» Челищев продолжит в проектах костюмов к фильму «Пагода» (1923 г.)⁸². Там аналогичным образом актер был словно втиснут в некое сооружение из бамбуковых трубок. Только, по сравнению с «Савонаролей» всё обстояло иначе: формы и цветовое решение этого сооружения точно соответствовали абрисам и пластике традиционного кимоно. Но это – в эскизе, и это тогда на сцене, на экране, точнее, когда актер неподвижен. Малейший же поворот тела, любой шаг мгновенно приводили в движение бамбуковые трубки. Человек оказывался внутри чего-то разлетающегося, дрожащего, вибрирующего. Чего-то, в чем трудно распознать единую и цельную форму.

Последним берлинским спектаклем Челищева стал «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова. Стоит обратить внимание: поставлен он был не просто в одном из многих музыкальных театров города, а в Staatsopera – в Государственной Опере, на первой сцене Германии.

Ещё задолго до премьеры спектакль сопровождали разные слухи. Говорили, что это сатира на советскую Россию. Рассказывали о выдумках художника,

и о том, что на костюмы и декорации ушли четыре годовых бюджета театра. Последнее было правдой: Челищев не был ограничен ни в чем. Каждую картину сопровождал новый интермедийный занавес. В каждой картине у всех персонажей менялись костюмы.

Говорить о каком-то определенном стиле «Золотого петушка» нельзя. Художник сознательно его избегал, постановочный размах казался неконтролируемым. Происходящее в одной сцене пластически никак не обуславливало сцену следующую. Всё мелькало, необъяснимо менялось, смешило и веселило. «Золотой петушок» подан легко, просто и весело, и эта «веселость» особенно ярка в красках и декораций и костюмов – она переливается, играет, светит, в особенности после жухлых тонов немецких декораторов. Всё здесь грациозно и забавно – по-театральному»⁸³.

В прессе то и дело по поводу «Золотого петушка» звучало слово «лубок». На самом деле от лубка в спектакле не так уж и много. «Петушок» Челищева в основе – русский лубок, но воспринятый вкусом современного человека, и, пожалуй, больше глазом иронического европейца. Вот, например, свита Шамаханской царицы – восток в ней чувствуется только в намеках; или сказочный шатер – у Челищева это вертящаяся карусель, вся в флажках, на фоне золотого солнца с лучами... Или поле битвы – как будто, и настоящей битвы: с зловещей огромной луной на черном небе, с трупами... Но, глядишь, – трупы эти кукольные и в самые неподходящие места воткнуты им огромные мечи, а по сцене бегают картонные лошади...»⁸⁴.

На интермедийных занавесах, перечеркивая какую-либо иллюзорность, Челищев воспроизводит огромные натюрморты, где на равных присутствуют цветы, плоды, деревья, дворец Дадона, шатер Шамаханской царицы... По первому взгляду, занавесы эти, действительно, производят впечатление примитивов. Но если всмотреться, убеждаешься в том, что живопись их культивированная и эстетская, только играющая в примитив. Всё очень изысканно и тонко. Всё свидетельствует о художнике современном, уверенно владеющем современной лексикой. Что же касается стихии костюмов, то в ней заключен момент, думается, мало понятный европейским зрителям и критикам тех лет, во всяком случае, он не был замечен.

Дело в том, что Челищев в костюмах часто пародировал те революционные представления, свидетелем и участником которых он был во время первомайских празднований в Киеве. Те сценки, где, к примеру, пролетарий, разорвавший цепи, давил и уничтожал царей, священников, буржуев. Царь Дадон на эскизах – точь-в-точь персонаж таких сценок, таких плакатов. И звездочет оттуда же, и евнухи. Челищев воспроизводит в некоторых эпизодах, если так

можно сказать, эстетику тех представлений. И тех костюмов, не сшитых специально, а подобранных из всего, что оказалось под рукой. В одном из эскизов, правда, на какой-то балахон нанесен абстрактный рисунок: в нем почти точная цитата фрагмента одной из «Цветовых динамик» А. Экстер 1918 года. Такое тоже бывало тогда: левые художники строили эстрады, расписывали стены, сочиняли костюмы для революционных торжеств.

После «Золотого петушка» Челищев едва ли не самый знаменитый театральный художник Берлина, помимо больших спектаклей и сенок для кабаре, он делает костюмы для сольных номеров Бориса Романова и Тамары Карсавиной, с ним ведут переговоры Татьяна Павлова и Михаил Мордкин, Фридрих Мурнау приглашает его в свой новый фильм, Кароль Шимановский мечтает увидеть свою оперу в его декорациях...

Но художник уже принял решение: через несколько месяцев он уезжает в Париж. И хотя все свои берлинские дни Челищев только и думал о Дягилеве, о его балете, просил о встречах, расспрашивал о планах труппы, уехав из Берлина, в театре он уже будет работать очень мало. Набоковскую «Оду» в «Русском балете» он поставит только через четыре года – в 1928-м. А потом с большими перерывами оформит очень немногие спектакли. И все они уже будут иметь отношение не столько к театру вообще, сколько к его лишь собственной живописи.

Челищев, как говорилось, был человеком мистического склада, подчинялся предощущениям, верил в предопределенность всего. И как знать, не чувствовал ли он, что быть в театре ему предназначено только здесь, в Берлине? Не оттого ли именно берлинские дни были днями триумфа его театрального таланта? Как знать...

Примечания

¹ На русском языке литература о Павле Челищеве практически отсутствует. Впервые имя художника стало упоминаться в связи с выставками в России собрания Н.Д. Лобанова-Ростовского, в котором содержится ряд театральных эскизов Челищева. В недавнее время появились две публикации А. Шумова – в газете «Супремус» (2001. № 9) и в небольшом альбоме «Рай Павла Челищева» (М., 2005) – в них предпринята попытка интерпретации зрелого (сюрреалистического) творчества художника. В 2007 г. в московской галерее «Наши художники» состоялась первая в России выставка произведений Павла Челищева. Поскольку в состав экспозиции входили произведения исключительно из частных собраний (кроме «Феномены» из ГТГ), приобретенные отечественными собирателями в последние годы, от этой выставки не приходилось требовать какой-либо цельности и целенаправленности. Однако ее трудно переоценить: впервые живопись и графика художника были представлены в России в таком количестве – 54 произведения! К сожалению, статья, предвещающая каталог, изобилует многими неточностями и весьма поверхност-

но характеризует творчество художника. В нашей статье (*Коваленко Г.* Берлинские дни Павла Челищева // *Пинакотека.* 1999, № 3–4) рассматривалась спенография художника в берлинских театрах начала 1920-х гг., однако размеры публикации не позволяли рассмотреть эту тему с достаточной полнотой.

² Tyler P. The Divine Comedy of Pavel Tchelitchev. NY., 1967. P. 183–184. Этот эпизод описан и А.А. Румневым в его неопубликованных мемуарах «Прошедшее проходит предо мной...» (РГАЛИ. Ф. 2721. Оп. I. Ед. хр. 9. Л. 27).

³ *Кедров К.* Метакод. М., 2005. С. 9.

⁴ Письмо П.Ф. Челищева к В.Ф. Зарудной от 20.08. 1947 г. Цит. по: *Кедров М.* Метакод и метаметафора. М., 1999. С. 15–16.

⁵ Мильман Адольф Израилевич (1886–1930) живописец. С 1912 года был членом общества «Бубновый валет», участвовал в его выставках в Москве (1912, 1913 и 1914) и в Петербурге (1914), а также в ряде других. В 1918 году жил в Киеве, вел студию живописи. В 1921 г. эмигрировал во Францию, участвовал в выставках русских художников в Париже, Лондоне, Гааге.

⁶ Украинская Государственная Академия искусств открылась 5 декабря 1917 года. Первый профессорский состав Академии: Михаил Бойчук, Николай Бурачек, Михаил Жук, Василий Кричевский, Федор Кричевский, Абрам Маневич, Александр Мурашко, Георгий Нарбут. С перерывами просуществовала до 1922 года, когда постановлением правительства была реорганизована в Киевский художественный институт.

⁷ О Студии А. Экстер см.: *Kovalenko G.* Kyjv, 1918: Alexandra Exter and her Studio // *Ukrainian Modernism.* Chicago, 2006. P. 115–118; *Коваленко Г.Ф.* Александра Экстер и её Студия (Киев, 1918) // *Русское искусство. XX век. Т. I. М., 2007. С. 105–128.*

⁸ Сувчинский Петр Петрович (1892–1985) – выдающийся музыковед, оставивший след не только в России, но и повлиявший на целое поколение европейских композиторов 1950–1960-х гг. Издатель в 1915–1918 гг. знаменитых журналов «Музыкальный современник» и «Мелос». Осенью 1919 г. покидает Россию. В 1921 г. основывает вместе с Н. Трубецким евразийское движение. Постоянно выступает со статьями по истории, литературе, музыке. Особенно много писал об искусстве И. Стравинского. Был инициатором создания журнала «Версты», объединившего на своих страницах лучшие силы русской литературной эмиграции: Л. Шестова, А. Ремизова, М. Цветаева и многих других.

⁹ В 1918 г. П. Челищеву исполнилось 20 лет.

¹⁰ Яворский Болеслав Леопольдович (1877–1942) – русский музыковед, педагог, пианист, композитор. С 1916 года профессор Киевской консерватории, с 1918 года также Киевского музыкально-драматического института им. М.В. Лысенко

¹¹ Ошибка памяти: П.П. Сувчинский и П.Ф. Челищев переехали в Берлин в 1921 году.

¹² Письмо П.П. Сувчинского к М.В. Юдиной от 7 января 1963 года. Цит. по: Петр Сувчинский и его время. М., 1999. С. 372.

¹³ Коханьский Павел (1887–1934) – польский скрипач, педагог: В 1914–1920 годы жил в России, вел интенсивную концертную деятельность, в 1917–1919 годы профессор Киевской консерватории. Друг К. Шимановского и С. Прокофьева. Коханьска Зофья (ум. 1959) – жена Павла Коханьского.

¹⁴ Шимановский Кароль (1882–1937) – польский композитор, пианист, педагог, музыкальный критик. Родился и вырос на Украине. Состоял в родстве с семьями русских музыкантов Нейгаузов и Блауменфельдов. В 1919 году переехал в Польшу.

¹⁵ Нейгауз Генрих Густавович (1888–1964) – русский пианист, педагог. Выступать начал с 9-летнего возраста. В 1918–1922 годы профессор Киевской консерватории. Среди учеников Нейгауза – С.Т. Рихтер, Э.Г. Гилельс, Я.И. Зак и др.

¹⁶ Блуменфельд Феликс Михайлович (1863–1931) – русский пианист, дирижер, композитор, педагог; в 1895–1911 годы – дирижер Мариинского театра в Петербурге. В 1908 году дирижировал оперными спектаклями «Русских сезонов» в Париже. С 1918 по 1922 год профессор Киевской консерватории.

¹⁷ Горюхи Владимир (Самойлович) (1904–1989) – русский и американский пианист-виртуоз. Воспитанник Киевской консерватории.

¹⁸ Кошиц Александр Антонович (1875–1944) – украинский хоровой дирижер. В 1916–1918 годы хормейстер и дирижер Киевской оперы. Кошиц Нина Павловна (1894–1965) – сопрано. Солистка Оперного театра Зимина. Неоднократно выступала с концертами в Киеве. С 1921 года жила за рубежом, пела в театрах и концертах. С 1941 года преподавала в Голливуде.

¹⁹ Зофья Коханьска в письме к Каролу Шимановскому от 25 апреля 1919 года. Цит. по: *Szymaniowski K. Korespondencja. 1903–1919. Kraków, 2007. S. 651.* Интересно, что в портрете Зофьи Коханьской 1942 года П. Челищев изобразил ее совсем молодой, такой, наверное, какой она была в Киеве в 1918 году.

²⁰ «У Челищева был странный тяжелый характер; этот живой и очень привлекательный человек был болезненно суевренным – носил таинственную красную нитку вокруг запястья, или иератическую горюху о Золотом сечении, истинном значении Гораполлона и т. д.» (*Стравинский И.Ф. Диалоги. Л., 1971. С. 196.*)

²¹ Tyler P. Op. cit. P. 215.

²² Ibid. P. 225.

²³ Soby J.T. Tchelitchev. Paintings. Drawings. New York: Museum of Modern Art. 1942.

²⁴ Tyler P. Op. cit. P. 229–230.

²⁵ «Ковер-самолёт». Журнал для детей. Всеукраинское издательство при В.Ц.И.К. Советов Рабочих, Крестьянских и Красноармейских Депутатов. Киев, 1919. № 1. Ответственный редактор – С. Мстиславский. Журнал содержал иллюстрации И. Чайкова, П. Пастухова, А. Берлянта, О. Форш.

²⁶ Tyler P. Op. cit. P. 230.

²⁷ «Портрет Осипа Любича» (1926; бумага, кисть, перо, индийская тушь; 43x25,5 см). Воспроизведен в каталоге: Pavel Tchelitchev. A Selection of Paintings, Gouaches and Drawings. The Alpine Club. London. N 6.

²⁸ Tyler P. Op. cit. P. 245.

²⁹ Ibid. P. 237.

³⁰ Редько К. Дневники. Воспоминания. Статьи. М., 1974. С. 48–50.

³¹ Запись беседы с Ниной Александровной Тихоновой (11 апреля 1990 года; 80, rue de l'Université, Paris). Архив автора. Тихонова Н.А. – балерина, педагог, написала книгу воспоминаний «Девушка в синем» (М., 1992). В 1920-е годы в Берлине и в Париже дружила с П. Челищевым. Первый муж матери Н.А. Тихоновой Анатолий Ефимович Шайквич был одним из организаторов труппы «Русский Романтический театр», где работал П. Челищев.

³² Запись беседы автора с Ниной Александровной Тихоновой (13 апреля 1990 года; 80 rue de l'Université, Paris). Архив автора.

³³ Дейч А. По ступеням памяти. Киев. 1968. С. 107.

³⁴ Борьба (Киев). 1919. № 48. 11 апреля.

³⁵ Крижицкий Г.К. Випереджаючи час. Київ. 1984. С. 54.

³⁶ «Для апофеоза художник Исаак Рабинович придумал неслыханное изобилие: через всю сцену протягивалась гирлянда бутафорских фруктов, овощей, рыбных и птичьих тушек, подозрительно фаллического вида. Овация нарастала. Исаак выходил раскланиваться. Он вел за руку двух

своих помощниц: одна была я, другая – моя подруга Витя, служившая подмалявком у Экстер. Это мы с Витей раскрашивали фруктообразные фаллусы, уточняя форму, халтурно сделанную в бутфорской» (*Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. М., 1990. С. 16–19).

³⁷ «Художник Исаак Рабинович был приглашен в бывший Соловцовский театр – теперь Театр имени Ленина – и, зная о моих увлечениях, взял меня своим помощником. Обязанности мои были несложными. В низкой и длинной декорационной мастерской нужно было развести в глиняных горшках клеюю краску, обмакнуть большую кисть и, зачерпнув нужный цвет, покрыть им холст, растянутый на полу, согласно пробе самого художника» (*Козинцев Г.М.* Собр. соч. в 5-ти т. Том I. Л., 1982. С. 24).

³⁸ «Работа в театре сложилась удачно, так как мы не только присутствовали на репетициях Марджанова, но и нашли свое рабочее место. Мы помогали Рабиновичу в изготовлении декораций к пьесе Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник»), овладевали техническими секретами росписи задников, раскрашивали ткани, предназначенные для костюмов, – словом, с головой окунулись в волшебный и сумасшедший мир театрального закулисья» (*Юткевич С.И.* Собр. соч. в 3-х т. Том I. Молодость. М., 1990. С. 34).

³⁹ Один из эскизов – в собрании Н.Д. Лобанова-Ростовского (Лондон), второй – в собрании Патрика Дюпона (Париж).

⁴⁰ *Windham D.* The Stage and Ballet Design of Pavel Tchelitchev // *The Dance Index* (London). 1944. January/ February. P. 32.

⁴¹ *Бабаджан В.* Конспект лекций А. Экстер // *Бабаджан В.* Из творческого наследия. В 2-х т. Том I. Одесса, 2004. С. 281.

⁴² *Богомазов О.* Живопись та елементи. Київ, 1996. С. 72–73. Богомазов Александр Константинович (1880–1930) – живописец, график. Яркий представитель кубофутуризма. Организатор (вместе с А. Экстер) киевского художественного объединения «Кольцо». Профессор Украинской государственной Академии художеств (1917–1922) и Киевского художественного института (1922–1930). Автор теоретического труда «Живопись и элементы» (1914).

⁴³ Бывшее собрание Б.Е. Кохно (Париж).

⁴⁴ Театрал. Театр и музыка // *Русское эхо* (Константинополь). 1920. 28(15) марта. № 2.

⁴⁵ Князев Борис (1900–1975) – артист балета, хореограф, педагог. Ученик М. Мордкина. В 1920 году уехал из России, сначала в Константинополь и Софию, затем в Париж. В 1925 году организовал свою балетную труппу «Балет Бориса Князева». Выступал в балетных спектаклях парижской Русской оперы. В 1932–1934 годы балетмейстер парижской Опера-Комик. В 1937 году организовал в Париже собственную Студию. За свое танцевальное искусство получил в Университете танца докторскую степень (1958).

⁴⁶ Зимин Виктор Петрович (1895–?) – артист балета, педагог. В 1919 году эмигрировал в Константинополь, где в 1920 году вместе с Б. Князевым организовал балетную труппу. В 1925 году переезжает в Париж, выступает с концертными номерами. Танцевал в составе группы артистов «Летучей мыши» (1944). В 1945 году открыл балетную студию.

⁴⁷ Дукельский Владимир Александрович (1903–1969) – композитор, поэт. Учился в Киевской консерватории. В 1920 году эмигрировал в Константинополь. Основал вместе с Борисом Поплавским Константинопольский цех поэтов. Уехал в США, затем в 1924 году в Париж. Писал музыку для балетов, кинофильмов, музыкальных комедий, симфонии, камерную музыку. Автор музыки к балету «Зефир и Флора», исполненному в Париже Русским балетом С.П. Дягилева (1925). В 1929 году переселился в США. Участник Второй мировой войны. Писал под псевдонимом Вернон Дюк. В 1955 году выпустил книгу мемуаров «Паспорт в Париж».

⁴⁸ *Duke V.* Passport to Paris. Boston-Toronto, 1955. P. 78.

⁴⁹ *Тэффи*. Стамбул. Бытовые очерки // Русское эхо (Константинополь). 1920. 4 апреля / 22 марта. № 3.

⁵⁰ Часть листов находится в собрании Н.Д. Любанова-Ростовского (Лондон), часть в Marion Koogler McNay Museum (San Antonio, Texas, USA).

⁵¹ *Барон Н.В. Дризен*. Парижские письма // Златоцвет (Берлин). 1924. № 1. С. 43–45

⁵² *Тугендхольд Я.* Александра Экстер как живописец и художник сцены. Берлин. 1922. С. 23.

⁵³ *Таиров А.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 169.

⁵⁴ Это письмо сохранилось, и есть смысл привести его полностью, оно весьма красноречиво: «Ма chère Анна Ивановна, подумать только, мы все здесь, а не там, на нашей несчастной разоряемой родине! Не могу передать вам, что я чувствовал, отрываясь от неё, но какой-то голос словно говорил мне, что я должен усхать. Как-нибудь я Вам все расскажу. Меня схватили, словно Ганимеда, и сбросили за Золотыми воротами. Une gêve, vraiment! Но моя семья, о ней я не осмеливаюсь ни говорить, ни даже думать. Я должен пробиться, и здесь я работаю в театре Виктора Зимина. Но в этом нет ничего возвышающего, и очень мало денег; нет возможности сделать что-либо в возвышающем стиле, о чем я все время думаю. О, моя дорогая Анна, теперь Вам придется стать мне второй матерью! Мы, русские храним большую часть России в своих сердцах, но не все. Кроме того, есть реальность, человеческое прикосновение, голос, живое присутствие, в этом эгонистический секрет Природы, искусство может лишь подражать ей, насколько удастся.

Ах, желал бы я, чтобы вы сидели здесь, в этом кафе! Странное место для молодого русского, привыкшего ко всем удобствам жизни в собственном доме, наш русский Маяк совсем другой. Но мне надо общаться, привыкать к остальному миру: космополитическому миру. Я вижу, что Киев был лишь подготовительной школой для этой Европы, где я теперь должен построить свой замок, а для строительства у меня только мои руки, вернее, *рука*. Вы понимаете меня, дорогая Анна Ивановна, как никто другой, сейчас я едва слышу свои мысли, мне трудно писать. Мой друг Владимир Дукельский, который тоже был в Киеве, играет самые фантастические песни, некоторые его собственны; у него есть то, что он называет «джазовый стиль», – *par exemple!* – но он хороший парень, благородный, талантливый, он даже пишет музыку для балета Зимина, который я оформляю.

Когда Н.Н., который только что был здесь, сказал мне, что Вы и дорогой Пьер в Константинополе, я не мог удержаться, чтобы не схватиться за перо и бумагу. Клянусь, если бы видели некоторых типов, приходящих сюда, Вы бы не поверили своим глазам. *Barbares!* Вы бы только взглянули и уползли прочь. Вы не смогли бы «остановиться, смотреть и слушать». Здесь говорят на всех языках, хотя в основном на английском, иногда американском, Вы бы слышали американский, не говоря уже о кокни! Вы бы не разобрали слов, но внешности и звуков, жестов и смеющихся лиц более чем достаточно для добропорядочных, образованных русских. Ну, «Маяк» странное название для кафе, поп? Это «дом света», который зажигается и гаснет, он подмигивает, Вы понимаете, что я хочу сказать, дорогая Анна Ивановна. Я плохой мальчик, вы знаете, что речь, которая сейчас звучит в моих ушах – *c'est dégoûtante, simplement dégoûtante*. Она не просто развратна, речь может быть по-разному развратна, и разница весьма велика, но я имею в виду не то. Она должна быть искусством, как и всё остальное. Я имею в виду что-то вроде детской речи, когда множество Гаргантюа в одной кровати лепечут, поют и смеются. Бедняги, на самом деле, я люблю их и жалею, несмотря ни на что. Некоторые, насколько я понимаю, прошли через ад. Но, слава Богу, здесь, в Европе все кончено, и они могут, мне кажется, отправляться домой. Даю им мос русское благословение. Потому что мне кажется, что я, своим скромным образом, тоже святой в зародыше, евангелист добра и особых мыслей.

Но я – мы -- мы не можем вернуться назад, не правда ли? Я думаю о сотнях, может быть, тысячах моих бедных соотечественников, включая женщин, обездоленных, не имеющих ни денег, ни надежды, возможно, даже друзей, и все в одной лодке, почти что голодают, Я не знаю, что с ними делать, что говорить, Сердце измучено, и слез не осталось. Чем больше я думаю, тем больше мне кажется, что каждый когда-нибудь должен попасть в ад – я имею в виду еще на этой земле, пока мы живем, ходим и дышим. Думаю, я уже побывал в аду, и не уверен, что я из него уже выбрался или вообще когда-нибудь выберусь. Но имея замечательных друзей, можно двигаться, подниматься и идти прочь. Это кое-что. Обнимите от меня Пьера, целую Вас тысячу раз. Я к Вам приду. Je t'embrasse aussi!

Та pauvre Павлик» [Bibliothèque Nationale (Paris). Département des Manuscrits. Fonds Pierre Souvtchinsky. Pièce 4678].

⁵⁵ «В ближайшем времени в “Свободном театре” состоится ряд балетных спектаклей труппы артистов русского балета во главе с балериной Е.С. Лорэн и артистом Б.А. Князевым. В программу первых балетных спектаклей включены полные балеты: “Саломея”, “Курильщики опиума”, “Арлекинада”, “Египетские ночи”, “Карнавал”, “Испанские эскизы”. Кроме того артистами балета будут исполнены отдельные номера обширного репертуара труппы: “Вакханалия” Глазунова, “Персидская идилия”, “Восточные эскизы”, “Танец кукол” и др.» // Россия (София) 1920. № 25. 19 сентября.

⁵⁶ Б/а. «Синяя птица» // Грядущая Россия (Берлин). 1921. № 16. 15 декабря.

⁵⁷ Б/а. К открытию театра «Синяя птица» // Театр (Берлин). 1921 № 5–6. С. 20.

⁵⁸ *Офросимов Ю.* Театр. Фельетоны. Берлин. 1926. С. 111.

⁵⁹ *Windham D.* Op. cit. P. 35.

⁶⁰ Об Эльзе Крюгер см.: *Kovalenko G. Elsa Krüger* // Experiment (USA). Vol. 2. 1996. P. 335–359; *Коваленко Г.Ф.* Эльза Крюгер // Памятники культуры. Новые открытия. 1999 год. М., 2000. С. 178–204.

⁶¹ «Нарождающийся в Берлине новый “Русский Театр” по широте намеченных и поставленных задач, является крупным событием в жизни русского искусства за границей.

Вместо осколков-миниатюр, лишь на мгновение ласкающих глаз, “Русский Театр” задался целью создать оазис чистого искусства в условиях планомерной, сезонной творческой работы.

Художники Г. Лукомский, П. Челищев и А. Пожедаев заняты уже работой над декорациями и костюмными эскизами для предстоящих постановок.

Главным режиссером приглашен балетмейстер Мариинского театра Б.Г. Романов. В труппу вошли артисты Императорского театра Елена Смирнова и А.Н. Обухов.

К постановке готовится “Королева Майя” Глюка, “Арлекинада” Дриго, балетные картины под музыку Глазунова и Лядова – “Боярский пир”, “Тамара”, “Деревенские картинки”.

В художественной совет “Русского Театра” вошли члены инициативной группы создания театра: Р. Даммерт, дир. “United Telegraph” от немецкой группы, один из создателей московского “Алатра” А.С. Яковлев, артистка Эльза Крюгер, литератор Сергей Горный». [Театр (Берлин). 1922. № 12–13. С. 19].

⁶² *Офросимов Ю.* Русский Романтический театр // Руль (Берлин). 1922. 19 октября.

⁶³ *Венгерова З.* Русский Романтический театр // Накануне (Берлин). 1922. 19 октября.

⁶⁴ Б-н. Романтическая затея // Время (Берлин) 1922. № 223. 23 октября.

⁶⁵ *Театрал.* Романтика // Время (Берлин) 1922. № 324. 30 октября.

⁶⁶ *Театрал.* Ожерелье // Дни (Берлин) 1922. № 4. 5 ноября.

⁶⁷ *Горный С.* Терема // Руль (Берлин). 1922. № 592. 8 ноября.

⁶⁸ Шайкевич Анатолий Ефимович (1870–1947) – историк и критик балета. В 1917–1919 гг. вместе с П.П. Потемкиным написал сценарий балета «Сольвейг». В 1922 г. был одним из организаторов Русского Романтического театра в Берлине, выступал как балетный критик в берлинской и парижской прессе.

⁶⁹ См. об этом: Письмо П.Ф. Челищева к С.П. Дягилеву от 26 февраля 1924 года [Bibliothèque Musée de l'Opéra (Paris). Département des Manuscrits. Fonds Kochno. Pièce 99].

⁷⁰ Гоziасон Филипп Осипович (1898–1978) – живописец, график, сценограф. Изучал право и историю искусств в Новороссийском университете, посещал Одесское художественное училище (1916–1918), в 1919 году – одесскую Студию А. Экстер. В ноябре 1919 года эмигрировал в Италию, в 1922 году переехал в Берлин. Работал в Русском Романтическом театре. С 1924 года живет во Франции. В начале 1930-х годов примкнул к группе художников-«неогуманистов». Участвовал во многих выставках. Публиковал статьи по вопросам классического и современного искусства.

⁷¹ Зак Лев (Леон) Васильевич (1892–1980) – живописец, график, сценограф. Учился в художественных студиях Ф.И. Рерберга и И.И. Машкова. В 1907 году поступил на филологический факультет Московского университета, в 1910-е годы стал членом литературной группы «Мезонин поэзии», а апреле 1920 года эмигрирует в Константинополь. В 1922 году переезжает в Берлин, работает в Русском Романтическом театре. В 1923 году переезжает в Париж, в 1930-е годы примыкает к группе художников-«неогуманистов». В 1940-е годы обращается к абстрактной живописи.

⁷² Боберман Владимир (Вальдемар) Абрамович (1897–1949) – живописец, сценограф. Учился в Студии И.И. Машкова в Москве. В 1921–1922 гг. жил в Италии. В 1923 году переезжает в Берлин, где работает в Русском Романтическом театре. С 1923 года в Париже. Помимо живописи занимался декоративно-прикладным искусством: писал эскизы ковров и панно, разрабатывал проекты мебели.

⁷³ См. об этом: Письмо П.Ф. Челищева к С.П. Дягилеву от 26 февраля 1924 года. *Op. cit.*

⁷⁴ См. об этом нашу публикацию: *Коваленко Г. Александра Экстер в Одессе 1919–1920 гг. // Искусствознание. 1999. № 2. С. 402–429.*

⁷⁵ «Постановки Зака, Гоziасона и Челищева. Оба последние несут на своих художественных лицах печать той оригинальности и свежести, которую им удалось почерпнуть у своего учителя – Александры Экстер. И сколько ни отмахивайся Гоziасон от этой преемственности (да что, вообще, в этом обидного? Разве подражание большому мастеру – а к таким Экстер несомненно принадлежит – значит умалить достоинство?), она всё же чувствуется во всем...» [Aza. Новая программа в Романтическом театре // Накануне (Берлин). 1923. № 252. 4 февраля].

⁷⁶ «Савонарола» – одна из пяти книг Жозефа Артура Гобино из его цикла трагедий «Возрождение».

⁷⁷ *Оффросимов Ю. Театральные наброски // Руль (Берлин). 1923. 4 января.*

⁷⁸ Письмо П.Ф. Челищева к С.П. Дягилеву от 21 ноября 1922 года. [Bibliothèque Musée de l'Opéra (Paris). Département des Manuscrits. Fonds Kochno. Pièce 99].

⁷⁹ *Граф Гобино. Возрождение: Савонарола, Цезарь Борджиа, Юлий II, Лев X, Микельанджело. Берлин. МСМXXIV. С. 5.*

⁸⁰ *А.В. «Савонарола» на сцене театра // Театр (Берлин). 1923. № 1. С. 17.*

⁸¹ *Windham D. Op. cit. P. 34.*

⁸² «Пагода». Премьера 17 мая 1923 года. Производство «Ольга Чехов-фильм». Сценарий и постановка Альфреда Фекете. В фильме снимались: Ольга Чехова, Эрнст Дойч, Вильгельм Дитерле, Пауль Бильдт. 5 частей. 1600 м.

⁸³ *Ю.О. К постановке «Золотого петушка» // Руль (Берлин) 1923, 17 июня.*

⁸⁴ Там же.

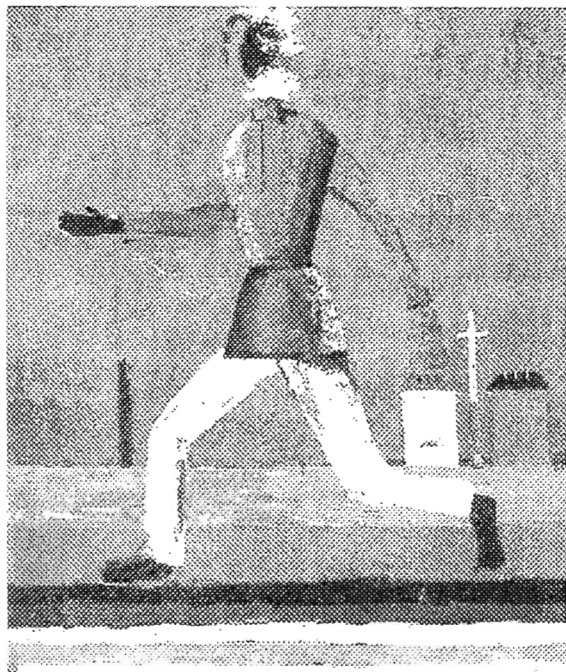
Н.В. Злыднева

Куда бежит крестьянин

Картина К. Малевича «Бегущий человек» (1929–1932, холст, масло, ГРМ) представляет собой загадку для интерпретации. В настоящей статье предложены возможные пути ее решения, которые опираются на анализ семантики и формальной организации произведения, а также его нарративной структуры.

Картина представляет собой плоскостную фигуративную трехплановую композицию. На первом плане изображена фигура бегущего мужика, темный овал лица которого лишен каких бы то ни было черт. Судя по всему его облику и одежде, это крестьянин – босоногий (ноги как и лицо – черновато-землистого цвета) и бородатый, в темно-синей косоворотке и белых полотняных штанах. Второй параллельный план образует пейзаж с низким горизонтом – два дома, меч, упирающийся кончиком в некое подобие сферы-мяча, и большой православный крест, все это на фоне сумрачного неба с летящими рваными облаками. Третий нижний ярус композиции образован разноцветными горизонтальными полосами, напоминающими геологический срез земли в школьных учебниках по географии. Доминирует сочетание красного, белого и черного на фоне сгущенного ультрамарина. Драматический колорит создает напряженную, даже трагическую атмосферу.

Существующие интерпретации данного полотна, как правило, сводятся к вульгарно-социологическому объяснению (картина бедствующего крестьянина как реакция художника на раскулачивание) или автобиографическому прочтению (трагический пафос полотна объясняется сложным периодом в жизни художника, когда закрыли Государственный Институт Художественной Культуры, которым тот руководил много лет, а также ухудшением общего политического климата в стране, возможно, и предчувствием собственной близкой кончины). Существует историко-стилистическая интерпретация полотна как встраивание творчества мастера в европейскую волну позднего экспрессионизма. Впрочем, эта интерпретация не ставит задачу раскрытия смысла изображенного, а лишь отмечает общий модус плана выражения. Все эти объяснения вполне допустимы, однако лишены цельности и не удовлетворяют любопытства наивного зрителя, а именно – не отвечают на вопрос, кто изображен на полотне, почему и куда бежит этот человек и что означают странные разнородные элементы пейзажа на заднем плане.

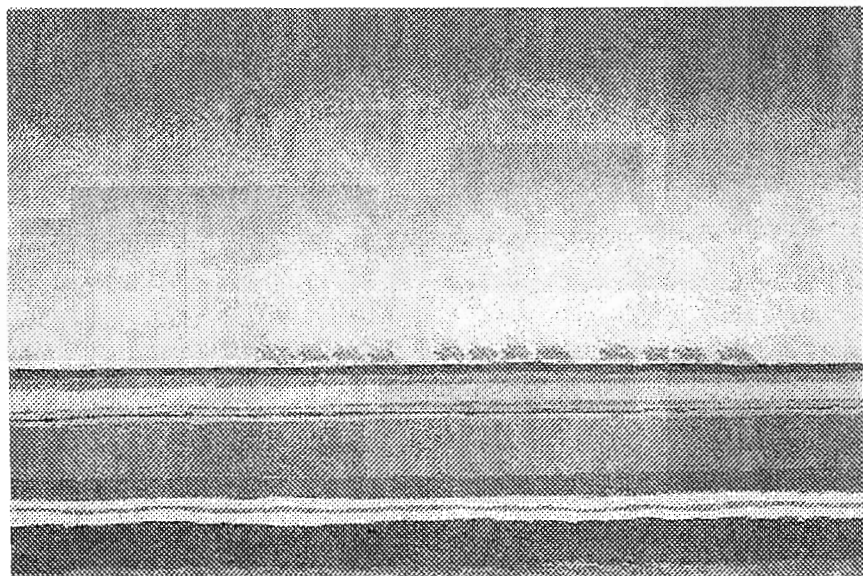


К. Малевич. Бегущий человек.
1929–1932, холст/масло, ГРМ

Загадок здесь, действительно, множество, и едва ли мы сможем их все разрешить в этом коротком эссе. Начать с того, что картина принадлежит к позднему периоду творчества Малевича, когда в конце 1920-х годов произошел резкий и не вполне объяснимый перелом в живописной практике: от беспредметности мастер перешел к фигуративным композициям. С небольшой погрешностью последние можно объединить в несколько видов: это супрематические, то есть с элементами прежней беспредметности, портреты в стилистике итальянского кватроченто, это группа полотен, повторяющих досупрематические периоды творчества мастера, сознательно датированные значительно более ранним периодом (импрессионистские пейзажи, крестьянская кубистическая серия) (Zlydneva 2010), это так называемая «безликая» серия (многофигурные композиции с персонажами, лишенными черт лица и этим напоминающие мишени в тире), это вполне «реалистические» портреты и автопортреты в духе соцреализма, наконец, это серия сюжетов с неподвижно стоящими во весь рост бородатыми мужиками на фоне условного пейзажа с низким горизонтом.

Рассматриваемая картина принадлежит к этому последнему, в художественном отношении наиболее яркому, экспрессивному типу. В отличие от супрематических портретов здесь нет открытого цвета сплошной заливкой, напротив, колорит тоновый, выявлены живописная фактура и дробный мазок. Фигура человека на первом плане подчеркнута монументальна благодаря точке зрения снизу. Фоновый пейзаж настраивает на трагический лад благодаря контрастному цветовому решению и драматизму мотивов – одиноким домам в пустынном окружении и кроваво-красному кресту.

Очевидно, что наряду с прочими фигуративными картинами позднего Малевича, данное полотно представляет собой метаповествовательную композицию (о метаповествовательности портретов Малевича см.: Злыднева рук), оперирующую различными кодами в функции означающих. Композицию следует рассматривать в ряду полистилизма позднего фигуративного Малевича. Здесь представлены основные маркеры творческого пути художника: геологический срез земли иконически означает супрематизм, от которого мастер никогда не отказывался, беспредметностью отмечены и разноцветные плоскостные домики на горизонте, крест выступает как воспоминание об увлече-



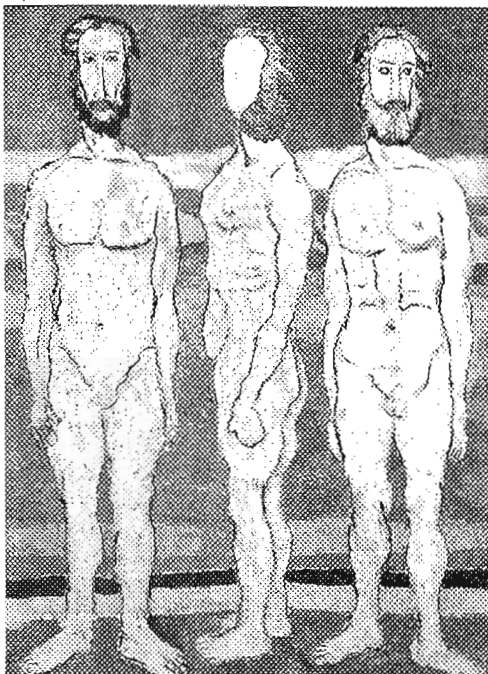
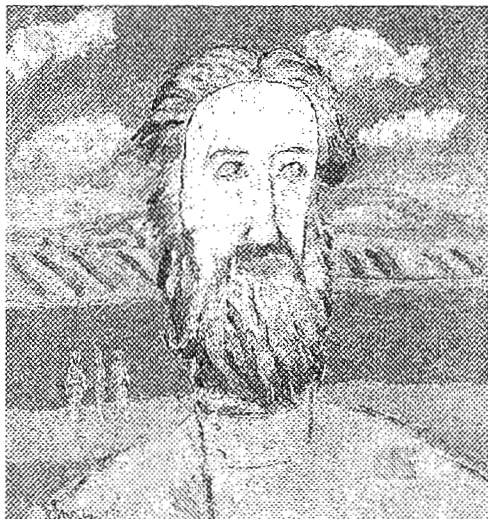
К. Малевич. Красная конница. 1928–1932, холст/масло, ГРМ

нии на раннем этапе творчества иконами, тема мужика отсылает к крестьянской серии, а отсутствие черт лица этого персонажа – к серии людей-«мишеней». Однако рассматриваемое полотно обладает отличной от других произведений данной группы особенностью: человек на первом плане изображен бегущим. Такого сюжета у Малевича больше нигде не встречается, если не считать картины «Красная конница» (1928–1932, ГРМ), имеющей ряд перекличек с анализируемым полотном, о чем ниже. Вопрос о том, почему стоявший как вкопанный мужик обратился в бегство, заставляет задуматься о характере иконографии.

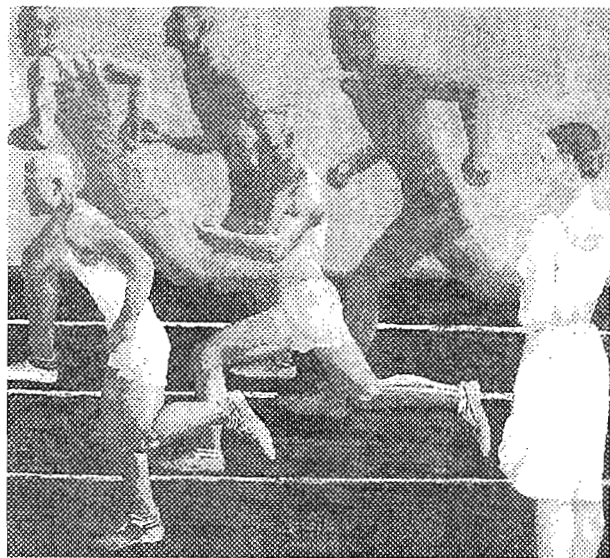
Прежде всего обращает на себя внимание направление движения бегущего человека – справа налево. Очевидно, что возвратившись к тематической фигурации, которая в данном случае выступает как метафигурация, то есть как игра с кодами миметического изображения, Малевич оперирует традиционными противопоставлениями, которые в рамках европейской письменной культуры предписывают зрителю чтение изображения слева направо. В этом случае нарушение вектора движения имеет целью обострить восприятие мотива, то есть, движение персонажа маркировано. Кроме того, это движение несет значение реверсивности, возвращения назад. В бегущей справа налево фигуре человека возникает сигнификат движения как такового.

Эксплицитная кинетика никогда ранее не являлась предметом внимания Малевича. Внутреннее движение могло передаваться в рамках кубизма – в кубистический период творчества мастера в 1910-е годы – как совмещение точек зрения на единый предмет, которому тем самым сообщается имплицитная кинетика, приводящая к аналитическому разложению его на множество плоскостей. В период супрематизма движение как соположенность геометрических масс в составе беспредметной композиции носило характер антивдвижения: задача соотношения форм и цвета решалась в условной, далекой от реальности мира среде, принципиально лишенной гравитации. Условностью застылых, как у марионеток, жестов отмечены и позы персонажей постсупрематической портретной серии. Между тем, в конце 1920-х годов у Малевича эксплицитное движение обретает мотивацию – появляется мотив ветра. Ветер заставляет отклониться в сторону бороды мужиков на многочисленных рисунках конца 1920-х годов, он отводит в сторону руку одного из персонажей на картине «Крестьянин» (1928–1932, ГРМ), вызывает появление облаков на небе (конечно, бегущих!), которые иногда принимают вид диагональных полос, динамизирующих композицию («Крестьянка» (1928–1932, ГРМ)), заставляет дрожать обнаженные тела купальщиков («Купальщики» 1929–1932, ГРМ). Характерно, что даже создавая автоимитации импрессионистического периода,

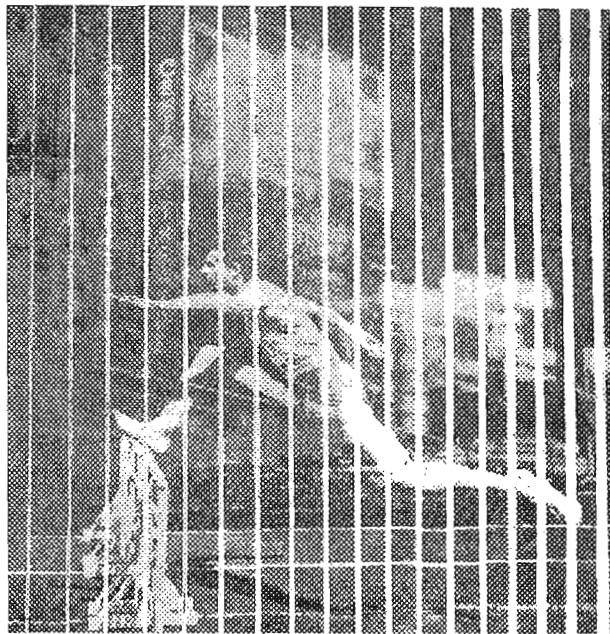
К. Малевич. Крестьянин.
1928–1932, холст/масло, ГРМ



К. Малевич. Купальщики.
1929–1932, картон/гуашь, ГРМ



А. Дейнека. Бегуны.
1934, холст/масло. ГРМ



Лисицкий. Бегун.
Фотомонтаж. 1930

художник вводит в некоторые из пейзажей мотив сильного ветра. Ветер – помимо чисто экспрессивной функции – призван создать сюжетное обоснование вырвавшемуся из плена условности движению, вывести его наружу самоценной изобразительности, объективировать его физическую «телесность». Бегущий человек в рассматриваемой картине, тем самым, выступает антропологической ипостасью стихии, указывая на скрытый мифопоэтический план.

Следует отметить, что интерес к выявлению кинетики в эти годы обусловлен у Малевича возникшим у него интересом к кино. В статьях 1925–1929 годов «Художник и кино» и «Живописные законы в проблемах кино» художник обращается к кинематографистам с пылким призывом проговорить на языке внутреннем, присущим этому виду искусства – а, следовательно, с призывом к выявлению кинетики как таковой (Малевич 1995). Однако проблему движения у Малевича можно рассматривать также в контексте всей иконографии и художественной атмосферы поразительно продуктивного в творческом отношении периода конца 1920 – начала 1930-х годов в советском искусстве. Мотив ветра и бега в советской живописи конца 1920-х годов выступали в сопряженном виде. Движение, мотивированное сюжетом спорта, в частности, бега, составляло предмет изображения таких разных мастеров, как Дейнеки и Лучишкина. Ветер ворвался в пейзажи Тышлера и Древина. Если забеги спринтеров или катание на лыжах можно было бы объяснить установкой эпохи и властей на развитие физической выносливости (со всеми идеологическими коннотациями, отсюда вытекающими), то мотив ветра объясним стилистикой экспрессионизма, не получившей развития на советской почве, однако давшего косвенные всходы, в частности, и в виде такого рода мотивов.

Между тем, рассматриваемая композиция Малевича далека как от первого, так и от второго. Ее сугубо символистический строй не позволяет интерпретировать картину тем или иным внешним по отношению к материи живописи образом. Интересно, однако, что художник при этом оперирует кодами эпохи, которые прорастают в произведении независимо от характера мотивации иконографии и соответствуют риторике эпохи именно своей кинематикой.

Перейдем к более детальному анализу значимых элементов композиции в отношении к оппозициям правое/левое и верх и низ, а также колорита картины относительно архаической цветовой триады красное/белое/черное. Рассмотрим синтактику композиции. Направление бегущей фигуры справа налево предписывает чтение предметов второго плана также справа налево, то есть по ходу движения главного персонажа. Элементы располагаются в следующем порядке: два дома без окон на пустыре, разделенных вонзенным острием в сферу мечом, крест с перекладиной. На уровне формальной семан-

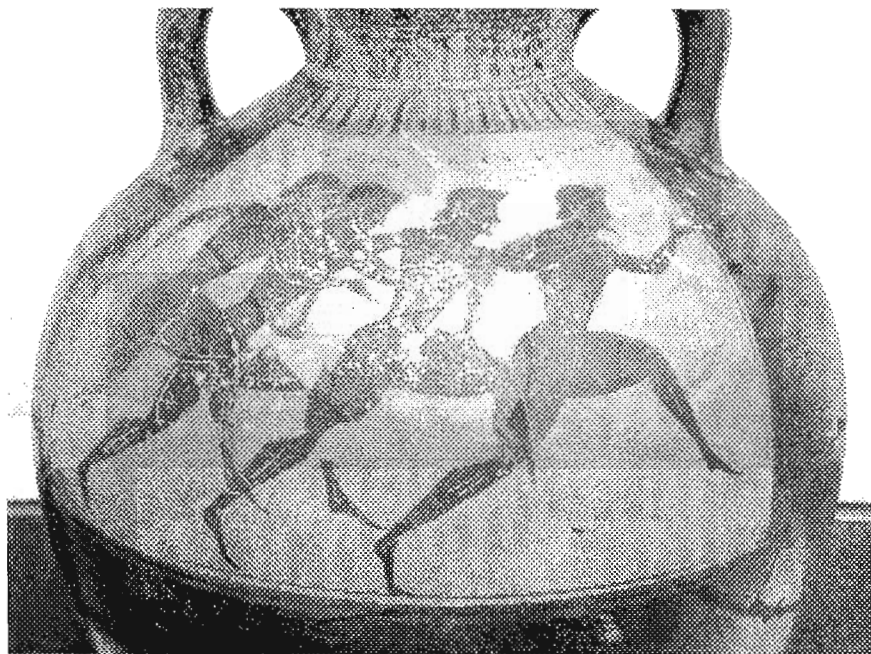
тики находятся они между собой в перекрестном взаимодействии наподобие стихотворной рифмы. Так, прямоугольники стен домов полностью идентичны и являются геометрическим соответствием перекрестий меча с крестовидной рукояткой и креста, которые в свою очередь также идентичны. Триада цвета красное–черное–белое распределяется между этими четырьмя элементами таким образом, что возникает комбинаторная целостность: красно-черный крест (верх/низ – здесь и далее) инверсированно соответствует черно-красному дому справа, образуя рамочную структуру, а она в свою очередь соответствует распределению внутренних частей, где по той же схеме красно-белый дом перекликается с бело-красным мечом. К общей комбинаторике, кроме того, подключаются и трапецевидные кровли домов с тремя вертикальными полосками на каждой: на красной кровле – черные отметины, на черной – белые. Тем самым на разных регистрах композиции разыграно числовое соответствие двойной парности и четверки как ее результата (прямоугольник, крест, трапеция, общее число элементов), а также тройки (триада цвета, вертикальные отметины на кровлях, триада вершин креста). Интересно, что то же сочетание троичности и четверичности встречаем в композиции вышеупомянутой «Красной конницы», где мчащиеся на далеком горизонте красные фигурки всадников распределены в три группы по четыре в каждой: 4×3 .

Последовательность в разработке этой числовой схемы позволяет перейти на семантический уровень изображения. Фигура $3+4$ в архаической картине мира отмечает целостность мироздания, его космическую упорядоченность (Топоров 1982). В перешлетении значений квадрата и треугольника можно усмотреть и мистицизм, который в эти годы привлекает внимание Малевича, в данном случае он обращен к числовой мистике пифагорейства. К архаической картине мира следует отнести и доминанту цветовой триады красное–черное–белое. Не сбрасывая со счетов полисемантическую природу изображения как такового, можно попытаться также определить и символическое значение меча. Учитывая направление движения справа налево, можно предположить, что крест является развитием темы меча со сферой, а последняя может быть прочтена в соответствии с барочной геральдикой, которую Малевич как уроженец украинско-польско-белорусского пограничья мог знать с детства: вертикально вонзенный в сферу меч означал воинское надгробие с коннотациями славы победителя, героической гибели, а также верховную власть и торжество духа (Топоров 2010). В этом случае развитие мотива меча в виде православного креста может означать трансформацию светского в сакральное, исторического в мифологическое, мифологического в мифопоэтическое. На факт трансформации указывает и изменение размерности крестообразной

формы – от меньшего (меча) к большему (кресту) как обладающему более высоким семиотическим статусом. Таким образом, направление бега человека задано мифопоэтическими координатами: от безблагодатного пустого дома к человеческим страстям меча и надчеловеческим – креста.

Рассмотрим теперь композицию в отношении противопоставления верх/низ и белое/черное. Нижняя зона картины противопоставлена верхней как колористически обозначенное активное начало (в котором, однако, доминирует средняя полоса черного), а также как зона условности – зоне миметичности. Агентом соединения-сцепления, равно как и отталикивания/разъединения, этих зон является фигура бегущего – уже в силу ее зрительно доминирующего положения в композиции. Именно поэтому семантика фигуры и его атрибутов двойственна. Так, двойственностью отмечена окраска карнаций человека – его зачерненного лица и стоп – которую поэтому можно прочесть в коде супрематизма, асемантически, и одновременно в символическом коде, как указание на хтоническую природу персонажа. Черный цвет одной из полос «земли» и тела бегущего противопоставлены белому цвету его штанов, а также «седьме» волос и бороды. Этим контрастом достигается высокая степень экспрессии изображения. Белое на темном фоне зрительно выступает как негатив фотопленки. Последний открывает и дополнительный уровень значений: доминанта белого на черном воспринимается как отзвук символистической пляски смерти, а в сочетании с бегом-ветром – как столь излюбленного русскими символистами снежного вихря в роли репрезентации смерти. Достаточно вспомнить блоковское «Черный вечер, белый снег / На ногах не стоит человек / Ветер, ветер / Во всем белом свете», а также бальмонтское «Я вихрь, я смерть, я страх». Суггестивность контрастных цветовых сочетаний, особенно белого и черного, эмансипированных от своих предметных атрибутов, восходит, несомненно, к традиции символизма, которому авангард в России был изначально стольким обязан и который неожиданно вышел на поверхность художественной жизни на этапе противофазы исторического авангарда в конце 1920-х.

Мотив смерти, однако, в контексте мифопоэтики возводится на более высокую ступень семантики благодаря соединению с мотивом ветра и бега. Последний выступает как маркер мистериально-экстатического начала, которое восходит к традициям эллинических мистерий и герметизму. Казалось бы, что общего у главного представителя авангарда с Древней Грецией. Между тем, Н.И. Харджиев сообщил в беседе с автором этих строк, которому посчастливилось в 1980-е годы беседовать с этим близким другом Малевича и его единомышленников, что художник в поздние годы увлекся Грецией и даже соби-



Бегущий Гермес. Чернофигурная вазопись. Греция, 6 век до н.э. Лувр.

рался туда отправиться, но этим планам не суждено было сбыться. На первый взгляд обрывочная и загадочная фраза Харджиева получает неожиданный разворот и прояснение в ходе семантического анализа данного полотна. Реверсивное движение бегущего, эксплицированность самого бега в сочетании с числовой мистикой и хтонической символикой, вбирающей в себя слои христианской культуры и архаической экстастики, рождает образ дионисийских мистерий. Подспудная струя гностического знания определила значимые направления философии Серебряного века. Это то начало дионисийства, которое проступило в эти годы и у такого отличного от Малевича мастера, как П. Филонов (Злыднева 2009). Наконец, в текстах самого Малевича в эти годы читаем: «Новая церковь, живая, бегущая, (курсив мой – Н.З.) сменит настоящую, но превратившуюся в багажный, железнодорожный пакгауз» (Малевич 2000, 130). Под «новой церковью» подразумевается, конечно, не конфессиональный институт, а поэзия и искусство авангарда в целом, освободившиеся от гнета «ветхой» традиции. Между тем, речь может идти и об экстатическом

начале как мистериальном возвращении к истокам (особенно в свете реверсивности вектора бега), а также мифопоэтическом мотиве посредничества между мирами.

Вопрос о том, куда бежит крестьянин, нельзя, очевидно, решить без ответа на вопрос, кто изображен на полотне. Версия архаической экстастики бега и всех других значимых элементов композиции дает почву для различных фантазий. Например, что бегущий на картине Малевича человек может быть Гермесом как некоторой ипостасью Диониса: он объединяет верхний и нижний миры, реализуя хтоническую природу обновления. Тем более, что на картине есть зримые атрибуты античного бога. Так, Гермес часто изображался в греческой вазописи бегущим, бег этого посланца богов – его наиболее естественное состояние. В этом случае крест можно атрибутировать как жезл Гермеса, а меч также возникает здесь не случайно (Гермес вручил его Персею, чтобы тот отрубил голову Медузе) – дополнительные признаки бога, через одного из своих древних соименников, синкретического божества Гермеса Трисмегиста, давшего начало мистическому течению герметизма.

Бегущий крестьянин может также воплощать представления о Касьяне, народном варианте Стрибога – низовом сакральном персонаже, противостоящем светлому Дажьбогу. В этом случае изображение представляет собой сплошную анаграмму – в созвучии имен (Касьян и Казимир) и в расподобленной фразеологии визуальных символов («мечом и крестом» – как знаке добытой в борьбе праведной победы над противником – актуально звучащая в переломный для судеб культуры период).

Однако более вероятна версия автопортретности персонажа. Метаповествование, оперирующее всеми кодами, которыми описывается творческий путь мастера, можно рассма-



Б. Приходько. Меркурий (Гермес).
Скульптура перед Центром
международной торговли
на Краснопресненской набережной
в Москве. Металл. 1985.

тривать как метафизический автопортрет-завещание художника. Известно, что Малевич создал множество автопортретов, большая часть которых приходится именно на последний период его жизни. Интересно, что мотив бега возникает и в поэзии Малевича. Так, в белом стихотворении «Я нахожусь в 17 верстах от Москвы» читаем:

*Так зачался я неустанный бег иду к опровержению
обеспеченности знаков смертью, потому касаюсь
всего выступающего на гладкой поверхности
но и гладкую поверхность шлифую быстринной
всего ритма каждый ритм разделяю цветом
и мчу себя сокрушая и выпрямляя.
Я стал тем чем бывает ветер... (Малевич 2000, 104).*

Лирический герой стихотворения отождествляет себя с бегом и ветром (*Так зачался я неустанный бег ... Я стал тем, чем бывает ветер*). Здесь же звучит и тема преодоления неизбежной гибели новым рождением (*иду к опровержению... знаков смертью ... мчу себя сокрушая и выпрямляя*). Можно предположить, что анализируемое полотно в известной мере является визуальной проекцией поэтической образности, стержнем которой выступает мучущееся Я художника.

Впрочем, автопортретная версия не отменяет предыдущей: хтонический полубог, шлепающий своими черными босыми ногами по палитре супрематической почвы, устремляется назад к истокам, и тем самым участвует в циклическом перерождении своего художественного открытия, уже почти ставшего уделом прошлого. Сомнения в возможности повернуть время вспять и задает трагическую атмосферу полотна.

Все повествование построено на этом колебании утверждения (как памяти о супрематизме) и его разрушении сомнением, на вере в экстастику творческого подъема и гнетущем ожидании пропасти. Нарративная структура этого произведения показывает, что Малевич проделал удивительную эволюцию. Можно согласиться с Кублановским, настаивающем на параллелизме супрематического опыта Малевича и феноменологии Гуссерля (Кублановский 2006). Однако нельзя согласиться с исследователем в отношении позднего творчества мастера, которое, по его мнению, сводится лишь к педагогической практике в выработке стилей. Внимательное «чтение» данного полотна показывает, что от сверхиндивидуальной репрезентации имманентности художественного переживания Малевич переходит к повествованию, тематизирующему саму субъективность. Редукции страстей периода супрематизма Малевич противо-

поставил выраженную модальность субъекта. Колебательность плана содержания полотна соответствует его плану выражения, который весь построен не на или/или, как это было раньше – во времена «Черного квадрата», а на градациях больше/меньше: об этом свидетельствует, например, переход от открытого цвета в тоновом колориту, от закрытой геометрической формы и асемантизма цвето-формальных отношений, свойственной беспредметному периоду, к нечеткому рваному контуру, линейности, свободе экспрессивного мазка и распределения цветовых масс при их семантической нагруженности. Но главное – иконография. Мотив ветер осмыслен как модальность, и форма произведения этому вторит. Все значимые элементы синтактико-семантической организации композиции, ее экстатический мифологизм выстраиваются как визуальная репрезентация воли и желания. И в этом видится главный ключ к смыслу произведения.

Принятые сокращения

ГРМ – Государственный Русский Музей, Санкт-Петербург.

ГТГ – Государственная Третьяковская Галерея, Москва.

Литература

- Злыднева рук. – *Злыднева Н.В.* Два «Художника» К. Малевича: стихотворение versus картина // *Художник и его текст.* М., Наука (в печати).
- Курбановский 2006 – *Курбановский А.А.* Малевич и Гуссерль: Пунктир супрематической феноменологии // *Историко-философский ежегодник – 2006.* М.: Наука, 2006. С. 329–336.
- Малевич 1995 – *Малевич К.* Собр. соч. В 5-ти тт. Т. I. М., 1995.
- Малевич 2000 – *Малевич К.* Казимир Малевич. Поэзия. М., 2000.
- Топоров 1982 – *Топоров В.Н.* Числа // *Мифы народов мира.* М., 1982.
- Топоров 2010 – *Топоров В.Н.* Мировое дерево. Т. 2. М., 2010. С. 290.
- Zlydneva 2010 – *Zlydneva N.* «Svi kalendari lažu»: o jednoj mistificaciji autorskoga datiranja u avangardi // *Kalendar. Zbornik radova.* Ur. J. Vojvodić. Zagreb, FF Press, 2010. S. 49–60.

ЧЕЛОВЕК ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ

Л.А. Черная

Образец «на польское дело» в русской культуре XVII века

В самых разнообразных источниках XVII в. встречаются указания на польское влияние в русской культуре, выраженное оборотами «сделать на польское дело», «по польску», с «польского образца». Вещи, либо привезенные из Польши, либо изготовленные поляками в России или русскими мастерами с польского образца, буквально наводнили русский быт Москвы и других городов. Указания сделать что-либо «на польское дело» многократно фигурируют в распоряжениях царей Алексея Михайловича и Феодора Алексеевича. У первого кроме русских был также и польский трон с латинскими надписями. У Феодора вторая супруга была польского происхождения, что еще более усилило влияние польской моды при царском дворе. Даже у патриарха Никона шляпа была сделана на манер кардинальской, башмаки были украшены крестами, митры напоминали тиары или западные короны. Подобных примеров можно привести очень много. При этом речь идет о самых разных предметах и явлениях, начиная с музыкальных инструментов (органов), моды на дамские шляпки и кончая серебряными нашивками на кафтаны стрельцов, сопровождавших царские выезды.

Но не только польские вещи проникли в русскую культуру. Мы найдем массу польских имен среди писателей, поэтов, переводчиков, художников, музыкантов и др. Их десятки. Конечно, никто не вел точных подсчетов, но в это число необходимо включить белорусов и малороссиян, проживавших на польских территориях и приезжавших в Россию на заработки, и тогда это число возрастет до сотен. Белорусы и украинцы несли с собой в Россию скорректированный православием, но все же польский вариант культуры.

При этом отношение к Польше и полякам во всех слоях русского общества было скорее негативным, чем позитивным на всем протяжении XVII столетия, чему немало поспособствовали события Смутного времени и русско-польские войны, продолжавшиеся вплоть до 1686 г., когда наконец-то вместо очередного перемирия был достигнут так называемый «вечный мир». Уже стало традиционным пренебрежительное отношение к политическому устройству Польши, выраженное еще Иваном Грозным в послании к Андрею Курбскому. Первый постоянный резидент России в Польше Василий Тяпкин писал

в 1674 г.: «Не такие тут порядки, что в государстве Московском, где как пресветлое солнце в небеси единый монарх и государь по вселенной просвещается и своим государским повелением, яко солнечными лучами, всюду един сияет; единого слушаем, единого боимся, единому служим все, един дает и отнимает по данной ему государю свыше благодати. А здесь что жбан, то пан, не бояться и самого создателя, не только избранного государя своего; никак не узнаешь, где, у кого добиться решения дела, все господа польские на лакомствах души свои завесили!»¹. Столь же негативные отзывы о поляках как народе содержатся и в других русских сочинениях того времени, в частности, в записках П.А. Толстого. Но ведь и поляки сами оценивали себя, по наблюдениям Л.А. Софроновой, весьма неоднозначно: «Поляки – пишет он (Ян Длугош – Л.Ч.) завистливы и коварны... Поляков притягивают богатство и слава, но они же смело бросаются в бой за отчизну и презирают смерть. Они не держат слова, зато гостеприимны...»².

Несмотря на все это, факт польского влияния на русскую культуру XVII столетия неоспорим и общепризнан в науке, поэтому доказывать его наличие сегодня уже не приходится. Но вот масштаб этого влияния и, соответственно, его значение, а также формы, которые оно принимало в придворной, ученой и народной культуре и в разных сферах искусства, по-прежнему остаются невыясненными до конца. Количественный фактор, разумеется, не играет решающей роли, а вот качественный уровень произведений, привозимых или создаваемых поляками и украинцами в России XVII в., напротив, имеет первостепенное значение. Что несли с собой многочисленные поляки, белорусы и малороссыяне, оказавшиеся волею судеб в России, чему научили они русских, какую лепту внесли в развитие русской культуры – ответы на эти вопросы принципиально важны.

Польская культура интересовала русских не сама по себе, а как носительница культуры Европы, окрашенной в близкий и понятный восточный колорит. Все польское воспринималось как европейское, но при этом более привычное: польское платье было хотя и европейским по типу, но значительно длиннее французского, а польская тяга к восточной роскоши импонировала верхам русского общества. Поэтому не удивительно, что польский вариант западной культуры устраивал русского царя и его двор в полной мере, хотя и французский образец уже учитывался и признавался при дворе Алексея Михайловича (как бы предворяя моду на все французское в XVIII столетии). Так, царь заказывал своему торговому агенту Гебдону закупать в Европе кружева именно такие, какие носит французский король, а не польский! Однако не только польский королевич Владислав собирался занять русский престол, но

и русский царевич Алексей Алексеевич готовился занять польский трон, для чего выучил польский язык, а после его смерти в Польше зашла речь о выдвижении Феодора Алексеевича в «польские государи».

Прямыми проводниками польской культуры в России были выходцы из Польши, в большом количестве проживавшие в Москве и других крупных городах. И хотя, как уже отмечалось, число поляков, оказавшихся в России в XVII в., до сих пор не поддается подсчету, ясно, что их было много, значительно больше, чем других иностранцев. Хорошо известны имена польских писателей, художников и музыкантов, бывших нарасхват в придворных кругах. Подчеркнем еще раз, что не только и не столько количественный аспект говорит о польском влиянии на русскую культуру XVII столетия (настолько значительном, что мы можем смело говорить не о европеизации, а о «полонизации» русской культуры переходного периода), а качественный аспект «польского образца». И вот почему. XVII столетие стало для русской культуры той переломной эпохой, когда средневековая система ценностей и традиционное мировоззрение уступали место рационализму и светским идеалам Нового времени³. Поэтому значение этого столетия в истории русской культуры трудно переоценить. Главным, с нашей, историко-антропологической точки зрения, было **развитие личностного начала, переориентация со средневекового «человека души» на «человека разума» Нового времени.** И здесь польские деятели культуры, жившие в России, сыграли ведущую роль. Так, уже в Смуту переводчик Посольского приказа Федор Гозвинский, известный своим переводом басен Эзопа, оставил также и стихотворный автопортрет, первый в русской поэзии, помещенный им в переведенном в 1609 г. «Тропнике» папы Иннокентия:

В премудростех славимый
 И в разуме хвалимый,
 Честностию же чести честно почитаемый,
 Во своих бо делех художно познаваемый,
 Понеже трудолюбно подвизаемый
 И усердно совершаемый,
 Иже самем наставляемый –
 Феодор Касиянов сын Гозвинский,
 Греческих слов и польских переводчик⁴.

Р.Б. Тарковский, обнаруживший этот текст, не мог не обратить внимания на его непохожесть на авторские приписки к переводам прежнего времени, где основное содержание составляло самоуничтожение и самооправдание за неиз-

бежные ошибки. Подобные заметки, помещаемые иногда в начале рукописи, а чаще в конце, служили определенной цели – фиксировали «чинность» писца или переводчика, выполнившего свой «чин» и «угодившего» Богу своим смирением, кропотливым трудом, отсутствием гордыни (отсюда самоуничижение). Их, с некоторой натяжкой, можно считать «портретами наоборот», где отрицание служило главным инструментом утверждения: ссылка на недостаток ума подразумевает его наличие, указание на «простоту» стиля и отсутствие какого-либо «художества» – на осознание своего таланта и одаренности, подчеркнутое смирение говорит о тщательно маскируемой гордости, отрицание поисков «славы» и «чести» – эти самые поиски. Эти «отрицательные» автопортреты, принявшие в XVI в. закостеневшую форму, с трудом преодолевались в русской культуре XVII в. под явным влиянием польских авторов. Федор Гозвинский, давший столь яркий образец автопортрета Нового времени, был выходцем из Польши либо Юго-Западной России. В его автопортрете обращает на себя внимание расстановка акцентов: на первое место он ставит «премудрость» и «разум», уже получившие оценку и признание окружающих как его основные черты; дополняющая их «честность» принесла ему «почитание» и «честь», далее он подчеркивает свое «художество» – сиречь искусство книжного переводчика, трудолюбие и усердие, а в конце, как заключительный аккорд, звучит – «Богом же самом наставляемый». В этом автопортрете мы видим на первом плане попытку рационального и доказательного (!) изображения определенного лица, а на втором – божественная константа, декларируемая и само собой подразумевающаяся.

Виршевой автопортрет Федора Гозвинского интересно сравнить со стихотворным автопортретом Симеона Полоцкого, также носителя белорусского варианта польской культуры. Развитое самосознание Симеона проявилось в ироническом обращении к самому себе:

Видите мене, как я муж отраден,
Возрастом велик и умом изряден.

Далее в стихотворении говорится о том, что ума у автора даже излишне много («сквозь нос вытекает, да Семен умен – языком приймает») и, как бы предвосхищая известные слова Пушкина «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», – Симеон Полоцкий говорит о своем уме как единственном товаре, который он может продать:

Ума излишком, аж негде девати,
Купи, кто хочет, а я рад продати⁵.

С этой-то целью – продать свой ум, воплощенный в поэтическом искусстве, он и приезжает в Москву в 1663 или 1664 г. Однако московский период его жизни (умер Симеон Полоцкий здесь же в 1680 г.) изменил его взгляды на миссию «литератора»⁶, каковым он себя называл.

Симеон Полоцкий представляет собой польский вариант литератора эпохи барокко, взявший на себя просветительскую миссию в России. Его вклад в русскую культуру – самый яркий пример мощного влияния польского «образца». Получивший образование сначала в Киево-Могилянской, а затем и в Виленской академиях, он устремился из родного Полоцка в Москву, добился признания при дворе царя Алексея Михайловича благодаря своему поэтическому таланту и надолго стал первым придворным поэтом. Представления о литературном труде в глазах Симеона претерпели значительную эволюцию. Вначале он оказался в бедственном материальном положении, так как не мог добиться аудиенции царя, чтобы напомнить тому о царском приглашении приехать в Москву, прозвучавшем еще в 1656 г. в Полоцке, где поэт вместе со своими учениками приветствовал российского самодержца виршами собственного сочинения. В первые месяцы своего пребывания в Москве он попытался продать свой талант частным лицам. Но и здесь ему не везло: «один только меценат Федор Михайлович (Ртишев. – Л. Ч.) имеет обыкновение держать открытыми уши для хвалебных голосов литераторов»⁷, – так писал он друзьям в Киево-Печерскую лавру. Отсюда ясно, что свою задачу он видел в то время весьма ограниченной – «хвалебным голосом» вливать бальзам лести в «открытые уши меценатов». Однако, добившись своего при помощи Ф.М. Ртищева, т. е. став придворным поэтом русского царя, Симеон вполне мог бы ограничиться этой ролью, так как она хорошо обеспечивала его материально, чего не произошло. Он стремился к наиболее полному самовыражению, а время давало массу возможностей для этого: преподавание в Заиконоспасской школе он совмещал с большой писательской работой и церковно-административной деятельностью, оставаясь при этом неофициальным учителем поэтики и риторики для троих царских детей.

Постепенно понятие «литератор» насыщалось для Симеона Полоцкого все более глубоким содержанием, приобретая явно выраженное просветительское значение. Оказалось, что ему мало сочинять панегирики в честь царских именин, крестин, рождения, а также по церковным праздникам: он жаждет просвещать весь русский народ, служить «общему благу» словом проповедника и поэта. Созданные им сборники проповедей «Обед душевный» и «Вечера душевная» главной целью ставили воспитание «совершенного человека»⁸. Полемический трактат Симеона Полоцкого «Жезл правления»⁹, направлен-

ный против старообрядцев, доказывает, что путь к совершенству лежит через разум и рациональное мировосприятие. В «Вертограде многоцветном»¹⁰ поэт пытался показать многообразие и пестроту жизни, открыть глаза русскому читателю на достижения мировой культуры, в особенности античной. Все его произведения, вместе взятые, свидетельствуют о Симеоне как Поэте с большой буквы, идущем к высокой цели постижения Бога через приятие и познание мира и человека. Он жаждет просвещать, наставлять, учить жизни. К 1680 г., незадолго до кончины, перед нами предстает совсем другой человек, далекий от того образа пиита, готового вливать бальзам лести в уши меценатов, который он сам создал в 1664 г. Теперь это мудрец, не чуждый светской образованности и «внешнего» знания, органично соединяющий его с внутренней – религиозной – духовностью. Он пишет о своем просветительском долге перед царем и народом, призывает правителей России помочь ему распространить мудрость и «свободные искусства» среди подданных, утверждая, что для распространения знаний нужны типографии.

Для реализации своей просветительской миссии Симеон Полоцкий создает так называемую «Верхнюю типографию», ставшую, по сути, первой частной типографией в России. При помощи своего ученика Сильвестра Медведева он готовит к изданию ряд сочинений, причем первым был «Букварь языка славенска, сиречь начала учения детем, хотящим учиться чтению писаний» (1679), что говорит о наличии у Симеона Полоцкого именно просветительской программы изданий. К сожалению, смерть помешала ему осуществить свой замысел до конца: при жизни вышла только «Псалтырь художеством рифмотворным преложенная», а «Обед душевный» и «Вечеря душевная» увидели свет уже после его смерти (в 1681 и 1683 г. соответственно).

Среди замыслов Симеона была и публикация «Слова к люботщательному иконного писания» с гравюрами, изображающими человеческое тело в разных ракурсах. Знаменитый живописец Симон Ушаков должен был «назначивать» на медных досках эти рисунки, а дальнейшую работу планировалось поручить граверу Афанасию Трухменскому, украшавшему книги Верхней типографии. К печати также готовился свод стихотворений Полоцкого «Рифмологион» и «Вертоград многоцветный». Сильвестр Медведев, возглавивший типографию после смерти учителя, открыто заявлял о намерении «явить миру» все сочинения последнего. Однако после смерти царя Федора Алексеевича в 1682 г. Верхняя типография оказалась обузой как для светской, так и для духовной власти, и была ликвидирована¹¹.

Особо следует указать на прямой польский образец, подвигший Симеона к написанию стихотворной Псалтири. Он (так же, как молдавский писатель

Досифей в 1673 г.) ориентировался на стихотворную Псалтырь поэта польского Ренессанса Яна Кохановского (пятитомный «*Psalterz Dawidów*», 1578), о чем прямо писал в предисловии. Симеон указывает, что русские уже «возлюбиша сладкое и согласное пение полския Псалтири стиховно преложенныя, обыкоша тая псалмы пети, речей убо или мало, или ничтоже знающе и точию о сладости пения увеселяшяся духовне»¹².

Целая плеяда писателей и поэтов, приехавших из Польши в Москву, а позже и в Санкт-Петербург, включала таких выдающихся церковных деятелей, как местоблюститель патриаршего престола Стефан Яворский, митрополит Димитрий Ростовский, профессор Славяно-греко-латинской академии Иосиф Туробойский и многие другие. Все они владели барочной поэтикой и сочиняли вирши, в том числе и на польском языке; все они в большей или меньшей степени продолжили просветительскую миссию Симеона Полоцкого.

Столь же значим вклад в развитие изобразительного искусства европейского уровня польских живописцев, работавших в России. В частности, одним из первых поступил на русскую службу с 1 марта 1656 г. польский шляхтич Станислав Лопуцкий. В 1657 г. он пишет живописную «персону» царя Алексея Михайловича на полотне. Через год ему дали для обучения двух учеников – известного впоследствии живописца Ивана Безмина и Доротея Ермолина, остававшихся у него до 1667 г. (тогда они перешли к новому иноземному мастеру). Как и все «живописцы» Оружейной палаты того времени, С. Лопуцкий выполнял самые разнообразные заказы царского двора: резьбу, золочение, серебрение, расписывание знамен, царского места, «калмыцких шапок», создание чертежей и географических карт и пр. Например, он писал «русских голубей в село Покровское», «чертеж с русской подписью и верстами московскому государству, великому княжеству Литовскому, Малой Руси, да Свейского государства от Москвы до Риги», в 1664 г. на Светлое Христово Воскресенье он поднес государю знамя, на котором им был «написан благоверный царь Константин», любимый император Алексея Михайловича¹³. С 1667 г. Лопуцкий стал часто болеть, а в октябре 1669 г. умер.

Еще одним известным живописцем своего времени был Василий Познанский. Он начал свою карьеру еще в 1670-х, а закончил в 1710-х годах; более сорока лет в качестве жалованного живописца Оружейной палаты расписывал царские хоромы, храмы, затворы и решетки, знамена и корабли, создавая «разные притчи, по полотну, на подволоках и стенах». Так, в 1679 г. ему велено было написать «в нашивных тафтах Господни Страсти, да восемь столпов ко гробу Господню, на Голгофу», «Страсти Христовы» на две плащаницы, плащаницу по атласу в церковь Святой Евдокии, а также образ Спаса Нерукотвор-

ного по белому атласу в царские хоромы. В том же году, вместе с другими мастерами, он писал иконы для иконостаса церкви Покрова в Измайлово. В 1696 г. с десятью другими художниками он был отправлен «на службу Великого Государя в Воронеж для прописки кораблей». В одном из последних известий о нем сообщается, что в 1710 г. он работал в обновляемом Лефортовском доме¹⁴.

В документах переходного времени из польских художников часто упоминаются также Киприан Умбрановский, Иван Мировский, Семен Лисицкий, Леонтий Кисляковский, Григорий Одольский (Отдальский) и др. Все они внесли свою лепту в развитие русской живописи, в особенности придворной – работая по заказам Алексея Михайловича и Феодора Алексеича.

В области музыкального искусства заслуженно прославился поляк Николай Дилецкий. Он приехал в Москву в конце 1670-х гг. Мастер партесного пения, бывший одно время руководителем хора у Г.Д. Строганова, он окончил Виленскую иезуитскую академию. В Москве тесно контактировал с людьми, поддерживавшими новые веяния в культуре, прославился как автор хоровых многоголосных произведений, в частности, Воскресенского канона, называемого специалистами энциклопедией партесного пения. В одной из рукописей московского периода, содержащей канты, есть указание «справлено Дилецким», что означает, что он принимал участие в редактировании сборника кантов. Кроме того, он правил «Ключ разумения» Тихона Макариевского. Вскоре московские музыканты признали Дилецкого «пресловущим мастером»; композитор Василий Титов отдавал ему пальму первенства в композиторском искусстве, называя себя «грубым» и «убогим» по сравнению с ним, а Николая «всех премудростию своею превосходящим инспектором»¹⁵.

Николай Дилецкий – автор главного теоретического музыковедческого труда переломной эпохи «Грамматики мусикийской», в которой собраны все существовавшие на то время приемы партесного пения. Труд этот известен в нескольких вариантах: первый был написан на польском языке еще в Вильно в 1675 г., затем был переработан и переведен на русский во время пребывания композитора в Смоленске в 1677 г. и дважды дополнен в Москве в 1679 и 1681 гг. Самый обширный вариант был создан по заказу Г.Д. Строганова в 1679 г. и назывался «Идея грамматики мусикийской». В трактате автор давал следующее определение музыки: это то, что «пением своим или игранием сердца человеческие возбуждает ко веселию, или сокрушению, или плачу»¹⁶. Для него эмоциональное воздействие на слушателей было первичным и главным. Он не видел ничего плохого в обращении композитора к мирской песне как основе создаваемого им церковного песнопения. Призывая учиться

у польских композиторов, в частности, у Мартина Мильчевского, он подробно объяснял правила сочинения концертов, которые исполнялись после литургии во время причащения духовенства в алтаре. Концерты сочиняли для заполнения паузы, «ради праздного времени», поскольку «людям стоять без пения скучно»¹⁷. Дилецкий же считал сочинение концертов самой перспективной задачей композитора, предвидя в них новый музыкальный жанр. Предсказывал он и развитие инструментальной музыки.

В своем сочинении, помимо изложения основ гармонии мажорного и минорного ладов, Дилецкий доказывал, что инструментальная музыка столь же важна, как и вокальная, и что орган как инструмент необходим для обучения композиторов искусству гармонии, в то время как последователи восточно-христианских канонов среди русских музыкантов особенно осуждали именно орган и инструментальную музыку. Известно, что органы существовали в домах знати, например, у Н.И. Романова, В.В. Голицына. В Москве концертировали органисты, среди которых было много поляков, в частности, С. Гутовский, Ф. Завальский, Ю. Проскуровский. Светская инструментальная музыка, несмотря на запреты церкви, продолжала распространяться, обретая все больше и больше поклонников. Так, горячим поборником новаций в музыкальной культуре был диакон Иоанникий Коренев, в доме которого жил и писал окончательный вариант своей «Грамматики мусикийской» Николай Дилецкий. Коренев сочинил специальное полемическое предисловие к «Грамматике мусикийской» в стихах «О пении Божественном», в котором доказывал «несогласие», т. е. отсутствие гармонии в традиционном русском пении.

Можно долго перечислять всё то, что сделали для русской культуры раннего Нового времени многочисленные талантливые польские писатели, художники и музыканты, работавшие в России, но не менее значимо было не прямое, а, так сказать, опосредованное влияние польского «образца», отразившееся в русской культуре.

Поскольку в XVII столетии книга как инструмент культурного влияния играла главную роль, начать следует с анализа количества и качества переводов с польского языка. Известно, что в России в XVI в. было переведено всего 26 иностранных книг, в XVII же столетии это число составило уже 127, при этом большая часть переводов относится не к религиозной, а к светской литературе¹⁸. Конечно, это число не окончательное, так как многие переводы еще не учтены, поскольку находятся в неизученных рукописях. Из общего числа переводов с иностранных языков доля переводов с польского будет преобладающей. В Посольском приказе, где из 20-22 переводчиков 3-4 были переводчиками с польского, делалось самое большое число переводов, причем

не только дипломатического и политического характера, но и самых разных, от книг по коневодству до фансаций и сатирических стихов. Так, широко известно, что переводчик Посольского приказа Федор Гозвинский уже в 1607 г. перевел четыре басни Эзопа на русский язык, однако до 1674 г. поток переводов с польского был не столь велик, как после этого года (именно в это время в Польше появился постоянный русский дипломатический представитель-резидент Василий Тяпкин, который начал регулярно пересылать в Россию не только злободневную политическую публицистику, но и самую разнообразную новейшую продукцию польской литературы, в частности, виршевую поэзию). Живший в Речи Посполитой Василий Тяпкин, конечно же, осваивал польскую культуру значительно глубже, чем остальные русские люди: он владел польским и латынью, был знаком с поэтикой барокко (в частности, упоминал «вертоглавные концепты»)¹⁹, увлекался польской поэзией, обучал сына польскому и латыни. Так, он направил в Посольский приказ для перевода анонимные стихи на въезд избранного королем Яна III Собеского в Краков и цикл сатирических стихотворений о нем.

В 1670–80-х гг. в Посольском приказе польским языком владели поляки Семен Лаврецкий, Григорий Кульчицкий, Иван Гуданский (Гудайский), Иван Васютинский, Стахей Гадзаловский, Степан Чижинский, Иван Тяжкогорский и др. Известно, что Иван Васютинский в 1677 г. переводил «Великое зеркало» (вместе с Гаврилой Дорофеевым); Степан Чижинский сделал перевод «Выдания о добронравии» Яна Жабчица в 1691 г., а до этого участвовал в постановках придворного театра Алексея Михайловича; Стахей Гадзаловский в 1685 г. перевел «Гишику». Кто-то из переводчиков Посольского приказа перевел также отрывки из книги «Небездельное безделье» (1674) одного из крупнейших мастеров польского барокко В. Коховского²⁰.

Переводы с польского соседствовали с книгами на польском языке, которые накапливались не только в библиотеке Посольского приказа, но и во многих других частных собраниях знати или монастырей. Так, в одном только Заиконоспасском монастыре в описи книг 1689 г. встречается 125 польских наименований²¹. Правда, большинство этих книг принадлежало в свое время Симеону Полоцкому и Сильвестру Медведеву! Но множество польских книг было и в Андреевском монастыре, куда Ф.М. Ртищев пригласил киевских монахов, и в Чудовом монастыре в Кремле, где Епифаний Славинецкий и его помощники делали переводы с латинского и польского языков.

Польское посредничество зафиксировано и языковедами, отмечавшими, что большинство слов, заимствованных русским языком из европейских языков, пришли через польский (немецкое *Kuche* в польской передаче как *кухня*;

из латинского, французского, немецкого языков – глаголы «демонстрировать, иллюминировать, аттестовать, маршрутировать»; из греческого – аптека, хирург; из польского непосредственно – бекеша, бричка, коляска, козлы, козырь, оглобля, дышло, сбруя, темляк, шлея, шлях, шомпол, шоры, штык» и др.²².

В целом среди всей этой массы образцов «на польское дело» нам представляется самым ценным чисто человеческий образец того типа личности, который русские называли «польским самовольством»²³, то есть человека свободного, с развитым чувством собственного достоинства. То, что подобных людей в России того времени практически не существовало, подтверждают уже приведенные выше слова Василия Тяпкина, в которых поговорка «Что жбан, то пан» крайне верно передает степень самоуважения поляков. Поляки в России XVII в. являли собой образец европейской личности (со всеми издержками, вызванными русской политической ситуацией), их отличало высокое личностное самосознание, которое невозможно было подавить, и которое русские чувствовали и в той или иной мере перенимали. Поляки, воспринявшие ренессансное открытие личности в человеке, перешедшие к новой системе ценностей, ориентированной на рационализм, так или иначе внедряли эти начала в русскую жизнь, помогая переходному процессу от средневековья к Новому времени. На мой взгляд, это и является главным достижением образца «на польское дело» в русской культуре XVII столетия.

Примечания

¹ Соловьев С.М. История России с древнейших времен. М., 1961. Кн. VI. С. 505.

² Софронова Л.А. Национальный автопортрет // Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М., 2006. С. 493.

³ Подр. см.: Черная Л.А. Русская культура переходного периода от средневековья к новому времени. М., 1999.

⁴ Цит. по: Тарковский Р.Б. Государев толмач Федор Гозвинский и его перевод басен Эзопа // Вестник Ленинградского университета. № 14. Серия истории, языка и литературы. Вып. 3. Л., 1966. С. 105.

⁵ Хрэстаматыя па старажытнай беларускай літаратуры / Склау А.Ф. Коршунаў. Мінск, 1959. С. 345.

⁶ А.Н. Робинсон утверждал, что именно Симеон Полоцкий первым в России назвал себя «литератором» (Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974. С. 121.)

⁷ Цит. по: Татарский И. Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. Опыт исследования из истории просвещения и внутренней церковной жизни во вторую половину XVII века. М., 1886. С. 35.

⁸ Елеонская А.С. Русская публицистика второй половины XVII века. М., 1978. С. 137–185.

⁹ Демин А.С. «Жезл правления» и афористика Симеона Полоцкого // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982. С. 60–92.

¹⁰ Вертоград многоцветный. Т. 1–2 / Подг. текста, коммент. и вступ. статья Л. Сазоновой и А. Хиппислей. Вohum, 1996–2007.

¹¹ Подр. см.: *Черная Л.А.* «Верхняя типография» Симеона Полоцкого // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. С. 46–59.

¹² Псалтырь рифмовторная. М., 1680. Л. 7 об.

¹³ Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Московское отделение архива Министерства императорского двора. Опись 34. №№ 949, 951. Столбец 173 года, № 3; столбец 168 года. № 74, столбец 169 года, № 526 и др.

¹⁴ *Успенский А.И.* Василий Познанский, его произведения и ученики // Древнерусская живопись (XV–XVIII вв.). М., 1906. С. 65–85; *Вьюева Н.А.* Живописец Василий Познанский (к истории создания иконостаса церкви Распятия в Большом Кремлевском дворце) // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. Вып. 8: Русская художественная культура XVII века, М., 1991. С. 97–110.

¹⁵ Цит. по: *Келдыш Ю.В.* Русская музыка XVIII века. М., 1965. С. 57.

¹⁶ *Смоленский С.В.* Мусикийская грамматика Николая Дилсцкого. М., 1910. Л. 2.

¹⁷ Там же. Л. 7.

¹⁸ Очерки истории СССР. Т. 5. Период феодализма. XVII век. М., 1955. С. 562.

¹⁹ *Соловьев С.М.* Указ. соч. С. 518.

²⁰ *Николаев С.И.* Поэзия и дипломатия. Из литературной деятельности Посольского приказа в 1670-е гг. // ТОДРЛ. Л., 1989. Т. 42. С. 143–173; *он же.* «Небездельное безделье» В. Коховского в Посольском приказе // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980. С. 251–258; *он же.* «Посмеятельные слова» В. Коховского в русском стихотворном переводе 1677 г. // Русская литература. 1980. № 1. С. 121–126. С.И. Николаев подчеркивает, что вышедшая анонимно в январе 1676 г. «Польская муза на въезд Яна III в Краков» была панегириком коронного маршала Станислава Хераклиуша Любомирского, видного государственного деятеля и не менее крупного поэта второй половины XVII в. См. также: *Кудрявцев И.М.* «Издательская» деятельность Посольского приказа // Книга: Исследования и материалы. М., 1963. Сб. 8. С. 179–244; *Морозов Б.Н.* Из истории русской переводной научной и технической книги в последней четверти XVII–начале XVIII вв. (Архив переводчиков Посольского приказа) // Современные проблемы книговедения, книжной торговли и пропаганды книги. М., 1983. Вып. 2. С. 107–124.

²¹ Книги переписные книгам <...> Спасского монастыря за иконным рядом...» (Сообщил И.Е. Забелин) // Вестник Общества истории и древностей российских. М., 1853. Кн. 16. С. 53–67.

²² *Грот Я.К.* Русское правописание. Изд. 3-е. СПб., 1885.

²³ *Соловьев С.М.* Указ. соч. С. 515.

Е.А. Верховская

Поэтика панегирических изображений царской семьи в творчестве Симеона Полоцкого

Интерес к частной жизни правителя государства, являвшегося одновременно заказчиком или, по меньшей мере, инициатором создания произведения искусства, прослеживается на всех этапах развития культуры Древней Руси. Одним из ранних изображений княжеской семьи среди сохранившихся до наших дней является семейный портрет князя Святослава Ярославича Черниговского, обрамлявший рукопись «Изборника» 1073 г.¹ В собственно же литературных произведениях, созданных как в Средние века, так и в раннее Новое время, частная жизнь правителя и членов его семьи трактовалась в зависимости от принадлежности текста произведения тому или иному стилю и жанру, приверженности автора определенной культурной традиции. И в «Починении Владимира Мономаха», и в «Слове о полку Игореве», и в «Житии протопопа Аввакума» в зависимости от жанровой детерминированности текстов данная тема раскрывается по-разному и различными поэтическими средствами.

Панегирические произведения, представлявшие зачастую «литературные портреты» земных властителей, создавались древнерусскими книжниками в разных жанрах, – как самостоятельных, так и в виде малых форм (молитва, слово), зачастую включаемых в единую синкретическую структуру «большого» жанра. Стиль монументального историзма, доминировавший в истории древнерусской литературы до XVII столетия «характеризуется, прежде всего, стремлением рассматривать предмет изображения с больших дистанций: пространственных, временных, иерархических»². Этот стиль наилучшим образом соответствовал историческому мышлению древнерусских писателей, позволяя им раскрыть целый ряд ассоциаций, в том числе и в панегирических произведениях.

Авторы многих наиболее ярких по художественной выразительности произведений раннего этапа древнерусской литературы, созданных в стиле исторического монументализма, апеллируют к деяниям дедов и отцов как к средствам характеристики персонажей. «Похвала Роману Галицкому», «Слово о гибели Русской земли», «Повесть о разорении Рязани Батыем» включают

исторические аналогии героев-правителей и их предков. «Ревность славе» отцов и дедов служила, по мнению древнерусских писателей, мотивировкой деятельности князей, фигурировавших в качестве главных героев ряда произведений древнерусской литературы. «Отцы, деды и прадеды – это всегда некоторое мерило добродетелей и «славы» их сыновей, внуков и правнуков»³. Как правило, исторические ассоциации имели место в текстах, ориентированных на жанры ораторской прозы. Особо следует отметить широту исторического мышления древнерусских книжников, уподоблявших своих героев-правителей не только прямым предкам, но и выдающимся персонажам библейской и мировой истории. Так, авторы «Похвалы созидателю Московского княжества Ивану Калите» прибегли к помощи приема исторической ретроспективной аналогии, сопоставляя деяния князя с заслугами трех прославленных византийских императоров: основателя «нового Рима» Константина, составителя свода римских законов Юстиниана и прославленного военными победами и дипломатическими успехами Мануила Комнина⁴.

Если для авторов произведений, созданных в стилистике исторического монументализма, важен официальный литературный и художественный портрет героя-правителя, то для писателей, чье творчество ориентировано на следующий «великий» стиль – барокко, значимость персонажа как носителя государственной идеологии не исключает внимания к домашнему окружению своих персонажей, мелким, как будто незначительным деталям быта, предметного ряда.

Традиционная система литературных жанров Древней Руси в течение всего XVII столетия испытывала на себе разнонаправленные влияния. Особенно ярко этот процесс начал развиваться во время правления царя Алексея Михайловича, взошедшего на русский трон в 1645 г. Переход от древней литературы к новой, сопровождавшийся сменой мировоззренческих доминант, отражал «всевозрастающую значимость человека»⁵ в поэтической системе произведений второй половины XVII столетия. По замечанию Д.С. Лихачева, «существенное значение в изменении жанровых признаков» имело «усиление личностного начала, совершающееся в самых различных областях литературного творчества и идущее по самым различным линиям»⁶.

Происходившее во второй половине XVII столетия разительное изменение форм воплощения образа автора в литературных жанрах явилось результатом кардинальной перемены в общественном сознании. Краткая формула «Личность врывается в литературу» требует ряда разъяснений. Объекты повествования, рассматриваемые писателями в различных жанрах, тем не менее, своими характеристиками свидетельствовали о новых реалиях русской жизни

второй половины XVII столетия. Неогъемлемое свойство древнерусской литературы – дидактизм – несколько иначе ощущается писателями, заявлявшими себя в качестве «дидакалов» не только одного конкретного лица, даже если речь идет о монархе сильного государства, но и общества в целом. Смещение критериев – от внелитературных к собственно литературным – характерно для большинства произведений этого периода. Однако приоритет эстетического принципа над дидактическим не означал полного отказа от функциональной направленности, деловой предназначенности того или иного жанра.

На протяжении переломного для русской культуры века виршевая поэзия ученых справщиков Московского Печатного двора, в том числе Михаила Рогова, Стефана Горчака, справщика Савватия⁷, а затем стихотворные предисловия, вошедшие в практику ряда московских изданий⁸, наглядно демонстрировали возрастающую потребность общества в панегирической литературе.

Множественные новации придворной жизни царя Алексея Михайловича, складывающаяся система церемониала, дипломатического этикета влияли и на формирование качественно иной литературы, литературы, незамедлительно откликающейся на «потребу» времени, восхваляющей и поучающей монарха. Именно по отношению к периоду правления на Руси второго Романа А. Н. Робинсон отмечал: «Церемониальные акты получали хорошо продуманную организацию и структуру. Каждый день дворцовой жизни был настоящим представлением, и праздничным, и принудительным одновременно»⁹. Различные виды ораторской речи персонажей входили в чин поставления на царство, церемонию царского бракосочетания, выходы патриархов и прочие «действия». Тексты данных произведений светского красноречия отображают «официальный» портрет государя, что вполне соотносится с трактовкой его образа в деловых и публицистических жанрах, в том числе дипломатических посланиях, торжественных грамотах, предисловиях и послесловиях старопечатных книг¹⁰.

«Чин поставления на царство благочестивейшаго государя царя и великаго князя Алексея Михайловича всея России 1645 г., сентября 28 дня»¹¹, наряду с «Книгой об избрании на царство Михаила Федоровича...»¹², «Орацией о пии государевой чаши»¹³, характеризуют монарха в духе политических доктрин и государственных программ, возмечивавших «великое Российское царствие» и самого правителя. Так, принадлежность царя Алексея Михайловича к династии Романовых дополняется историческими параллелями с крестителем славян князем Владимиром Святославичем, князем Владимиром Мономахом. Ряды исторических ретроспективных аналогий, присущие стилю монументального историзма, применяемые книжниками при официальной

портретной характеристике героя-правителя, оказались актуальными поэтическими средствами в панегирической литературе славянского барокко.

Однако данный приём не всегда находил понимание у книжников и политических деятелей, придерживавшихся иных историко-культурных и геополитических концепций развития русского государства. Патриарх Никон в письме царю Алексею Михайловичу осуждал изображение русского самодержца от родословного древа великого Владимира Киевского, представленное в книге Лазаря Барановича «Меч духовный». Патриарх настойчиво отклоняет предложенную Барановичем концепцию, вписывавшую царя Алексея Михайловича в «род великих князей»: «...а в ней неподобно написано, будто государь наш царь произышел, а ведомо всюду, что не тово роду. Тот род великих князей пресече господь, яко же и Саулов, не без правды, знатно то, что за многие прегрешение... А они непристойно пишут. Государь наш несть от прелюбодеяния рожден, сын и наследник блаженных памяти государя царя Михаила Федоровича. Да другое худо, что государыня царица и великая княгиня Мария вместо сестры написана; худо то зделано»¹⁴.

На фоне пестрой картины формировавшейся в середине XVII столетия новой литературы, во многом уже ориентированной на общеевропейское культурное наследие и ассоциируемой современными исследователями с барокко – «первым универсальным стилем, имевшем межнациональный характер»¹⁵, стоит отметить волнообразные, повторяющиеся на протяжении второй половины притоки-приходы в Москву самих представителей этого литературного стиля. На протяжении второй половины XVII века панегирическая литература создавалась при дворе русского государя именно выходцами из белорусских и украинских земель. Кстати, оттуда же зачастую происходили и мастера, украшавшие усадьбы и резиденции царя и представителей придворной элиты, в том числе дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском¹⁶.

В ряду выдающихся русских писателей второй половины XVII – начала XVIII вв. представлены многие выпускники православной Киево-Могилянской коллегии, в 1702 г. получившей статус академии. В этом знаменитом учебном заведении основу риторского образования составляли курсы пиитики, риторики, философии, читавшиеся по-латыни, а также греческий, польский и «книжный» славенский языки¹⁷. Имена Епифания Славинецкого, Димитрия Ростовского, Феофана Прокоповича, Стефана Яворского ассоциируются с книжными памятниками и значимыми явлениями духовной культуры России раннего Нового времени. Однако главное место в этом ряду, бесспорно, принадлежит первому русскому профессиональному поэту, издателю, дидаскалу Симеону Полоцкому (1629–1680).

Просветительская направленность присуща многообразным формам деятельности и творчества ученого монаха, о чем свидетельствуют как изданные им в Верхней типографии книги, такие как «Псалтырь рифмотворная» (1680), «Обед душевный» (1681) и «Вечеря душевная» (1683), сохранившиеся рукописи его драм и проповедей, уникальная библиотека, работа над словарями и учебными курсами, так и предпринятые им образовательные проекты по открытию школ и будущей Академии... Выпускник «восточнославянских Афин» Симеон Полоцкий неустанно проповедовал необходимость книжного учения, приобщения к античному культурному наследию, постоянно расширяя круг своих слушателей и читателей на Руси:

Отроча юный от детства учися,
 Писмена знати и разум потщися.
 Не возленися трудов положить,
 имагь бо тебе полза многа быти.
 Аще ся видит досада труждати,
 но сладко плоды трудов собирать¹⁸.

Панегирики российскому самодержцу, громко звучащие во многих произведениях Симеона Полоцкого, также свидетельствуют о трансформации основных элементов традиционных литературных жанров. Полоцкий, будучи ярким приверженцем программы просвещенной теократической монархии, перенес основной акцент в характеристике самодержца с функции защиты православия на функцию покровительства просвещению. Дидаскал при этом выдвигал на первый план современную семантику типа «распространение знаний, образования» вместо средневекового значения «приобщение к истинам Священного Писания». Панегирики, как, впрочем, предисловия и послесловия книг Симеона Полоцкого, рисуют удивительную картину соединения старых и новых форм в период перехода к литературе Нового времени. Возросшее авторское самосознание не укладывалось в традиционные способы воплощения: отсюда проистекало преломление известных поэтических приемов. В своих обращениях к читателям Полоцкий использовал устойчивые стилистические формулы, традиционно употреблявшиеся в предисловиях и послесловиях по отношению к самодержцу, в рассказе о собственной литературной деятельности. «Ревнуя», «впаде во ум», «вдохнув во сердце», – такими лексемами и фразеологическими оборотами писатель живописует процесс собственного творчества.

Ответственное понимание Симеоном Полоцким своего призвания творить «во пользу народную»¹⁹ предопределило доминирующий аспект в изображе-

нии царя – прославление русского монарха как просвещенного самодержца. Талантливый писатель разрабатывал этот мотив в самых разнообразных жанрах, а именно: в «книжицах» – декламациях, орациях, «приветствах», ораторских словах – первичных жанрах сборников, в предисловиях рукописных и печатных книг. Приверженность литератора украинской и польской риторическим традициям, а также барочное увлечение формой предопределили введение панегирика царю как самостоятельного литературного жанра в циклах предисловий Симеона Полоцкого.

В творчестве придворного поэта значительную роль играла так называемая «окказиональная» поэзия, внутри которой особое место занимают орации, приуроченные к событиям в жизни царя и его семьи, – таким как бракосочетание, рождение детей, смерть первой супруги Марии Ильиничны. Краткий перечень поводов для подобных декламаций и реконструкций образа царя и его ближайшего окружения был бы неполным без поэтических текстов, посвященных такому важному событию, как строительство нового царского дворца.

Активная деятельность царя Алексея Михайловича в качестве заказчика новых официальных резиденций, озабоченного к тому же переустройством существовавших усадеб и дворцовых ансамблей, его собственные строительные программы являлись своеобразным «архитектурным портретом» русского самодержца. Особо следует отметить неизвестные или малоизвестные произведения литературы, связанные с интерпретацией «осьмого чуда света» – Коломенского дворца, и определением его значения в русской культуре раннего Нового времени.

Как нам представляется, в этом отношении особого интереса заслуживает цикл ораций-приветств, написанный Симеоном Полоцким по случаю вселения царя Алексея Михайловича «в дом, велим иждивением, предивною хитростию, пречюдною красотою в селе Коломенском новосозданный».

Данный цикл приветств рукою самого ученого старца был вписан в сохранившийся до наших дней и неопубликованный полностью сборник «Рифмологион» – своего рода поэтический манифест первого русского профессионального литератора, обширную риторскую энциклопедию, включившую в себя как образцы поэтических текстов, так и созданные «по случаю» поздравительные стихотворения. «Приветственные стиси», обращенные прежде всего к царю Алексею Михайловичу, членам его семьи, ближайшему кругу придворных, в том числе Федору Михайловичу Ртищеву, Богдану Матвеевичу Хитрову, Федору Юрьевичу Ромадановскому, митрополиту Сарскому и Подонскому Павлу и другим, соседствуют в этом уникальном литературном своде с первыми пьесами раннего русского театра, а именно: «Комидией притчи о блуднем

сыне» и «Трагедией о Навходоносоре, о теле злате и о трех отроцех в пещи не сожженных». Различные литературные жанры объединены в «Рифмологионе» главной темой – темой прославления русского царя как просвещенного монарха и расширением могущества России; практически все поэтические тексты предполагали их представление вслух, с той или иной долей театрализации. Последний рукописный сборник Полоцкого сохранился в единственном экземпляре в составе собрания рукописей Государственного Исторического музея²⁰; исследователи датируют его 1678–1680-ми гг.²¹.

Однако, поскольку тексты произведений Симеона Полоцкого, отобранные автором для включения их в «Рифмологион», имеют широкий диапазон по времени их создания – от 1659 до 1680 гг.²², то сборник в целом подводит своеобразный итог поэтической деятельности просветителя в Московской Руси. Сложность и разнообразие первичных жанров «Рифмологиона» не случайны: Полоцкий заранее предвидел возможность многократной переработки и совершенствования вошедших в сборник образцов русской силлабической поэзии. В стихотворном «Предисловии к благочестивому читателю», открывавшем «Рифмологион», поэт сознательно демонстрирует свою творческую лабораторию, утверждая авторское право воспроизведения собственных ранних текстов:

Тем же, что писах, тщахся то хранити,
Зная, яко впредь может в ползу быти²³.

Сборник Симеона Полоцкого, в соответствии с замыслом автора, сохранил для потомков тексты как образцов, так и созданных на их основе панегириков «по случаю». Поводом для орации могло стать любое значительное событие в жизни царя, его семьи, приближенных или покровителей придворного поэта. Литературная плодовитость Полоцкого повлияла на композицию «Рифмологиона» в целом; в сборнике на основе тематического, хронологического и жанровых признаков можно выделить шесть основных блоков, таких как рождественский, воскресенский и другие²⁴. В третьем, наименее строго классифицируемом разделе «Рифмологиона», Симеон Полоцкий поместил различные приветствия, обращенные к царю, членам его семьи, Богдану Матвеевичу Хитрову, Григорию Григорьевичу Ромадановскому. В этот же раздел сборника рукой поэта вписаны следующие друг за другом пять приветств, посвященных вселению царской семьи в «новосозданный» дворец в селе Коломенском.

До настоящего времени в научный оборот был введен лишь главный текст приветствия, обращенного к «благочестивейшему, тишайшему, самодержавнейшему великому государю царю и великому князю Алексею Михайловичу,

всея Великия и Малыя и Белья России самодержцу о вселении его благополучном в дом, велим иждивением, предивною хитростию, пречюдною красотою в селе Коломенском новосозданный». Текст панегирического произведения, наряду с предисловиями и «книжицами» из «Рифмологиона» был опубликован И.П. Ереминым в 1953 г.²⁵, затем вошел в издание «Русской силлабической поэзии XVII–XVIII вв.»²⁶. Впервые на существование цикла из пяти приветств обратил внимание О.Р. Хромов в комментарии к статье «Подмосковные вотчины Алексея Михайловича. Предварительные тезисы к восприятию стиля царских усадеб»²⁷, однако до сего дня четыре текста приветств из вышеназванного цикла Полоцкого не были проанализированы, хотя представляют значительный интерес в связи с возросшим интересом к русской культуре переходного периода, – как к отдельной человеческой личности, так и к частной жизни царской семьи.

Композиционно цикл приветств по случаю вселения семьи царя Алексея Михайловича в Коломенский дворец абсолютно четко структурирован. Главное место в нем отводится панегирику самому «благочестивейшему, тишайшему, самодержавнейшему великому государю царю и великому князю Алексею Михайловичу», «новый дом» которого Полоцкий уподобляет «осьмому диву», вводя, таким образом, российского самодержца в единое пространство общеевропейской культуры. Просветительские тенденции, доминирующие в поэзии «дидаскала», определяют тот «перечень» «чудес света», которые были еще недостаточно знакомы русской придворной элите, а именно: пирамиды Древнего Египта, Форосский маяк, скульптура Зевса с Олимпа, Колосс Родосский, храм Дианы в Эфесе, каменная башня, поставленная Артемизией «над гробом Маузоловым» в Карию, «стены Вавилон-града». Интересно отметить, что описание чудес из текста «Приветства...» легло в основу более поздних вирш, созданных Симеоном Полоцким уже на польском языке²⁸.

Главной темой всего панегирического цикла на вселение в Коломенский дворец семьи царя Алексея Михайловича является просветительская идея духовного совершенствования, перерождения в «нова человека»:

В доме сем новом, в нова человека
Облечен, живи до конца века
Новый человек есть Христос царь славы,
он же и венец царския ти главы...²⁹.

Второе приветство посвящено «благодарной государыни царице и великой княгини Наталии Кириловне», при этом придворный поэт и учитель царских детей не скупится на поэтические средства описания добродетелей героини:

Благоверная светлая царица,
 сирих и вдовых препитательница.
 Царь яко солнце, ты луна в сем небе,
 Мудре правити с похвалами себе³⁰.

«Светлая» царица мудрым управлением привносит «радость» в «новозданный дом», что позволяет поэту прибегнуть к небывалому даже для панегирической литературы сопоставлению: «...и Богом сей дом аз днес дерзаю звати». Полоцкий, прекрасно знакомый с укладом жизни царской семьи, предполагает частое пребывание своих высоких патронов в «новозданном» дворце, что подтверждалось фактически возросшей ролью усадьбы Коломенского как политической резиденции русского государя³¹.

Третье приветство обращено к сыновьям царя, четвертое – сестрам, а пятое – дочерям. «Приветство благородному государю царевичу и великому князю Феодору Алексиевичу, и благородному государю царевичу и великому князю Иоанну Алексиевичу, и благородному государю царевичу и великому князю Петру Алексеевичу» развивает основную мысль всего цикла – воспитания царских наследников как «нова человека». Текст приветства Полоцкого к царевичам замечателен особым вниманием, уделяемым «дидакалом» не своему любимому ученику Феодору Алексеевичу, а совсем еще младенцу Петру. Если по отношению к Феодору и Иоанну литератор строит свою речь, кратко обыгрывая этимологию их имен (Феодор-дар от Бога, Иоанн-благодать), то обращение придворного поэта к младшему наследнику представляет собой краткую программу-предсказание грядущих побед первому российскому императору:

Пресветлый Петре, ты нам камень честный,
 Камень предрагий, камень нам нелестный.
 О нем же царство силно утвердится,
 А сила врагов в конец сокрушится³².

Особое отношение дидакала к младшему из наследников «светлопорфирного и багряного рода» обусловлено вниманием к необычайному гороскопу царевича Петра, в день рождения которого планеты Марс и Юпитер располагались в 90 градусах от Солнца, по обе стороны от него; исследователи признают Полоцкого также автором вирш на рождение Петра Первого³³.

Если терема царевичей в Коломенском дворце ассоциируются поэтом с «домом света», то терема старших царевен «окрашены» духовными характеристиками «царских сестер». В тексте «Приветства благоверной царевне и ве-

ликой княжне Ирине Михайловне, благоверной царевне и великой княжне Анне Михайловне, благоверной царевне и великой княжне Татиане Михайловне» Полоцкий называет своих героинь «светлыми звездами российского неба», молитвами которых «дом сей» в Коломенском «Божию храму... уподобися»:

...вы ходатайцы о царе, о царстве,
Молбами к Богу в Русском Государстве.
Ваша жилища смею глаголати
домом молитвы мощно нарицати³⁴.

Распространение на терема старших царевен в Коломенском дворце духовных качеств героинь произведений Полоцкого вполне оправдано и расположением жилищ царских сестер неподалеку от перехода, соединявшего весь дворцовый комплекс с церковью Казанской иконы Божьей Матери.

Завершает цикл Симеона Полоцкого «Приветство благоверной царевне и великой княжне Евдокии Алексеевне, благоверной царевне и великой княжне Марфе Алексеевне, благоверной царевне и великой княжне Софии Алексеевне, благоверной царевне и великой княжне Феодосии Алексеевне»:

Честнии плоды древа благаго,
Светлыя дщери чертога царскаго.
Красныи цветы российского рая,
Честных чресл царских чада преблагая.
Вами полата царска украшена...³⁵.

Духовная красота царских дочерей, в соответствии с просветительской программой Полоцкого, их «небесная светлость» призваны усилить красоту и светлость «новозданного» царского дома, украсив его «добродетелями», составляющими «суть» красоты героинь.

Цикл приветств Симеона Полоцкого, посвященный вселению царя в Коломенский дворец, наглядно демонстрирует возрастание частного фактора в жизни русского государя, своеобразного доминирования семейных ценностей над политическими интересами. Обращаясь отдельно к царю, царице и каждой группе членов государевой семьи, поэт не только освещал их достоинства и роль в будущем, но и связывал их дальнейшую судьбу с определенными характеристиками эстетического и эмоционального восприятия дворца.

Панегирики в русской литературе второй половины XVII в. послужили актуальной формой для воплощения программ политического характера, от-

ражавших воззрения представителей различных социальных слоев. Обще-
ственно-политическое звучание произведений дидактики, с одной стороны,
сохраняет приверженность поэта традициям Киево-Могилянской риторской
школы, а, с другой, раскрывает образ автора как универсального просветите-
ля, создателя русской культуры раннего Нового времени, в которой постула-
ту о непреходящей ценности человеческой личности отводится главная роль.
Поэтика панегирических произведений Симеона Полоцкого, непрерывно
разрабатывавшего при дворе московского государя традиции классической
риторики, была освоена и продолжена в творчестве его ближайших сподвиж-
ников Сильвестра Медведева и Кариона Истомина. «Официальные» и «част-
ные» портреты русского правителя и членов его семьи, написанные Симеоном
Полоцким, повлияли на формирование в общественном сознании и литера-
турной практике образа русского монарха уже следующей эпохи – эпохи Пе-
тра Великого и его преемников.

Примечания

¹ Изборник 1073 г. ГИМ, Синод. собр. № 1043; Изборник Святослава 1073 г. М., 1983. Кн. 1.

² Лихачев Д.С. Монументально-исторический стиль древнеславянских литератур // Славян-
ские литературы: VIII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1978.
С. 20.

³ Там же. С. 132.

⁴ Верховская Е.А. Характеристика самодержца в предисловиях и послесловиях московских
печатных книг второй половины XVII в. // Коломенское. Материалы и исследования. Вып. 9.
М., 2007. С. 31.

⁵ Черная Л.А. Концепция личности в русской литературе второй половины XVII века // Раз-
витие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII вв. М., 1989. С. 220.

⁶ Лихачев Д.С. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы // Исследования по
древнерусской литературе. Л., 1986. С. 89.

⁷ Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / Сост., подгот. текстов, вступ.ст. и коммент.
В.К. Былиннина, А.А. Илюшина. М., 1989. С. 119–138, 151–214, 230–237.

⁸ Кириллова книга. М., 1644. Печатный двор; Библия. М., 1663. Печатный двор.

⁹ Робинсон А.Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974. С. 95.

¹⁰ Елеонская А.С. Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. М., 1990.
С. 199, 202.

¹¹ Чин поставления на царство благочестивейшего государя царя и великого князя Алексея
Михайловича всея России 1645 г., сентября 28 дня // Памятники древней письменности и искус-
ства ОЛДП. СПб., 1882. Т. VII. Вып. 16. С. 12–25.

¹² Книга об избрании на царство Михаила Федоровича. ГИМ. Собрание Барсова. № 1828.

¹³ ГИМ. Синод. собр. № 229. Л. 175–178.

¹⁴ Письмо патриарха Никона к царю Алексею Михайловичу // Памятники литературы Древ-
ней Руси: XVII век. М., 1988. С. 519–520.

- ¹⁵ Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 10.
- ¹⁶ Абецедарский Л.С. Белорусы в Москве XVII в. Из истории русско-белорусских связей. Минск, 1957. С. 14–17.
- ¹⁷ Буланина Т.В. Риторика и философия в Киево-Могилянской Академии // Русская литература. 1984. № 2. С. 215–220.
- ¹⁸ Симеон Полоцкий. Предисловие к юношам учиться хотящим. Рифмологион. ГИМ. Синод. собр. № 287. Л. 592.
- ¹⁹ Симеон Полоцкий. Обед душевный. М., 1681. Верхняя типография. Л. 8.
- ²⁰ ГИМ. Синод. собр. № 287.
- ²¹ Гребенюк В.П. «Рифмологион» Симеона Полоцкого (история создания, структура, идеи) // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982. С. 261.
- ²² Там же. С. 259.
- ²³ ГИМ. Синод. собр. № 287. Л. 5.
- ²⁴ Гребенюк В.П. Указ. соч. С. 269, 276–279, 280–286, 286–298, 298–299.
- ²⁵ Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.–Л., 1953. С. 103–107.
- ²⁶ Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. Л., 1970. С. 108–111.
- ²⁷ Хромов О.Р. Подмосковные вотчины Алексея Михайловича. Предварительные тезисы к восприятию стиля царских усадеб // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 4. М., 1992. С. 298.
- ²⁸ Илюшин А.А. Славяно-русские силлабические переводы польских стихов Симеона Полоцкого // Герменевтика древнерусской литературы XVII – нач. XVIII вв. М., 1998. С. 146–148.
- ²⁹ Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. С. 106.
- ³⁰ Рифмологион. ГИМ. Синод. собр. № 287. Л. 383 об.
- ³¹ Топычанов А.В. Российские и европейские резиденции XVII века: опыт сравнительного анализа // Коломенское. Материалы и исследования / Под ред. Е.А. Верховской. Вып. 12. М., 2009. С. 7–18.
- ³² Рифмологион. ГИМ. Синод. собр. № 287. Л. 385.
- ³³ Бронштэн В.А. Новые списки виршей на рождение Петра I и попытка их классификации // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 9. М., 1998. С. 346–355.
- ³⁴ Рифмологион. Л. 385 об.
- ³⁵ Там же. Л. 386.

Л.И. Сазонова

Земляк Гоголя, «стиходей» Иван Величковский (Поэт и поэтика)

Речь идет об очень интересном украинском поэте конца XVII – начала XVIII вв., который до сих пор остается скорее в тени и известен только узкому кругу специалистов. Между тем фигура эта примечательна в нескольких отношениях.

Иван Величковский (ок. 1650 – сентябрь 1701) происходил, вероятно, из священнического рода, образование получил в Киево-Могилянской коллегии в 1660-х гг., его наставником и покровителем был игумен Варлаам Ясинский (в 1669–1673 – ректор коллегии, затем настоятель Киево-Печерского монастыря, с 1690 – митрополит Киевский и Галицкий). С начала 1670-х гг. Иван Величковский состоял при архиепископе черниговском и новгород-северском Лазаре Барановиче (1620–1693), принадлежал к «товариству куншту типографского», занимавшемуся изданием книг в основанной Лазарем Барановичем в 1679 г. «друкарне» в Троицком Ильинском монастыре. От лица ее печатников Иван Величковский написал в 1680–1683 г. панегирик Лазарю Барановичу «*Lucubratiuncula*» («Ночное размышление») на польском языке со вставками на латинском, опубликованный в Чернигове в 1684 г. Сочинение сохранилось в единственном печатном экземпляре¹. В основе его лежит евангельская притча о зерне, дающем богатые плоды: зерно символизирует архиепископа Лазаря (Барановича), а плоды – его добрые дела. В развернутую систему символично-аллегорических соотнесений входит и прямая параллель между Лазарем Барановичем и его небесным патроном – евангельским Лазарем. Прозвище Лазаря Барановича вовлекается в причудливую игру поэтической фантазии через соотнесение с польским словом *baranek* – агнец. Методом аллегорической экзегезы создан барочный концепт, благодаря которому Лазарь Баранович, пишущий и издающий книги, уподоблен апокалиптическому Агнцу – Христу, снимающему печати с книги судов Божиих (Откр 5): «*Baranek ony, który księgi w Niebie / Otwarza, ten że postanowił ciebie, / Baranowicza, byś się bawił temi / dary na ziemi. / Otworzasz księgi, gdy wydaiesz one; / A gdy wykładasz słowa zatrudnione, / Niby pieczęci rozwiązuiesz prawie, / w tey iesteś sławie*»².

В Чернигове Иван Величковский женился на дочери полтавского протопопа Луки Симеоновича – Марии и был рукоположен во иерея. В 1687 г. он по-

селится в Полтаве, где до конца своих дней служил в Святоуспенской соборной церкви. Иван Величковский стал родоначальником династии священников, служивших в том же храме; известный православный подвижник и писатель Паисий Величковский (1722–1794), впоследствии канонизированный, приходился ему внуком³.

В историю родной литературы Иван Величковский вошел как самый яркий представитель украинского поэтического барокко, мастер и теоретик *carmina curiosa*, эпиграмматист. Кроме панегирика Лазарю Барановичу «Lucubratiuncula», известны две другие его стихотворные «книжицы» – «Зегар з полузегарком» (1690; польск. *zegar* – часы) и «Млеко от овцы пастыру належное» (1691), дошедшие в рукописи конца XVII в.⁴, попавшей в поле зрения исследователей в начале XX в.⁵.

Обе они сохранились также в рукописи XVIII в. из собрания А.В. Кокорева (1883–1965)⁶, профессора Московского университета. На л. 24 об. – 46 об. полууставным почерком записаны стихи Ивана Величковского: «Туть двѣ книжицы вкупѣ увязаны, едина названна ЗЕГАРЪ С ПОЛУЗЕГАРКОМ, изданная⁷ в лѣто \overline{AV} (=1700)⁸, а другая, названна МЛЕКО, изданная в лѣто \overline{AXCA} (=1691)»⁹. На л. 30 об. после текста «Зегарка» и перед стихами из «книжицы» «Млеко» имеется запись: «Трудился изданиемъ Иоаннь Величковскій, пресвитер Святоуспенскій Полтавскій. Преписальъ Иосифъ Малдановскій, іеромонахъ Невскій¹⁰». Несмотря на некоторые упрощения в языке и составе «книжиц», список иеромонаха Александро-Невской лавры Иосифа Малдановского¹¹ представляет собой ценный источник, сохранивший неизвестную ранее часть литературного наследия Ивана Величковского и свидетельствующий об особом интересе, сохранявшемся к творчеству украинского барочного поэта в духовной среде столицы Российской империи еще в середине или в третьей четверти XVIII в.

По сравнению с текстами, впервые изданными в 1972 г. по рукописи Института литературы им. Т.Г. Шевченко, в списке Малдановского выделяется общая для обеих рукописей часть, ряд текстов здесь отсутствует, но что особенно важно – «книжица» «Млеко» содержит неизвестные ранее тексты и рисунки Ивана Величковского. Отсюда следует, что кокоревский список не является копией опубликованной рукописи и к ней не восходит. В ряде случаев он содержит более правильные чтения. Например, первая строка в 19-й анаграмме у Малдановского: «МаріΔ голубица вся чиста и свята» (л. 43 об.). Данное чтение ставит под сомнение предположение издателей, восполняющих лауну (в квадратных скобках) следующим образом: «M[аріи образ видя] вся чиста и свята»¹².

Восстанавливая в стихотворении «Єхо» дефектное чтение рукописи, по которой осуществлена публикация, издатели предложили следующую реконструкцию (в квадратных скобках):

- Откуду же жизнь паки начнете взымати? – Мати.
- Мати, чаю, отродит вас, [як смерть] Христова? – Ова¹³.

Словосочетание 'як смерть' должно было акцентировать, согласно поправке издателей, идею распятия Христа, принесшего себя в жертву во имя вечно-го спасения рода человеческого. Однако данная реконструкция не подтверждается списком Малдановского, содержащим, по всей видимости, изначальное чтение: «Мати, чаю, отродит вас в живот Христова? – Ова» (л. 32).

В стихотворении с названием «Единопадежный» из-за дефекта рукописи, по которой опубликован текст, от второй строки осталась лишь буква -ю. Издатели восстановили чтение следующим образом: «Роди, избранна, / [пречистую, Анна]»¹⁴. В списке же Малдановского читаем: «Роди, избранна, / Отрую, Анна» (л. 36). Трехсложное существительное *Отрую*, имеющее, кстати, тот же корень, что и слова *отроуина* – отрочество, детство, *отроуник* – наследник¹⁵, соответствует силлабическому размеру стихотворения, написанного пятисложником, в отличие от предлагаемого издателями четырехсложного чтения «пречистую», нарушающего принцип изосиллабизма.

Текст в кокоревском списке русифицирован, освобожден от лексических и фонетико-морфологических полонизмов и украинизмов: 'изобилнѣишій', 'речет' (л. 42 об.) вместо: 'обфитшыи', 'мовит'¹⁶; 'в дѣлах и в обычаю' (л. 42) – 'в цнотах и в звычайу'¹⁷; 'на кійждо лѣто в память его море отступало' (л. 33) – 'каждого року во память его море уступало'¹⁸; 'всегда их имѣй в сердце' (л. 30) – 'завше их мѣй при сердцу'¹⁹; 'изображенные' (л. 31 об.) – 'уформованые'²⁰; стих 'Соединительный' (л. 34 об.) вместо 'Згожаючийся'²¹; и т.д.

В отдельных случаях правка, связанная с русификацией текста, проводилась не всегда удачно с точки зрения соблюдения силлабического размера. Так, вместо слова 'цнот' стало 'добродѣтелей', в результате произошло нарушение изосиллабизма, и строка из 13-тисложной («До цнот не побужають, Марія ІМ ЯРА»²²) превратилась в 17-тисложную («До добродѣтелей не возбуждаєт Марія ІМ ЯРА» – л. 43 об.). В стихе «Настрой навспак цинобру. Если угадаєш»²³ двусложное наречие 'навспак' заменено в кокоревском списке на односложное 'вспять' (л. 46 об.), в результате вместо 13-тисложного стиха в строке – лишь 12 слогов.

В кокоревском списке устранены все признаки того, что обе стихотворные «книжицы» посвящены митрополиту киевскому Варлааму Ясинскому: опу-

шены стихи на его герб и посвящения в прозе, которыми открывались оба сборника, а также обращенная к нему в «Зегарке» латино-польская орация («Oratio») с переводом на староукраинский язык; от предисловия «До чителника» осталась только одна фраза. К тому моменту в культурной среде, где появился список Малдановского, эти тексты, по-видимому, утратили свою актуальность.

Внимание уже первых исследователей произведения Ивана Величковского привлекли к себе совершенно особыми поэтическими приемами. Присущую им изощренность стихотворных форм подчеркнул В.Н. Перетц, сообщая М.Н. Сперанскому в письме от 21 октября 1927 г. о своих архивных разысканиях в Киеве: «...сейчас списываю вирши Величковского, стиходея (назвать иначе не берусь) мазепинского времени»²⁴. В 1924 г. профессор Нежинского педагогического института А.С. Грузинский, ученик академика В.Н. Перетца, прочитал на заседании кафедры культуры доклад на тему «Иван Величковский, украинский футурист XVII в.»²⁵. Термин *барокко* применительно к литературе тогда еще не вошел в научный обиход, и наследие украинского поэта воспринималось на фоне и в контексте искусства авангарда.

Поэтическое творчество барочной эпохи – предмет умения, культивируемого посредством образования, знания риторики и стихотворной техники. Поэзия Ивана Величковского, подтверждая привитый традициями киевской учености теоретический и практический интерес автора к формам *carmina artificiosa*, к игре слов и барочному остроумию (*acumen*), может быть возведена к общеевропейской риторической традиции. Поэт обратился к ней, когда, по его собственному признанию, не нашел в своем отечестве плодов поэтического мастерства («поетицкіх трудолюбій»), подобных тем, которыми прославились другие просвещенные народы, и он, «яко истинный сын Малоросійскои отчизны», решил «нѣкоторые значнѣйшыє штуки поетицкіє руским языком выразити», не с помощью, однако, перевода, но по образцу «инородных» текстов²⁶. Несколько ранее подобную задачу ставил перед собой Симеон Полоцкий. В предисловии к «Вертограду многоцветному» (1680) говорится, что он, «сподобивыйся странных идиомат пребогатоцвѣтныя вертограды видѣти», решил перенести их «корни» и «семена» на русскую почву – «в домашний ми язык славенский»²⁷. Гражданский и литературный патриотизм побуждал Ивана Величковского создавать на славянском языке эквиваленты жанров западноевропейской литературы. В «штучках иноземных» он находит «многие оздобные и мистерніє штучки, але не на славу Божию, тылько на марные сегосвѣтныє жарты выданнє», поэтому берет из них «тылько способ» и, приложив труд немалый, пишет стихи не тщеславия ради, но к «славѣ Бога славы

и славной Владычицы нашей Богородицы и присно дѣвы Марии а на оздобу отчизни нашей и утѣху малороссийским сином»²⁸.

Как отметила Л.А. Софронова в своей теоретической работе «Об анализе литературного произведения эпохи барокко», «поэтика барокко требовала следования образцам. Подражание (Imitatio) было важнейшей частью оригинальной литературы XVII в.»²⁹. Исследователь обратила внимание и на другую характерную особенность литературного творчества данного периода: «Поэт и писатель XVII в. – одновременно и литературовед, он – *artifex doctus*. Его искусство – это одновременно и точная наука о прекрасном, наука с определенной системой правил», мастер барокко выполнял «заданные поэтиками правила построения текста», «поэтому мы можем утверждать, что литература XVII в. строилась по принципам порождающей грамматики»³⁰.

Теоретическое знание было представлено трудами по риторике и поэтике, оформлявшимися на протяжении многих веков в правила и предписания о содержании, плане и стиле. Широкое их распространение и интенсивное развитие восточнославянской поэзии в XVII в. тесно связано с типом школьного образования, принятым в это время на землях Украины. Система литературно-теоретического мышления носила общеевропейский характер, и созданные в ту пору в восточнославянской среде многочисленные учебники по риторике и поэтике на латинском языке, восприняли европейскую традицию³¹.

Если в античности стихотворство не входило в практику риторических упражнений, ибо тогда помнили, что «ораторами становятся, но поэтами – рождаются»³², то в последующие эпохи искусству слагать стихи стали обучать в классной комнате. Программой Киево-Могилянской коллегии предусматривалось изучение риторики и поэтики в сочетании с практическими занятиями по привитию навыков писания стихов, пьес, речей. Важно подчеркнуть, что процесс этот шел рука об руку с изучением латинского и польского языков. Поэтика сама по себе не могла научить стихотворному искусству. Для этого необходимо активное владение словом, что достигалось риторическими упражнениями. Именно риторика способна дать поэзии мощь и стройность. О смежности обеих дисциплин свидетельствует и состав учебных пособий, подготовленных в Киево-Могилянской коллегии: в первой части в них излагается поэтика, во второй – риторика³³. Поэтика была частью грамматики, и овладение науками тривиума (грамматика, риторика, диалектика), составлявшими первый раздел «семи свободных художеств», «считалось необходимым условием вероучения и благочестия», а также литературного творчества³⁴.

Теоретики и поэты XVII в. разделяют представление о том, что поэзия – это «*poesis docta*» («ученая поэзия»), что поэт – это «*poeta doctus*» («ученый

поэт»), «*artifex doctus*» («ученый мастер», «ученый творец»). В соответствии с таким представлением авторы сами комментируют свои тексты.

Поэзия Ивана Величковского наследует традиции киево-могилянской учености, подтверждая его виртуозное владение литературной техникой, метафорическим стилем, приемами версификации. Особого внимания заслуживает то, что теоретическое знание определенной системы правил сочинения стихов проявилось у Величковского не только в созданных им произведениях. Собственные «поэтические штучки» он сопровождает описанием стихотворных форм и комментариями, выступая как «*poeta doctus*». В этом качестве, столь высоко ценимом в ту эпоху, поэт предстает как автор «книжицы» «Млеко», составленной «во честь» Богородицы. Образ ее является для христианского барочного поэта предметом наивысшего поклонения.

Название сборника включает в себе мотив млекопитательства, многократно упоминаемый в святоотеческой литературе: «Млеко сосцев твоих питался Бог», «чрево, в котором обитал Невместимый, и сосцы, млеко питающие Бога-младенца Иисуса» («Слово первое на Рождество Богородицы» Иоанна Дамаскина). Мотив этот присутствует уже в начальном акростихе, в котором поэт зашифровал дату создания «книжицы» «Млеко»: «**АХЧА**» (=1691 г.): «Аз млеко питала / Христа в лѣтах мала, / Чистаго младенца / А тварем первенца». Образ «млека» обыгрывается в следующих далее стихах на герб Варлаама Ясинского. Изображение направленной вверх стрелы и двух звезд по ее сторонам дает повод для концептизма: звезды в гербе – из числа звезд Млечного пути («Млечная на небесех от звѣзд ест дорога»); устремленная же в небеса стрела приносит «млечным звѣздам Млеко»; «млеко» – первично («*Primitivum*»), «млечный» – вторично («*Derivatium*»)³⁵. Связь мотива млекопитательства с образом Млечного пути характерна для искусства барокко. В стихах Симеона Полоцкого на Рождество Христово читаем: «Путь есть Христос Бог, / Им же кто шествует, / свѣтлое небо вѣчно наслѣдствует. / Путь сей небесный млечным мощно звати, / млеко бо поит пречистая Мати, / Бѣлший от млека, и нас убѣляет / паче, неже снѣг, егда омывает / Грѣховну скверну и в землю вводит / обѣтованну, та мед, млеко родит»³⁶.

«Книжица» «Млеко» – не просто антология стихотворных текстов, она содержит описание готовых поэтических произведений. Поэт выступает как теоретик, дающий определения разным художественным формам из разряда *poesia artificiosa, carmina curiosa* и иллюстрирующий их собственными творениями, написанными «чудне а мистерне». Его сборник – своего рода поэтика курьезных разновидностей эпиграмматического стихотворства. Формы искусственной поэзии представлены в сборнике «Млеко» разнообразными игровыми

жанрами, где к сочетанию смыслов приводят различные операции с языковым знаком или формальные преобразования, оперирующие также графическим пространством текста.

Подобные игровые формы обсуждались в барочной поэтике и в школьных курсах теории поэзии XVII в.: акrostих (*acrostichon*); азбучный стих (*alphabeticum*), содержащий в начале стихов очередные буквы алфавита; произведения в жанре программа/анаграмма/эпиграмма (*programma/anagramma/epigramma*); палиндром или раки (*cancer*), где текст читается одинаково слева направо и справа налево; серпантинный или симфонический стих (*carmen serpentinum*), каждая строка которого имеет какие-либо общие элементы (слоги, слова) с другими строками и только в связи с ними получает свой смысл и значение; эхо (*carmen echicum*) – диалог, произведение в форме разговора двух особ; лабиринт (*labyrinthus*) – текст, строки которого складываются в фигуру, напоминающую лабиринт; эффектные моностихи (*monostichium*), где уже отдельная строка существует как отдельный, значимый в себе поэтический организм; *varium* – произведение, включающее в себя стихи разной длины. В восточнославянских поэтиках значительное место отводится также визуальным формам репрезентации смысла – *picta poesis, carmina figurate*. Графическая композиция таких стихотворений напоминает геометрическую фигуру или предмет.

«Млеко» открывается определением жанра «Схо» («ест вѣрш, в котором якобы нѣкое ехо, то ест одзов, до каждого стихов конца двѣ силлябы, з конечных же лѣтер уформованые, отзываются»), который иллюстрируется соответствующим текстом: «Что плачеши, Адаме: земнаго ли края? – Рая» и т.д. В соответствии с общим замыслом сборника поэт обращается к образу Богородицы: «плод дѣвья утробы» – Христос – искупил первородный грех: «Плодом ли пречистыя Матере ожисте? – Исте»³⁷.

Жанровая форма «рак» представлена у поэта тремя разновидностями: «рак лѣтеральный ест вѣрш, которого лѣтеры, и вспак читаючися, той же текст выражают»; «рак словный», в котором уже не буквы, но слова образуют при чтении слева направо и справа налево один и тот же текст; и, наконец, «рак прекословный», когда слова в стихотворной строке в зависимости от порядка чтения выражают противоположный смысл. Первая разновидность стиха демонстрируется серией примеров, начиная от хрестоматийного «Анна во дар бо имя ми обрадованна», до строки «I там Исус I Мати». «Рак» второго вида: «Высоко дѣва ест вознесенна». «Рак» третьего вида содержит в пределах одного и того же текста антиномичные характеристики, например:

Со мною жизнь не страх смерти,
Мною жити не умрети³⁸.

Эти строки, прочитанные слева направо, относятся к Богородице, при обратном чтении – к Еве.

«Чворогранистым» поэт-теоретик называет стихотворный текст, в котором как вертикальная, так и горизонтальная строки заключают одинаковую фразу.

«Згожающийся» по определению Величковского, стих – тот, в котором «объ строки средних слов згодне заживають»³⁹; по сути, в терминологии риторики, это стих соединительный, симфонический, серпантинный (*serpenticum*).

«Порядный не порядок» – стих «складне помѣшаного порядку», предлагающий у читателя умение составить из набора слов правильные по смыслу сочетания.

«Единогласный» – стих, в котором каждый слог содержит одинаковую гласную, а именно «О», как в двестицих: «СлОвО плОтОнОснО / МнОгО плОдОнОснО».

«Единопадежный» – все строки такого стиха имеют «единую каденцѣю»; в качестве примера приведено стихотворение в форме куста, строки которого имеют одинаковое окончание, «впадая» в имя «Анна», усиливая фоническое звучание: «Роди избранна <...> В цнотах пространна, / Порока странна, / Сладкая манна, Чистая панна, / Яко нам данна, / Богу осанна»⁴⁰.

Определение стиха «Азбучный», кроме общего правила, согласно которому каждое слово начинается в нем очередной буквой алфавита, содержит указание на то, что «не положены в нем ъ, ь, ѣ, бо то лѣтеры конечные, а не початковые. Над то не положены сут и тыс: х, у, ѣ», поскольку эти буквы греческие, а не русские.

Иван Величковский мастерски владел анаграмматическим способом создания барочного остроумия. Как один из видов остроумия риторика рекомендовали литературную форму «Программа/Анаграмма/Эпиграмма». В качестве «Программы» составлялся определенный текст, из которого путем анаграмматической перестановки букв извлекался ряд новых слов или словосочетаний, порой настолько искусственных, что задаваемая ими тема поэтического высказывания раскрывалась крайне причудливо в эпиграмме. Среди «штучек поэтических» в честь Божией Матери есть в «книжице» «Млеко» такой цикл, состоящий из 26 анаграмм с эпиграммами, программой для которых служит имя «Мария», а содержанием эпиграмм является прославление имени Богородицы; к примеру, 20-я:

МАРИЯ

А ИМЯ Р

Марія дѣвѣй імя, А ИМЯ прекрасно,

Не Р раз, леч без числа паче солнца ясно⁴¹.

«Жартовный» (шутливый) стих, сочиненный Величковским «для шутки поетицкой», при линейном чтении «ожарты тылко строит»; поэт поясняет, что правильный смысл образуется, если читать поочередно каждое слово верхней строки в паре со стоящим под ним словом нижней, к примеру:

Остав молитву, дѣвство растли, злых чти, друже,

Лѣнность любви, сохраняй злость, лай добрых дуже⁴².

«Многопременительный» – стих протейский, многократно варьируемый, «килка десят разый перемѣняться может». Величковский добавил: «У римлян называется тот вѣрш ПРОТЕУС». Приведя десять вариантов двустихия – «Яко ниву рясно плоды украшают, / Тако дѣву красно роды ублажают», – поэт заявляет: «А з мене тепер досыт» и предлагает желающим поупражняться в этом виде творчества, его же задача – лишь обозначить самый «способ»⁴³.

«Пресѣкаемый» – стих, в котором выделенные в словах буквы образуют имя: «едни імена пресѣши, другіс імена посредѣ их вомѣщают», как например, в следующем двустихии:

МногАя Из не Сушых Сода сеи твоРенІА

ДаДѣм ХеРуВимСкую Тому пѣснь хВАления.

В первой строке читаются имена Марія и Ісус, а во второй – Дѣва и Христос.

Искусственная поэзия открывает перед читателем возможность переместить процесс чтения на новый уровень, на котором возникают элементы игры и занимательности. В соответствии с природой жанра курьезной поэзии с поверхности текста снимается несколько высказываний. Как следствие усложнения художественного пространства текст может читаться не только традиционно слева направо, но и справа налево, а также в разных направлениях, не только линейно-горизонтально, но и по вертикали. Поэт-теоретик демонстрирует, что возможно и комбинированное чтение, как в разных формах лабиринта. Четыре из них он привел: 1) текст читается из центра композиции и заканчивается в углах («на рогах») фигуры квадрата; 2) текст начинается в углах («от четрох рогов») и заканчивается в центре; 3) текст начинается из середины верхней и нижней строки, а заканчивается в середине вертикальных линий; и, наконец, 4) текст начинается «на боках, а кончится наверху и на низу»⁴⁴. Лабиринт производит всякий раз различный визуальный эффект. Каждая точка его пространства получает актуализацию, и текст оказывается принципиально открыт.

Синтез смыслового и зрелищного компонентов достигается в особом жанре искусственной поэзии – изобразительном стихе, примером его в сборнике «Млеко» является стихотворение из разряда *carmen figuratum* «Столп», в котором «вѣрши от двох силляб аж до тринадцати» образуют форму пирамиды. Фигурные стихи требовали большого мастерства, умения составлять их из строк разной длины. Киевская поэтесса 1637 г. описывает приемы конструирования стихотворных композиций в видеobeliska, колосса, яйца⁴⁵. Записанные в виде фигур стихи – символические графемы, организующие семантическое пространство произведения и являющиеся визуальной репрезентацией идеи. Форма пирамиды, символизирующей добродетель, крепость, выносливость, использовалась как один из способов изобретения (*inventio*) применительно к деяниям по своей природе «большим и великолепным»⁴⁶. Графическая композиция стихотворения Величковского «Столп» предоставляла поэту возможность варьирования темы, перевода ее с уровня умозрительной абстракции в план наглядной конкретности. Такая форма словно стремится невидимое выявить зрительно, как бы дублируя заключенные в слова смысловые указания: «Ты еси столп славы, пречистая Дѣво, / Дивнѣйшее міру над седм дивов диво. / Седм дивов погибоша, твоея, о Мати, / Столп крѣпости вовѣки будет пребывати»⁴⁷.

Акrostих – одна из наиболее распространенных форм в поэзии XVII в.⁴⁸ – представлен у Ивана Величковского несколькими разновидностями. «Акrostихис Мариа» образован с участием названий букв кирилловской азбуки «Мыслете», «Аз», «Рци», «Іже», «Аз». Такой стих, отметил попутно Величковский, «не может зложитися римским языком, бо у них лѣтеры не выражают слов»⁴⁹. Этот пример подтверждает тезис, высказанный поэтом в предисловии к сборнику «Млеко» о поиске им оригинальных приемов, отсутствующих в чужом культурном опыте («власною працею моею ново на подобенство інородных составляючи, а нѣкоторые и цѣле русскіе способы вынайдуочи, которые и иным языком анѣ ся могут выразити»⁵⁰).

Значительно большим числом примеров представлен раздел, посвященный разным формам акrostиха, в кокоревском списке. Как можно судить по данной рукописи, составителя или переписчика интересовали прежде всего собственно стихи, сопутствующие же им жанровые определения переданы в ряде случаев в сокращенном виде или опущены вовсе.

В акrostихе с названием «Множественный» приведены в пределах одного стихотворения одновременно четыре акrostиха с именем Богородицы, выделенные в рукописи кинovarью; они образуются чтением по вертикали четырех столбцов текста в соответствии с четырьмя словами каждой строки (в пятой

строке первой колонки – словосочетание). Особенностью этой искусственной формы является также то, что слова каждой горизонтальной строки начинаются одной и той же буквой:

Милосердная	Мати	Мессии	Монархи
Архагелом	Аггелом	Апостолом	Архи
Развѣ	Рождения	Родителя	Родит
Источник	Исцѣлений	Из нея	Исходит
Аже всѣмъ есть	Авна	Ако	Аснославна

(л. 38).

Некоторые разновидности акростиха строились на анаграммах. Акростих «Мария», составленный по начальным буквам каждого слова строки, проиллюстрирован моностихом: «Многа Архагелом Радость I Аггелом» (л. 38).

В другой композиции имя МАРИА складывается из конечных литер каждого слова в стихотворной строке:

ЕсМ Адама дщеР от дщерей краснѣйшЯ⁵¹
 ДѣваМ красота двеР в рай пространѣйша
 ЕсМ рыба статиР предрагий имѣА
 В томъ цѣна весь миР искупИ от змиА (л. 38 об.).

Принцип краегранесия распространяется в следующей композиции уже не на начальные буквы строк, но на первые слова стиха (они выделены в списке киноварью), образуя в вертикальном чтении текст *Архангельского целования*, и стихотворение в целом предстает как его парафраз: «Здѣ первыя рѣчи архагелское слагаютъ цѣлование»:

Радуйся, Радость праву родившая Сына!
Обрадованная, ты над всеми едина,
Господь, внутрь тебе бывый во время вовѣки,
 С тобою моли, дабы быть и с человекѣки.
Вѣра в первых идѣже права процвѣтает,
Надежда ктому во благомъ обнадеживает,
Любовь же чиста вѣнецъ подаетъ всѣмъ дѣламъ.
Вседержитель в Марии обрѣте обитель,
Вышний в небѣ любезнѣ живетъ Господь силамъ.
Вѣра, надежда, любовь, вышний **Вседержитель**
 (л. 38 об.).

Для целей риторической разработки темы используются также графические фигуры, позволяющие обыграть и наглядно изобразить состоящее из пяти литер имя Девы Марии. Одна из них – пентаграмма, символ со многими значениями в христианской традиции. По концам пятиконечной звезды рас-

ставлены образующие акростих буквы имени Богородицы, выделенные кинорварью. Иван Величковский разъясняет читателю способ чтения: «Имя сие **МАРІА** в пятоуглѣ кругомъ из'являет, а куда идуть стежки пятоугла, туда и виршики, въ единыхъ литерахъ кончати и починат из тѣхъ же беручи конечныхъ литеръ».

Другая графическая фигура – раскрытая ладонь, в каждый из пяти пальцев вписан текст, отмеченный краегранесием: «В сихъ палцахъ в началныхъ литерахъ изявляет имя Мариа, а на едино окончание вси строки стягает»:

Монархи Вышняго [с]ила
 Аннину дщерь возв[ыс]ила,
 Рождши Бога та носила
 И намъ милость испросила,
 А злыхъ бѣсов ужасила (л. 40).

Рисунок восходит к изображению, известному как «Рука Дамаскина», или «ручная пасхалия», которая использовалась для определения даты празднования Пасхи, она встречается в «Псалтири следованной», в часословах, в рукописной и старопечатной традиции.

В фигуру особого узла⁵² вписано стихотворение с криптограммой имени Богородицы: «В связке имя **МАРІА** изявляетъ, а куда идуть стежки связки, туда и вирши. А окромѣ **М** прочие червленые по два краты едино прилучается»:

МАриа **П**ремудрост**И** показала штуки,
 Рожденну у насъ Богу повязала руки (л. 40 об.).

Текст проиллюстрирован также рисунком младенца-Христа в пеленах.

В форме звезды с восемью лучами расположился текст, посвященный прославлению Анны, матери Девы Марии; фигура характеризуется специальным выделением начала и конца каждой стихотворной строки: «В семь звѣздномъ знамени во всѣхъ лучахъ съ единой литеры сея **Н** начало, а конечные литеры сия: **А**»:

Неплодна бѣ Анна
 Но дщерь ей бѣ данна,
 Небес пространнѣйша,
 Над солнце свѣтлѣйша,
 Над звѣзды яснѣйша,
 Над злато краснѣйша,
 Нескверная дѣва,
 Неоранная нива (л. 39 об.).

В стихотворении, начиная с конца каждой строки, многократно прочитывается криптограмма «Анна». Порядок чтения следующий: от последней бук-

вы первой строки (А) – к первой букве той же строки (Н), далее – первая литера второй строки (Н) и – конечная (А) в той же строке. Такой порядок чтения распространяется на весь текст, причем не только от первой строки к последней, но и снизу вверх.

Кокоревский список сохранил стихотворные опыты Ивана Величковского совершенно особого рода: создавая свои «штучки поэтические», поэт использовал средства не только искусства изобразительного, но также музыкального. В начальных строках следующих двух вирш первые слоги слов зашифрованы нотами, записанными пятилинейной нотацией (киевской), – от ноты *ут* (до) до ноты *ля* в восходящем (*ут-ре-ми-фа-оль-ля*) и нисходящем движении (*ля-оль-фа-ми-ре-ут*):

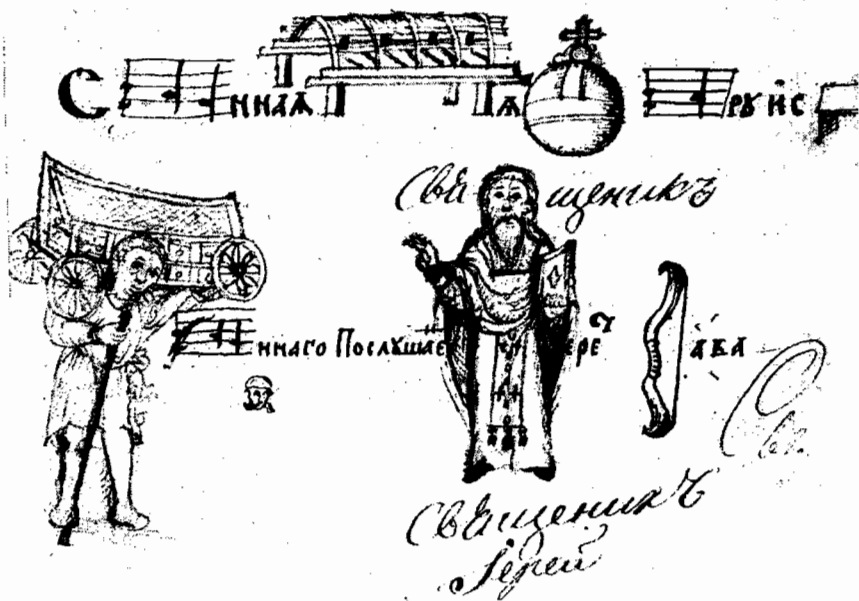
Утолит ревный миру Фавор Солнца ляменть,
Фаворь Солнца Мариа и свѣтлый диаменть.

Лямпа солнечна, Фаворь миру, время утренне
Есть Мариа, юже нас освѣщает внутренне
(л. 41).

Уместно напомнить высказывание Ивана Величковского: «Сст розум над розум, гды ж музичную лиру албо рачей скрипицу, которая здається стройна, ученый музыка еще удатнѣй настроит»⁵³. В поэтиках барокко беспрестанно варьируется мотив – поэзия есть род песноречия, писание стихов именуется воспеванием песни, в ходу метафоры: поэт – «песнословец», стихотворение – мелодия, напев. Приведенные опыты Ивана Величковского свидетельствуют о том, что он был знаком, по крайней мере, с нотной грамотой. Музыка в составе «квадривиума» входила в программу преподавания «семи свободных наук» в университетах и академиях; учебный курс Киево-Могилянской коллегии предусматривал обучение и нотному пению.

И, наконец, наиболее сложная композиция в списке Малдановского – двуступище-шарада, слова здесь зашифрованы при помощи картинок и нотной записи: «Сей виршь, в котором вмѣсто нѣкоторых силлябъ положены разные фигурки, тѣ слова изьявляют прозвищемъ своимъ» (л. 41), т.е. «фигурки» – их названия и есть слова стиха. В начальной строке отмечаются два случая использования знака ноты *ми* и один – ноты *ре*, что соответствует слогам *ми* и *ре* (Смиренная, миру). Во второй строке те же ноты – в двух первых слогах слова смиренного. В первой строке дистиха есть также три рисунка пером. Первый изображающий легкое строение (куща, палатка или шатер), замечает, по всей видимости, слово 'скиния', на что указывает и буква юс малый (Δ), композиционно завершающая рисунок, а также четырехчастная кровля строения, придающая постройке узнаваемость (скиния, как известно, была покрыта четырьмя

покрывалами). Рядом со скинией нарисована держава. К ней примыкает нотная запись с нотой *ми* и вписанным в строку слогом *-ру* (что дает чтение: *миру*); далее следует слог *ис-*, вслед за которым помещена сдвинутая вправо, в край листа фигура прямоугольника (?); она обозначает конечное слово первой строки – какое? Подсказкой может послужить связанность его рифмой с последним словом второй строки, которое в свою очередь образуется из сочетания нарисованного предмета – лук (оружие) со слогами *-ава* (суффикс и окончание), что дает в результате форму краткого прилагательного 'лукава'. Отсюда весьма вероятно предположить, что последнее слово первой строки: 'исправа'.



Первая строка двустишия содержит два ключевых образа: экклезиологический (скиния в высоком духовном иносказательном смысле: Церковь) и государственный (держава). Стих может быть прочитан следующим образом: «Смирная скиния (т.е. не воюющая Церковь. – Л.С.), держава – миру исправа».

В начале второй строки нарисован путник с телегой, возом на плечах (воз несет), далее следуют нотные знаки *ми* и *ре* со слогами *-ннаго* (*смиреннаго*), потом слово 'послушает', к нему примыкает изображение духовного лица (попа⁵⁴) с последующими буквами *-ерет*, и наконец, уже упомянутый рисунок лука. Строка может быть расшифрована так: «Вознесет смиреннаго, послушает, поперет лукава». Глагол 'поперет' (инфинитив 'попрати, попрыати и попрѣти') имеет значение 'одолеть, победить'⁵⁵, употреблен (в возвратной форме) в близком контексте в «Стихах на Воскресение Христово ко Государю царю» Симеона Полоцкого: Христос

Даст души крѣпость на врага лукава,
да поперется чрез тя его глава⁵⁶.

Итак, ребус Ивана Величковского прочитывается:

Смиренная скиния, держава – миру исправа,

Вознесет смиреннаго, послушает, поперет лукава (л. 41).

В восточнославянской поэзии барокко трудно найти другие примеры, подобные сложным синтетическим композициям Ивана Величковского, сочетающим слово, изображение и нотную запись. Композиции, аналогичные шараде Величковского, находим, например, в альбоме алфавитов, составленном братьями Теодором и Исраэлем де Бри: ноты и рисунки в катренах с названием *Sonetto figurato* замечают отдельные слоги или слова целиком⁵⁷.

Таким образом, к уже известным фигурным стихам Величковского – крест⁵⁸, куст, столп⁵⁹ – список Малдановского добавляет еще пять графических композиций-рисунков (пентаграмма, звезда с восемью лучами, раскрытая ладонь, ленточный узел со спеленатым младенцем-Христом и многофигурная шарада)⁶⁰. Не исключено, что из-за своей сложности они не были воспроизведены в рукописи, по которой осуществлена публикация 1972 г. Фигурные стихи из ранее известных (куст и столп) также имеются в списке Малдановского.

Было бы неверно трактовать тексты в жанре *poesis artificiosa* как формалистические ухищрения, кропотливые безделушки, экстравагантные риторические игры, как их иногда оценивали, начиная с эпохи классицизма. В таких «игрушках», как писал Дм. Чижевский, проявлялась особая радость виртуозного стихотворческого умения⁶¹.

Такой поэзии надо было учиться, она вся построена на искусстве изобретения, знании технических приемов и остроумии и требует от поэта искусного владения словом и стихом. Тонкая игра слов – наслаждение для ума. Иван Величковский пишет о пользе и эстетической ценности интеллектуальных усилий для постижения смысла плодов его поэтических «трудолобий». Если

читатель «сіи вѣршы моѣ скоро пройдет», не вникнув в них, то никакой пользы для себя не получит, но если даст себе труд задуматься над «каждым вѣршиком», то полюбит их («велце ся в них закохает»), ведь среди них нет простых, какие сочинить всякий способен. «Штучки поетицкіе», хотя короткие и маленькие, однако «великую компоуючым их задают трудность и долгого, поки ся зложат, потребуют часу», некоторые из них едва ли и за месяц сложить можно. Поэтому, встретив трудную для понимания «штучку», пусть «ласкавый читатель» призовет на помощь «єдного и другого».

Приведенные Иваном Величковским определения произведений искусственной поэзии имеют и теоретическое, и практическое значение, а «книжица» «Млеко» может рассматриваться как прикладная поэтика. Поэт подносит ее Варлааму Ясинскому, чтобы «тая прошлых лѣт моих праца» не оказалась в тени забвения и просит принять «тую млечную млоденческую працу»⁶². Есть предположение, что эта «книжица» задумывалась первоначально именно как поэтика, когда Иван Величковский готовил себя к преподавательскому поприщу, но замысел остался незавершенным⁶³. В украинской литературе Иван Величковский представляет собой оригинальное явление как поэт-теоретик, иллюстрирующий жанровые разновидности эпиграмматического стихотворства текстами собственного сочинения.

Рукопись конца XVII в., содержащая «книжицы» «Зегар» и «Млеко» (по которой осуществлена публикация 1972 г.) хранилась после кончины поэта у его потомков. Они были известными на Полтавщине людьми. Произведения поэта Ивана Величковского – проявление развитой литературной культуры, существовавшей на земле, давшей Гоголя и ставшей местом действия гоголевских героев.

Примечания

¹ РГАДА. Библиотека. Отдел редких изданий, иностр., № 17918 (старый шифр № 9238); формат 2, л. 1–5 (тит. л. отсутствует), вложены в лист, вдвое сложенный, на котором скорописью XX в. сделаны две записи: «Типографа Ивана Величковского польские стихи в честь Лазаря Барановича»; «Panegiryk Towarzystwa Kunsztu Typografickiego dla uczczenia Lazarza Baranowicza Lucubratiuncula Ioannis Wieliczkowski». На том же листе – печать с датой: «1977» (третья цифра подтерта). В конце панегирика – подпись: «Swiatobliwosci Waszey Naszego wielce Milosciwego Pana, Pasterza, Ousa, Patrona y Dobrodzicia – Podnozkowie». На последнем листе в рамке из наборных украшений напечатано: «Lucubratiuncula Ioannis Wieliczkowski» (л. 5 об.). Экз. из библиотеки С. Величко (р. 1670), автора летописи; жил в поместье В. Кочубея в селе Диканьке на Полтавщине. По нижнему полю листов издания идет запись-скрепа: «Из книг Самойла Величка».

² Цит. по: *Иван Величковський. Твори / Підг. тексту та коментарі В.П. Колосової та В.І. Кречотня.* Київ, 1972. С. 45. Перевод: «Агнец тот, открывающий книги на Небе, завещал тебе, Баранович,

чтобы ты наслаждался этими дарами на земле. Ты открываешь книги, когда издаешь их; а когда истолковываешь трудные тексты, то словно снимаешь с них печати. Такая у тебя слава».

³ См.: *Боголюбов К.Л.* «Внешнее учение» и литературная деятельность: о трех югозападных книжниках XVII–XVIII веков. Дмитрий Савич. Иоанн Величковский. Паисий Величковский // Филевские чтения. М., 1994. Вып. 9. С. 196–198; *Шевчук В.* Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть. Київ, 2005. Кн. 2. С. 195–207; *Бадрак Б.Н., Сазонова Л.И.* Иоанн Величковский // Православная энциклопедия. М., 2010. Т. 23. С. 734–736.

⁴ По этому списку, хранящемуся в Отделе рукописей Института литературы им. Т.Г. Шевченко АН Украины (Ф. 20, № 42), обе «книжицы» поэта опубликованы в издании: *Іван Величковський.* Твори. С. 57–86; здесь же изданы и другие его произведения 1690-х годов (по рукописи Национальной библиотеки Украины им. В.И. Вернадского. Ф. 312. № 186/362), среди которых переводы эпиграмм новолатинского поэта Джона Оуэна, см.: *Бетко І.* Иван Величковський – перекладач // Українське літературне барокко. Київ, 1987. С. 193–211.

⁵ *Перетц В.Н.* Новые труды по источниковедению древнерусской литературы и палеографии. Критико-библиографический обзор. Вторая серия, I–X. Киев, 1909. С. 23–24; *Сперанский М.Н.* Тайнопись в югославянских и русских памятниках письма // Энциклопедия славянской филологии. Л., 1924. Вып. 4. С. 131–133, 141.

⁶ РГБ. Собр. А.В. Кокорева. Ф. 756. № 5. На обложке архивного картона – дата поступления в Отдел рукописей: «1979 г.» Сборник смешанного содержания, без начала и конца. Палеографическое описание и состав рукописи см.: *Сазонова Л.И.* «Стихотворения македонского времени» Иван Величковский // *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di G. Brogi Bercoff.* Firenze, 2008. Vol. 2. P. 553.

⁷ В издании сочинений Ивана Величковского 1972 г. на с. 57 – «офѣрованная». Причастие «изданная» стало поводом для ошибки в библиотечном описании рукописи, где сказано: «выписки из печатных книг Иоанна Величковского»; между тем это слово употреблено в значении «созданная» «появившаяся на свет» (см.: статью о глаголе 'издати': *Словарь русского языка XI–XVII вв.* М., 1979. Вып. 6. С. 146–147).

⁸ Ошибочно указана дата «**ДѢ**» (=1700 г.) вместо «**ДХЧ**» (=1690 г.).

⁹ Москва. РГБ. Собр. А.В. Кокорева. Ф. 756. № 5. Л. 24 об. (далее ссылки на листы рукописи – в тексте в скобках). При цитировании сохраняются буквы ять (ѣ), ер на конце слов (ь), а также и десятиричное (і) и юс малый (ѡ) в имени Богородицы, отмененного вариативностью написаний в данном списке (см. примеч. 50); остальные буквы, отсутствующие в современном алфавите, заменяются принятым образом; титла раскрываются, выносные вносятся в строку.

¹⁰ Относительно переписчика кокоревского экземпляра сочинений Величковского можно предположить (по месту переписки), что он мог быть связан с Александро-Невской славяно-греко-латинской семинарией, где имелись классы поэзии и риторики; даты жизни Иосифа Малдановского еще предстоит установить.

¹¹ Рукопись беловая, украшенная кинovarью, которая выполняет, однако, не только декоративную функцию, но участвует также в структурировании текста, обозначая границы «книжиц» и их частей, ею выделены особо значимые сегменты (буквы, слоги, слова), принимающие участие в семантической игре.

¹² *Іван Величковський.* Твори. С. 81.

¹³ Там же. С. 72.

¹⁴ Там же. С. 75.

¹⁵ *Дьяченко Г.* Полный церковнославянский словарь. М., 1993. С. 398.

¹⁶ *Іван Величковський.* Твори. С. 79.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 73.

¹⁹ Там же. С. 66.

²⁰ Там же. С. 72.

²¹ Там же. С. 74. См. подробнее: *Сазонова Л.И.* Указ. соч. С. 560–561.

²² *Иван Величковський.* Твори. С. 80.

²³ Там же. С. 86.

²⁴ Письмо В.Н. Перетца М.Н. Сперанскому от 21 октября 1927 г. Санкт-Петербургский филиал Архива Российской Академии наук. Ф. 172. Оп. 1. Д. 226. Л. 162 об.

²⁵ *Маслов С.* Маловідомий український письменник кінця XVII – початку XVIII ст. *Иван Величковський // Иван Величковський.* Твори. С. 15.

²⁶ *Иван Величковський.* Твори. С. 70–71.

²⁷ *Simeon Polockij.* Vertograd mnogocvĕtnyj / Ed. by A. Hippisley and L. Sazonova. With a Foreword by D. Lichačev. Köln; Weimar; Wien, 1996. Vol. 1 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Neue Folge. Reihe B: Editionen. Bd. 10/1). S. 4.

²⁸ *Иван Величковський.* Твори. С. 71.

²⁹ *Софронова Л.А.* Об анализе литературного произведения эпохи барокко // Советское славяноведение. 1975. № 5. С. 37.

³⁰ Там же.

³¹ *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006. С. 113–227.

³² *Гаспаров М.Л.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986. С. 94.

³³ См.: *Стратий Я.М., Литвинов В.Д., Андрушко В.А.* Описание курсов философии и риторики - профессоров Киево-Могилянской академии. Киев, 1982. № 11, 152, 158; *Маслюк В.П.* Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. Київ, 1983.

³⁴ *Робинсон А.Н.* Воинствующая грамматика и текст (XVII в.) // Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. XII–XIII (Виноградовские чтения). М., 1984. С. 116–117.

³⁵ *Иван Величковський.* Твори. С. 69.

³⁶ *Симеон Полоцкий.* Рифмологион (Москва. Гос. Исторический музей. Синодальное собр. № 287). Л. 78. Особый интерес к мотиву млекопитательства проявился в западноевропейском искусстве XVI в., где он соединился с античной традицией. Так, на картине Тинторетто «Происхождение млечного пути» (1570) богиня Юнона брызжет в небосвод тонкими струями «звездного млека». Искусство барокко возвращается к христианской интерпретации мотива. Дева Мария изображается изливающей с небес «божественное млеко» в уста праведников. Трансформируясь, этот мотив у Ломоносова вновь обретает космогонические черты. В «Оде на день рождения Елизаветы Петровны» Natura, сидящая на престоле, «Сосцами реки проливает / И теми всяку тварь питает» (см.: *Морозов А.* Купидоны Ломоносова. К проблеме барокко и рококо в России XVIII века // *Československá rusistika.* 1970. Roč. XV. № 3. S. 106.

³⁷ *Иван Величковський.* Твори. С. 72; см.: *Drage C.L.* Russian Word-Play Poetry from Simeon Polotskii to Derzhavin. Its Classical and Baroque Context. London, 1993. P. 28–30.

³⁸ *Иван Величковський.* Твори. С. 73–74.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же. С. 75.

⁴¹ Там же. С. 81. Перевод: Мария – Девы имя, а имя прекрасно, / Не в сто раз, но безмерно более ясно, чем солнце.

⁴² Там же. С. 78.

⁴³ Там же. С. 83.

⁴⁴ Там же. С. 84.

⁴⁵ *Крекотень В.І.* Київська поетика 1637 року // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVII ст. Київ, 1981. С. 137–139, 148–153. К этому моменту в Западной Европе уже имелись антологии разнообразных форм курьезной поэзии; наиболее полно они представлены в «Энциклопедии» (1630) немецкого протестантского теолога Й.Х. Альстеда; в главах о греческих и латинских «технопегиях» детально описаны и проиллюстрированы десятками примеров фигурные стихи: Амфора, Алтарь, Чаша, Водяные часы, Щит, Колонна, Веретено, Орган, Яйцо, Шляпа, Бокал, Пирамида, Лестница, Секира, Треножник, Башня и т.д. (*Alsted J.H.* Encyclopaedia. Herborn, Nassau, 1630. Vol. 2. P. 542, 549–570).

⁴⁶ *Sarbiewski M.K.* Wykłady poetyki (Pracepta poetica) / Przeł. i oprac. S. Skimina. Wrocław; Kraków, 1958. S. 28.

⁴⁷ *Іван Величковський.* Твори. С. 85.

⁴⁸ *Чижевський Дм.* Історія української літератури. Кн. 2. С. 69.

⁴⁹ *Іван Величковський.* Твори. С. 76.

⁵⁰ Там же. С. 71.

⁵¹ Во всех строках данного стихотворения, впрочем, как и в других местах списка, писец позволяет себе разнообразие в написании имени Богородицы.

⁵² Такой узел известен, в частности, в эмблематике, см., например: Символы и эмблемата. Амстердам, 1705. С. 13 – № 31; 63 – № 185.

⁵³ *Іван Величковський.* Твори. С. 162.

⁵⁴ По-видимому, уже в XIX в. некто, пытавшийся расшифровать текст, написал возле фигуры попа слова «священник» (дважды) и «иерей».

⁵⁵ Словарь русского языка XI–XVII вв. М., 1991. Вып. 17. С. 97.

⁵⁶ *Симеон Полоцкий.* Рифмологион. Л. 200.

⁵⁷ *Vry J.T. and J.I. de.* Alphabeta et Characteres. Frankfurt 1596. P. 3–4.

⁵⁸ См.: *Drage C.L.* *Op. cit.* Илл. 4 (после с. 12).

⁵⁹ См. фототипическое воспроизведение: *Іван Величковський.* Твори. Вклейки между с. 72–73 и 80–81.

⁶⁰ Фототипическое воспроизведение см.: *Сазонова Л.И.* «Стихотворения мазепинского времени». С. 564–569.

⁶¹ *Чижевський Дм.* Історія української літератури. Кн. 2. Прага, 1942. С. 71.

⁶² *Іван Величковський.* Твори. С. 69–70.

⁶³ *Шевчук В.* Указ. соч. С. 201.

М.С. Киселева

Имперские темы в барочной проповеди Стефана Яворского: «царство как колесница четырёхколёсная»

Проповедь в период строительства Российской империи стала чрезвычайно востребованной властью не только для исполнения церковных нужд, но и для реализации сугубо светских задач. Эти функции Петр возложил прежде всего на тех архиереев, которые были им приглашены из украинских земель. Среди «второй волны» могилянских ученых монахов, которые участвовали в деле просвещения становящейся Российской империи, особо заметны Стефан Яворский, Феофилакт Лопатинский, Гавриил Бужинский, Феофан Прокопович и др.

Нельзя сказать, что имя Стефана Яворского как проповедника привлекает к себе активное внимание отечественных исследователей наряду с именами других писавших сборники читанных или нечитанных, а только написанных проповедей эпохи русского барокко. Гораздо больше и плодотворнее этим предметом занимаются ученые в Украине, Германии, Польше. В своем выступлении на XIV Международном Конгрессе славистов Дж. Борджи Беркофф подвела итог этим исследованиям и отметила, что, несмотря на явные успехи, реальный прогресс в деле изучения проповедей может быть достигнут только тогда, когда огромное число новых текстов станет доступно исследователям различных стран. Чтение и публикация новых источников – вот насущная задача, решение которой сделает возможным дальнейшую интерпретацию¹. Еще в начале XIX в. был издан трехтомник проповедей Стефана Яворского, правда, без каких-либо комментариев². В 1867 г. И. Чистович опубликовал еще несколько гомилетических работ Стефана Яворского, не вошедших в это собрание³. В.М. Живов поместил полный текст проповеди Стефана Яворского «О соблюдении заповедей Божиих» от 17 марта 1712 г.⁴ в Приложение к своей работе, посвященной исследованию отношения Стефана Яворского к учреждению и деятельности Синода, а также его попыток противостоять церковной политике Петра I. Подробное описание и анализ рукописей неопубликованных проповедей Яворского недавно предпринят Дж. Броджи Беркофф⁵.

Перечисленные источники позволяют поставить вопрос о той роли, которую играла проповедь в эпоху петровских преобразований не только в аспекте противостояния петровским церковным реформам, но и в аспекте укрепления государственности и формирования имперской идеологии. Отчасти об этом писал Ф. Терновский в своей биографии Стефана Яворского в разделе, посвященном *Проповедничеству*. Исследователь пришел к выводу, что митрополит Стефан в первое десятилетие XVIII в. выступал как «такой же Петра Великого дел славный проповедник», каким в конце его царствования были Феофан Прокопович и Гавриил Бужинский⁶. Проповеди, с которыми обращался митрополит Рязанский и Муромский Стефан, произносились или писались по разным поводам. Среди них известны панегирические; приуроченные к триумфальным событиям; традиционные проповеди, имевшие сугубо догматическое и нравственно-воспитательное назначение, по случаю годовых церковных праздников и на дни святых.

Однако нам будет интересно обратить внимание на те фрагменты проповедей и панегирических Слов, в которых Стефан формулировал государственные задачи, наставлял свою паству на их выполнение, при этом делая это на языке метафор и эмблем, принятых в барочной риторической практике. Говоря современным языком, в этих фрагментах Яворский обосновывал и поддерживал петровские реформы в армии и на флоте, приветствовал строительство дорог и каналов, развитие промышленности и расширение торговли. Однако способ выражения и смысловые связи, которые находил проповедник, полностью укладывались в барочную метафорику, которая служила созданию нового образа величественного царства – строящейся Российской империи. Вычленение этих фрагменты в проповедях Яворского позволит понять, в какой степени митрополит участвовал в «идеологическом сопровождении» имперских задач. Поставим задачу рассмотреть, какие именно концепты государственной политики Петра Стефан считает необходимым поддержать в своих Словах, адресованных православным слушателям.

* * *

Пожалуй, наилучшим историко-литературным введением в контекст эпохи может стать небольшой фрагмент из «Истории Петра», в котором А.С. Пушкин как любопытствующий историк, имеющий точный писательский глаз, создает живые картины тогдашних событий. В 1704 г. после взятия крепости Нарва Петр приказал устроить триумфальный праздник в Москве: «14 декабря имел он торжественный въезд в Москву – было семь триумфальных ворот (из коих одни сооружены Меншиковым, пожалованным тогда же в генерал-

поручики). Ведены были генерал-майор Горн и 159 офицеров, несено 40 знамен и 14 морских флагов, везено 80 пушек. При одних воротах митрополит Стефан Яворский говорил речь, при других – ректор Законоспасской Академии с учителями и учениками. Знатнейшие люди всех сословий поздравляли государя. Народ смотрел с изумлением и любопытством на пленных шведов, на их оружие, влекомое с презрением, на торжествующих своих соотечественников и начинал мириться с нововведениями⁷.

Время петровских реформ – прежде всего время военное. Войны велись на всех границах будущей Российской империи. Наверное, не случайно Петр обратил внимание на Стефана Яворского именно тогда, когда тот произносил проповедь над гробом полководца А.С. Шеина, одного из главных военачальников Азовского похода. Это случилось в 1700 г. Проповедь понравилась Петру I, решившему сделать одаренного монаха своим помощником и единомышленником. Царь назначил Стефана Рязанским и Муромским митрополитом, а уже в конце 1700 г. после смерти патриарха Адриана поручил Яворскому выполнять обязанности местоблюстителя патриаршего престола⁸.

Стефан, Симеон по рождению, Яворский (1658–1722) принадлежал ко «второй волне» могилянцев, своей деятельностью способствовавших просвещению России. Его биография, особенно в период получения образования, повторяла биографии многих могилянских интеллектуалов. Он начинал свое обучение еще в польских землях. После того, как семья переехала на Левобережную Украину, вошедшую в состав России, Симеон в 1673–1684 гг. обучался в Киево-Могилянской духовной коллегии, а затем в учебных заведениях Королевства Польского. Так же, как и другие ученики иезуитских коллегий, он был вынужден отречься от православия и перейти в униатство. В 1687 г. Симеон вернулся в Россию. Годом ранее Киевская митрополия потеряла свою самостоятельность и перешла под юрисдикцию московского патриарха. Разница московского и киевского благочестия ощущалась особенно в вопросах выбора книг для чтения и понимания. В Москве была в разгаре полемика о «пресуществлении Святых Даров», в ходе которой ученика Симеона Полоцкого Сильвестра Медведева обвинили в «латинстве». В любом случае, чтобы оставаться в православии, нужно было публично отречься от унии, что Симеон и сделал, а затем принял монашество под именем Стефана.

Преподавательскую деятельность Стефан Яворский начал в Киево-Могилянской коллегии: читал лекции сначала по поэтике и риторике, затем по философии и теологии. Как и многие поэтически образованные интеллектуалы, он писал стихи и оттачивал искусство публичной речи. Именно талант проповедника, как было уже сказано, и определил его судьбу. В 1701 г. Петр назна-

чил его президентом Славяно-греческой коллегии, которая получила статус академии. В отличие от Симеона Полоцкого, только мечтавшего и проектировавшего учебное заведение в Москве, Стефан реорганизовал Академию по образцу западноевропейских университетов, ввел и закрепил преподавание латинского языка и использование латинских и польских книг по риторике и поэтике для нужд образования. Славяно-греко-латинская академия или, как считают исследователи, в то время скорее славяно-латинская, стала центром новой культурной жизни Москвы. При ней был создан ученический театр, она была тесно связана с Московской типографией, где публиковались словари, учебные пособия для нужд преподавания. Кроме всего прочего, ученики и преподаватели Академии обязаны были участвовать в праздновании Триумфальных побед русской армии. Приветственные речи, строительство триумфальных ворот, украшенных эмблематами и изречениями, специально подобранными к этому случаю, были обязанностью Академии⁹. Очевидно, что роль Стефана Яворского в этих приготовлениях, работах и создании текстов была одной из главных.

Проповедник Яворский поддержал календарную реформу Петра. Для воспитанника иезуитской коллегии само это нововведение, наверное, было воспринято как вполне естественное. Известные проповеди 1703 и 1704 гг. писаны на Новый год, который с 1700 г. праздновался 1 января. Для православного населения России указ от 20 декабря 1699 г. о перенесении начала года на январь с сентября был невероятным событием. Многие считали, что Петр взял на себя полномочия самого Господа: в руках Небесного, а не земного царя творение времен и пространств. В. Живов квалифицирует это нововведение еще жестче: «Для носителей традиционной культуры перемена календаря означала, что царь украл восемь месяцев у Господа Бога: 7208 год длился четыре месяца. Петр тем самым демонстративно объявляет себя владельцем времени, т. е. действует как антихрист, приписывая себе божественные права»¹⁰. Петр же в указе объяснял новшество достаточно прозаически. Он ссылался, во-первых, на знание («известно, что...») того, что «во многих Европейских Христианских странах», а также «Славянских, где принята православная вера», в том числе и «у Греков», летоисчисление принято от Рождества Христова. Новый год по указу надлежит праздновать семь дней спустя на праздник Обрезания Господня – 1 января. Учреждалось нововведение от 1 января 1700 г. Второй аргумент известного Указа – следует упростить счет лет, т. к. есть разночтения в счете от Сотворения мира¹¹.

В немногочисленных исследованиях, посвященных трудам Стефана Яворского, обращается внимание на его противоречия с Петром, неприятие поли-

тики царя, особенно по отношению к церкви¹². Стефан защищал нравственные устои православия во взглядах на семью, в отношении к браку (особенно в связи со вторым браком Петра), благочестием и веротерпимости. В этом смысле написанное в 1718 г. сочинение «Камень веры» можно рассматривать как программный документ, отстаивающий «чистоту» православия, который не был издан ни при жизни Яворского, ни при жизни Петра. Книга вышла в свет стараниями Феофилакта Лопатинского в 1728 г. Авторитет Яворского как просветителя и охранителя русского православия в консервативных кругах, не принимавших реформы царя и его отношения к церкви, был высок. Однако борьбу за каноническое церковное устройство Стефан Яворский проиграл: его подпись стоит под «Духовным регламентом», реформировавшим систему управления Православной Церковью, учредившим Синод и отменившим патриаршество. Яворский, многожды просивший Петра отпустить его на Украину, был в 1721 г. назначен номинальным председателем Синода. Тяготившийся этой должностью и тяжелобольной, Яворский умер в 1722 г.

* * *

Обратимся к одной из наиболее известных и интересных проповедей Стефана Яворского «Колесница Четыреколесная», произнесенной им в канун Нового 1704 г.¹³. Проповедь открывается посвящением: «Многоочитая, Иезекиелем Пророком виденная, на триумфальное вшествие уготованная Российскому Августу и повелителю, Благочестивейшему Государю нашему Царю ПЕТРУ АЛЕКСЕЕВИЧУ всяя Великая и Малая и Белая России Самодержцу, по толиких преславных над Шведами победах в свой престольный царствующий град Москву входящему, проповедническим художеством на новозачатый год 1704». Тема ее взята из Первой главы пророка Иезекииля, к которому Стефан часто обращался в своих проповедях: «Видех, и се видение колес четырех...». Стефан открывал этой темой 1703 г., помяная взятие крепости Нотебург 11 октября 1702 г. И через год проповедник возвращается к этой же теме, считая, что смыслы, которые можно черпать из Слов пророка Иезекииля, продолжают быть важными для Российского царства и его жителей. Более того, он ссылается на свою прошлогоднюю проповедь и ту мощную метафору, которая определяла весь строй проповеди. Тогда он больше говорил о лицах, воплощающих мощь каждого колеса. Человечье и «львово» – справа, а «орле» и «телечее» – слева¹⁴. В новой проповеди на 1704 г. Стефан обещает говорить не о лицах, а о колесах. Они есть символы того, что мы теперь называем социальной структурой общества, а Стефан определял как «чины» «царства благочестивого».

Еще в проповеди 1703 г. он соединяет образ колесницы Иезекиилевой с «преславной нашей Монархией», определяя ее центр в Москве («тревенчанное царство Московское»), но констатируя и предвидя дальнейшее расширение территорий по всем «полунощным и восточным странам» (с. 151). Тогда образ библейской колесницы, имеющей «колеса многоочитыя, на все страны смотрящая», практически сливался с происходившим в Москве триумфальным въездом Петра, а дела земные обретали высший смысл Божественных промыслов. Августинова идея о возможном соединении Града Божьего в праведных делах града земного, очевидно, вдохновляла Стефана в этой проповеди. И если позволительно определить ее вектор, то это не только движение, имеющее горизонтальное направление. Колесница в проповеди 1703 г. имеет главное направление от земли в небо, от града земного к граду Небесному. Поэтому прописывается связь с пространством храма, с которым эта проповедь во всех отношениях теснейшим образом связана.

В проповеди 1704 г. Стефан Яворский как бы выходит за пределы храма и обращает внимание слушателей на устройство мира земного, Московского царства. Обратим внимание на этот, вообще говоря, не устойчивый, а обладающий динамикой, стремительностью образ колесницы и ее самой подвижной части – колес. Это, как представляется, – барочный оксюморон. Именно подвижная часть и есть опора земного мира. Метафора колеса как «чина» в царстве наследует, и по-своему развивает устойчивый концепт древнерусской культуры. Л.А. Черная, исследуя феномен «чина», определяет время его документальной фиксации серединой XVI в.¹⁵ И Стоглав, и Домострой описывают «чин» и как *процедуру* для регулирования социальных, политических, церковных, дворцовых и проч. отношений, и как *социальную данность* – определенную группу «служилых людей», связанную своим местом в жестко иерархически выстроенном обществе, воплощением земной власти которого является царь Иван Васильевич Грозный.

В проповеди на Новый 1704 г. Стефан, сохраняя традицию определения «чин», все же сообщает ему внутреннюю подвижность и насыщает образ «действием». Интересно, что в сохранившемся описании Меншиковских триумфальных ворот 1704 года с характерным названием «Толкование врат» этот сюжет с выделением четырех «чинов» имеет свое визуальное воплощение. На «большой верхней картине» изображен «Иовиша... на престоле своем на облацех» (имеется в виду римский бог Юпитер), победивший «исполинов» и приветствуемый в образах *трех божественных дев и бога Меркурия*. Первая фигура – «Благородие», вооруженная, лавром «по шишаку венчаная», в руках держащая копьё и «персону Паллады» (таким, образом, скорее всего, пред-

ставлена Юнона Соспита), – представляет «Его Царского Пресветлаго Величества сигклит». Вторая – Беллиона в образе девы с копьем и щитом (Биллона – сестра или дочь Марса, бога войны) – «знаменует... весь воинский чин». Третья фигура представлена «Меркуриушем, знаменующим оучительный и купецкий чин». Наконец, четвертая представлена Церерой, «земледельства изобретателницею, знаменующею земледельческий чин». Эта картина дополняется фигурами зверей, радующихся победе над исполинами, и «знаменует всяких простолюдин веселящихся...»¹⁶.

Итак, пойдём вслед за Стефаном в его проповеди на новолетие, чтобы понять метафору для разъяснения правильного устройства «благочестивого царства».

Первое колесо связывается проповедником с «первым чином», куда входят князья, «боляры», вельможи и советники царские (с. 187). *Второе колесо* – «второй чин». Это – собрание людей военных, генералов, кавалеров, капитанов и прочих офицеров и воинов. *Третье колесо* – «третий чин» людей духовных, архиереев, иереев, архимандритов и игуменов, и всего освященного собора. *Четвертое колесо* – «четвертый чин» людей простонародных, граждан, купцов, художников, ремесленников и крестьян земледельцев.

Обращаясь к тексту пророка Иезекииля, Стефан объединяет все четыре «чина» в образе колесницы, которую «тяжело влекут и тянут четыре животная» (орел лев, телец и человек) (Там же). Пророк Иезекииль их нарицает херувимами¹⁷. Этот библейский образ – метафора *единого*, благоверного и благочестивого царства – имеет свое воплощение в евангельских текстах. Стефан говорит о Христе, тонко проводя барочную аналогию с царством и лично персоной царя. Земное и небесное перекликаются: образ Петра, царя, триумфатора и победителя, перед православными слушателями сливается с образом самого Христа. «И якоже во едином лице Христовом вси четыре лица обретаются, по научению отцев святых лице человеческо во Христовом воплощении; лице телчее в Христовом страдании; лице львово в Христовом воскресении; лице орлее в Христовом вознесении – тако в единой персоне царской всем четырем лицам обретатися мощно: лице орлее в высоком благородии, благочестии, благоразумии и славе под небеса возлетающей; лице львово в неустрашенном мужестве и одолении; лице телчее в трудах и гармоническом отягощении; лице человеческо в склонности, в кротости, людскости, снисхождении, и любовном с подданными своими сожителстве» (с. 187–88). Царь несет в себе, объединяет все чины, символизируя единство государства, одновременно заботу и понимание, труды и страдания всех «чинов» – в этом залог успеха, благочестия и будущих, в том числе, военных побед Российского царства.

В своей проповеди Стефан подробно останавливается на свойствах и задачах каждого «колеса», за которым – реальные люди, с их обязанностями по отношению к «благочестивому царству». Свойством первого «чина» людей – князей, бояр, царских советников, т. е. всего, как бы сегодня сказали, «управляющего аппарата» – является то, что этот чин *«только носит время»*. Это время – есть труд не на себя, а на всех жителей царства: «не на свой пожиток оборочатися, но на чужей, не себе работати, но инеем» (с. 188), «тяготу и время носящих... непрерывных движениях пребывающий, и не себе, но общей по толикой нужде (с. 190). Барочная культура эмблематична по определению. Стефан вспоминает о том, что «изрядное у мудрых обретается изображение, нарицают они эмблема». Эмблема первого чина – изображение колеса, наверху которого надпись: «инеем работающа сокрушаются» (Там же). Стефан не сомневается, что эта надпись относится именно к изображению трудов «начальства»: «толикия тяготы носит, в непрерывных движениях пребывает, служит, работает, в болото и грязь бедное лезет, а на свой ли пожиток сия творит? Никакоже, инеем работающа сокрушается» (Там же). Стефан фиксирует положение этого «чина» – «саном начальницы, тяготою же работницы», подкрепляя словами Христа из Евангелия от Марка: «хотяй бытии в вас первый, да будет всем раб» (Мк. 10: 44), т. е. приводя то место из Евангелия, где Христос объясняет своим двенадцати ученикам их назначение в миру, в земной жизни.

Дальнейшее движение проповеди – выход в макрокосм, в устроенный Богом природный мир с идеей уподобления мира природного и человеческого – идея, хорошо усвоенная барочными писателями XVII–XVIII вв. Стефан кратко и ярко живописует христианскую картину мира, критикуя Коперника как «нового философа» и приписывая ему представление о небесных «колесах» как неподвижной системе: «А что творят небеса? Какову земли приносят пользу? Велию воистинну. Впервых светом своим просвещают всю подсолнечнуютаже действием своим обогащают землю и плодоносну творят, и сокровенною силою своею в самых глубочайших земных внутренностях злато, серебро и камень многоцветное родят. Не лежат, не стоят, не опочивают колеса небесныя, якоже неции новии Философии с Коперником ложно научают, но в непрерывных бегах всегда пребывают, а всей земли на пользу. И аще бы колеса и круги небесные от своего течения и светила от своего сияния перестали – велико бы в подсолнечной было смятение, и земля бы никаких плодов, никакова прозябения не имела. На малое время иногда бывает помрачение солнца или луны, а земля оттуду, о колико терпит повреждения и тщету! Кратко рекше, круги и колеса небесная вся своя движения, вся своя действия

исправляют не на свой пожиток, но земли на пользу» (с. 193). Вывод из этого рассуждения также подчинен правилам риторического искусств построения проповедей. Именно общая картина Богом сотворенного мира являет причину, по которой в Священном писании «кругами и колесами называет вельмож и властителей, а простых людей нарицает землею» (с. 193–194).

Чем же не устроила, попутно спросим, Стефана концепция Коперника? Тем, что все «небесные движения и обращения» должны происходить «не себе на пользу», а земле, иными словами, геоцентрическая модель отвечает телеологической христианской концепции, ее-то и защищает Стефан Яворский. Так и в «благочестивом царстве» – не себе на пользу, а для всех в государстве должны работать «начальницы», двигаться первое колесо «*многоочитой* колесницы». Иезекииелево видение, которое Стефан называет – «Странно воистину таинство!», соединяет колеса «с очима, а еще не двема, но множайшими, колесами полна очес!» (Там же). Многоглазие начальников – метафора, наилучшим образом воплощающая необходимость работы на других, а не на себя. В этом образе Стефан черпает и существенное отличие синклита начальников Иудейских от тех, что проповедует Христос среди своих учеников. Иудейские начальники были колесами, но «очес не имели» – были слепые вожди.

«Многоочитое колесо» – символ разумности. Начальники должны обладать множественным зрением – видеть на все стороны: «единым оком смотри на небо, како угодити Богу, другим оком смотри, како угодити своему Государю, третий, како сохранити цело благочестие, четвертым, како сохранити суд и правду» (с. 195) Единое око над всеми возвышается «светло и безпорочно». Светлое око – светлые намерения, непременно приводящие к добрым делам. Цитируя Евангелие от Матфея, где Христос поучает: «Светильник для тела есть око» (Матф. 6: 22).

Стефан связывает непорочность ока и намерения с чистотой тела и дела, которые должны быть присущи «оку в начальствующем колеси» (с. 195). Чистоте противостоит лукавство. Лукавое око ведет темное дело, что оборачивается для начальствующего лица разным положением, которое может отражать жизненную удачу или неудачу. Здесь в проповеди вступает тема колеса как символа фортуны, идущая еще из античных времен и в этом качестве бывшая предметом споров от эпохи раннего христианства до Ренессанса. Колесо, повторяет Стефан своих предшественников, например, Августина, Бозция, Фому Аквинского, но не называет их имена по понятным соображениям строгости московского благочестия, «бывает вверху и внизу». Человек может быть вознесен на начальственную высоту, но может и быть раздавлен, низвергнут с этой высоты. Поэтому Стефан поучает начальника: «не превозносите, не

гордися, менших себе не презирай» (Там же). Из текста проповеди понятно, что идеи гармонизации произвола фортуны и провиденциализма в Богом устроенном мире ему хорошо известны¹⁸. Беря многочисленные примеры из Библии, Стефан показывает, как судьба изменяла даже самым удачливым полководцам и объясняет это тем, что те «не имели очес». Примеры его также взяты из исторических книг, – в частности, «Анналов» Зонара.

Однако не только в проповедях можно было услышать о фортуне – колесе как образе переменчивой судьбы. Среди картин фейерверка 1 января 1704 г., т. е. именно тогда, когда Стефан произносил свою проповедь, присутствовала композиция Сатурна с Фортунной. Е. Погосян описывает это изображение: «Под ногами Фортуны в этом фейерверке, как и в предшествующих, был изображен шар, который указывал на непостоянство счастья: тот, кто был наверху, мог со временем (а движение времени в это композиции было представлено фигурой Сатурна) оказаться внизу»¹⁹. Колесо фортуны как удачной или печальной судьбы – весьма востребованная тема в культуре петровского времени.

Но, пожалуй, самое интересное рассуждение в проповеди, обладающее философской и просвещенческой силой, мы находим в связи с поиском ответа на вопрос, что такое ось колеса и что она «знаменует». Более двух страниц проповеди посвящено Стефаном изложению аристотелевской идеи о «срединности» добродетели между крайностями человеческих поступков: «всяка добродетель в посредствии бывает, якоже ось посреде колеса» (с. 197). Стефан не скупится на примеры: «Худо тот, аще кто зело скуп; худо, аще кто зело расточающий; добродетель в посредствии между скупостью и расточением, и нарицается добродетель щедролюбivosti. Паки худо, аще кто зело боязлив; худо, аще кто зело смел; добродетель посреде между боязнию и смелостию, и нарицается добродетель храбрости и великодушия. Кто гневлив – отнюдь не гневлив – добродетель кротости; кто много ест и пьет; кто ничего – добродетель воздержания» (с. 197–198). И снова за источником такого рода рассуждений Стефан обращается к естественному миру: «Сего посредствия научает нас сама натура в естественных вещах. Например, худо аще вельми зимно; худо аще вельми жарко, посредствие благо. Паки, худо, аже суша; худо аще наводнение посредствие благо. Древо не родит – родит – ветви ломаются, посредствие благо» (с. 198).

Завершение этой части проповеди отвечает барочному мировоззрению, в основе которого лежит знаменитое «Memento mori!». Колесо – метафора катящейся к своему концу жизни человека, потому, рассуждает Стефан, «очеса в колеси изобразуют память на смерть»: «Отверзители очеса колес разумных, и отложше покрывало суетствия, отрясаше тину нерадения, зрите прележно,

как обращается колесо. Возносится от земли, пойдет в гору, а долго ли тамо пребудет? Не долго, паки к земли возвращается. О, истинное жития человеческого изображение, обращающееся колесо!» (Там же). Завершая этим размышлением характеристику «первого колеса», Стефан подготавливает слушателей к тому, что далее он будет говорить о воинах, а там, где война, – там прежде всего смерть.

Введение к характеристике второго колеса, «чина воинов», Стефан начинает с воображения шумового эффекта и цитаты из Псалма 76 «глас грома твоего в колеси» (Пс. 76: 19): «Лишь только о сем колеси начинаю глаголати – аж не во упах шумит некое гремящее колесо» (с. 201). Щедро насыщая проповедь библейскими и историческими примерами, где воины олицетворяют силу, храбрость, мужество и прочие достоинства, Стефан сосредотачивается на том, как следует правильно осмыслить воинскую смерть и правильно оплакивать ее теми людьми, за которых воин отдает свою жизнь. Стефан формулирует: «Воинска бо натура кровь, не слезы любит, ниже плачов требуют воины; слава бо их конца не имеет...» (с. 203). Стефан критичен к тем, кого он называет безумными. «Безумным то только мнится, яко кавалеры и воины умирают». Подкрепление этому мнению «безумцы» находят в эмблеме, символизирующей смерть воина: «звезда с небеси падающая, а на верху начертание мнится падати» (Там же). Стефан просвещает паству – так думают только «простые люди» и не по разуму, а по «мнению». Мнение далее он живо пересказывает и дает ему «природное» объяснение: «бывает то часто у простых людей мнение, яко звезды с небеси падают, что наипаче бывает в зиме при морозах, в вечер, когда ясное небо мнится зрению человеческому, яко звезды с небес падают на землю, то только мнение такое, а по самой истине не так есть. В сем бо ведении не звезды падают, но *пара* бывает некая, которая легкостью и горячести своею высоко возносится и протяженна бывает по подобию веревки долгой, и как зазжеться на верхнем оная веревка, огонь бежит оною веревкою долой, покамест ея станет» (Там же). И также, только во мнении «воины падают», а на самом деле «они суть в мире» (с. 205). Колесо движущееся, падающее и встающее – вот, по Стефану, образ бессмертного воина: «Присмотритесь, [молю вы] движемому колесу, а оно единою половиною переднюю падает, а другою половиною заднюю встает. О истинный прехрабрый воинов образ! Идут воины на огни неприятельские, на шанцы, на мечи, на копья, на тысящу смертей устремляются, а падают ли в кровавых боях? Мнением только падают, якоже звезды с неба... Преднею только половиною тыи колеса падают, то есть телом, а другою половиною, то есть, душою и славою бессмертною о коль высоко возносятся падению к тому непричастни!» (Там же).

Понятно, что в пору войн и битв, когда воинами становится большая часть мужского населения страны, эта утешающая и возвеличивающая воинство проповедь служила государственным интересам, укрепляла завоевательную политику. И здесь Стефан не скупится на примеры из древней истории, иллюстрирующие бессмертие славных воинов: великий Александр «в веки жити будет безсмертною славою, который не делами, но победами исчислял свое житие»; «преславный кавалер Сцевола, который за то, что не улучил самого вождя неприятельскаго мечем поразити, руку свою сожег огнем»; «Цинегир прехрабрый воин, который егда ему не стало пулек, зубы свои дулом выбил, и теми зубами набивал стрельбу, и в неприятеля стрелял»; «Пергамидес воин сердечный, который, корабль неприятельский задержуючи, егда ему едину руку отсекоша, ухватил другою, егда отсечена другая, он веревку ухватил зубами»; «Епаминонда, преславный вождь Фивейский, который от язвы воинской умираючи, сия достойная безсмертной памяти словеса изрече: ныне Епаминонда рождается, егда сице умирает» (с. 207).

Любопытно, что бессмертной славе воинов Стефан противопоставляет истлевание книг, которые «молие поядоша». Славу воинов, проповедует Стефан, ничто не истребит: «Живут они доселе преславнии кавалеры Юлии, Аугусты, Помпеи, Аяксы; живут Киры, Дарии, Маккавеи, Сампсоны, Давиды, Гедеоны, Навины <...> славу их безсмертну ни земля покрытии, ни смерть испразнити, ни время, горганем своим вся поглащающее, потребити может». Воинская слава крепче «Адаманта твердейшую, оставиша невредиму: тех всех и прочих наследников их не иное знамение, не иной герб, только колесо, конца не имеющее, вечность изображающее, переднюю только половиною падающее, а другой половиною восстающее, к безсмертной славе при-снотекущее» (с. 207). Колесо ветряной или водной мельницы не может быть символом этого воинского чина, но только «преславная колесница Божия». Стефан нарекает воинов «огненной Илии пророка колесницею», имеющей «Марсовый дух военный».

Все эти идеологемы были востребованы и подкреплялись действительными победами российского оружия, к которым посредством праздничных триумфом приобщались жители Москвы. Самой крупной, известной уже слушателям проповедника, победой над шведским войском в мае 1703 г. было взятие крепости Ниеншанц (Шлотбург), а также захват двух шведских кораблей. 11 ноября 1703 г. состоялся торжественный вход Петра с войском в Москву – празднование одержанных побед. В Москве были построены триумфальные ворота со многими украшениями, выполненными силами преподавателей и учеников Славяно-греко-латинской академии, их описание было опублико-

вано, и сам Петр правил эту публикацию. Стефан Яворский говорил речь в Воскресенских и в первых триумфальных воротах. Гизен сообщает, что ученики из «новоучиненных» математических школ также «говорили поздравительные орации»²⁰. Триумф и участие в нем всех слоев городского населения предполагали земное возвеличивание воинской славы. Бессмертие воинов, о котором говорил Стефан в проповеди, связывалось с учреждением планируемых Петром государственных праздников, их пышного проведения и назидательного осмысления в череде годового цикла. До этого времени государственные праздники не были отделены от церковных.

Переход к характеристике третьего колеса – людей «духовного чина» – Стефан подкрепляет ссылкой на ап. Павла, утверждавшего, что смирение – основа духовной добродетели. Движущееся колесо едва касается земли – вот образ, который позволяет Стефану делать заключение о том, что место духовного чина «на небеси». Духовные лица не должны «прилипнуть» к земле, а «горе возносились с Павлом святым глаголющее: наше житие есть на небесах» (Флп. 3: 20; с. 210). Духовное колесо последует военному – отметим это как свидетельство времени военного, отмеченного государственными изменениями и реформами. Петр сначала тянул с утверждением патриаршества, а потом и вовсе провел церковную реформу и учредил Синод. Однако, как отмечают исследователи, критической точки отношения между Петром и Стефаном Яворским к середине 1700-х гг. еще не достигли, поэтому образ общей гармонии всех колес не нарушается в этой проповеди. Духовные люди, как полагал просветитель Стефан Яворский, исполняют свои важные задачи в колеснице благословенного государства: «Поучайся и вразумляйся в писаниях Божественных и в законе Господни день и ночь. И се то есть колесом Иезекииловым многоочитым ведати и знати писания Божественная» (Там же).

Наконец, совсем кратко Стефан описывает «чин людей простонародных», создавая образ «скрыпливого колеса»: «Скрыпливое то колесо никогдаже тихо не умеет ходити: всегда скрыпит, всегда ропщет. Наложить какое тяжало, то и станет скрыпети» (Там же). Стефан чрезвычайно строг к этому чину простых людей, требуя их внимания и наставляя их: «Слушай же мое скрыпливое колесо то!». Однако согласимся, что простой народ в сравнении с изображением на триумфальных Меншиковских вратах в образе радующихся зверей, все же поставлен на одну ось с другими колесами в государственной машине, хоть и являет собой «скрипливое» колесо.

Свои наставления простому народу Стефан начинает со сравнения с другими чинами: «Иныя три колеса бремя носят, а ты едино хочещи быти без бремени. Иныя колеса в непрестанных движениях пребывают, а ты хочещи

почивати. Иныя на общую пользу работают, а ты хочеши на свою» (Там же). Этому чину не приходится проливать кровь, как воинам, поэтому их облагают данью. Но, рассуждает Стефан, «где же есть царство и подданство без дани? Кая война без подати бывает?» (Там же). Простой народ получает доход «от своих имений». Стефан риторически вопрошает: «Аще убо ты владыка своих си имений дань от них истязуеши, почто своему Владыце дань дати косниши?» (с. 211). Приводя евангельское «воздадите кесарева кесареви» (Мт. 22,21), а также толкование Иоанна Златоуста (рассуждавшего о том, что Христос говорил, обращаясь к верующим, не «дадите», в «воздадите»), Стефан поясняет: «иное есть дати, а иное воздати. Дает кто от своего си произволения, яко дар некий, а воздает по должности, яко долг» (Там же). Подданные – уды (части тела, органы), которые должны подчиняться голове – царю и выполнять его указы (с. 213).

Стефан подробно развивает тему подчинения уд голове. Он утверждает необходимость любви друг к другу, нелицемерной любви и взаимной защиты: «Уды главу всячески защищают, например: хочет кто кого ударити во главу, тотчас рукою заставляет голову. <...> Уде главе послушны, что глава домыслит, то уды исполняют. Уды повинуются главе, не бунтуются на главу. Кто когда видал, чтобы рука, либо нога устремилася на свою главу? Зрите убо, что должны суть уды своей главе, тожде должны суть поддании кесареви» (Там же). Однако повиновение власти со стороны простых людей не должно держаться на страхе: «Хочеш не бояться власти – благое твори, иметь будешь похвалу от него. Треба повиноваться не за гнев и страх, но за совесть» (Там же).

Стефан не избегает темы чрезмерной величины бремени, которое должно тянуть четвертое колесо. Большие дани, нищета и бедствия не дают простым людям возможности поддерживать свою жизнь. Стефан предостерегает власть: правда состоит в том, что от бремени колеса ломаются. И здесь проповедник ссылается на Третью книгу Царств, где царь Ровоам, сын Соломона, обложил народ непомерной данью и потерял свое царство.

Завершая свою проповедь молитвой за благополучие царства и живое движение «четыреколесной многоочитой колесницы», Стефан предсказывает и желает новых побед воинам, разумных деяний начальникам, а главное, укрепления Богоданного царства во главе с Петром.

Примечания

¹ Броджі Беркофф Дж. Барокова гомілетика у східнослов'янському культурному просторі // Contributi italiani al 14. congresso internazionale degli Slavisti: Ochrid, 10–16 settembre 2008 / A cura di Alberto Alberti... [et al.]. Firenze: Firenze University Press, 2008. P. 200.

² *Стефан Яворский*. Проповеди блаженных памяти Стефана Яворского. М., 1804–1805. В 3-х тт.

³ *Чистович И.* Неизданные проповеди Стефана Яворского // Христианское чтение. 1867. Ч. I–II.

⁴ *Живов В.* Из церковной истории времен Петра Великого: Исследования и материалы. М., 2004. С. 266–281.

⁵ *Броджі Беркофф Дж.* До питання про гомілетіку Стефана Яворського // Київська Академія. 2006. Вып. 2–3. С. 86–97.

⁶ *Терновский Ф.* Митрополит Стефан Яворский. Биографический очерк // Труды Киевской Духовной Академии. 1864. Март. С. 275–276.

⁷ *Пушкин А.С.* История Петра I. Подготовительный текст // *Пушкин А.С.* Собр. соч. в 10-ти тт. Т. 8. М., 1962. С. 106–107. Известно, что Пушкин опирался на книгу И.И. Голикова «Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам» (1788–1789).

⁸ Этой распространенной точке зрения возражает В. Живов, полагая, что назначение не было задокументировано 1700 годом, и, скорее всего, понятие «местоблюстителя» возникло позже, под влиянием публикации Феофилактом Лопатинским «Сказания о творце книги сея», предпосланном первому изданию «Каменя веры» Стефана Яворского (1728), где речь шла о вручении Стефану «всего российския церкви правление, и Патриарша престола блюстительство». В это же время Петр реставрирует Монастырский приказ, возглавляемый И.А. Мусиным-Пушкиным, через который проводит многочисленные указы, направленные на контроль и подчинение государству как церковных финансов, так и монастырских земель. Исследователь заключает, что Стефан становится «отноюдь не местоблюстителем патриаршего престола, а своего рода порученцем царя по сакарментальным делам» (*Живов В.* Указ. соч. С. 123).

⁹ См., например, описание Триумфальных врат от Славяно-греко-латинской академии 1709 г.: «ПОЛИТИКОЛЕПНАЯ АПОΘΕΩΣΙΣ достохвальная храбрости Всероссийского Геркулеса пресветлейшаго, и великодержавнейаго, и богом прославляемого, великого ГОСУДАРЯ нашего ЦАРЯ и великого КНЯЗЯ ПЕТРА АЛЕКСЕЕВИЧА всея великая, и малая и белая России императора и автократора. По преславной виктории над химероподобными дивами ГОРДЫНЕЮ рехше НЕПРАВДОЮ и ХИЩЕНИЕМ СВЕЙСКИМ. На ГЕНЕРАЛЬНОЙ БАТАЛИИ. Внынешнем 1709 году в 27 и 30 ден, месяца Иуния. Бывшей под Полтавою, близ Переволочной, и на иных премногих Марсовых случаях, со подвигоположным и победоносным православным воинством своим, всенародным радованием, ВОЗВРАЩАЮЩАГОСЯ. В царствующий град свой Москву в премудрая Афины [сисеть Палады] великороссийский Ареопаг. УЗАКОНЕННАЯ от сллинославленолатинская же Его Царского Пресветлого Величества АКАДЕМИЯ МОСКОВСКИЯ ТОРЖЕСТВОВАНА. Лета Господня 1709. Мироздания же 7218 месяца Декамвриа в день // *Тухменева Е.А.* Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. Проблемы панегирического направления. М., 2005. Приложение I. 2. С. 157–212.

¹⁰ *Живов В.* Указ. соч. С. 40.

¹¹ Полное собрание законов Российской империи. № 7208. Т. III. С. 681–682. Эта проблема подробно рассматривается в: *Погосян Е.* Петр I – архитектор российской истории. СПб., 2001. С. 67–76.

¹² См. уже отмеченную работу В. Живова, а также: *Sherech J.* Stefan Yavorsky and the Conflict of Ideologies in the Age of Peter I // *Slavonic and East European Review.* 1951–1952 / Vol. XXX. P. 40–62.

¹³ Проповеди блаженных памяти Стефана Яворского. Преосвященного митрополита рязанского и Муромского. Бывшего местоблюстителя престола патриаршего, высоким учением знаме-

ниста, и ревностно по благочестии преславного. М.: Синодальная Типография. 1804. Т. 3 (далее сноски на страницы даются в тексте в скобках).

¹⁴ Подробный анализ этой проповеди дан в рукописи, к сожалению, еще не опубликованной, М. Смирновой-Сморжевских «Из истории петровских парадизов». В этой работе чрезвычайно ценно наблюдение, что описание Иезекиилевой колесницы изоморфно пространству храма, а именно центральному сюжету деисусного ряда иконостаса Успенского собора Кремля.

¹⁵ Черная Л.А. Антропологический код древнерусской культуры. М., 2008. С. 290–315.

¹⁶ Толкование вратам // Тюхменева Е.А. Указ. соч. С. 156.

¹⁷ См. подробно: Скабалланович М.Н. Первая глава книги пророка Иезекииля. Опыт изъяснения. Мариуполь, 1904.

¹⁸ См., например: Блаженный Августин. О граде Божьем // Творения Блаженного Августина. Киев, 1906. Ч. 3. С. 230–234.

¹⁹ Погосян Е. Указ. соч. С. 60.

²⁰ Там же. С. 56–57.

Л.А. Трахтенберг

На границе литературы: русская рукописная пародия XVII–XVIII вв.

Пародия занимает в системе литературных форм особое место. Можно сказать, что она находится на периферии литературного поля: ведь она отрицает, отвергает, разрушает то произведение, стиль или жанр, на которое направлена; в этом смысле пародия – «антилитература». Но в то же время в ней можно видеть, наоборот, наиболее яркое проявление феномена «литературности» в том смысле, что пародия подчеркивает, делает очевидной художественную условность; в ней условность переходит на новый уровень, поскольку если считать, что непародийное произведение имеет своим источником и основой действительность, то источник пародии – литература. Как писал Ю.А. Ивакин (Ивакин 1975, 300), «пародия – это литература литературы, то есть литература в квадрате». Таким образом, парадокс пародии состоит в том, что она одновременно располагается на границе литературы и в ее центре.

Второй уровень условности, на который выходит пародия, позволяет и даже как будто требует резко противопоставить ее непародийным литературным формам: он определяет ее качественное отличие от них. Однако это делает лишь более интересным вопрос о явлениях, пограничных между пародией и непародийной литературой. И такие явления действительно есть: Ю.Н. Тынянов, например, писал о «Письмах темных людей» – пародии, вначале принятой читателями всерьез, и о пародиях И.И. Панаева и Н.А. Полевого, лишенных комизма и трудноотличимых от тех произведений, на которые они были направлены (Тынянов 1977, 286–288).

Но в русской рукописной литературе XVII–XVIII вв. пародия занимает иное место, нежели в литературе классической; это заставляет поставить вопрос о ее границе (и о границе литературы, на которой она находится) в ином аспекте. Рукописные пародии XVII–XVIII вв. в большинстве своем направлены не на литературные произведения: чаще всего их объекты – конфессиональные жанры, как в «Службе кабаку», жанры деловой письменности, как в «Калязинской челобитной» или «Росписи о приданом», письменности бытовой – в «Лечебнике на иноземцев». В таком случае между пародией и оригиналом существует принципиальное различие: пародия – художественное произведение, тогда как оригинал – нет. Можно сказать, что пародия вводит

нелитературные жанры в литературную сферу. Но при этом требуется уточнить, что сама художественная литература в XVII в., по существу, лишь формируется, и пародии – среди немногих ее ранних образцов. По мысли Д.С. Лихачева, читателям XVII столетия, воспитанным на древнерусской литературе, стремившейся к достоверности, трудно было примириться с вымыслом; им легче было принять его очевидным, чем скрытым, подчеркнутым, нежели завуалированным, и именно поэтому одной из первых литературных форм, ориентированных на вымысел, стала пародия, где он – на поверхности, а не в глубине (Лихачев 1958, 107 сл.). Таким образом, здесь пограничное положение пародии чувствуется яснее, чем в литературе Нового времени, но это другая граница: это рубеж между литературой и не-литературой, между художественной и нехудожественной областями словесности; в пародии XVII века нехудожественный жанр превращается в художественный, давая начало литературе вымысла – литературе как искусству.

При этом из двух пограничных сфер – литературы и не-литературы – пародия, конечно, находится лишь в одной; она – не на границе, а в о з л е границы, но всегда с одной ее стороны. Во всяком случае, нет ни малейшей возможности представить себе, чтобы кто-нибудь передавал имущество по пародийной «Росписи о приданом» или действительно подавал «Калязинскую челобитную» архиепископу Тверскому и Кашинскому – хотя, как показала И.Г. Пономарева, это произведение, видимо, имело историческую основу, отражая конфликт в Калязинском монастыре, случившийся в конце 70-х – начале 80-х годов XVII века (Пономарева 1993). И тем не менее реальность сложнее абстракции; граница между пародией и ее объектом иногда оказывается если не проницаемой, то размытой, нечеткой, зыбкой. О тех произведениях литературы XVII–XVIII вв., которые располагаются вблизи этой границы, далее и пойдет речь.

Наиболее простой случай – тот, когда в произведении, в целом не являющемся пародией, пародийна лишь какая-то часть. Примером может служить «Сказание о попе Саве»: его последняя часть – «Его ж, безумного попа, смешной икос» (РДС, 56–57) – представляет собой пародию на акафист, прочие же части не пародийны. Но есть и много других случаев, сложнее и интереснее этого.

Один из таких примеров – «Сказка о некоем молодце, коне и сабле». В.П. Адрианова-Перетц называла это произведение «загадочным» и высказывала предположение, что оно, возможно, представляет собой пародию на «входившие в моду в XVII в. приключенческие романы – сказки типа “Бовы королевича”, “Еруслана Лазаревича”» (РДС, 130). При этом, согласно ее концепции, оно оказывалось единственным в литературе XVII века образцом

«литературной пародии», под которой В.П. Адрианова-Перетц понимала пародию, преследовавшую цели литературной полемики, литературной борьбы; в других случаях, по ее мнению, «пародирование определенных образцов было <...> неразрывно связано с сатирическим замыслом, с темой общественного, а не узко литературного значения» (РДС, 129). Пародией считал «Сказку...» А.М. Панченко: по его мнению, она «явно намекает на былину», и при этом в ней «пародируется типичная завязка рыцарского романа» (Панченко 1970, 491). Л.А. Дмитриев, подготовивший ее новую публикацию в ТОДРЛ в 1983 году, писал, что «единственно бесспорным является ее тесная связь с былинной традицией» (Дмитриев 1983, 308). Большая часть текста представляет собой «гиперболическое описание коня и оружия “доброе молодца”» (РДС, 130). Вот пример:

«И коли де себе отликой дородньи молодец оседлает своего добра коня и вскинет на него свое седло черкасское и подстегает двенадцать подпруг белого шелку шемахинского, у всякие подпруги пряжки красного золота аравитцкого, и положит на добра коня свою узду тесмяную, и остегнет на себя свой полный садак. А в нем 300 стрел: пол ста кибирей, 70 аргичев, 80 ташлыков, 30 сверег, оприченно надобных стрел. А всякая стрела – морская трость: натрое колото и начетверо строгоно, и наливано в них красного золота аравитцкого» (Дмитриев 1983, 310).

Л.А. Дмитриев привел параллельные места из былинных зачинов, в которых, как известно, гипербола – важнейший прием, а описание богатырского коня и оружия – широко распространенный мотив. Отсюда как будто следует, что произведение не пародийно: гипербола, хотя она и является типичным пародийным приемом, для этого недостаточно, поскольку она характерна и для того жанра, который, как предполагается, становится объектом пародии. Конечно, можно попытаться теоретически различить две разновидности гиперболы – большее и меньшее преувеличение, но как провести границу между ними на практике? Необходимо искать другие доказательства.

Одним из них может стать композиция произведения. Оно представляет собой, по существу, вступление, экспозицию, за которой не следует сюжета; рассказ обрывается, не начавшись. Это вызвало споры: законченное это произведение или фрагмент? В пользу гипотезы о его законченности говорит графическое оформление рукописи – того единственного списка, в котором сохранилась «Сказка...»: после текста переписчик нарисовал концовку, и это свидетельствует о том, что ему текст казался законченным (Дмитриев 1983, 308). Если незавершенность, эффект начала без продолжения – часть авторского замысла, это знак игровой установки, иронического отношения к пове-

ствовательному жанру. (Намного позже, в конце XVIII века, такой же прием использует Н.М. Карамзин: предприняв, подобно автору «Сказки о некоем молодце, коне и сабле», опыт литературной обработки былинных мотивов в поэме «Илья Муромец», он тоже оборвет ее на середине – только после завязки, а не экспозиции.)

Однако в пользу пародийности произведения это – не единственный аргумент. В былинную или романную схему не вписывается начало текста:

«Коли де себе отликой молодец смолода был бел-кудряв, конь у него был бур-космат, на ухо лыс, задняя нога по окорок бела, передняя нога по лопатку бела. И всего того хорошае было у добра коня 12 примет: рот как пасть, язык как рукав, грива колесом, уши колпаком, окорока висли памяти вышли, оленьи мышки, заечьи почки, хвост как кутас, круглые колыты, что полные морские раковины, а очи у добра коня, что великие питьи чаши на лоб вышли. Весь молодецкой конь в приметах, что лютой зверь» (Дмитриев 1983, 309–310).

Парный эпитет *бур-космат*, сравнение коня с *лютым зверем* характерны для былинных зачинов: примеры приведены Л.А. Дмитриевым (Дмитриев 1983, 308–309). Однако описание двенадцати примет коня, очевидно, снижает его образ. Притом для этой цели используется и былинный мотив, но традиционно связанный с другим образом и выражающий другой смысл. Сравнение очей с *питьими чашами* напоминает, конечно, не о богатырском коне, а об антагонистах былинных героев – например, о Тугарине Змеевиче (Былины 2001, 527) или об Идолище, которое в былине «Илья Муромец и Идолище в Царьграде» характеризует себя так:

Головище у меня да что люто лоханище,

Глазища у меня да что пивные чашища,

Нос-от ведь на роже с локоть был (Былины 1988, 160).

В восходящей к фольклорным источникам литературной «Сказке о славном и храбром богатыре Илье Муромце и Соловье-разбойнике» этот мотив использован для характеристики противника Ильи – богатыря Полкана Полкановича (который в сюжетной схеме замещает Идолище, см. комментарий: Былины 1960, 302):

Голова у него с пивной котел, глаза, как хлебные чаши, промежду бровьми пядень большого человека, а уши от головы отстоят на величину каленой стрелы (Былины 1960, 238).

Но в «Сказке о некоем молодце, коне и сабле» использованы не только фольклорные источники: еще одним источником для нее послужила, видимо, деловая письменность. Начало описания коня: *на ухо лыс, задняя нога по окорок бела, передняя нога по лопатку бела* – лексически близко к описаниям

примет лошади, которые использовались в деловых документах XVII века, например в таможенных книгах:

«кон рыж лыс грива налево с отметом» (Южн. там., 96);

«мерин голуб с пежиною все ноги белы по колени грива налева с отметом звездочол семи лет» (Южн. там., 17);

«кон в гнеде пег белоног грива налево с отметом на левом окороку петно прутом на левой лопатке в длин тавружина прутом семи лет» (Южн. там., 93).

Таким образом, выясняется, что композиция «Сказки о некоем молодце, коне и сабле» основана на малозаметных нынешнему читателю контрастах. Прежде всего, это стилистический контраст фольклорных мотивов и лексикона деловых бумаг; затем – контраст сниженного описания в начале текста и гипербол в большей его части; наконец, еще одно противоречие выходит за рамки текста: эпический зачин предполагает развитие сюжета, но читатель обманут – никакого развития за ним не следует. Эпический или романский жанр таких контрастов не предполагает; это заставляет видеть в «Сказке...» не образец былины или романа, а пародию на них.

Но и эти аргументы не решают вопроса. Мету стилистической несовместимости «делового», «документального» описания в начале текста и фольклорных его элементов сложно определить; иронически поданный перечень 12 примет коня сменяется намного большим по объему фрагментом, в котором иронию усмотреть труднее; что же касается фрагментарности текста, то эстетический смысл она приобретает только в том случае, если считать ее частью авторского замысла, однако в этом никакой уверенности нет. Интерпретация текста оказывается зависимой от точки зрения читателя, от ракурса, в котором текст ему представляется, от того, какая часть произведения окажется в фокусе внимания. Противоречие иронической первой части (меньшей по объему) и гиперболической второй (большей) в сочетании с неожиданным обрывом рассказа, причин которого мы не знаем, оставляет возможности для разнообразных предположений, и это делает вопрос о пародийности текста практически неразрешимым.

Во многом сходные затруднения вызывает интерпретация другого произведения литературы XVII века – «Сказания о роскошном житии и веселии». О его жанровой природе высказывались еще более разнообразные суждения, чем о жанре «Сказки о некоем молодце...». В.П. Адрианова-Перетц и Д.С. Лихачев видели в нем пародию на «“дорожники” – своеобразные путеводители, указывающие маршруты и внутри России и за ее границами» (РДС, 186, тж. Лихачев 1958, 114). Произведение в целом В.П. Адрианова-Перетц называла «социально заостренной пародией на сказки о реках медовых с берегами ки-

сельными» (РДС, 185). Однако Л.И. Боева видела в нем не пародию, а собственно сказку (Боева 1981). А.М. Панченко рассматривал «Сказание...» как антиутопию – пародию на утопию, представленную, по его мнению, в фольклоре (Панченко 1976, 322–323).

Как и «Сказка о некоем молодце, коне и сабле», «Сказание о роскошном житии и веселии» состоит из двух неравных частей, только в этом случае большая часть – первая, а меньшая – вторая. За вступительной фразой: *Не в коем государстве добры и честны дворянин вновь пожалован помещицом малым* (РДС, 32) – следует пространное описание вымышленной «страны изобилия», которое составляет первую часть. Эта часть строится по кумулятивному принципу:

А по мори пристанищ корабельных и портов утешных и утишах добрых без числа **много** там <...>

А по краям и берегам морским драгоценных камней – акифов, алмазов, яхонтов, изумрудов драгоценных, бисеру и жемчугу – **добре много**. А по дну морскому песков руд золотых и серебряных, и медных и оловяных, мосяровых и железных, и всяких кружцов несказанно **много**.

А по рекам там рыбы – белугов, осетров и семги, и белых рыб и севрюг, стерледи, селди, лещи и щуки, окуни и караси, и иных рыб – **много** (РДС, 31).

Вторая часть, построенная иначе, представляет собой описание пути в эту страну:

А прямая дорога до тово веселья от Кракова до Аршавы и на Мозовшу, а оттуда на Ригу и Ливлянд, оттуда на Киев и на Подолеск, оттуда на Стеклокню и на Корелу, оттуда на Юрьев и ко Брести, оттуда к Быхову и в Чернигов, в Переяславль и в Черкаской, в Чигирин и Кафимской <...> (РДС, 33).

За ней следует краткое заключение:

А там берут пошлыны неболшия: за мыты, за мосты и за перевозы – 3 дуги по лошади, с шапки по человеку и со всево обозу по людям.

А там хто побывает, и тот таких роскошей век свой не забывает (РДС, 33).

Как и «Сказка о некоем молодце...», «Сказание о роскошном житии и веселии» может быть соотнесено с несколькими источниками. Два из них очевидны и уже отмечены: для второй части – описания пути – это жанр дорожника (говоря о пародии на дорожник в «Сказании...», В.П. Адрианова-Перетц и Д.С. Лихачев имели в виду именно ее), для первой – фольклор. Список можно расширить: гиперболизм характерен не только для фольклорных рассказов о невиданных землях, но и для хождений, в которых описывались подлинные путешествия. Богатство, обилие незнакомых путешественнику земель подчеркивались; если же путешественник говорил, наоборот, о бедности, то даже

и она могла предстать перед читателем в гиперболизированном виде. Так писал еще Афанасий Никитин:

«Хан же Ас ездит на людех. А слонов у него много, а коней у него много добрых, а людей у него много хоросанцев;

А земля людна велми, а сельскыя люди голы велми. А бояре силны добре и пышны велми» (Никитин 1986, 7, 22; эта особенность отмечена: Лурье 1980, 205).

Подобные же характеристики давались, например, Англии в «Росписи городу Лундану и всей Аглинской земли», приложенной к статейному списку посольства Г.С. Дохтурова, который побывал в Лондоне в середине 1640-х годов; по предположению М.П. Алексеева, «Роспись...» составил участник посольства Федор Архипов:

А хоромы строины добре;

А на реке Темзе зделан мост каменной, а на мосту по обе стороны стоят дворы великия и торги всякия;

А Восминстер велик горазно, кругом боле версты, а высок столь, что умом не мочно сметить;

Всем их земля изобильна: хлебом и деньгами и всякими дорогими товарами, и узорочьями (цит. по: Алексеев 1982, 53, 54, 56).

Нетрудно заметить, что «Сказание о роскошном житии и веселии» воспроизводит характерный для жанра хождения синтаксис. И это не единственный пример того, как фольклорный гиперболический принцип реализуется книжными средствами. Автор «Сказания...» использовал типично книжную лексику: *езерь сладководных, рек многогорыбных, земель доброплодных* (РДС, 31). Таким образом, в фантастической картине «страны изобилия» он соединил фольклорные и книжные традиции.

Итак, «Сказание о роскошном житии и веселии» соотносится одновременно с несколькими жанровыми традициями: книжными – дорожников и хождений – и фольклорными – сказок и, возможно, утопических легенд. Поскольку пародирование – не что иное, как трансформация того или иного источника, в частности жанра, вопрос о пародийности «Сказания...» распадается на несколько частных проблем применительно к сопоставлению его с каждым из этих источников, притом что, решая каждую из них, необходимо учитывать все прочие.

Легче всего ответить на вопрос о пародировании дорожника во второй, заключительной, части «Сказания...». Поскольку эта часть воспроизводит характерную для дорожников форму, но абсурдна по содержанию, вопрос этот, очевидно, следует решить положительно.

Вопрос о пародировании характерных для жанра хождения описаний далеких земель в первой части «Сказания о роскошном житии и веселии» намного сложнее. Сходство с ними, по существу, незначительно; в основе его – гиперболизм, выраженный в формах, которые напоминают о хождениях, но резко усиленный. Здесь встают, в свою очередь, два вопроса. Первый – о структуре: достаточно ли тех черт сходства с хождением, которые обнаруживаются в «Сказании...», чтобы установить между ними связь? Второй – о семантике: достаточно ли усилен гиперболизм, чтобы сделать «Сказание...» пародийным? Ответ на второй вопрос кажется намного более очевидным, чем на первый: формальное сходство незначительно, а содержательное различие несомненно. Но и здесь очевидности, возможно, не стоит верить, так как между хождениями с их предполагаемой документальностью и сказками с их несомненным вымыслом стоит традиция фантастических рассказов о дальних странах, таких как «Сказание об Индийском царстве». По словам Г.М. Прохорова, «для читателей русского средневековья “Сказание об Индийском царстве”, очевидно, играло ту же роль, какую в современной нам литературе играет научная фантастика» (Прохоров 1969, 746), «в стиле же заметно влияние жанра хождений» (Прохоров 1987, 410) – и такая стилистическая ориентация не делала это произведение пародийным.

Вопрос о том, является ли «Сказание о роскошном житии и веселии» пародией на фольклорные повествовательные жанры, не более прост. По существу, главным аргументом в пользу положительного ответа на него может служить мысль о том, что нарисованная в первой части сказочная картина изобилия дискредитируется второй частью, из которой становится очевидной невозможность этого изобилия достичь. Как пишет В.П. Адрианова-Перетц, «“прямая дорога до тово веселья” обозначена таким маршрутом, который выдает сразу “небылицу” <...> В действительности эта сказочная страна оказывается “дворянским поместьем”, где с народа за все берут пошрины» (РДС, 185). По словам Д.С. Лихачева, «“разоблачается” эта картина несбыточного богатства описанием невероятного, запутанного пути к богатой стране» (Лихачев 1976, 23). В.П. Адрианова-Перетц также считает признаком пародийности гиперболизм в описаниях богатства, но этот признак, несомненно существенный, не может в то же время не быть спорным, поскольку требует, как и в других рассмотренных ранее случаях, постановки вопроса о мере преувеличения, способного превратить сказку в пародию.

Отношения между двумя частями «Сказания...» действительно можно интерпретировать как контрастные. Такая трактовка поддерживается их формальным, структурным различием. В них использованы разные приемы:

в основе первой части – гипербола, второй – алогизм; отличие первой части от предполагаемого источника можно представить как количественное, второй – как качественное. Однако интерпретация может быть и иной. Ведь обе части фантастичны, невероятны; можно думать, что обе рисуют один и тот же фантастический мир, вторая часть продолжает начатую в первой игру с читателем, которая тем более успешна, чем менее правдоподобная картина предстает перед его глазами. Такая трактовка исключает смысловой контраст, а вслед за ним и пародийность: с этой точки зрения «Сказание...» видится не пародией, а продолжением сказочной традиции, видоизмененной и обогащенной благодаря использованию книжных, литературных средств.

Таким образом, решение вопроса о пародийности, взаимосвязанное с содержательной интерпретацией текста, здесь, как и в случае «Сказки о некоем молодце, коне и сабле», зависит от перспективы, от точки зрения. Анализ этих произведений наводит на мысль об аналогии, хотя и предельно отдаленной, с зрительными иллюзиями вроде тех, которые изучал Дж. Ястров (одну из них проанализировал Л. Витгенштейн в «Философских исследованиях»), где на одной и той же картинке человек видит разные предметы в зависимости от того, с какой точки зрения на нее смотрит и что стремится в ней найти (см.: Jastrow 1900, 282 ff., тж. Витгенштейн 2003, 493 сл.). (Между прочим, картины и гравюры, создающие подобные зрительные иллюзии, были распространены на Западе еще в раннее Новое время – см.: Seckel 2004, 9 ff.; они проникли и в русский лубок – Ровинский 1881, 494–495.) Смена точки зрения, смещение фокуса внимания и в том, и в другом случае возможны и принципиально меняют интерпретацию. Это придает «Сказке...» и «Сказанию...» неожиданную сложность и глубину, пусть даже их оставшиеся неизвестными авторы не предвидели такого эстетического эффекта и о нем не задумывались.

Подобный эффект становится возможным благодаря двухчастной композиции «Сказки...» и «Сказания...», где смысловые отношения между частями могут быть поняты по-разному. В свою очередь, основой для такого композиционного решения оказывается разнообразие источников, жанровых образцов: в «Сказке...» это фольклорный эпос, переводной роман и деловая письменность, в «Сказании...» – сказки и легенды, дорожники и хождения. Еще одна его предпосылка – использование для создания пародии приема, заимствованного из пародируемого жанра: в обоих случаях этот прием – гипербола.

«Сказка о некоем молодце, коне и сабле» и «Сказание о роскошном житии и веселии» занимают положение на границе между пародией и непародийными жанрами литературы. Есть и другая граница – между пародией и пароди-

руемыми нелитературными жанрами. Преодолеть ее, конечно, сложнее, чем первую, поскольку здесь – более глубокое, более резкое различие. Однако и в этом случае оказываются возможными своеобразные переходные формы. Далее в качестве примеров будут рассмотрены некоторые пародии на челобитные и доношения (еще один тип документа, который мог выражать просьбу).

Как и для других жанров деловой письменности, для челобитной и доношения было характерно использование стандартных, традиционных формул. Такие формулы переходили в пародии, но не оставались в неизменном виде, а трансформировались, приобретая эстетическое значение. При этом подлинным документам XVII–XVIII веков, в особенности челобитным, были присущи некоторые художественные особенности (см. об этом, напр.: Лихачев 1954, 319–321; Тимофеев 1956, 500 сл.; Волков 1974, 24 сл., 48, 51, 139 и др.; Никитин 2004): в них встречались такие приемы, как метафора, гипербола, литота, гомеотелевт. Конечно, эстетических целей авторы челобитных не преследовали; задача была другой – прагматической: убедить того, кто будет читать документ, в правоте его составителя, а для этого – разжалобить его, представив автора челобитной несчастным и заслуживающим милости (Волков 1974, 133). В пародии на документ прагматическая функция сменялась эстетической, а характерные для жанра-источника приемы преобразовывались в соответствии с новыми задачами и контекстом.

Это видно, например, в пародийной челобитной, входящей в состав «Сказки о петухе и о курах» (произведение в целом представляет собой пародию на судебное дело и, соответственно, включает пародии на различные жанры деловой письменности, связанные с судопроизводством). Просьба формулируется в ней так:

Слезное прошение приносим.

и милостивное решение учинить просим» (Ровинский 1881, 232) – и несколько ниже:

А о чем наше прошение слезное.

просим учинить милосердие полезное (Там же).

Фрагменты эти, по существу, составлены из формул подлинных челобитных. Согласно указу Петра I «О форме суда», регламентировавшему порядок составления челобитных (и изменявшему этот порядок по сравнению с традиционным), челобитная завершалась стереотипной просьбой: *Прошу Вашего Величества о сем моем челобитье решение учинить* (ПСЗ, 150), которая в документах XVIII века очень часто принимала именно такой вид, как здесь, в пародии: *прошу вашего императорского величества о сем моем прошении*

решение учинить (ПМ XVIII, 179; см. тж. там же, 180, 181, 183 и др.). Из заключительной части текста, где эта формула находилась в подлинных документах, в пародийной челобитной она переместилась в начало. Тем же указом Петр предписывал «как челобитные, так и доношения писать пунктами» (ПСЗ, 147). При переходе от вступительной части челобитной, которую составляли императорский титул и имя челобитчика (с указанием его социального положения), требовалось использовать стереотипную формулу: *а в чем мое прошение, тому следуют пункты* (ПСЗ, 150); часто она писалась так: *а о чем мое прошение тому следуют пункты* (ПМ XVIII, 174; см. тж. там же, 182, 184, 186, 187 и др.). Таким образом, обороты *решение учинить просим* и *А о чем наше прошение...* не придуманы автором пародии: он заимствовал их из подлинных документов.

К подлинным документам восходят и использованные в пародии эпитеты. Обычен эпитет *милостивый*:

Прошу вашего императорского величества о сем моем прошении милостивое решение учинить (Миненко 1981, 45; см. тж. Ильиных 1980, 87),

О сем всеподданнейше прошу Вашего высочества учинить милостивейшее решение (Архив Воронцова 1870, 50);

Покорнейше прошу о сем учинить рассмотрение и зделать мне милостивое удовольствие (Миненко 1981, 46).

Использовалось в просительных документах, а также письмах и сочетание *слезно просить* (Волков 1974, 121; Архив Воронцова 1870, 49, 51, 54, 56) а также *со слезами просить* (Архив Воронцова 1870, 77) и *плакаться слезно* (Волков 1974, 39). Это последнее сочетание в челобитных XVII века входило в состав стереотипной формулы *бить челом и плакаться* (Волков 1974, 39–40), которая отразилась и в другом фрагменте «Сказки о петухе и о курах» – в первых строках текста:

Бьют челом и плачютца по вашей охоте.

обретающихся куры при домашней роте (Ровинский 1881, 232).

Таким образом, едва ли не каждое слово в приведенных отрывках восходит к формулам подлинных документов. Однако эти формулы производят совсем не то впечатление, что в жанре-источнике. Попадая в новый контекст, организованный раешным стихом, они становятся способны оказать на читателя эстетическое воздействие.

В одном из рукописных вариантов «Сказки о петухе и о курах» есть и пример того, как литературный контекст выявляет фоническую особенность традиционно использовавшейся в документе формулы, обычно скрытую. На месте первого из приведенных выше фрагментов «Сказки...» – *Слезное прошение*

приносим и милостивное решение учинить просим – в этом варианте такой текст:

Слезное прошение,
просим учинить решение (ДПП, 144 об.).

Уже упоминавшаяся формула *прошу... о сем моем прошении решение учинить* трансформирована здесь иначе, нежели в ранее приведенном примере: слова *прошение* и *решение* поставлены в позицию рифмы. Как уже было сказано, сочетание именно этих слов (а не *челобитье* и *решение*, как в указе Петра I) использовалось в подлинных челобитных очень часто, однако в одном и том же тексте в позиции конца синтагмы (что подчеркивало бы рифму) оба слова, как правило, не ставились. Вероятно, составители челобитных считали рифму неуместной в документе и стремились ее избежать; автор пародии, напротив, использовал предоставленную ему традицией пародируемого делового жанра возможность, чтобы создать неожиданный эстетический эффект, показав в известном неизвестное – обнаружив в давно всем знакомой формуле делового языка своеобразный поэтический мотив.

Сходным образом преобразуются формулы пародируемого жанра в названии еще одной пародии XVIII века: она озаглавлена *В сотенную Глуховскую канцелярию слезно рыдающее доношение* (ГКД, 7/8). Название этого типа документа нередко употреблялось с эпитетом, чаще всего – *покорнейший* (Миненко 1981, 28; Лингв. кр., 101, 118, 147, 150; ПЗДП, 80, 84; Тоб. ст., 49) или в положительной степени – *покорный* (Лингв. кр., 145, 153; Тоб. ст., 43). В позднем варианте пародии, опубликованном О. Левицким, есть и такой эпитет: *В глуховскую сотенную канцелярию слезно-рыдающее и покорное мое доношение* (Левицкий 1891, 489). Как уже отмечалось выше, сочетание *слезно просить* было распространено в деловой письменности. Более того: ощущение контраста между определениями *покорнейший*, *слезный* и т. п. и названием адресата-учреждения в XVIII веке могло быть не таким острым, как сейчас. Например, в одном документе, поданном в Удинскую комендантскую канцелярию, просьба формулировалась таким образом:

Того ради Удинску коменданску канцелярию покорно прошу (ПЗДП, 83).

А в учреждение, которое называлось *Верхнеудинские городнические дела*, обращались так:

того ради оные городнические дела покорно прошу (ПЗДП, 84);

и для того Верхнеудинские городнические дела всепокорно прошу (Там же).

Традиционные формулы в пародии изменены, казалось бы, незначительно. Однако это позволяет подчеркнуть метафору, заключенную в формуле *слезно*

просить, соединив ее с другой – олицетворением документа (*слезно рыдающее доношение*), что создает впечатление абсурда.

Все эти примеры показывают, как в пародиях источником эстетического эффекта становятся традиционные формулы пародируемых жанров, лишь незначительно видоизмененные. Авторы пародий открывают «скрытые художественные возможности» (Никитин 2004, 140) документов, по сути, подвергая их остранению: неожиданная точка зрения позволяет превратить привычные языковые клише в художественные образы.

Во всех рассмотренных выше случаях речь шла о пародиях – о произведениях художественной литературы, литературы вымысла, которые, заимствуя форму у нелитературных жанров, не выполняют и неспособны выполнять их функции. Однако есть произведения, функции которых выходят за границы литературы: они также занимают место на границе пародии.

Одно из них – «Азбука о голом и небогатом человеке». Произведение это, как показала еще В.П. Адрианова-Перетц, связано с традицией «толковых азбук» (РДС, 179). Вопрос о том, следует ли считать его пародией, сложен уже потому, что алфавитный акростих, который составляет его основу, использовался в разнообразных по содержанию произведениях. Поэтому трудно сказать, достаточен ли этот признак для того, чтобы говорить о пародировании того или иного источника. Но особую сложность эта проблема приобретает из-за того, что «Азбука о голом...», подобно серьезным, нравоучительным «толковым азбукам», могла использоваться в учебных целях. На это указывает приписка в одном из списков «Азбуки...»:

А у ней писаны склады азбучныя и розныя мудрости хотящему человеку учиться хоть рускому или иноземцу какову-нибудь. А писал иноземець полякъ Васка Прокофьев сын, прозвища Аксамитный. А училъся сам на Москве своею охотою с такою же азбуки (цит. по комментарию Н.С. Демковой в: РДС, 236).

Таким образом, «Азбука о голом и небогатом человеке» могла выступать в качестве учебного пособия, выполняя несвойственную пародии функцию – дидактическую.

Несмотря на это, она, конечно, остается литературным произведением; находясь на границе литературы, «Азбука...» все же не покидает ее области. Но приближение к этой границе оказывается возможным и с противоположной стороны. В качестве примеров можно назвать Большую челобитную Ивана Пересветова и стихотворные прошения XVIII века.

Иван Пересветов – публицист эпохи Ивана Грозного. Среди его сочинений – две челобитные, обращенные к царю: Большая и Малая (см. издание:

Пересветов 1956). В них Пересветов сообщает сведения о себе и излагает свою политическую программу. Оба произведения обладают формальными признаками жанра челобитной, но по смыслу к этому жанру можно отнести только второе из них, где Пересветов действительно излагает просьбу, на удовлетворение которой, видимо, рассчитывает. Публицистическое содержание Большой челобитной не позволяет считать ее деловым документом в собственном смысле слова. Таким образом, сохраняя формальные признаки жанра челобитной, она выполняет принципиально иную функцию.

Стихотворные прошения или челобитные, напротив, не будучи документами по форме, в функциональном отношении были близки к документам: в них действительно была выражена просьба (во всяком случае, так считали исследователи, опубликовавшие их). Вот одна из этих челобитных; по словам комментатора, она «писана к императрице Е л и с а в е т е П е т р о в н е , по случаю неопределения одного архиерея на более выгодное место, в денежном отношении» (Морошкин 1876, 625):

От крайнейшей нищеты
 Бедный дух мой тает,
 Высочайшей помощи
 Твоей ожидает.
 К кому уж больш под небом
 Прибегну Смиранный
 Ежель не к тебе, о Мать,
 Не о п р е д е л е н н ы й ! (Там же).

Известны и другие стихотворные прошения: с одним из них обратились к царице Екатерине Алексеевне певчие Журавль и Кружок в 1716 году (Стихотворное прошение 1880), еще одно было обращено к Екатерине II – его составил поручик В. Анненков (Прошение 1908).

Стихотворные прошения и Большая челобитная Ивана Пересветова – явления не только различные, но, можно сказать, противоположные. В обоих случаях форма текста не соответствует функции: Большая челобитная обладает формальными признаками документа, но ее функция выходит за рамки делового жанра, стихотворные прошения, напротив, по своим функциям сходны с документами, но формально отличаются от них. Ни один из этих текстов, по-видимому, не может быть признан пародийным, хотя О.В. Никитин (2004, 48) пишет о челобитных Пересветова, что «это в известной мере и пародия на деловой документ, его жанровая трансформация, игра форм», а стихотворные прошения могут производить на читателя комическое впечатление (не исключено, что авторы даже стремились к этому эффекту). Однако к тому рубежу,

который отделяет литературу от деловой письменности, эти произведения тоже близки, хотя и расположены не внутри литературного поля, а вне, но вблизи его.

Итак, среди пародий XVII–XVIII вв многие занимают место на границах пародийного жанра, как будто стремясь покинуть его пределы и даже выйти за рамки литературы. Среди них – пародийный фрагмент в непародийном произведении (в «Сказании о попе Саве»); пародии, ориентированные на несколько источников, допускающие несколько прочтений и раскрывающие новые аспекты смысла при смене точки зрения («Сказка о некоем молодце, коне и сабле» и «Сказание о роскошном житии и веселии»); поэтические мотивы, возникшие благодаря лишь незначительной обработке традиционных формул, заимствованных из челобитных и прошений; наконец, пародия, которая могла выполнять функции учебного пособия. Вблизи их располагаются произведения, напротив, будто бы стремящиеся к литературе из сферы деловой письменности, такие как Большая челобитная Ивана Пересветова и стихотворные прошения. В пограничных областях, где взаимодействуют, переходя друг в друга, литературные жанры и где литература встречается с действительностью, возникают неожиданные, парадоксально сложные жанровые формы. Возможно, их появление – черта эпохи.

XVII век – переходное время в истории русской культуры. На месте прежней литературной системы формируется новая. Появляются новые жанры и даже роды литературы: поэзия, драматургия, рыцарский роман, авантюрная повесть. Это время эстетических исканий, поиска новых путей литературного развития.

Проявлением этих тенденций становятся и пародии. В их создании можно видеть своеобразный литературный эксперимент, поиск нетрадиционных, непривычных художественных форм, не испытанных еще возможностей творческого самовыражения. Пародийный жанр был новым сам по себе, в нем не было сложившихся литературных традиций; авторы искали новых путей и в литературе вообще, и в пародии в частности. Этот жанр, как было сказано выше, формировался на базе жанровых структур, уже существовавших, предзаданных, но в большинстве случаев имевших нелитературную или, во всяком случае, нехудожественную природу; как создать на их основе художественное произведение, никто не знал – не было опыта, не существовало образцов. Расстояние, разделявшее пародию и оригинал, от произведения к произведению менялось: в новом, только создающемся жанре это был один из источников творческой свободы. И отдаление от оригинала, и приближение к нему могло открыть новые пути в литературе; так расширялось поле творческого поиска.

Едва ли не в каждом из тех произведений, о которых было сказано выше, предлагалось особое композиционно-жанровое решение: использовались разные жанры-источники, возникали новые структуры, становились возможными неожиданные сочетания функций. Нетрадиционные формы открывали путь к углублению смысла; произведения приобретали неоднозначность, и это давало читателю свободу их истолкования. Конечно, для неизвестных авторов рукописных пародий литература, вероятно, не была предметом теоретической рефлексии, и на собственное творчество они, скорее всего, не смотрели как на эксперимент. Но можно думать, что нежелание идти традиционными путями, стремление к новизне, к выражению индивидуальности в слове, пусть даже оставаясь в сфере неосознанного или не вполне осознанного, были своего рода психологической реальностью, и все это сделало возможным обновление литературы.

Литература XVIII века пошла по другому пути. Те жанры, которые были новыми в XVII веке, и в том числе пародия, стали массовым чтением и оказались отгеснены на периферию литературного процесса; эта традиция продолжала развиваться, но заметного влияния на «высокую» литературу, которую обычно вспоминают, говоря о культуре XVIII столетия, – на творчество Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова – она не оказала. Однако это не умаляет значения ее творческих открытий. Свой вклад в развитие русской литературы рукописная пародия внесла.

Литература

Архив Воронцова 1870 – Архив князя Воронцова. Кн. I. Бумаги графа Михаила Ларионовича Воронцова. М., 1870.

Алексеев 1982 – *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи. XVIII век – первая половина XIX века (Литературное наследство. Т. 91.) М., 1982.

Босва 1981 – *Босва Л.* Вопросы древнерусской литературы. София, 1981.

Былины 1960 – Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков / Изд. подг. А.М. Астахова (отв. ред.), В.В. Митрофанова, М.О. Скрипиль. М.; Л., 1960.

Былины 1988 – Былины. М., 1988.

Былины 2001 – Былины: В 25 т. Т. 1: Былины Печоры: Север Европейской России. СПб.; М., 2001.

Витгенштгейн 2003 – *Витгенштгейн Л.* Философские исследования // Языки как образ мира. М.; СПб., 2003.

Волков 1974 – *Волков С.С.* Лексика русских челобитных XVII века: Формуляр, традиционные этикетные и стилиевые средства. Л., 1974.

ГКД – В сотенную Глуховскую канцелярию слезно рыдающее доношение // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 299. № 486.

- Дмитриев 1983 – *Дмитриев Л.А.* «Сказка о некоем молодце, коне и сабле» // ТОДРЛ. Т. XXXVII. Л., 1983.
- ДПП – Дело о побеге ис пушкарских улиц белого петуха от куриц // ОР РГБ. Ф. 218. № 900.
- Ивакин 1975 – *Ивакин Ю.* Апология пародии // Вопросы литературы. 1975. № 11.
- Ильиных 1980 – *Ильиных В.А.* Крестьянские челобитные XVIII – первой половины XIX в. (на материалах Западной Сибири) // Сибирское источниковедение и археология. Новосибирск, 1980.
- Левицкий 1891 – *Левицкий О.* Слезно-рыдающее доношенне малороссийского дидакала // Киевская старина. 1891. Т. XXXIV. № 9.
- Лихачев 1954 – *Лихачев Д.С.* Повести русских послов как памятники литературы // Путешествия русских послов XVI–XVII вв. Статейные списки. М.–Л., 1954.
- Лихачев 1958 – *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. М.; Л., 1958.
- Лихачев 1976 – *Лихачев Д.С.* Смех как «мировоззрение» // *Лихачев Д.С., Панченко А.М.* «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976.
- Лингв. кр. – Лингвистическое краеведение на Южном Урале. Ч. I. Материалы к истории языка деловой письменности XVIII века / Под общ. ред. Л. А. Глинкиной. Челябинск, 2000.
- Лурье 1980 – *Лурье Я.С.* Гл. V. Литература в период образования единого Русского государства. Элементы Возрождения в русской литературе. Середина XV–XVI век // История русской литературы: В 4 т. Т. I. Древнерусская литература. Литература XVIII века. Л., 1980.
- Миненко 1981 – *Миненко Н.А.* Очерки по источниковедению Сибири XVIII – первой половины XIX в. Новосибирск, 1981.
- Никитин 1986 – Хождение за три моря Афанасия Никитина / Изд. подг. Я.С. Лурье, Л.С. Семенов. Л., 1986.
- Никитин 2004 – *Никитин О.В.* Деловой язык и литературные тексты XV–XVIII вв. М., 2004.
- Панченко 1970 – *Панченко А.М.* Гл. II. Основные направления в беллетристике XVII в. Раздел 1 // Истоки русской беллетристики: Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970.
- Панченко 1976 – *Панченко А.М.* Материалы по древнерусской поэзии. IV. (Стихотворная параллель к «Сказанию о роскошном житии и веселии») // ТОДРЛ. Т. XXX. Л., 1976.
- Пересветов 1956 – *Пересветов И.С.* Сочинения / Подг. текст А. А. Зимин. Под ред. Д. С. Лихачева. М.; Л., 1956.
- ПЗДП – Памятники забайкальской деловой письменности XVIII в. / Под ред. А. П. Майорова, сост. А. П. Майоров, С. В. Русанова. Улан-Удэ, 2005.
- ПМ XVIII – Памятники московской деловой письменности XVIII века / Изд. подг. А. И. Сумкина, под ред. С. И. Коткова. М., 1981.
- Пономарева 1993 – *Пономарева И.Г.* О возможной исторической основе сюжета «Калаязинской челобитной» // ТОДРЛ. Т. XLVII. СПб., 1993.
- Прохоров 1969 – [*Прохоров Г.М.* «Сказание об Индийском царстве»: Комментарий к тексту] // «Изборник». (Сборник произведений литературы Древней Руси) / Сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. Вступ. ст. Д. С. Лихачева. М., 1969.
- Прохоров 1987 – *Прохоров Г.М.* Сказание об Индийском царстве // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I (XI – первая половина XIV в.) / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1987.
- Прошение 1908 – Прошение в стихах на имя Екатерины II / Сообщ. Н. Л. // Русская старина. 1908. Т. CXXXVI. № 10.
- ПСЗ – Полное собрание законов Российской империи. Т. VII. 1723–1727. [СПб.], 1830.
- РДС – Русская демократическая сатира XVII века / Подг. текстов, ст. и коммент. В. П. Адриановой-Перетц. Изд. 2-е, доп. М., 1977.

Ровинский 1881 – Русские народные картинки / Собрал и описал Д. Ровинский. Кн. I. Сказки и забавные листы. СПб., 1881.

Стихотворное прошение 1880 – Стихотворное прошение придворных певчих Журавля и Кружка, поданное царице Екатерине I / Из бумаг М.Д. Хмырова // Исторический вестник. 1880. Т. III. № 11.

Тимофеев 1956 – *Тимофеев Л.И.* Об истоках русского литературного стихосложения // ИОЛЯ. 1956. Т. XV. Вып. 6.

Тоб. ст. – Тобольская старина. Материалы делопроизводства г. Тобольска второй половины XVIII века: В 2 ч. / Сост. М.С. Выхрыстюк. Челябинск, 2004. Ч. 1.

Тынянов 1977 – *Тынянов Ю.Н.* О пародии // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Морошкин 1876 – Челобитная архиерея / Сообщ. И. Я. Морошкин // Русская старина. 1876. Т. XVII. № 11.

Южн. там. – Памятники южновеликорусского наречия. Таможенные книги / Изд. подг. С.И. Котков, Н.С. Коткова; отв. ред. С.И. Котков. М., 1982.

Jastrow 1900 – *Jastrow J.* Fact and Fable in Psychology. Boston; New York; Cambridge, 1900.

Seckel 2004 – *Seckel A.* Masters of deception: Escher, Dalí & the artists of optical illusion. New York, 2004.

«ИСТОРИЯ-НАУКА»

Б.Н. Флоря

Образы прошлого в славянских исторических текстах раннего средневековья (к вопросу о зарождении утопии)

Что такое «образ прошлого» в тексте, написанном в очень далекие от нас времена, в тексте, который весь в своем целом воспринимается нами теперь, как «образ прошлого» и прошлого очень далекого? В данной статье речь пойдет о том «образе» прошлого, которое было прошлым для хрониста – автора повествования. Это «прошлое» было «прошлым» для хрониста не только потому, что оно достаточно далеко отстояло от того времени, когда жил и писал хронист, но прежде всего потому, что он чувствовал разницу между этим «прошлым» и своим временем и именно поэтому четко отделял одно от другого.

В исторических текстах раннего средневековья такое «прошлое», как правило, противопоставлено неприглядному настоящему как некоторый идеальный образ.

Такой «образ прошлого» мы находим на страницах польской хроники Галла Анонима, написанной в начале XII в. Автор, нашедший приют в Польше французский монах-бенедиктинец, писал свой труд по прямому заказу польского князя Болеслава III. В тексте своего труда Галл прямо назвал княжеского канцлера Михаила Авданца своим «сооператором», т. е., по существу, соавтором. «Образ прошлого», о котором далее пойдет речь, был результатом совместных трудов польского вельможи и французского монаха, придававшего высказываниям канцлера необходимую литературную форму¹.

«Прошлое» для создателей «Хроники» – это время первого польского короля Болеслава Храброго, правившего Польшей за сто лет до создания хроники, в первой четверти IX в. «Время» Болеслава Храброго выступает в хронике как время могущества и процветания Польши. Если в конце XI в. Польшу, как сказано в «Хронике», «топтали ее враги», и положение стало меняться к лучшему лишь с приходом к власти главного героя повествования Болеслава III², то время Болеслава Храброго – время победоносных войн и захвата бесчисленной, богатой добычи, особенно обильной после захвата древнерусской столицы – Киева. Болеслав Храбрый обладал большой армией отборных, хорошо вооруженных воинов. В его правление в Польше было больше конных

воинов, чем столетие спустя пехоты³. Этот «образ прошлого» обладал еще одной особенностью, к которой хронист настойчиво привлекал внимание читателя. «Время» Болеслава выступает в «Хронике», как время необыкновенного материального процветания польской знати. Рассказывая о встрече Болеслава Храброго с императором Оттоном III, посетившим в 1000 г. польскую столицу – Гнезно, Галл (хотя контекст повествования этого вовсе не требовал) сообщал, что во времена Болеслава его «воины» и придворные дамы носили меховые плащи только с подкладкой из дорогих тканей, «золото же в его время имелось у всех, как обыкновенное серебро»⁴. Этим хронист отнюдь не ограничился. В другом разделе его труда читаем, что «во времена Болеслава не только комиты (вельможи, наместники округов – от латинского «comes» – граф), но и все воины носили золотые цепи огромного веса и имели большое количество денег. Придворные же дамы выступали до такой степени отягощенные золотыми диадемами, ожерельями, браслетами, парчой и драгоценными камнями, что если бы их не поддерживали другие, то они не могли бы выдержать тяжести металла»⁵.

В словах автора находит свое выражение представление человека раннего средневековья о высшем выражении материального благополучия. Это обладание дорогими тканями и изделиями из драгоценных металлов, при оценке которых главную роль играет не искусство исполнения, а их вес или размеры. Обладание такими ценностями было не только свидетельством благосостояния, но и мерой общественного престижа их обладателя.

Тема получает продолжение в заключительном разделе той части «Хроники», которая посвящена правлению Болеслава Храброго. Здесь мы узнаем, что если он слышал, что «какой-нибудь из воинов не имеет коня или чего-нибудь другого, он давал ему неограниченное количество подарков». В завершающей раздел надгробной песне говорится о скорби вельмож, носящих «цепи» и царские одежды, о дамах в золотых коронах, которые снимают драгоценные парчовые ткани, чтобы облечься в траур. После этого вполне закономерно звучат слова о том, что если простые люди носили траур в течение года после смерти правителя, то «знатым мужам и женщинам оплакивать смерть Болеслава положено до конца их жизни»⁶.

Какова была функция, каково было назначение этого «образа прошлого» в исторической действительности Польши начала XII в.? Ответ на этот вопрос предложили исследователи хроники Галла уже в 1950-е гг. Последние десятилетия XI в. были временем смут и борьбы за власть, предшествовавших утверждению на престоле Болеслава III. В этих смутах нашли свое выражение опасные притязания польской знати на роль самостоятельной политической

силы, стремившейся навязывать носителям власти выгодные политические решения. Создавая такой «образ прошлого», создатели хроники стремились убедить ее представителей в том, что истинное благосостояние, могущество, высшую меру общественного престижа ей может принести лишь сильная могущественная власть единоличного правителя, подобного Болеславу Храброму⁷. Идеальный «образ прошлого» создавался в данном случае с помощью гиперболизации реальных черт действительности. Правители раннего средневековья действительно наделяли отличившихся на войне вельмож и воинов щедрыми подарками (в той же хронике читаем, что когда комит Желислав потерял в сражении руку, Болеслав III – заказчик хроники – подарил ему руку из золота⁸), хотя и не в таких невиданных размерах, как мы это видим в рассказах о Болеславе Храбром.

Иной «образ прошлого» мы находим во введении к «Начальному своду»⁹ – памятнику летописания, созданному в конце XI в. в Киево-Печерском монастыре. Как показал замечательный исследователь древнерусского летописания А.А. Шахматов, в качестве введения составители свода использовали проповедь игумена Киево-Печерского монастыря Иоанна, обращенную к киевскому князю Святополку и его дружинникам¹⁰.

После обращения к слушателям («приклоните уши ваши разумно») игумен рисовал перед ними образ прошлого («како быша древние князи и мужия их»). Как и в хронике Галла, это был образ идеального прошлого, противопоставленный неутешительному настоящему. Однако, как увидим далее, в изображении игумена это прошлое выглядит иначе, чем в рассказах французского монаха. Лишь одна черта сближает оба образа прошлого – и в проповеди игумена говорится о победоносных войнах, когда князья и дружинники «ины страны придаху под ся», «кормяхуся, воюющее ины страны». Но если для польского хрониста эти удачные походы стали одной из причин необыкновенного преуспевания польской знати, то игумен хвалит «древних князей» и их воинов за то, что «не збираху много имения», не говорили «мало есть нам, княже, двусот гривен». Если Галл не жалел слов, чтобы описать все драгоценные изделия, которыми украшали себя польские дружинники и их жены, то игумен Иоанн хвалил дружинников прошлого за то, что они «не складаху на жены своя золотых обручей, но хожуху жены их в серебряных». Таким образом, два «образа прошлого» оказываются противоположными по содержанию. Противостоят друг другу в этой картине не только прошлое, но и настоящее. Если современники Галла могли бы лишь мечтать о благосостоянии вельмож Болеслава Храброго, то «мужи древних князей» жили гораздо более скромно, чем дружинники князя Святополка.

Эти разительные различия связаны, несомненно, с разной социальной ориентацией создателей обоих текстов. Взгляды Галла (а вернее сказать, его заказчиков – канцлера и князя) замыкаются в сфере отношений правителя, его комитов и воинов. Его не интересует источник небывалого богатства вельмож Болеслава Храброго. Зато печерского игумена интересует источник богатства дружинников Святополка. В древние времена князь и его дружинники вершили справедливый суд, взимая за преступления справедливый штраф – «правую виру». И расходовали эти средства не на покупку золотых обручей, а «дружине на оружие». Теперь же, чтобы обогатиться, князь и его дружинники искусственно возбуждают судебные дела и взимают в свою пользу «творимые» виры.

Более внимательный анализ позволяет выявить еще одно важное различие в текстах. Оба автора противопоставляют идеальное прошлое неблагополучному настоящему. Но из хроники Галла нельзя понять, в чем причины несчастий, постигших Польшу в последние десятилетия XI в. Лишь по отдельным намекам можно догадываться, что их причина, возможно, связана со старостью и болезнями правившего в то время страной князя Владислава Германа¹¹. В проповеди, обращаясь к Святополку и его дружинникам, игумен недвусмысленно указывает на то, что причина несчастий, постигших в конце XI в. Русскую землю – вторжений половцев и неудач русских князей в борьбе с ними, злоупотребления правящей элиты, ее «несытство», навлекшее на страну Божий гнев. Если князь и дружинники хотят перемен к лучшему, они должны отказаться от своих стремлений к незаконному обогащению. «За наше несытство навел Бог на ны поганяя, а и скоты наши и села и имения за ними суть, а мы своих злых дел не останем», «Богатство, неправдою збираемое, извеется», – эти высказывания могут служить хорошим комментарием к свидетельству «Киево-Печерского патерика» о том, что, когда игумен Иоанн обличал князя Святополка «несытства ради, богатства и насилия ради», князь приказал схватить его и заключить в тюрьму в Турове¹².

Можно констатировать, что противоположность по их конкретному содержанию «образов прошлого» в двух сравниваемых текстах связана с их разной функцией в историческом повествовании. Галл стремился убедить польскую знать в том, что лишь подчинение единой сильной власти гарантирует ее материальное преуспеяние, а цель игумена Иоанна состояла в том, чтобы убедить русскую знать отказаться от попыток незаконного обогащения.

Контраст двух «образов прошлого» заслуживает особого внимания, так как речь идет о двух странах со сходным общественным строем и развивавшихся в сходных исторических условиях. «Образ прошлого» у Галла создает-

ся за счет гиперболизации реальных черт действительности. Как же создается «образ прошлого» в проповеди игумена Иоанна, как соотносится она с содержанием летописного свода, введением к которому она является? Сравнение приводит к достаточно неожиданному выводу: между рассказами древнерусской летописи о «древних князьях и мужах их» и характеристикой этого прошлого в проповеди Иоанна налицо очевидное противоречие.

Правда, летопись, как и Иоанн, говорит о победоносных походах в соседние страны, где дружинники киевских князей действительно «кормяхуся», но в других рассказах летописи читаем о том, как киевские князья «примучивали» (выражение летописца!) соседние восточнославянские племена, облагая их данью¹³. В резком противоречии с «образом прошлого» в проповеди Иоанна находится знаменитый рассказ об одном из «древних князей» – Игоре и древлянах. Когда Игорь передал сбор дани с древлян воеводе Свенельду, дружинники проявили недовольство («се дал еси единому мужеви много») и не скрыли его причин: «отроци Свенелжи изоделися суть оружием и порты, а мы нази, а поиде, княже, с нами на дань, а ты добудеши и мы». Хотя Свенельд уже собрал дань, Игорь отправился к древлянам и снова собрал с них дань «и насиляше им и люди его»¹⁴. В свете этого рассказа дружинники Игоря вовсе не выглядят как люди, которые «не збираху многа имения» и творили только справедливый суд. В летописном рассказе о Владимире описываются щедрые пиры, которые он устраивал для своих дружинников, где было «множество от скота мяс и зверины, и изобилие всего». С одобрением летописец пишет о том, что, когда дружинники потребовали давать им вместо деревянных серебряные ложки, то Владимир поступил мудро, поспешив выполнить их желание¹⁵.

Все это позволяет прийти к выводу, что описанный игуменом Иоанном порядок, якобы существовавший в древние времена, представляет собой утопию, изображение общества, которое никогда не существовало. Анализ проповеди позволяет судить и о том, как формировался такой «образ прошлого» – как противопоставление, как отрицание определенных черт окружавшей автора действительности.

Пример создания такого утопического образа прошлого в кругу известных нам текстов, возникших в эпоху раннего средневековья, не является единственным.

Третьим текстом, который мы рассмотрим, является статья «болгары» в византийском энциклопедическом словаре «Суда», созданном в конце X в., а точнее, та часть этой статьи, где рассказывается о так называемых «законах Крума»¹⁶. Долгое время этот фрагмент рассматривался как отражение реаль-

ных исторических фактов, но в настоящее время предложено, как представляется, более правильное объяснение причин его появления и характера¹⁷.

Рассказ начинается с сообщения о том, что правитель Болгарии Крум расспрашивал взятых в плен аваров о причинах гибели их державы. Авары ответили, что причины гибели их государства в том, что суды были несправедливы, по клеветническим обвинениям «погубили самых храбрых и разумных», судьи стали соучастниками воров и грабителей, «когда умножилось вино, все стали пьяницами», и, наконец, когда распространилась торговля, все стали купцами и стали обманывать друг друга. Вывод не сформулирован, но он очевиден: некому стало защищать страну, и она погибла. Выслушав аваров, Крум издал законы, благодаря которым Болгарское царство не постигнет судьба Аварского каганата. Согласно им, того, кто обвиняет другого, следует подвергнуть пытке, «а если будет обнаружено, что он донес и солгал, пусть будет убит. Тому, кто крадет, не следует давать еды, а всякий, кто на это решится, пусть будет казнен». Кроме того, Крум приказал вырубить все виноградники. Наконец, здесь мы читаем также, что просящего милостыню следует снабдить всем необходимым для жизни, а если он и после этого все же будет нищенствовать, тотчас казнить.

Сопоставление первой и второй частей рассказа показывает, что между ними нет полного соответствия. О нищих в первой части рассказа ничего не говорится, зато там сказано о бедствиях, которые принесла торговля, но мер против развития торговли Крум не предпринимает. Очевидно, при внесении на страницы византийской энциклопедии болгарское предание было передано не совсем полно и точно.

Для правильного его понимания и определения той среды, в которой оно возникло и чьи взгляды отражало, следует обратить внимание на некоторые особенности исторического развития Болгарии в эпоху раннего средневековья. Как известно, в эту эпоху в течение длительного времени господствующей социальной группой в Болгарском царстве была протоболгарская знать, тесно связанная по своему происхождению и традициям с кочевым миром восточной части Европы. В этом мире Аварский каганат, расположенный в среднем течении Дуная (территория современной Венгрии), был одним из главных центров, мировой державой, выступавшей в VI–VIII вв. как равноправный политический партнер главных государств христианской Европы – Византии и Франкского королевства. Падение Аварской державы в IX в. было для кочевого мира восточной части Европы событием мирового значения. Неудивительно, что именно к этому событию приурочены рассуждения о причинах гибели государства.

Авары, как и некоторые другие объединения кочевников, не случайно выбрали для своего обитания земли по среднему течению Дуная. Здесь находились обширные степи, обитая на территории которых кочевники-авары могли придерживаться привычного для них кочевого образа жизни. Относящиеся к началу IX в. описания резиденции аварских каганов – «ринга» – показывает, что еще и в это время, накануне падения Аварской державы, она сохраняла черты кочевой походной ставки. Такое сообщество вряд ли могло страдать от развития торговли и виноделия. Гораздо больше оснований полагать, что речь идет о пороках, характерных для уже земледельческого болгарского общества второй половины X в. Переход протоболгар, постепенно ассимилированных славянским населением, к земледелию, вел к усвоению ими нового образа жизни, и в результате протоболгары переставали быть характерным для кочевого мира «народом-войском». Все это вызывало враждебную реакцию протоболгарской знати, желавшей принятия таких мер, которые воспрепятствовали бы распространению среди протоболгар пороков, характерных для более развитого земледельческого общества и социальной дифференциации в их среде, одним из проявлений которой стало распространение нищенства. Меры, которые должны были воспрепятствовать развитию таких процессов, приняли форму законов Крума – болгарского правителя, современника падения Аварской державы, погибшей якобы оттого, что не смогла воспрепятствовать упадку кочевого общества. Такие законы уже были приняты в прошлом, следовало только возобновить их действия. Было известно, что Крум был могущественным правителем, неоднократно наносившим поражения византийским войскам и подступавшим под стены самого Константинополя. Получалось, что своим могуществом он был обязан этим законам. Так создавался еще один «образ» не существовавшего прошлого.

В пользу излагаемой здесь гипотезы говорит одна, как представляется, многозначительная деталь. На страницах византийской энциклопедии рассказ о законах Крума, вероятно, не случайно соединен с рассказом о болгарском правителе начала VIII в. Тервеле, где упоминается его могущество и богатая дань золотом, серебром и шелковыми тканями, которую были вынуждены выплачивать ему византийские императоры. «Он, – говорится далее, – раздавал воинам ящики, полные золота и серебра, и правую руку наполнял золотом, а левую серебром». Хотя сведения об уплате византийцами дани Тервелу можно было бы найти в византийских хрониках, приведенные выше слова, образующие самый конец фрагмента, недвусмысленно говорят о его заимствовании из болгарского источника. Соседство двух текстов представляется не случайным. Введение в действие «законов Крума» должно было содейство-

вать превращению потомков протоболгар снова в «народ-войско», и это позволило бы вернуться к временам славы и могущества Болгарского государства при Тервеле. Критерием, показателем этого могущества служат, как и в хронике Галла Анонима, щедрые дары правителя воинам.

Все сказанное позволяет сделать следующие выводы:

1) В духовной жизни славянского общества заметное место занимали «образы прошлого», противопоставлявшиеся современности по тем или иным основаниям.

2) Некоторые из этих «образов» представляли прошлое, которого не только не существовало в такой форме, но и не могло существовать. Следовательно, их можно расценить как первые примеры появления утопии в славянской общественной мысли.

3) Свообразие этих первых «утопий» состояло в том, что их создатели во все не были уверены в их нереальности, неосуществимости, напротив, по их убеждению, созданные ими «образы прошлого» должны были стать для их современников руководством к действию.

Примечания

¹ Характеристика хроники Галла Анонима как источника см.: *Флоря Б.Н.* Польская общественная мысль раннего средневековья // *Общественная мысль славянских народов в эпоху раннего средневековья*. М., 2009. С. 220–221.

² Галл. II, 20. Хроника используется по изданию, подготовленному К. Малечиньским: *Anonima tzw. Galla kronika czyli Dzieje książąt i władców polskich = Galli Anonymi Cronica et Gesta ducum sive principum polonorum*. Kraków, 1952.

³ Галл. I, 8.

⁴ Галл. I, 6.

⁵ Галл. I, 12.

⁶ Галл. I, 16.

⁷ *Grudziński T.* Ze studiów nad Kroniką Galla: Rozbiór krytyczny pierwszej księgi (Dokończenie) // *Zapiski Historyczne*. Т. 23. З. 1–3. Toruń, 1958. S. 10.

⁸ Галл. III, 25. Об этом эпизоде см.: *Banaszkiewicz J.* Złota ręka komesa Żelislawa // *Imagines potestatis. Rytuály, symbole i konteksty fabularne władzy zwierzchniej. Polska X–XV w.* Warszawa, 1994.

⁹ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов (далее – НПЛ). М.; Л., 1950. С. 103–104.

¹⁰ *Шахматов А.А.* О начальном киевском летописном своде // *Чтения Общества истории и древностей российских*. 1897. Кн. III; *Шахматов А.А.* Предисловие к Начальному киевскому своду и Несторова летопись // *Известия отделения русского языка и словесности*. 1909. Т. XIII. Кн. I; *Киевский начальный свод 1095 г.* // *Академик А.А. Шахматов. 1864–1920. Сборник статей и материалов*. М.; Л., 1947.

¹¹ Галл. Ц, 8, 10, 18, 20.

¹² *Абрамович Д.* Киево-Печерський патерик. Київ, 1931. С. 153–154.

¹³ НПЛ. С. 109.

¹⁴ НПЛ. С. 109–110.

¹⁵ НПЛ. С. 167.

¹⁶ *Adler D.* Suidae Lexikon. Bd. 1. Leipzig, 1908. S. 420.

¹⁷ *Иванов С.А.* Болгарская общественная мысль эпохи раннего средневековья // Общественная мысль славянских народов в эпоху раннего средневековья. С. 24–25.

М.В. Лескинен

От «натуры» к «гению»: традиции нравоописаний европейских народов XVI–XVIII вв.

Обобщенные характеристики народов составлялись начиная с античности, но попытки объединить разрозненные мнения и впечатления в единую картину относятся к эпохе Возрождения¹. Нарративные тексты – дневники путешественников, записки паломников, донесения дипломатов, воспоминания послов, – содержали в себе наблюдения и описания «других» как обязательный элемент. Однако последовательность и, главное, – интенция – оставались неизменными со времен Геродота: в их основе лежал так наз. псевдо-etic подход к иной культуре, когда она оказывается объектом сравнения с собственной, и не интересует наблюдателя сама по себе, изнутри²; поэтому взгляд вычлениет из действительности те элементы, которые определяются как похожие на «свои» и те, которые квалифицируются в качестве отличных. Эти описания не были построены по строгим схемам, они лишь фиксировали области максимального или минимального расхождения между «иным» и «своим». Однако больший интерес вызывало все же непохожее, и «физиономия» иного мира неизбежно конструировалась как набор противоположных привычному (т. е. «своему») и потому «неправильных» примет и свойств. «Всеобщее, – пишет Ю.М. Лотман, – не может иметь специфики. Поскольку чужое, лежащее вне системы, мыслится как неправильное, именно неправильному в первую очередь приписываются черты своеобразия и характерности. ... Свое как универсально-правильное теряло специфику и растворялось в общих категориях человеческой культуры»³.

Несмотря на то, что новая гуманистическая традиция нравоописаний известных в христианском мире народов складывались на протяжении XVI–XVII вв.⁴, она все еще носила общий и занимательно-ознакомительный характер; значимость упорядочивания уже имеющихся сведений для составления описаний не только вновь «открываемых», но и давно известных народов Европы и Азии была осознана лишь в середине XVII в., в связи с необходимостью осмыслить резкое расширение пространственных границ обитаемого мира. Именно к этому времени относится появление масштабных трудов ев-

ропейских интеллектуалов (гуманистического круга и протестантского вероисповедания), целью которых было не только собирание как можно большего числа сохранившихся и новых источников, но и детальное сравнение народов по совокупности избранных критериев и с точки зрения создания нового идеального образца. Вначале эти нарративы являются органической частью географических трудов – своеобразных «Космографий» Нового времени, однако постепенно складывается самостоятельное, отдельное направление народоописаний как таковых, которые в период Просвещения выделяются в специальные «народоведческие» или этнографические исследования.

Славистам хорошо известна книга Джона Баркляя (1582–1621) «О характерах народов⁵» (или «Образ характеров», на лат. яз., 1614⁶), поскольку обширный фрагмент из нее, касавшийся польских национальных – в первую очередь, разумеется, шляхетских – качеств приводился в сочинении польского магната и публициста Лукаша Опалиньского, которое стало своеобразной критической рецензией, написанной специально для «оправдания» соотечественников⁷ (у Дж. Баркляя польский нрав получил крайне негативную оценку). В этом сочинении упомянуты и разобраны свойства жителей Западной Европы: французов (гл. 3), британцев (гл. 4), немцев (германцев) (гл. 5), итальянцев (гл. 6) и испанцев (гл. 7)⁸. В восьмую главу включено и указанное описание поляков – наряду с москвитами, венграми «и другими северными народами», еще одна глава посвящена туркам и евреям. Главной задачей Баркляя было, как указано во введении, вовсе не составление географического обзора европейского мира, – ведь эта книга была фрагментом его пятичастного «Сатирикона», который, несмотря на жанровую и содержательную разнородность отдельных частей, имел назидательно-морализаторский характер. Целью автора было установить и показать причины и истоки формирования индивидуальных и коллективных добродетелей и пороков. Социальные качества он понимал широко – как сословные, религиозные, христианско-конфессиональные, а также этнонациональные особенности, обусловленные совокупностью природных и исторических факторов. Не случайно открывает «Образ характеров» глава о четырех стадиях (этапах) человеческой жизни, включающая описания сопутствующих им соблазнов и способов их преодоления⁹.

Барклай подробно рассматривает и разбирает разные типы поведения, характеров, темперамента. Весьма значительное место в книге уделено независящим от человека факторам, которые определяют формирование национального образа; это врожденные свойства – передаваемые по наследству особенности эмоционального склада (страсти); качества, определяемые «Небесами», т. е. расположением звезд, а применительно к народам/ нациям –

особенности климата, почвы (география) и ближайшие соседи (геополитика). Большую роль играют и «привычки» политического строя, воспринимаемые подданными как «естественные» и потому неизменные и идеальные. Барклай определяет и степень ответственности человека за свой нравственный облик. Нас, однако, будет интересовать иная область – содержание и способы репрезентации этноотличительных свойств европейских народов.

Автор убежден, что, несмотря на очевидные изменения характера, происходящие в людях с возрастом, не подвергается им только главный определяющий элемент воли и нрава – его врожденный дух или гений (гл. 2)¹⁰, который обуславливает ценности, привычки, привязанности жителей каждой страны по-своему. Отсюда, полагает он, неизбежность сохранения «тех древних пороков, о которых упоминали в истории как особенностях целых народов»¹¹.

Народы у Барклая представлены как жители и подданные государств, каждое из которых занимает «свою» историческую территорию. Описание страны открывается подробным рассказом о природных ресурсах, климате, основных видах земледелия, сельскохозяйственной продукции и уровне развития промышленности. Это стремление обнаружить закономерности соотношения природно-климатического своеобразия и самобытных этнических черт следует подчеркнуть, поскольку разработку подобной системы соответствия географических условий и нрава принято связывать с идеями французских просветителей¹². Между тем подобные изыскания восходят к первой трети XVII в. Влияние природной среды на физические и нравственные качества народов пытался вписать в строгую систему зависимостей и современник Барклая Х. Безольдус (1577–1638) в книге «О природе народов» (1613)¹³.

В соответствии с уже сложившимися традициями национальной характеристики немецкий автор отождествлял нации с личностями, а потому создал типологию, основывающуюся на античном учении о четырех видах темперамента, которые обусловлены в том числе и воздействием планет. Вкупе с природными факторами они задают неизменные свойства каждого народа. В этой системе взаимосвязей жители севера предстают сангвиниками и обладателями силы и здоровья, на них оказывает влияние Марс (планета войны) и Луна (планета охоты), придавая им воинственность. Южные народы – меланхолики с развитым интеллектом, им покровительствуют Сатурн и Венера, наделяющие их созерцательностью и любвеобильностью. Наконец, он выделяет еще промежуточный, «средний» тип, сочетающий в себе тягу к путешествиям и размышлениям; на их нрав влияет Юпитер (развивая у них полководческие дарования) и Меркурий («отвечающий» за красноречие)¹⁴.

У Ж. Баркляя вторым по важности элементом воздействия на народ выступает некая не фиксируемая им категория, которую можно описать как «основная историческая интенция» – гений нации. Для англичан это – защита суверенитета своего островного государства от посягательств с моря, у испанцев она связана с сохранением католической веры и дворянских привилегий. Разумеется, в этом случае речь идет о сохранении политической и конфессиональной стабильности, осмысляемой на уровне правящих сословий, которые рассматриваются как хранители государственных интересов. Несмотря на это, еще одной отличительной чертой повествования шотландского поэта является выделение сословно-профессиональных вариаций национальных характеров. Особенно интересует автора (большую часть своей жизни прошедшего в Англии) положение и взаимоотношения дворянства и мещанства (купечества), гораздо меньше внимания уделяет он крестьянству.

Среди многочисленных сведений о быте и образе жизни европейских народов характеристики их нравов занимают незначительное место и представляют собой краткий очерк «обыкновений», отличающих представителей данного народа от других. Например, описывая французов, Барклай отмечает, что «ни один человек в мире не обладает природными свойствами (*natura*), более соответствующими их мужественному поведению: самообладание, походка и жестикация составляют единое целое. Эта прекрасная оболочка – украшение достоинств храбрецов, а для слабых душ она служит щитом или укрытием, чтобы утаить истину от низких умов. ... Тщетно соседние народы надеются обрести их облик и подражать их поведению, напрасно они рабелепно копируют их одеяния и манеры, не ведая, что все они (т.е. французы – *М.Л.*) – плод того же гения», и потому «другие в нем (в этом образе – *М.Л.*) смешны». Это дает Барклаю повод порассуждать о перспективах восприятия и заимствования одними народами качеств (прежде всего добродетелей) других. Такого рода попытки представляются ему безуспешными, поскольку указанные этнические свойства и облик определяются врожденными способностями и телесными «привычками»: «... Мы можем легко скрыть смирение, ненависть, любовь или благочестие. Но то, что не создано властью ума, а порождено обычаем или (способом – *М.Л.*) проявления склонностей, соответствующих телу, вы никогда не сможете подделать, ведь против этого – сама Природа»¹⁵. Следовательно, даже при желании изменить некоторые собственные недостатки в соответствии с чужим образцом невозможно – вероятно, для этого нужно преобразовывать собственную природу.

Барклай много пишет о гостеприимстве и расположении французов к иностранцам, объясняя это тем, что они ценят в людях прежде всего их личные качества. Особенно он подчеркивает их воинские добродетели – храбрость,

стремление к военным подвигам, отмечая и «нежелание тратить усилия на удержание завоеванных территорий». Их негативные свойства также обусловлены особенностями национальной психологии: «Они не могут переносить чужой гордости или презрения в отношении к себе, и в этом случае они стыдятся служить. Учтивое поведение, которое проявляет себя в искусном самообладании, любезном взгляде или дружеском расположении, дает королям и принцам гораздо более, чем все величие их власти и достоинства... Все богатство и сама жизнь ценятся у них меньше, чем честь»¹⁶.

Таким образом, Барклай одним из первых поставил особенности нрава (характера) народов в зависимость от природных и историко-политических условий, одновременно отстаивая его неизменяемость и судьбоносность. Его социальные вариации национальных типов также могут считаться оригинальными, хотя главными выразителями духа народов предстает все же «воющее сословие» – т. е. дворянство прежде всего. Некоторую конкуренцию им иногда составляют (например, в очерке об Англии) торговцы и купцы, рассматриваемые как выразители предпринимательского духа англичан.

Барклай придавал информации такого рода важное значение. Во-первых, по его задумке, она имела явно практический смысл – создать в целом позитивный образ соседних христианских стран и их жителей (главным образом, однако, западно-христианского мира, *Pax Romana*), подчеркнув их цивилизационное и историческое единство. Во-вторых, он ставил целью дать образованному и предприимчивому читателю (прежде всего английскому купцу) средства для корректировки своего поведения в деловых контактах с представителями других народов. В-третьих, он стремился показать невозможность преодоления некоторых врожденных недостатков человеческого нрава (природы), для того чтобы более отчетливо продемонстрировать эффективность усилий по преодолению иных – нравственных – пороков.

Начиная с конца XVII в. сведения о нравах и обычаях народов стали включаться в обширные компендиумы различных сведений, получивших наименование «энциклопедий» или «лексиконов». В них они помещались, как правило, в статьях или главах о регионах и государствах, но обычно без указания использованных источников (как правило, начиная с античных). Назидательность и занимательность, присущие сочинениям этого жанра в предшествующие века, в них была завуалирована, скрываясь под маской просветительских задач, «объективности» и упорядоченности представленной информации. Не случайно поэтому появившиеся время от времени энциклопедии, составленные по другим принципам, подвергались резкой критике, насмешкам и воспринимались как архаические.

Это в полной мере относится к труду польского каноника XVIII в. Бенедикта Хмелёвского (1700–1763), прославившегося изданием своеобразной энциклопедии «Новые Афины» (1745–1746, 1753–1756)¹⁷. Его работа с легкой руки просвещенных современников, сравнивавших труд Б. Хмелёвского с первой «настоящей» польской энциклопедией И. Красицкого (1735–1801) («Собрание необходимых сведений» (1781–1783)¹⁸) на протяжении трех последующих столетий характеризовалась исключительно как образчик «научной графомании» средневекового типа, годной лишь для безвкусной и отсталой сарматской провинциальной шляхты¹⁹. Польский публицист XX века Ян Парандовский (1895–1978) именовал его не иначе как «символом умственного убожества непросвещенной эпохи»²⁰. Даже признававший популярность и востребованность сочинения Б. Хмелёвского З. Глогер приписывал ему «хаотичность» изложения обширных сведений и упрекал автора в интересе к мистике и небыллицам²¹. В действительности в вину Б. Хмелёвскому может быть поставлено лишь следование прочным и многовековым традициям космографического жанра, несовместимым с просветительским видением «научной достоверности» доказанного факта.

Структура книги Хмелёвского, описываемая как нестройная и бессвязная, между тем вполне продумана, убедительна и логична. Сначала он описывает явления, относящиеся к каждой из сторон дихотомии *сакральное, христианское / греховное, языческое*. Поэтому открывает повествование рассказ о божественном мироустройстве: земля, созданная Творцом, рай, чудеса, исходящие от мощей святых. Затем автор переходит к проявлениям противоположного начала и описывает языческих богов, виды колдовства, магии и «чернокнижия». Далее следует рассказ об астрономии и астрологии; информацию, полученную с их помощью, Хмелёвский расценивает как важное практическое руководство, помогающее определить темперамент и болезни, разгадать сны, предсказать будущее или предупредить об опасности. От мира небесных светил он переходит к главным элементам земной тверди: минералам и элементам.

Земной мир представлен людьми и похожими на них существами. Живая природа рассмотрена во всем ее многообразии: все животные разделены на древние существа (необычные мифологические животные, птицы и рыбы – например, драконы, птица Феникс, единороги, Левиафан и др.) и нынешних обитателей земной суши и вод – рептилий, птиц, насекомых (как хорошо знакомых, так и тех, о которых известно лишь понаслышке).

Вторая часть открывается главой о Польше, ее географии, истории, языке. Затем следует описание древних племен, народов и современных крупнейших государств Европы, Азии, Африки и Америки. Историко-этнографическая

часть завершается краткой хронологией Старого Света и рассуждениями о происхождении народов и отличиях их языков. Заключительная глава вновь посвящена Речи Посполитой.

Географические очерки отдельных государств и провинций содержатся в главах под названием «Peregrynant...» или «Nowy Peregrynant...»; их предвзывает, как правило, краткий экскурс в историю племен или провинций, объединившихся позже в независимые державы. Однако характеристики народного нрава / характера (за некоторым исключением) в эти разделы не входят. Их автор помещает в специальную главу. Обратимся к описанию современных европейских народов, которое носит подзаголовок «зеркало гениев, или живой образ обычаев разных народов мира» («zwierciadło geniuszów, żywy obyczajów obraz różnych w świecie narodów»). (К значению весьма важного для автора понятия «гений» / «гениуш» вернемся позже.) В этом названии раздела важно почти полное совпадение его с титулом книги Ж. Барклая – «Icon Animozum» («The migtows of minds»), которое не может быть случайным. Далее, в полном соответствии с научной модой эпохи, Хмельёвский дает характеристики народов в алфавитном порядке этнонимов²², но в двух неравнозначных группах (а) малочисленные легендарные и исчезнувшие племена древности и б) известные по античным и библейским источникам современные народы). Среди вторых и современные европейцы: французы, немцы, испанцы, итальянцы, казаки, поляки, сарматы, славяне²³. Для сравнения отметим некоторые из свойств, приписываемых автором французам. Они касаются прежде всего отличий военной организации и типичных воинских доблестей, но также отмечены легкомысленность и хвастливость, касающиеся собственных подвигов, нетерпеливость, отвага, злопамятность. Французы успешны (обладают фортуной) в войнах, склонны к крайностям, не признают середины, отчего как легко завоевывают новые земли, так и быстро теряют власть над ними. Каждый французский дворянин ищет славы посредством военной службы и «никто так не ищет славы в геройстве, как француз»²⁴. Это описание схоже с барклаевским прежде всего определенными формулами наиболее ярко выраженных этноотличительных свойств («никто так, как они, не...», «о них говорят, что...», «их признают...»), неким общим представлением об эмоциональных чертах и акцентом на воинских доблестях дворянского сословия.

В описаниях испанского «гения» обращает на себя внимание обилие деталей в характеристике, связанной с воинскими умениями и талантами («они непобедимы в пешем строю»), а также со свойствами темперамента (медлительность, основательность, тяжеловесность) и особенностями социального поведения дворян (тщеславие, гордость, высокомерие).

Сравнение характеристик Хмелёвского и Барклая приводит к заключению, что буквальных совпадений в их текстах нет, но схож общий ход рассуждений. Хмелёвский, правда, более конкретен и лаконичен в определении воинских качеств испанцев и французов – что было весьма актуально прежде всего с точки зрения интересов его потенциальных читателей, а Барклай расцветчивает повествование заимствованными у разных авторов «случаями», подтверждающими те или иные его утверждения.

Интересно сравнить фрагменты описания англичан в сочинениях Барклая и Хмелёвского²⁵:

Ж.Барклай (1614)	Б. Хмелёвский (1753)
<p>Англичане по большей части <u>серьезны</u>, замкнутые и склонны к судебной деятельности. Они восхищаются собой и своими манерами, остроумием и положением своей нации. <...> <u>Они прилежны во всем, что касается морского дела</u>, ведь нет никакой более мощной возможности удерживать оборону такого большого острова, как только усердием множества моряков. Их войны хороши на суше и на море, особенно когда привыкнут к другому воздуху и испробуют иноземных яств, которые, пока это для них внове, они постребляют с огромной жадностью. <...> Когда флот, посланный королевой Елизаветой, прибыл к берегам Португалии, опустошил страну и поразил врагов, жара и сладкие яблоки и ягоды, обильно произрастающие в теплом климате, почти целиком уничтожили ее армию.</p> <p>Они презирают опасности и саму смерть больше, чем суды; что доказывает, что они – <u>лучшие солдаты, когда ими управляют мудрые капитаны; но когда они действуют во своему усмотрению, одержимые слепотой отчаянной доблести</u>, у них появляется причина винить в печальных поражениях себя, а не свое невезение.</p>	<p>Современные британцы²⁷ – великие политики, люди по обыкновению <u>серьезные</u>, облика привлекательного, особенно в Англии – ведь само наименование <i>Anglicus</i>, т. е. <i>Ангельский</i>, происходит от их красоты. <u>Известны науками и искусствами</u>, которыми стремятся овладеть и которых у себя имеют немало; славятся мануфактурами, искусными изобретениями и трудолюбием, которыми прославились на суше и на море; ума великого, предприимчивого, смелого и живого. Чужеземцев не очень терпят. Застолья у них щедрые, часто охотятся и любят музыку – таков стиль (<i>geniusz</i>) их досуга. Долгой работы не выносят <...> <u>Великие, славные однако удальцы на суше и на море</u>. Имеют также свои пороки (недостатки) – подвижны, эмоциональны (<i>passjonaci</i>), <...> отваживаются на великие труды. О живущих в Великобритании народах, говорят (например, об англичанах), <...> что на море они – <u>главные пловцы и пираты</u>, а на суше замечены в злодеяниях, поэтому в Лондоне каждый год вешают по 300 человек; едят больше мяса, чем хлеба. Властям (высшим) послушны, отличаются быстротой необычайной. Все, что прекрасно и искусно сделано, создано</p>

Законы, которые используют англичане, были даны им норманнскими завоевателями на французском языке, ныне устаревшем и весьма отличным от современного разговорного наречия. Многое зависит от обычая и мнения судей <...>, из-за чего суды занимаются бесконечными тяжбами...

Они выносят с терпеливым постоянством все обычаи и законы, завещанные им предками; они считают отвратительным изменить или отменить хотя бы один из них. <...>

Но самые потрясающие и необычные открытия или изобретения в философии и математике, географии и астрономии ... обсуждались ими или нашли среди них множество последователей. <...> В этом случае они более мудры, чем обычные люди, а их отрицание суждений простаков как дурных и низких погружает их глубоко в поиски тайн Природы, которые немногие в состоянии понять²⁶...

уточненного из тех вещей, которыми восхищается и которые принимает Европа, происходит из английских, как от ангельских, рук. Древние британские дворцов, усадьбы и изб не имели, жили под открытым небом; селения свои окружали земляным валом и строили укрепления из дерева. Так создавали городища. Только от римлян, своих завоевателей, они научились строить города и дома²⁸.

Трудно однозначно констатировать преобладание негативных или позитивных черт в этом описании. Скорее, перед нами совокупность тех и других качеств, которыми «известны», т. е. отличны от других, разные народы. Интерпретация их интересует авторов только в одной области – врожденных, неизменных качеств и обыкновений (привычек), однако Хмелёвский явно более прагматичен и в изложении, и в оценках, нежели Барклай. Кроме того, польский автор, в отличие от шотландского поэта, довольно своеобразно трактует категорию времени (в связи с чем также оказывается непонятым просвещенными современниками). Его интерпретация интересна не только сама по себе, но и в связи с объяснениями природы этнонациональной специфики.

В труде Б. Хмелёвского прошлое – органическая часть настоящего. Начальная история племен и народов является равнозначной составляющей современной национальной жизни, а привычки и обыкновения людей эпохи античности столь же живы в сегодняшних обитателей страны, как и облик мифологических существ, простирающийся в нынешних представителях осво-

енного природного мира. Эти разновременные элементы не помещены в линейную последовательность и не сменяют друг друга, несмотря даже на фиксацию их исчезновения, а сосуществуют. Причем не только в сознании автора (и, очевидно, его читателей), но и в картине племенных / народных / национальных нравов.

Ключевым звеном, объясняющим этот феномен, может служить особое отношение к генеалогии в широком смысле – как всеобщей преемственности, нераздельности и единству разных поколений живых существ. Она становится основой, скрепляющей всю систему мироздания; с ней определенным образом сочетается и будущее: ведь оно «записано» на руке, в расположении планет и звезд, о нем можно узнать из снов и чудесных видений. Мифологическая картина времени у Хмелёвского органично сплетена с христианскими ценностями и догматами, не нарушая ни одного из компонентов.

Поэтому история современных автору народов неподвижна, она трактуется как неизменная; природа, в которой формируется их характер – как постоянная данность; политическая жизнь – как следование древним известным традициям, а привычки в еде или военные типы – как присущие исключительно одному народу и навсегда.

Во всех рассмотренных выше текстах можно заметить и некоторую общность, заданную не содержанием, а структурой изложения и распределением и выборкой этнических свойств. Авторы выделяют: 1) некоторые общие внешние признаки представителей этносов; они, однако, не являются ни маркерами этнической принадлежности человека или группы, ни идентификаторами. Антропологические признаки (лицо, фигура) – более чем неопределены; складывается ощущение, что авторы не могут их «разглядеть», визуальный их характер довольно условен, это даже не знаки. Гораздо более четко фиксируются детали одежды, однако для знатных сословий национальные отличия также уловить трудно, за исключением области традиций и предпочтений (пышные, украшенные драгоценностями одежды католического дворянства и скромные, удобные и практичные костюмы протестантов).

2) Поведенческие реакции в социальной коммуникации в отношении «чужих», связанные, в частности, с темпераментом и сословным этосом (в его национальных вариациях). Они и врожденные (когда речь идет о «страстях», «любви к...»), и приобретенные – например, в результате типичного для данного сословия (торгового или военного) образа жизни. Их, как указывается в описаниях, трудно скрыть и невозможно перенять или имитировать, но необходимо учитывать для успешной коммуникации. Кроме того, 3) с «теоретической» для авторов точки зрения важны этноотличительные качества, сфор-

мированные климатом и экономическими факторами (к ним можно отнести и пищевые привычки и предпочтения) – те, которые можно определить как «характер» в чистом виде. Отдельную важную часть повествований этого жанра составляет 4) перечень наиболее распространенных или типичных добродетелей и пороков, которые не расцениваются как непреодолимые, но важны для автора с точки зрения главной цели сочинения как повод для рассуждений о природе морали, а также 5) упоминание одной или нескольких областей человеческой деятельности, в которой представители данного народа проявили себя особенно ярко (национальный «гений», как принято говорить сегодня) с примерами (области военного искусства, науки, перечисление героев, королей и т.д.). И, наконец, очень широкое поле с неопределенными границами, из-за которого и возникает ощущение хаотичности, неструктурированности и повторяемости, представляют собой 6) рассказы об обычаях, привычках, досуге, смерти и т.п. Именно в этой области отчетливо заметна нетождественность «чисто этнографической» информации и изначальной интенции автора, который стремится решить главный вопрос: о социальных формах проявления нравственности и средствах формирования идеального «добродетельного человека».

В сущности, на основании подобных описаний вполне можно было бы построить определенную сравнительную таблицу этнических свойств. Однако замысел подобного «таксономического проекта» возникает лишь с развитием представлений о непререкаемой ценности рационально-научного знания. Б. Хмелёвский, будучи современником этих идей, «не заметил», но, скорее всего, «не принял» подобного механицистского способа «расчленения» окружающего мира, даже на письме. Он выстраивал свою энциклопедию для людей, воспринимающих его (мир) в целостном единстве, без разделения на прошлое и настоящее, реальное и вымышленное: всему находится место в божественном творении.

Но первые попытки создания краткой сравнительной «схемы» свойств европейских народов для практического использования этих знаний о «других» все же относятся к более раннему времени. Один из наиболее известных и опубликованных в 1980-е гг. анонимных текстов, обнаруженных в Венском естественноисторическом музее, датируется приблизительно концом XVII – началом XVIII вв.²⁹ Он озаглавлен как «Краткое описание пребывающих в Европе народов и их свойств»³⁰ и представляет собой сравнительную таблицу различных черт десяти европейских народов (в том числе турок, венгров, поляков, русских). Критериями сравнения выступают 17 примет, выраженных в односложной формуле-характеристике. Это свойства, проявляю-

щиеся в различных особенностях образа жизни, быта и этнических свойств нрава.

Наибольшую группу составляют признаки, определяющих внешнепризнаковые этнографические особенности (облик страны, одежда, болезни, времяпрепровождение, характер богослужения, «признание своим государем»), а также характеристики обычаев, «природы и свойств»: интеллектуальные способности (определения разума, типа науки), нравственный облик (пороки, воинские добродетели и пристрастия), эмоциональные склонности (любовь к определенным занятиям, привычки и формы проявления своеобразных качеств). Здесь же – сравнение народов с животными и способы «окончания жизненного пути». В отличие от подробных очерков национальных характеров, такой схематичный перечень из-за своей краткости не дает возможности уловить связь отдельных компонентов: здесь набор определений и оценок непредсказуем.

Анонимный автор отметит, что облик страны англичан – плодородный, времяпрепровождение (его «гений», согласно Хмелёвскому) – работа, признают своим государем «то одного, то другого». Природа и свойства их – творчество, обычаи – благо, проявляют эти свойства в негодующей форме; разум «сердечный», в науке главное – познание мира. Из пороков указано беспокойство и любовь к наслаждениям, воинские добродетели обозначены формулой «морские герои», отмечено и пристрастие к застольям. Оканчивают свой жизненный путь в воде, ассоциируются с лошастью. Даже сопоставление с другими западноевропейскими народами не дает оснований утверждать, что эта характеристика носит комплиментарный или уничижительный оттенок. У всех перечисленных народов отмечены недостатки и достоинства в темпераменте, обычаях, поведении и пристрастиях (обыкновенных).

С одной стороны – перед нами некий баланс позитива и негатива, с другой – если сравнивать комплекс английских черт с рассмотренными выше, то можно обнаружить некоторые главные совпадения³¹, имеющиеся у Баркляя или Хмелёвского. Перед нами сжатое до формул сравнительное описание, довольно удобное для использования в хрестоматии или учебнике.

Российские читатели середины XVIII – первой трети XIX вв. также располагали аналогичным пособием, введенным в оборот Н.Г. Кургановым. Это – «Опись качеств знатнейших европейских народов», содержащаяся в его знаменитом и многократно переиздававшемся на протяжении столетия так наз. «Письмовнике» (впервые – 1769 г.)³². Это описание не является, разумеется, оригинальным сводом национальных качеств в русском восприятии³³, а, напротив – авторским переложением стереотипных представлений евро-

пейцев друг о друге, формировавшихся начиная с XVI в.³⁴ Несмотря на то, что данная таблица представляла этот «чужой» взгляд на «других», она «ориентировала» читателя – и в первую очередь неопытного – на иную, внешнюю систему координат и «чужих» образов. Не случайно данные сведения воспринимались самим автором³⁵, видимо, как важный элемент географической картины мира и универсальных знаний о земном пространстве: они, так же, как и вся предшествующая традиция такого рода нравоописаний, исходили, во-первых, из их поучительно-назидательного воздействия, а, во-вторых, из важности этнических характеристик для представления о геополитической карте Европы и природно-исторических отличиях ее регионов.

Курганов поместил в «Письмовник» таблицу поведения, обычаев и нрава пяти народов (немцев, французов, итальянцев, испанцев, англичан)³⁶. В ней представлены их антропологические приметы («лицо», «рост»), отличительные особенности («одежды» и «кушаний»), женские типы (характер жен), а также специфические черты бытового («в поведении») и социального поведения («в услуге», «в предприятии»). Интеллектуальные способности отражены в пунктах «в писании», «в науке», обычаи – в «законе» и «в браке». Наконец, отдельной строкой выделены особенности нрава. Как видим, указания на отдельные пороки и добродетели в этом перечне отсутствуют. Рассмотрим описание англичан, чтобы сопоставить его с характеристиками из ранних народоописаний. «Англичанин» «лицом красив», «ростом взрачен», «в одежде великолепен», «в кушаньи – роскошен»; «в поведении – величественен», «в услуге раболепен», «в предприятии лев», в браке (его женщины своенравны) – слуга. Зато «в писании учен», «в науке – философ», «в законе – набожен». Единственное совпадение с предшествующей традицией описания англичан касается, как видим, лишь интеллектуальной области.

В целом можно сделать вывод, что среди приводимых качеств негативных в чистом виде довольно мало, притом главным образом они приписаны женщинам: «злые» французженки и «своенравные» англичанки; и лишь отчасти относятся к чертам внешности («дурноват» и низок ростом испанец). Под «нравом» в данной таблице понимается скорее темперамент или стиль общения, нежели особенности характера или моральные свойства. Англичанин «непосредственен» (другим народам приписаны ласковость, снисходительность, шутливость, скромность). Никаких аргументов в пользу определений, представленных в таблице, составитель не предлагает и не задается вопросом их обоснованности. Это «присовокупление», скорее всего, носит более «забавный», чем «полезный» характер.

Некоторые детали позволяют предположить, что данные этнические характеристики могли быть использованы в комментариях к театральным постановкам любительского театра второй половины XVIII в., в которых «прописывались» главные внешние признаки и характеры различных персонажей, в том числе и «иноземцев»³⁷ или учитывались в процессе выработки этических норм, служа образцом «европейского приличного поведения». Как отмечает Л.А. Софронова, поскольку «переводная литература была усвоена читающим населением», то «оппозиция свой/чужой по отношению к ней не активизировалась», поэтому при ее анализе не корректно придерживаться современных представлений о российском и иностранном³⁸. Таким образом, характеристики Н.Г. Курганова были важны для создания образов европейских народов и их характеров в период европеизации России, но в подобном виде они, скорее всего, воспринимались вполне адекватно – как самоописания, автохарактеристики.

Обратимся к вопросу о терминах, используемых авторами для нравоописаний народов и их национальных характеристик в XVI–XVII вв. Польский хронист XV в. Я. Длугош, как и его современник И. Бозмус и последователь Х. Безольдус, использовал для описания польского характера слово «*natura*»³⁹ (означавшее и «природу», и «нрав» человека) – то есть врожденные свойства, в том числе и темперамент. Ж. Барклай предпочитал термин «*anima*», означавший как «характер, натуру», так и «дух», реже – «душу»⁴⁰ и «*spiritus*» (дух). Термином «*genius*» он означал некую категорию, близкую современному понятию «национальная идея» и иногда даже «миссия». Впрочем, последний он применял намного реже. Этот же нюанс словоупотребления передан в английском переводе его сочинения: у Мэя «*anima*» – это менее точное «*mind*», в котором актуализируются прежде всего значения, связанные с умственными способностями, сознанием, волей, чувствами – т. е. как категории ума, рационального начала, так и связанные с эмоциональной сферой; однако слово понимается и как «душа» (в отличие от «духа» – всегда «*spirit*»).

В сочинениях этого жанра в XVII в. чаще встречается латинское слово «*mores*», точный перевод которого – «привычки, нравы» (в значении «обычай»), характер. Оно несколько иначе определяет область описаний, фиксируя не столько духовный склад или темперамент, сколько традиции, правила, «обыкновения». Поэтому «*Mores*» Бозмуса английский переводчик XVII в. передает как «*The Fardles of Facions*» (букв. «Время образов / лиц»).

Б. Хмельёвский для описания национальных характеров прибегает к полонизированной лексеме «*geniusz*» (лат. «*genius*») – гений, дух, присущий отдельному человеку, месту и т.п.⁴¹, следуя в этом за Барклаем. Однако он ис-

пользует его более часто, как в прямом значении, так и при описании талантов и способностей, присущих исключительно одному человеку (народу). Например, для перевода «образов разных народов» он прибегает к словосочетанию «зеркало душ» («zwierciadło geniuszów»). Но текст Хмелёвского содержит множество латинских слов, выражений и цитат, в которых можно найти ряд синонимов для обозначения нюансов морального облика (пороки и добродетели) и нрава (темперамента, типа, гения) народов, – и «mores» в том числе.

Н.Г. Курганов, в свою очередь, переводит французское «des Caracteres» нейтральным «качества», быть может потому, что приведенный им перечень свойств шире «нрава» или «характера» в узком смысле и ближе к «нравам, обычаям», ведь он включает элементы «быта» или «обыкновенний» (одежда, образы смерти, характерные болезни и др.).

Начиная с середины XVIII в. в русских переводах произведений нравоописательного жанра формируется устойчивое словосочетание «быт и нравы» или «обычаи и нравы», подчеркивающее именно наследие, преемственность традиций, склада характера и поведения⁴². Термин «национальный характер» одним из первых заимствует у французских энциклопедистов И.Н. Болтин. Более всего русского историка интересовали принципы выявления соответствий (как научных закономерностей) между телесным и душевным состоянием (т. е. характером) человека, климатом и историей. Он пытался выделить изменяемые и постоянные факторы формирования характера⁴³. Болтин, полемизируя с французскими просветителями, пришел к заключению, что климат в любом случае является наиболее важным условием складывания особенностей национального характера, а «законы, воспитание, примеры и навыки», как и «форма правления» – вторичны («частью только содействуют ему, или по мере силы их и стечения более или менее действиям его препятствия творят»⁴⁴). Однако народный нрав может изменяться и под воздействием этих факторов, если их действие длительно и интенсивно (к этим же вторичным обстоятельствам он относит, что интересно, и пищу). Сами перемены происходят, с его точки зрения, под влиянием «обхождения чужих народов»⁴⁵.

В XIX веке, благодаря немецкой философии и поэтике романтизма понятие этноотличительных психологических свойств воплощается в концепции национального «духа» или «души», вновь обращаясь к значениям врожденности и принципиальной неуловимости этнической природы, и в тоже время, под влиянием лафатеровского учения о физиогномике⁴⁶ и путем введения категории «тип» и «типичное», в первой половине столетия актуализируются идеи антропоморфизации нации, сопровождающиеся обращением к образу характерного «лица»/«физиономии» народа (в переносном смысле). Вновь

актуальной оказывается столь востребованная в паренетической гуманистической литературе метафора возрастов человека, с помощью которой определяются не только типичные пороки и добродетели, но и исторические перспективы нации/народа, его место на универсальной шкале развития. Она появляется в романтической национальной характерологии, но затем осваивается и позитивистами, легко «вписавшими» ее в теорию социально-исторического прогресса. Так, под именами «нрава» и «души», «гения» и «духа», «характера» и «образа», «психотипа» и «социального фрейма» (как в XX веке) идея существования этой неопределенной субстанции, объединяющей людей и придающей многоликость миру, продолжает свое существование и поныне.

Примечания

¹ *Hodgen M.T.* Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Philadelphia, 1964; *Харитонович Д.Э.* Mundus Novus. Первозданная природа глазами человека эпохи Возрождения // Природа в культуре Возрождения. М., 1992. С. 107–120.

² *Стефаненко Т.Г.* Этнопсихология. М., 2000. С. 37–40.

³ *Лотман Ю.М.* Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн, 2010. С. 41.

⁴ *Мыльников А.С.* Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Этногенетические легенды, догадки, протогипотезы XVI – начала XVIII века. СПб., 1996; *Он же.* Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Представления об этнической номинации и этничности XVI – начала XVIII века. СПб., 1999.

⁵ В английском переводе используется слово «nation», но по контексту словоупотребления и содержанию ясно, что речь и в оригинале, и в переводе идет о *народах*.

⁶ *Barclay Ioann.* Icon animorum. London, 1614. Эта книга представляла собой четвертую часть пятитомного сочинения «Satyricon» (1605–1621), созданного под влиянием «Сатирикона» Петрония и направленного против иезуитов (*Barclay I.* // Encyclopaedia Britannica, 1911).

⁷ *Opaliński L.* Polonia Defensa. 1648. В польском переводе: *Opaliński L.* Obrona Polski.

⁸ Цитаты даются по английскому переводу текста Баркляя, предпринятом в 1633 г. Томасом Мэем (*The Mirror of Minds of Barclay's Icon Animorum* / Englished by Thomas May. London, 1633). Текст книги цит. по фотоизображению с сайта: <http://books.google.ru>

⁹ Сочинения этого паренетического были весьма популярны в европейской ренессансной культуре того времени. Неоднократно переиздавался и переводился на европейские языки трактат И. Бозмуса о нравах народов (*Boemus I. Omnium gentium mores, leges et ritus.* 1520; пер. на англ. яз: *The Fardles of Facions...* of J. Voemus by W. Wareman. Edinburgh, 1611). В польской литературе жанр обрел популярность с появлением сочинений М.Рея («Подлинное изображение жизни достойного человека», 1558, «Жизнь добродетельного человека», 1567–68 и «Зерцало», 1568). В них, как и в других произведениях назидательного характера, содержались сведения из разных областей, а также уже упоминавшиеся различие четырех возрастов жизни человека, у каждого из которых – свои цели, трудности, добродетели и пороки.

¹⁰ Барклай использует несколько терминов для его обозначения: «genius» (сближается по смыслу с интенцией или идеей – автор использует его для обозначения главной «идеи» каждого из возрастов), «anima» (для обозначения собственно свойств национальной самобытности и «spir-

itus) («дух»). Английский переводчик заимствует слово «genius», но для обозначения национального духа использует только слово «spirit».

¹¹ *The Mirror of Minds or Barclay's Icon Animorum / Englished by Thomas May. Ch. 2.*

¹² *Лескинен М.В.* Поляки и финны в российской науке второй половины XIX в. «Другой» сквозь призму идентичности. М., 2010. Гл. 1.

¹³ *Besoldus Ch. De natura populorum et de linguarum ortu atque immutatione. Tubingen, 1619.*

¹⁴ Об этом см.: *Мыльников А.С.* Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Представления об этнической номинации. С. 186–187.

¹⁵ *The Mirror of Minds. Ch. 3.*

¹⁶ *Ibid. Ch. 3.*

¹⁷ *Chmielowski B.* Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyj pełna na różne tytuły jak na clases podzielona, mądrym dla memoryjału, idiotom dla nauki, politykom dla praktyki, melankolikom dla rozrywki erzogwana. alias o bogu, bożków mnóstwie, słów pięknych wyborze, kwestyj cudnych wiele, o sybillów zbiorze, o zwierzu, rybach, ptakach, o matematyce, o cudach świata, ludzi rządach, polityce, o językach i drzewach, o żywiołach, wierze, hieroglifikach, gadkach, narodów manierze, co kraj który ma w sobie dziwnych ciekawości, cały świat opisany z gruntu w słów krótkości. Lwów, 1745–1746, 1753–1756. Текст доступен по адресу: <http://literat.ug.edu.pl/ateny/index.htm>

¹⁸ *Krasicki I.* Zbiór potrzebniejszych wiadomości. Т. 1–2. Warszawa, 1781–1783.

¹⁹ *Krzyżanowski J.* Historia literatury polskiej. Warszawa, 1973. S. 372.

²⁰ *Парандовский Я.* Алхимия слова (1951). М., 1990.

²¹ *Encyklopedia polskie // Gloger Z.* Encyklopedia staropolska illustrowana. Т. 1–4. Warszawa, 1900–1903. Т. 2. Warszawa, 1901.

²² История государств этому принципу не отвечает, а подчиняется разделением обитаемого мира на части света.

²³ *Chmielowski B.* Siejba Deukaliona i Pyrry // *Chmielowski B.* Nowe Ateny.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Подчеркиванием выделены совпадения.

²⁶ *The Mirror of Minds. Ch. 4.*

²⁷ Это единственный фрагмент нравоописания, помещенный не в указанной главе, а в части о государствах. Данная характеристика приводится в тексте о Великобритании, поэтому автор начинает повествование с «бриттов» – т.е. всех жителей страны.

²⁸ *Chmielowski B.* Nowy Peregrynant. Wielka Brytannia // *Chmielowski B.* Nowe Ateny.

²⁹ Данная таблица представляет собой образец жанра т.н. «Доски народов» (Völkertafel), получившего распространение в Австрии и Германии начиная с 1720-х гг. Основоположником его можно считать Иоганна Зана, в сочинении которого помещена первая подобная сравнительная таблица (*Zahn J.* Specula physico-mathematico-historica notabilium ac mirabilium sciendarum. Vol. 1–3. Nürnberg, 1699). Подр. об этом: *Leerssen J.* The poetics and anthropology of national character. 1500–2000 // *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* edited by M. Beller and J. Leerssen. *Studia Imagologica. Vol. 13.* Amsterdam, NY, 2007. P. 68–69.

³⁰ «Краткое описание пребывающих в Европе народов и их свойств» опубликовано в: *Kopelw L.* Fremden bilder in Geschichte und Gegenwart // *Russen ind Russland aus deutschen Sicht* 9–17. München, 1985). Текст и анализ памятника на рус. яз. см.: *Мыльников А.С.* Картина славянского мира: взгляд из Восточной Европы. Представления об этнической номинации и этничности. С. 176–179. Здесь и далее цитирование по переводу А.С. Мыльникова.

³¹ Они выделены подчеркиванием.

³² *Курганов Н.* Российская универсальная грамматика, или Всеобщее письмословие, предлагающее легчайший способ основательного учения русскому языку, с семью присовокуплениями разных учебных, полезнотрагических вещей. СПб., 1769. Название «Письмовник» появляется только в издании 1777 года (*Азадовский М.К.* История русской фольклористики. В 2-х тт. М., 1958–1963. Т. 1. С. 56).

³³ Поэтому необоснованным представляется предпринятое С.В. Оболенской сравнение национальных характеристик «Письмовника» с упомянутым «Кратким описанием народов» для сопоставления русского (у Курганова) и немецкого (в «Кратком описании») представлений друг о друге (*Оболенская С.В.* Образ немца в русской народной культуре XVIII–XIX вв. // *Одиссей. Человек в истории. Культурно-антропологическая история сегодня.* М., 1991. С. 182).

³⁴ Исследователями источников, используемых Н.Г. Кургановым (он не скрывал своих прежде всего компиляторских задач) обнаружено главное сочинение, из которого составитель непосредственно позаимствовал таблицу свойств народов – «Полная грамматика французского языка» Ж.-Р. де Пеплие (1689) (*Рак В.Д.* «Присовокупление второе» в «Письмовнике» Н.Г. Курганова // XVIII век. Сб. 12. Радищев и литература его времени. СПб., 1977. С. 209). Можно также с высокой долей уверенности предположить, что в грамматику оно могло попасть, в свою очередь, как переделка уже упомянутого и весьма популярного в Европе XVIII в. «Краткого описания пребывающих в Европе народов и их свойств». Наблюдаются также явные параллели с характеристиками европейцев из текста рассмотренного сочинения Ж. Баркляя.

³⁵ *Рак В.Д.* Курганов Н.Г. // *Словарь русских писателей XVIII века* / Под ред. А.М. Панченко. В 2-х вып. Вып. 2. СПб., 1999.

³⁶ Здесь и далее цитирование по изданию: *Курганов Н.* Присовокупление II // *Курганов Н.* Письмовник, содержащий в себе науку российский язык. М., 1837. С. 353.

³⁷ Некоторые сходства очевидны в особенностях жанра и комментариев, касающихся персонажей и «масок» (*Софронова Л.А.* Российский феатрон. Московский любительский театр XVIII в. М., 2007. Гл. 5; *Софронова Л.А.* Образ Европы в русской культуре XVIII в. // *Софронова Л.А.* Культура сквозь призму поэтики. М., 2006. С. 231–245).

³⁸ *Софронова Л.А.* Образ Европы. С. 234.

³⁹ *Voetus I.* *Omnium gentium mores; Długosz J.* *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae.*

⁴⁰ Большой латинско-русский словарь / Сост. И.Х. Дворецкий. М., 1976.

⁴¹ Там же.

⁴² *Лескинен М.В.* Указ. соч. Гл. 1.

⁴³ *Болтин И.Н.* Примечания на Историю древняя и нынешняя России г. Леклерка, сочиненная генерал-майором Иваном Болтиным. СПб., 1788. В 2-х тт. Т. 1. С. 5–11.

⁴⁴ Там же. С. 11.

⁴⁵ Там же. С. 9.

⁴⁶ Лафатер И.К. – теоретик и практик физиогномики, основы которой изложены в одноименном четырехтомном труде (1772–1778).

В.В. Мочалова

Польский «король-королевич» – русский царь: литературный портрет

Пожалуй, не будет преувеличением назвать польского королевича, с 1633 г. короля Владислава IV Вазу (1595–1648)¹, – прославленного воина и «защитника христианской веры» от мусульманской угрозы, сторонника толерантности, знатока и покровителя искусств, чей портрет писал Рубенс, кому посвящал оды Мартин Опиц, просвещенного правителя, со смертью которого закончился «золотой век» Речи Посполитой, – одним из центральных персонажей и русской исторической драмы, известной под названием *Смутное время*.

Старший сын короля Сигизмунда III Вазы и Анны Габсбургской, умершей, когда ему было 3 года, «Владислав Жигимонтович», – как его называли в Московском государстве, – был хоть и формальным (не было соблюдено главное условие – принятие православия, а также отсутствовал акт венчания на царство), но все же в известном смысле легитимным (если таковым можно счесть постановление Семибоярщины, присягу московского правительства и «людей» – «столица московского царя присягнула и отдалась на имя королевича Владислава»²) русским царем с 1610 по 1613 год (а Великим Князем Московским он именовался до 1634 г., пока не отказался от этого титула в соответствии с Поляновским мирным договором³). На московском троне он «наследовал» Василию Шуйскому и предшествовал Михаилу Романову, легитимность которого тщетно пытался оспорить силой оружия в 1616–1617 гг.⁴

Королевичу Владиславу, временному формальному русскому царю периода Смуты, претенденту на несколько европейских престолов, а затем и польскому королю посвящено много разного рода литературных и исторических памятников. Среди них – уже цитированные выше дневники гетмана Станислава Жулкевского «Начало и успех московской войны» (1612), «Счастливый московский поход Светлейшего короля Владислава IV» (1634)⁵ и «Владислав IV, польский и шведский король» (1649)⁶ Самуэля Твардовского, «Трансакция хотинской войны» Вацлава Потоцкого, труд Эберхарда Вассенберга, придворного историографа Владислава⁷; «Память о добродетелях, удачах, мужестве... Владислава IV» (1648) Яна Александра Горчина⁸. Некоторые из этих произведений вызвали крайнее неудовольствие русской стороны, которая усмотрела в них оскорбление и пошла на дипломатический скандал⁹.

Особую ценность представляет труд видного государственного деятеля своей эпохи, с 1637 г. выполнявшего функции королевского секретаря, Станислава из Кобежицка Кобежицкого (1600–1665), – «История Владислава, польского и шведского Королевича, содержащая его рождение, детство, избрание Великим Московским Князем, войны московские, турецкие и другие его деяния вплоть до смерти Сигизмунда III, польского и шведского короля»¹⁰, написанный на такой латыни, которую сравнивают с языком Тита Ливия. Примечательно, что этот труд, воссоздающий широкий исторический контекст, использующий многочисленные источники¹¹, в том числе – и дневникового характера¹², таким образом, как бы суммирующий распространенные среди польской элиты представления о событиях и их участниках с обеих сторон, посвящен именно королевичу, и завершается моментом его избрания на польский престол, которого он ожидает со спокойным достоинством, ибо «заслуг своих перед Речью Посполитой он не утаил, и не опасался, что они будут забыты»¹³.

История «избрания»¹⁴ 15-летнего Владислава на русский престол по-разному отражена в различных источниках.

Владислав стал и последним символом не реализовавшейся, но волновавшей умы польских и русских «геополитиков» и вполне последовательно выдвигавшейся обеими сторонами еще в XVI в. идеи объединения двух государств – Московского и Речи Посполитой – под властью общего правителя. Если в период первого польского междуцарствия, «бескоролевья» (1572–1573) обсуждались такие кандидатуры на роль подобного правителя (на польском троне) как Иван Грозный или его сын Федор¹⁵, то спустя почти четыре десятилетия Сигизмунд III и его сын Владислав оказываются неким зеркальным повторением или отголоском этого политического сюжета. И хотя в случае с Владиславом не было речи о соединении государств, тем не менее их сближение, известного рода союз (если королевич был бы избран на русский престол) оказывались более чем вероятными. Об этом упоминает во время своих переговоров с Сигизмундом и его дальновидный и предусмотрительный гетман Жулковский, к чьим советам король не соблаговолил прислушаться: «Пребывание королевича Владислава на престоле Московском споспешествовало бы для мира и спокойствия Речи Посполитой... Ни один из соискателей не мог бы доставить Республике таких выгод, какие бы открылись ей от соединения с государством Московским». Разумеется, рассудительный гетман отдавал себе отчет в том, что подобное соединение – не одномоментный акт, но длительный процесс (ибо «*successive fit motus*»), однако длительный опыт объединения с Великим Княжеством Литовским (ВКЛ) позволял ему питать на-

дежды на благоприятное развитие событий в желательном направлении, ведь прежде чем ВКЛ к настоящему времени надлежащим образом слилось с Короной, «минуло 160 лет»¹⁶.

Потенциальное объединение обеих стран облегчалось бы тем обстоятельством, что отец правит Польшей, а сын – Московским государством: «Если оба государства объединит, не говоря уж о самой святой и сладчайшей родственной связи, тесная связь примирения и союза, то может ли быть большая вершина мощи?». Однако эта идея по многим причинам представлялась польской элите сомнительной: «И обычаи этого народа, и тамошний климат непримлемы. Ибо народ этот вероломный, неприязненный к гостям и нетерпимый к чужим; будучи непостоянен и хитер, он постоянно устраивает какие-то тайные заговоры, он подозрителен и почти непереносим для цивилизованных народов, а все, что имело какую-нибудь связь с чужими, считает опасным». Поэтому польские сенаторы предпочитали осмотрительность в отношениях и проектах с «людьми, которые говорят о будущем счастье, изображают искренность побуждений, а свои подлинные намерения глубоко скрывают». Договоренности с людьми такого типа представляются польской стороне довольно рискованными, искренность их намерений – подозрительной, ибо они «поступают в соответствии с минутной политической выгодой, а их умы порабощены тиранией и интригами»¹⁷. Взаимные подозрения в коварстве и вероломстве, представленные на страницах как польских, так и русских памятников, в конце концов привели к провалу проектов подобного рода.

Источники почти единодушно фиксируют раскол русского общества в этом вопросе, противостояние различных сторон и борьбу партий, выдвигающих разных кандидатов. Вот, например, как описывает эту ситуацию непосредственный свидетель событий Миколай Мархоцкий: «Tam w tej radzie i w tym obieraniu pana na cztery części się rozerwali. Jedna *factia* chciała królowica Władysława, i była to *factia* potężna; drudzy chcieli Dimitra, insi chcieli Michaiła Nikiticza, terazniejszego cara; a czwarta *factia* Wasila Galiczyna. By był żyw Michaiło Skopin Szujski... taki miał u nich z owego swego szczęśliwego progressu fawor, żeby go byli zgodnie wszyscy za pana obrali. Ale Szujscy... w czas to przeczuwając, otruli go byli. Umarł z wielkim żalem wszystkiej Moskwy»¹⁸.

Это отсутствие национального единства, разобщенность русских, вполне объяснимые в условиях Смуты и гражданской войны, отмечает и Кобежицкий: «Разъединенная на партии Москва сама не знала, кого ей любить, а кого ненавидеть», «у всей Москвы настроения были очень разными»¹⁹.

Ст. Жулкевский приводит соображения оказавшегося наиболее влиятельным в этой ситуации князя Федора Мстиславского, которые разделяли многие

представители русской элиты. При этом Мстиславский и сам мог быть претендентом на трон («по его знатности, открыт был путь к престолу»), но было известно о том, что он «сам не желает быть государем, равным образом не хочет иметь государем никого из равных себе своих братий (под сим он разумел Голицына); полагая лучшим избрать себе государя откуда-нибудь из царского племени (под этим он разумел королевича Владислава, к которому он был весьма расположен)»²⁰. Три мотива представляются здесь существенными: кандидат должен происходить из венценосного рода, а не быть равным другим претендентам, поэтому желательными представляются и его «чуждость», т. е. отстраненность от внутримосковского партийного противостояния, и молодой возраст (кстати, этот аргумент приводили в свое время и польские сторонники избрания Федора королем, полагая, что юношу легче приспособить к новым, местным нравам и обычаям).

Действительно, казалось, что «москвиты» легче подчинятся заграничному властителю, чем своим собственным, которые вызывают у них неприязнь, и нет никого, кто заслуживал бы уважения²¹. Как показывает переосмысление традиционных для российской историографии представлений, «с избранием иностранного принца из рода “великих государей” связывались надежды на возвращение монарху его традиционной для русского общества роли верховного арбитра, стоящего над столкновениями отдельных группировок и слоев, что также должно было способствовать установлению порядка»²².

Призывая соотечественников склонить свой выбор к кандидатуре королевича, князь Иван Хворостинин подчеркивает его принадлежность к роду древних самодержцев, его личные достоинства, а также, что особенно показательное, его подобие (очевидно, скорее желаемое, чем действительное) прежним московским правителям: «Вот сын польского и литовского короля, по имени Владислав, и он подходит нам в правители: юноша прекрасный, из рода древних самодержавных владык, и никто не может его упрекнуть ни в чем, настоящий властелин и подобен он во всем нашим прежним владыкам». Эти достоинства кандидата, реальные или мнимые, должны, в понимании Хворостинина, потеснить на задний план его иноверие («Не будем упорствовать в беспорядке из-за вероучения: хотя он и не одной с нами веры, но хочет он ради нас православию принять»)»²³ - обстоятельство, впоследствии сыгравшее, пожалуй, решающую роль в провале попыток возведения Владислава на московский трон²⁴.

Соображения в пользу «чужого», польского королевича воспроизводит в своем труде 1615 года и посланник шведского короля Петр Петрей, цитируя выступления сторонников: полезнее выбрать неизвестного иноземного госу-

даря, «по высокородству не имеющего себе равных в нашей земле», отчего все ему по праву будут покорны; из всех соседних государей нет «такого, кто бы лучше походил на нас по языку, нравам, обычаям и платью, кроме сына польского короля, князя Владислава, очень смелого и чистых нравов героя». Условия, которые выставлялись этому претенденту на русский престол – это сохранение существующих льгот, соблюдение всех принятых обычаев и уставов, греческой веры, обещание «не приневоливать» православных принимать другую, чужеземную веру. Вместе с тем П. Петрей отмечает среди московских людей, разочарованных в способностях Василия Шуйского, случаи значительного сближения с поляками: так, Захарий Ляпунов, Михаил Молчанов и Иван Ржевский «тайно сговорились с польскими вождями и были теперь настоящие поляки в душе»²⁵.

Польские памятники разных жанров фиксируют «благодетельность» проекта избрания Владислава, как, например, ода «К Москве. Когда москвичи польского королевича на трон призвали» («Ad Moscoviam. Cum principem Poloniae Moschi in imperium arcesserent») М.К. Сарбевского, в последние годы своей жизни (1635–1640) исполнявшего при дворе функции королевского проповедника. Поэт, неоднократно прославлявший доблесть и достоинства Владислава как до, так и после его вступления на трон (в частности, в сочинениях «К славе. Воспевание деяний Владислава, польского и шведского королевича», «К свободе. Когда Владислав IV на сейме на берегах Вислы был избран королем Польши», «К святому Станиславу Костке поэма на благополучное возвращение польского короля Владислава IV из Бадена в Польшу в 1639 г.» и др.), призывает «Москву» теперь, в новых счастливых обстоятельствах – избрания королевича – оставить печаль и молитвы к небесам, ибо что лучше они могут ниспослать, чем хорошего правителя:

Quid lacrimosa torvam

Exaras rugis faciem? Quid melius supinis

Fletibus astra poscas?

Quid bono divi melius mitters rege possint?²⁶

Хотя в описаниях Московского царства у Кобежицкого неоднократно возникает тема рабства («народ рабов, уважающий лишь свое, презирующий чужое»; «[Лыков] утверждал, что Рыдзицкий должен отдавать себе отчет в том, что если он будет именовать Владислава “великим князем московским”, то народ тотчас же разорвет его на куски. Рыдзицкий, однако, знал, что у этого наглого народа, тем не менее, душа раба»²⁷), он отмечает и стремление русских людей к свержению тирании, к избранию лучшего правителя. Владислав Кобежицкого (в соответствии с общей тенденцией автора доказать несостоя-

тельность всех предшественников Владислава на русском троне) выгодно отличается от прежних русских властителей, которые контрастно оттеняют его фигуру и способствуют большей убедительности аргументов в пользу его избрания на московский престол (Иван Грозный – «негодяй и погибель рода человеческого», Федор – медлительный и сонный до такой степени, что с трудом справляется с обязанностями царя, более подходящий для управления монастырем, чем империей; Годунов – подозрительный и вероломный, жадный и властолюбивый, высокомерный и жестокий).

Детронизация его непосредственных предшественников – Дмитрия, «этого обманщика, который украшал свою руку скорее окровавленным железом, чем королевским золотом»²⁸ (очевидно, в отличие от польского королевича) и Василия Шуйского²⁹ показана как вполне предсказуемая реакция угнетаемых и возмущенных русских людей: «Они пока ожидали кого-нибудь, кто станет знаком того, что небо смилостивилось над их государством... Они питали столь великое отвращение к мучающей их тирании и ненавистному правителю, что большое их число направляло все свои молитвы, стремления и желания в сторону королевича Владислава и мечтало о скорейшем вступлении польского войска вглубь империи...»³⁰.

Знаком милости небес в изложении польского историка становится король Сигизмунд, чью позицию излагают прибывшие послы, встречая восторженный прием: «Московиты охотно выслушали это выступление, полное королевской милости и сквозь слезы, смешанные с радостью, возжелали старых добрых времен. Они целовали имя короля, начертанное русскими буквами на русском языке, жадно впивались в них глазами, прижимали их к груди, а в конце, радостно жестикулируя, восхваляли благодеяние, оказанное им предвечным Богом, благодаря которому самый лучший король вновь захотел вернуть им столь желанный... мир»³¹.

Совершенно иная оценка событий и действующих лиц представлена в русских памятниках, например, в анонимном русском «Плаче о пленении и о конечном разорении Московского государства» (1612), где польский и литовский король назван «ненасытным кровопийцей», а ведущие с ним переговоры о московском престоле – «домашними врагами». Впрочем, по свидетельству автора, их – «множество», т. е. поддержать план воцарения Владислава были склонны многие представители разных сословий русского общества. «И согласились быть послами к злочестивому королю, будто бы от царствующего града, просить королевского сына в Великую Россию государем. И составили злодейский заговор, и посланиями королевскими и своими предательскими речами прельстили царствующий град Москву, обещая посадить королевича

после крещения на царский престол в Великой России. И побудили короля послать **злорястного и бесодерзостного** гетмана с войском... Люди же, живущие в великой России, не поняли **враждебного лукавства королевского** захотели принять королевича царем в Московское государство» (выделено мною. – В.М.). Автор склонен объяснять неверность москвичей Шуйскому (которого он называет «богом избранным царем»), пренебрегая сведениями о процедуре его фактического, причем сравнительно недавнего «избрания», когда партия его приверженцев просто «выкрикнула» его царем, что он мгновенно использовал, не тратя времени на ожидание всенародного избрания, которого могло и не случиться³²) их «простотой» и «несовершенством ума». Основной же акцент делается на кознях «неверных поляков», которые «дерзостны во имя сатаны», о чем русских людей предупреждает патриарх Гермоген: «Возможно ли для вас, разумных овец, приобщение к злохитным волкам?»³³.

О губительной измене «своих» и коварстве «чужих», приведших к бедствиям страны, пишет и автор «Псковской летописной повести о Смутном времени» (Псков относился к тем весьма немногочисленным городам, которые не шли на соглашения с иноземцами): «И задумали посадить на царство литовского королевича, так и сделали: взяли царя Василия и отдали его литовскому королю. Король же давно ждал того, чтобы обмануть русских людей, обещал дать на царство своего сына и послал своих людей в Москву, и, придя, овладели они царством»³⁴.

Хронограф 1617 года, также освещающий решение семи московских бояр послать посольство к польскому королю с целью призвания на престол королевича, отражает представления части русского общества о вероломстве польской стороны: «Извечной лжи коварные кознодеи, злохитрые поляки, хотя и договаривались о мире, но в сердце скрывали коварные замыслы»³⁵.

Нет недостатка в упреках такого рода и в польских памятниках. Так, «московиты», передав власть над своим «сотрясаемым бурями царством» не по годам зрелому польскому королевичу, доверясь его мужественности и удачливости, впоследствии проявили свое «вероломство», изменив данной Владиславу присяге и единогласно избрав Михаила Федоровича. Видимо, поэтому начало «незаконного», по мнению Кобежицкого, царствования Романова сразу же ознаменовалось кровопролитием, назвав которое первым, польский историк как бы намекает на последующие: «Первым преступлением нового властителя стало убийство Марины»³⁶.

Клятвопреступниками считает московских людей, присягнувших Владиславу и нарушивших клятву, и Самуэль Твардовский, как можно судить по его

поэме «Władysław IV król szwedzki i polski», вызвавшей негодование московских послов и (полностью или частично) сожженной по их требованию:

...Władysław do nich przychodzi,
 Zaczyn jako przysięgli, y jako się godzi
 Pana swego przyjmować powinność tę znali,
 Ale o tym y mówić z sobą już nie dali,
 Nawet wszystkie przechody zaległszy y passy
 Naszych zewsząd trąpili, przyszło mieć na czasy
 Tak zły respekt, y z niszczym do domu się wrócić,
 A owych w tym uporze co mogło ukrócić
 Co y w Wierze zatrzymać? Kiedy tam nie czuli
 Nad sobą już nikogo, a obraz wyzuli
 Wszystkie y wstyd, y cnotę, na miejsce naszego
 Michajła Fedorowicza obrawszy inszego
 Sobie Cara.

Аналогичная оценка событий присутствует и у Якуба Собеского, описавшего военный поход королевича на Москву в 1617–1618 гг. (в котором он принимал непосредственное участие) как попытку восстановления справедливости, устранения бесправия и воцарения законного правителя. Нелегитимность Михаила Романова подчеркивается в дневнике его пренебрежительным именованием «Michałek»: «chramotę swoją wysłał do Michałka i do bojar do Moskwy i do zamków, oznajmując o przyjeździe swym, i jurament im przypominając» (запись от 2 августа 1617 г.); «posłali posła naszego do bojar dumnych, oznajmując im że tu od Rzeczypospolitej z Królewiczem przyjechali, jako z Panem ich» (запись от 13 сентября 1617)³⁷.

Стремясь ввести польскую Беллону в театр мира («Polską nasze Bellonę na teatrum świata Sarmackiego prowadzę»), Вацлав Потоцкий в своей «Хотинской войне» с прискорбием вспоминает о печальной судьбе прославлявшей Владислава поэмы Твардовского («Nie trwóż mnie, sny Twardowski, nie pokazuj z żalem Prace swojej przed grubym spalanej Moskalem») и восклицает: «Этого ли ты заслужил, Владислав Четвертый?» («I na tożes zarobił, Władysławie Czwarty?»).

В польской исторической памяти Владислав остался как популярный и любимый правитель, преисполненный разного рода добродетелей, среди которых рыцарство и мужество, просвещенность и покровительство искусствам, особенно театру и музыке (будучи поклонником итальянской оперы, он ввел этот жанр на польскую сцену и основал придворный театр), но также живописи и скульптуре; его портрет писал Рубенс, он привлекал к своему двору вид-

ных поэтов – Мачея Сарбевского и Мартина Опица (сделав его своим секретарем), установил перед королевским замком памятник своему отцу – колонну Сигизмунда, ставшую символом Варшавы.

Портрет Владислава, возникающий на страницах сочинений его русских современников, создается в совершенно иной перспективе – противостояния двух соперничающих и воюющих государств, в контексте непримиримой противоположности вер. Однако, на наш взгляд, уже в самой идее возвести на русский трон столь чужого королевича, – пусть даже из соображений политической прагматики, желания прекратить кровопролитие и беспорядки в стране, – содержались смутные надежды или устремления к переменам, к возможности иного развития истории. По крайней мере у определенной – и немалой – части русского общества XVII века.

Примечания

¹ Его полный титул был самым длинным по сравнению с титулами других польских королей: *Vladislaus Quartus Dei gratia rex Poloniae, magnus dux Lithuaniae, Russiae, Prussiae, Masoviae, Samogitiae, Livoniaeque, necnon Suecorum, Gothorum Vandalorumque haereditarius rex, electus magnus dux Moschoviae.*

² По свидетельству участника этих событий гетмана Ст. Жулковского, у Девичьего монастыря он «съехался в поле с теми же боярами, которых прежде высылали, но и других было до 10 000 и больше, которые присягали на подданство королевичу Владиславу». Было объявлено «от имени всего царства, что желают в цари себе королевича Владислава, но хотят, чтоб гетман обеспечил их присягою, что королевич Владислав исполнит некоторые *статьи*». (*Żółkiewski St. Początek i progres wojny moskiewskiej / Wst. i koment. W. Sobieski. Wrocław, 2003. На русском языке: Рукопись Жолковского // Записки Станислава Немоевского. Рукопись Жолковского / Подг. к изд. А.И. Цепковым. Сер. «Источники истории». Рязань, 2007 (опубликовано по изд.: Рукопись Жолковского. М., 1835). С. 386–387, 389. Цитаты в статье приводятся по этому изданию.*

³ См. посвященные Владиславу современные исследования: *Czapliński Wł. Na dworze króla Władysława IV. Warszawa, 1959; idem. Władysław IV i jego czasy. Warszawa, 1972; Wisner H. Władysław IV Waza. Wrocław; Warszawa; Kraków. 1995.*

⁴ См. дневник Якуба Собесского, одного из «комиссаров» этого похода, отца будущего короля Яна III. *Sobieski J. Dziariusz ekspedycyjej moskiewskiej dwuletniej królewica Władysława Anno domini MDCXVII pisany przez JMP. Jakuba Sobieskiego komisarza tejez ekspedycyjej. Рукон. из Библиотеки Чарторыйских, № 2763.*

⁵ *Twardowski S. Szczęśliwa moskiewska ekspedycja Najaśniejszego Władysława IV Króla. Warszawa, 1634.*

⁶ *Twardowski S. Władysław IV król szwedzki i polski. Leszno, 1649.*

⁷ *Wassenberg E. Gestorum Gloriosissimi ac invictissimi Vladislai IV, Poloniae et Sveciae Regis. Pars I Principem panegyricе repraesentans. Pars II Regem panegyricе repraesentans. Gdańsk, 1641; 1643; 1649.*

⁸ *Gorczyń J.A. Pamięć o cnotach, szczęściu, dzielności ... Władysława IV. Kraków, 1648.*

⁹ См., в частности: *Potocki W. Wojna chocimska* / Wyd. P. Chmielowski. Warszawa, 1880. S. 59–60; *Kubala L. Poselstwo Puszkina w Polsce* // Szkice historyczne. Ser. I. Wyd. 3. Kraków, 1896. S. 231; *Николаев С.И.* Польская поэзия в русских переводах (XVII–XVIII вв.). Л., 1989. С. 37–41; *Мочалова В.* Литература и политика: из истории русско-польских отношений в XVII в. // *Studia Polonogossica*. К 80-летию Е.З. Цыбенко. М. 2003; *Moczałowa W.* Polski tekst literacki w perspektywie recepcji oraz polityki rosyjskiej XVII wieku // *Materiały III Kongresu Polonistyki Zagranicznej*. Poznań, 2007. S. 205–215.

¹⁰ *Stanisław a. Koberzycko Koberzycki*. Historia Vladislai Poloniae et Sueciae principis, ejus natales, infantiam, electionem usque ad excessum Sigismundi III. Dantisci, 1655. Новейшее издание этого труда в переводе на польский язык см.: *Koberzycki St.* Historia Władysława, królewicza polskiego i szwedzkiego (1655) / Wyd. J. Byliński i Wł. Kaczorowski. Tłum. M. Krajewski. Wrocław, 2005. На русском языке: Сказания польского историка Кобержицкого о походах польского короля Сигизмунда и королевича Владислава в Россию // *Сын Отечества* / Пер. с лат. Ю. Боричевского. 1842. № 3. С. 5–28; № 4. С. 3–40; № 5. С. 3–24.

¹¹ См., в частности: *Koberzycki St.* Op. cit. S. 110, 111, 142, 211. В свою очередь, о его влиянии на позднейших исследователей свидетельствуют исторические труды его шведского современника Юхана Видекинда или польских историков XVIII–XIX вв. (А. Нарушевича, Ю.У. Немцевича). И в русской исторической и художественной литературе труд Ст. Кобержицкого сыграл свою роль. Он использовался Ф.В. Булгариним при написании исторических («Марина Мнишх, супруга Димитрия Самозванца», 1824) и художественных («Димитрий Самозванец», 1830) произведений. О возможном опосредованном знакомстве с ним Пушкина см. также: *Mocha F.* Polish and Russian sources of «Boris Godunov» // *Polish Review*. 1980. N 2. P. 45–51; Видок Фиглярин. Письма и агентурные записки Ф.В. Булгарина в III Отделение / Изд. подг. А.И. Рейтблат. М., 1998. С. 98; *Салунере М.* Ф.В. Булгарин как историк // *Новое литературное обозрение*. 1999. № 40: Булгаринский номер. С. 152.

¹² *Koberzycki St.* Op. cit. S. 53–54.

¹³ *Ibid.* S. 420.

¹⁴ См. подробнее: *Флоря Б.Н.* Избрание Владислава // *Флоря Б.Н.* Польско-литовская интервенция в России и русское общество. М., 2005. С. 200–226.

¹⁵ См., в частности: *Pisma polityczne z czasów pierwszego bezkrólewia* / Wyd. J. Czubek. Kraków, 1906; *Florya B.N.* Wschodnia polityka magnatów litewskich w okresie pierwszego bezkrólewia // *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*. 1975. N 20; *Флоря Б.Н.* Иван Грозный – претендент на польскую корону // *Исторический Архив*. 1992. № 1. С. 173–182; *его же.* Иван Грозный. М., 2002. С. 296–309; *Мочалова В.* Образ русского, русской власти, польско-русские отношения в польской политической публицистике 70-х годов XVI в. // *Русская культура в польском сознании*. М., 2009. С. 101–115.

¹⁶ «Wielkie księstwo litewskie, sto sześćdziesiąt lat minęło od unii króla Jagiełła, niżli do tej, jaka teraz jest, spółności z koroną przyszło» (*Zółkiewski St.* Początek i progres wojny moskiewskiej. S. 163; *Рукопись Жолкевского*. С. 408).

¹⁷ *Koberzycki St.* Op. cit. S. 88–89.

¹⁸ *Historia Moskiewskiej Wojny Prawdziwa Przez Mię Mikołaja Scibora z Marchocie Marchockiego pisana* // *Moskwa w rękach Polaków. Pamiętniki dowódców i oficerów garnizonu polskiego w Moskwie w latach 1610–1612* / Wyb. i opr. M. Kubala, T. Ściężor. Kraków, 2005. S. 77–78.

¹⁹ *Koberzycki St.* Op. cit. S. 55, 135.

²⁰ *Рукопись Жолкевского*. С. 383.

²¹ *Koberzycki St.* Op. cit. S. 89.

²² *Флоря Б.Н.* Польско-литовская интервенция в Россию и русское общество. С. 371.

²³ Хворостинин И.А. Словеса дней, и царей, и святителей московских / Подгот. текста и коммент. Е.П. Семеновой, пер. Д.М. Буланина // Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI – начало XVII веков / Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева. М., 1987. С. 453.

²⁴ Ср. у Кобежицкого: «Этот народ удивительным образом продолжает придерживаться своей религии, и нет для него худшего врага, чем римская религия»; «Нет более сильных уз, чем религия, которая у Московитов перешла в суеверие. Религия тем более подавляет, чем более примитивен и чужд достижений цивилизации народ». Именно на струнах веры играет Шуйский, распространяющий слухи о том, что польский король стремится завоевать не государство, а подчинить религию, что он враг не городов, а церквей, неприятель святых обрядов и грабитель монастырей. Именно этот вопрос ставят во главу угла русские переговорщики, оставляя в зоне меньшего внимания другие пункты обсуждаемых договоренностей: если королевич переменит свою веру на греческую, они готовы тотчас же принести ему присягу. Однако когда им объясняют, что правитель никогда не удалится от католической веры, переговоры немедленно прекращаются. «Действительно, очень трудно описать упорство московитов, с которым они отстаивают свою религию» (*Kobierzycki St. Op. cit. S. 78, 140*).

²⁵ *Pempej II. История о великом княжестве Московском, происхождении великих русских князей, недавних смутах, произведенных там тремя Лжедмитриями, и о московских законах, нравах, правлении, вере и обрядах // О начале войн и Смут в Московии / Сост. А. Либерман. М., 1997. С. 164–168, 359.*

²⁶ *Mathiae Casimiri Sarbievii. Lyrica – Maciej Kazimierz Sarbiewski. Liryki / Przeł. T. Karyłowski, opr. M. Korolko przy współudź. J. Okonia. Warszawa, 1980. S. 220.*

²⁷ *Kobierzycki St. Op. cit. S. 44, 234.*

²⁸ *Ibid. S. 42.*

²⁹ Ср. мнение современника и участника событий, гетмана Ст. Жулкевского, отмечающего влияние польской политической культуры на элиту русского общества: «[Шуйский] послал чиновников для принятия присяги во все области Московского государства; но столь самовольное (в оригинале – «wilcze wdarcie» [s. 24] – В.М.) овладение престолом не понравилось многим... Некоторые желали установить свободное избрание, подобное нашему, за что потом были наказаны Шуйским, преклонившим на свою сторону народ и стрельцов» (Рукопись Жолкевского. С. 345).

³⁰ *Kobierzycki St. Op. cit. S. 77, 110.*

³¹ *Ibid. S. 78.*

³² Ср. выступления его противников в 1610 г.: «Царь наш, князь Василий Шуйский, сговорившись со сторонниками своими, сел на престол Московского царства силою... человек он глупый и нечестивый, пьяница и блудник... царствования недостойн» (Из Хронографа 1617 года / Подг. текста, пер. и коммент. О.В. Творогова // Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI – начало XVII веков / Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева. М., 1987. С. 347). Ср.: Повесть о победах московского государства / Подг. Г.П. Енин. Л., 1982.

³³ Плач о пленении и о конечном разорении Московского государства / Подг. текста, пер. и коммент. С.К. Россовецкого // Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI – начало XVII веков. С. 141. См.: *Платонов В.Ф. Древнерусские сказания и повести о Смутном времени XVII века как исторический источник. Изд. 2-е. СПб., 1913. С. 146.*

³⁴ Псковская летописная повесть о Смутном времени / Подг. текста, пер. и коммент. В.И. Охотниковой // Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI – начало XVII веков. С. 159.

³⁵ Из Хронографа 1617 года. С. 350–351.

³⁶ *Kobierzycki St. Op. cit. S. 37–39, 210.*

³⁷ *Diariusz ekspedycyjej moskiewskiej dwuletniej królewica Władysława. Фрагменты опубликованы в: Malewska H. Listy staropolskie z epoki Wazów. Warszawa, 1959.*

С.С. Лукашова

Киевское православие и Русская православная церковь в XVIII в.

Несмотря на огромное количество работ, посвященных истории Русской православной церкви XVIII в.¹, следует признать, что она изучена неравномерно. Это характерно как для отечественной, так и для украинской историографии. Если о деятельности Святейшего Синода, отдельных монастырей и архиереев написаны фундированные научные работы, то целый ряд принципиальных вопросов – от особенностей богословия до принципов управления – оказался вне поля зрения исследователей. То же самое, только в превосходной степени, относится и к изучению истории Киевской митрополии², которая в 1684 г. вошла в состав Московского патриархата. Известно, что к XVIII в. накопились некоторые расхождения в практике Русской церкви и Киевской митрополии, которые относились к богословской терминологии, обрядности, паралитургическим практикам, системе управления и церковной жизни в целом, однако основательные исследования, относительно того, насколько глубоки и принципиальны эти расхождения, пока отсутствуют.

В настоящее время нет и устоявшегося термина для обозначения модели православия, сформировавшегося на территории Киевской митрополии к XVIII в. В работах украинских историков чаще всего говорится об «украинской православной церкви». Данный термин не вполне адекватно отражает этнические реалии, потому что до конца XVIII столетия Киевская митрополия объединяла земли, населенные еще и белорусами. Формулировка «украинско-белорусская церковь/православие» также представляется неудачной из-за отчетливой национальной ориентированности, нехарактерной для православного духовенства Киевской митрополии до XIX в. Более приемлемым, на наш взгляд, является термин «киевское православие», который коррелирует с понятиями «греческое» или «московское православие».

При попытке определить, чем именно киевская модель православия отличалась от московской, также возникают определенные затруднения. В дореволюционной русской историографии специфика киевского православия не признавалась, – как и ее самоценность по отношению к великорусским конфессиональным обычаям и нормам, а существование различий и даже антагонизма между малороссийским и великорусским духовенством отрицалось или

переводилось на уровень исторических анекдотов; в советское время эта тема, по известным причинам, не изучалась. Общим мнением в украинских исследованиях XX – начала XXI в. по истории киевской митрополии является утверждение о более «демократическом» или «соборном» характере украинской церкви³, что проявлялось в большей активности мирян в церковной жизни, более тщательном соблюдении принципов выборности при замещении церковных должностей и т. д. Ряд исследователей указывает на сохранение многочисленных следов язычества и широкое включение народных обычаев в церковную практику⁴. Вместе с тем историки не уточняют, насколько эти отличия выражали сущность киевского православия, а не являлись, например, следствием общего кризиса власти, характерного для украинского общества XVII в., которые были бы преодолены естественным путем с укреплением систем центрального управления государства и церкви. Таким образом, пока неясно, что именно следует понимать под термином «киевское православие XVII–XVIII вв.».

Существуют диаметрально противоположные оценки киевского духовенства и киевского богословия в целом. Одна из них неоднократно озвучивалась московским духовенством на протяжении всего XVII в. и указывала на существование ряда католических взглядов (о непорочности зачатия Девы Марии, времени пресуществления Святых Даров, существовании чистилища и некоторых других – список все время уточнялся), которые привели к «повреждению» киевского благочестия в такой степени, что в Москве на протяжении нескольких десятилетий XVII в. существовала практика перекрещивания выходцев из Киевской митрополии, а на соборе 1690 г. практически все богословские произведения, написанные в Киевской митрополии в XVII в. были осуждены как «имеющие единоумие с папою и западным костелом»⁵. Соответствующим образом оценивались и носители подобных взглядов. Вместе с тем исследователи истории церкви неоднократно отмечали, что подобные обвинения могли быть следствием борьбы группировок внутри церкви и не иметь отношения к собственно богословию.

Широко известно негативное отношение иерусалимского патриарха Досифея (Нотары) к малороссам, которые «суть много смешении и сплетении с схизматиками и еретиками, тем же ниже имут не лестна и чиста во всем православного догмата»⁶. Недоверие патриарха Досифея было настолько глубоко, что он отказался от церковного общения с местоблюстителем московского патриаршего престола Стефаном (Яворским), выходцем из Киевской митрополии, и убеждал Петра I назначить на это место только природного московитянина. Соответственно, оценки политики центральных светских и ду-

ховных властей по отношению к Киевской митрополии и киевскому православию в целом колебались от «устранения недочетов» до «унификации» и были безусловно позитивными⁷.

Иная оценка основывается на признании высокого уровня религиозного просвещения и православной учености, присущей самобытному киевскому православию, в противовес невежественной Москве. В качестве доказательства этого тезиса приводится длинный список оригинальных богословских сочинений украинских авторов, а также сведения об устройстве и выпускниках Киево-Могилянской Академии. В этой связи получила широкое распространение гипотеза о том, что стремление Петра I заполнять вакантные церковные должности выходцами из Киевской митрополии было продиктовано высоким уровнем образования малороссийского духовенства или близостью последнего к европейской культуре: «Особые надежды возлагались на тех, кто обучался в западноевропейских образовательных учреждениях»⁸; «Украинское духовенство стало культурным мостком между Московской Русью и Западной Европой, по которому эпоха "просвещенного абсолютизма" распространилась и на отсталую Московию»⁹.

В этом же ключе оценивалась и церковная политика Российской империи, характеризуемая украинской национальной историографией как «русификация» и «денационализация»: «Постепенное, но неуклонное отсекаание живых национально-церковных особенностей православной церкви на Украине и превращение ее в унифицированное территориальное подразделение правительствующей Русской православной церкви»¹⁰. Взаимоотношения широко понимаемого «киевского православия» с Россией последовательно описываются в рамках диады: самодержавно-синодальные власти (гонители) – Киевская митрополия (гонимые): «Завладев Украинской церковью в 1686 г., Московская церковь постепенно навязала ей свой цезаропапизм... против чего Украинская Церковь все время героически боролась и протестовала...»¹¹ и т. д. Вместе с тем, никак не комментируется тот факт, что спустя очень непродолжительное время после выезда за пределы Гетманата «гонимое» киевское духовенство становится той самой «центральной церковной властью» и превращаются в русификаторов и «гонителей украинского православия».

Общая оценка малороссийского влияния на Русскую православную церковь в подавляющем большинстве отечественных и зарубежных работ сводится к некритическому воспроизведению фактов и выводов, представленных в монографии К.В. Харламповича «Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь» (Казань, 1914), – практически единственном фундаментальном труде по этой теме, в котором освещены основные направления

взаимодействия великорусского и малорусского духовенства, в т. ч. деятельность уроженцев Киевской митрополии: архиереев, настоятелей монастырей и вообще монашествующих, учителей духовных и светских школ, проповедников, белого духовенства, причта и паломников, а также особенности книжного оборота, применительно к трем периодам: с середины XVI в. до 1653 г., 1653–1700 гг., 1700–1762 гг. Вместе с тем, работа Харламповича имеет серьезные недостатки.

Во-первых, обширные хронологические рамки не позволяют сосредоточиться на специфике более мелких исторических периодов, но очевидно, что имелись существенные различия в особенностях взаимопроникновения культур в правления Петра I, Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Во-вторых, как видно и из названия работы, Харлампович автор исследовал именно малороссийское влияние на русскую православную церковь, но не обратный процесс. Наконец, историк обобщил огромный статистический материал, но представил его, по большей части, описательно, но не аналитически, в частности, приведенные списки архиереев, выходцев из Малороссии, весьма обширны, но не исчерпывающи, отсутствует описание критериев подбора кандидатов на вакантные кафедры, механизмов принятия окончательного решения, сопоставительный материал и т. д.

Таким образом, в настоящее время можно констатировать неудовлетворительное состояние изучения киевского православия, выражающееся в отсутствии методологической базы и конкретно-исторических исследований, которое сочетается с высоким уровнем востребованности этой проблематики в современной России и на Украине.

Настоящая работа посвящена изучению влияния киевской модели православия на Русскую православную церковь в XVIII в., точнее в 1700–1772 гг., т. е. начиная с момента, когда представители киевского духовенства получили доступ к высшим руководящим должностям в структурах Русской православной церкви, вплоть до первого раздела Речи Посполитой, когда происходит принципиальное изменение светской и церковной структуры управления.

Для анализа различий между двумя моделями православия в рефлексии представителей малороссийского духовенства большое значение имеют документы, выработанные на киевском соборе 1685 г. и переданные затем патриарху московскому Иоакиму¹². Первый список содержит в себе пункты, в которых описывается отличие прав Киевского митрополита по сравнению с архиереями Русской православной церкви. Из восьми пунктов четыре посвящены защите особого статуса митрополита в общерусском масштабе¹³, три – правам на высшую церковную юрисдикцию в пределах митрополии и ограничению

прав московского патриарха как первоиерарха церкви¹⁴ и только один – требованию сохранить принцип свободной выборности Киевского митрополита. Таким образом, соблюдение особых «вольностей, судов и прав», о которых заявлено в начале документа, на семь восьмых сводится к сохранению фактической автокефальности киевской кафедры, и только один пункт может быть отнесен к иному пониманию экклесиологии.

Второй статейный список описывает нарушения старинных принципов управления епархией, которые были допущены после перехода Белгородского диоцеза под юрисдикцию Москвы. Их 17 пунктов четыре посвящены осуждению телесных наказаний, и вообще насилия, применявшегося по отношению к духовным лицам со стороны архиерея, и еще четыре – увеличению архиерейских денежных сборов и натуральных повинностей. Еще две жалобы связаны с неудобствами, последовавшими после смены церковной юрисдикции (необходимость замены ставленных грамот и антиминсов).

Наконец, оставшиеся семь параграфов могут свидетельствовать об особых чертах, присущих именно киевскому православию. Пункты 8 и 11 указывают на более низкий уровень церковной дисциплины (осуждение введенных запретов на служение духовенства без отпускной грамоты и на произвольное увольнение приходским священников своего vicaria), пункт 7 – возможно, на несколько иные эсхатологические представления (осуждение штрафа пользу митрополита с родственников умерших внезапной смертью), пункт 10 не одобряет расследование уголовных дел, совершенных духовными лицами, светским судом. Последние три пункта прямо свидетельствуют о «*puncta controversum*» с русским православием: острое неприятие как у духовенства, так и у простых верующих, вызывали церковные службы и пение «по-московски», книги московской печати, а также обязанность крестить детей только погружением, к чему священники настолько непривычны, что даже по неосторожности топят младенцев¹⁵.

В XVIII в. Русская православная церковь также занималась реформированием церковной жизни в Киевской митрополии по унифицированному образцу¹⁶, однако, эти усилия были спорадическими, несистемными и относились преимущественно к ликвидации остатков системы церковного самоуправления. Причину подобного «нерадения» следует искать, в первую очередь, в составе высшего духовенства, управлявшего новой имперской церковью.

В течение 1700–1772 гг. можно выделить четыре этапа, связанных со сменой императора, имевшего решающее значение при заполнении церковных кафедр: правление Петра I (1700–1724 гг.), период дворцовых переворотов (1725–1741 гг.)¹⁷, правление Елизаветы Петровны (1742–1761 гг.), правление

Екатерины II (1762–1771 гг.)¹⁸. Хронологический принцип изложения материала позволит выявить особенности в осуществлении церковной политики российскими императорами на протяжении трех четвертей века и обозначить тенденции, для всего исследуемого периода.

Время петровских реформ характеризуется резким изменением критериев подбора кандидатов на высшие церковные должности, по сравнению с предшествовавшим патриаршим периодом¹⁹. Если раньше только кафедры Киевской митрополии и примыкавшая к ним Смоленская заполнялись местными уроженцами, то теперь малороссы назначались и в собственно русские диоцезы, всего же Петром было произведено таких 39 назначений (56 % от общего их числа), в то время как девятнадцать (36 %) относились к великороссам, а остальные – к выходцам с Балкан. Таким образом, следует признать, что хотя в первой четверти XVIII в. церковные должности действительно чаще представлялись уроженцам Киевской митрополии, нельзя говорить о пренебрежении Петром интересов великороссов. Важно, что около половины из всех назначенных были старше 50 лет и имели стаж службы на начальствующих должностях²⁰ более 10 лет (пожилых великороссов было несколько больше, чем малороссов). Фактически, это были люди с уже сложившимися взглядами и интегрированные в систему внутрицерковных связей, а потому, по внешним признакам, мало склонные к реформаторской деятельности. Если выходцы из Киевской митрополии в великорусских епархиях были чужаками, опирающимися, в первую очередь, на поддержку светской власти, то выбор «возрастных» великороссов можно объяснить тем, что Петр отбирал кандидатов по принципу личной преданности и в целом не настроенных на активное сопротивление политике реформ, а возможное пассивное он рассчитывал преодолеть.

Характеризуя церковную политику Петра I, следует подчеркнуть, что он стремился к полному обновлению епископата Русской православной церкви. Ни один из хиротонисанных ранее архиереев не получил нового назначения в первой четверти XVIII в. Среди архиереев отчетливо выделяется группа епархов, представлявшая собой своеобразный «кадровый резерв» петровской церковной политики, который активно перемещался из епархии в епархию и которым постепенно заполнялись вакантные стратегические для государства кафедры²¹. Большинство из этих архиереев было выходцами из Киевской митрополии.

Вместе с тем нельзя сказать, что Петр осуществлял «малороссизацию» Русской православной церкви. Более половины «киевлян»-номинатов на великорусские епархии имели опыт настоятельства или насельничества в русских

монастырях (10 из 17), и лишь семеро до хиротонии управляли только малороссийскими обителями. В дальнейшем эта тенденция будет неуклонно нарастать, и число епископов, не прошедших школу адаптации к великорусским принципам церковной жизни, сократится до нуля. Уже к 30-м годам XVIII в. монастыри Киевской митрополии практически утратили свои позиции в качестве этапов карьеры будущего архиерея, но действенным лифтом социальной мобильности стала служба в духовном училище, в первую очередь, Славяно-Латинской Академии в Москве.

С другой стороны, великороссы и уроженцы Киевской митрополии, служившие за ее пределами, не получали украинско-белорусских или смешанных по этническому составу епархий (т. е. Киевскую, Переяславскую, Черниговскую, Могилевскую, Луцкую, Белгородскую, Смоленскую). Это неписанное правило, практически не имевшее исключений в первой половине XVIII в., означало фактическую изоляцию киевского православия от ответного воздействия со стороны Великороссии. При изучении мотивации каждого из епископов-малороссов отчетливо заметно настойчивое желание получить именно украинско-белорусский диоцез, однако, совокупность представителей высшей церковной элиты блокировала подобные действия. Кроме того, в тех единичных случаях, когда такое назначение происходило, оно вызывало протесты со стороны паствы (наиболее острую реакцию вызвало назначение Варлаама Вонатовича на киевскую кафедру после 18 лет пребывания в Великороссии).

Всего в 1725–1741 годах было сделано 67 назначений, из них 38 назначений относились к выходцам из Киевской митрополии, а 27 – к великороссам. Мы можем констатировать расхождение групповых параметров той и другой группы, и напротив, сближение характеристик внутри каждой когорты. Так для «киевлян» возраст выбираемых кандидатов несколько снижается: не более трети из них были старше 50 лет²². В дальнейшем эта тенденция к омоложению епископата будет только нарастать. Одновременно сокращается и срок служения на начальствующих должностях, что указывает на подбор кандидатов, по церковным меркам, незрелых, еще себя не проявивших и не обладающих высоким личным авторитетом, но обязанных своим возвышением центральным властям. Косвенным образом это свидетельствует о формализации требований, предъявляемых к кандидату, усилении значения принадлежности к определенной социальной группе и снижении действенного участия монарха в выборе будущего архиерея.

Архиереи-великороссы демонстрируют обратные тенденции. С одной стороны, это люди приблизительно того же возраста, что и «киевляне», но, в отличие от них, давно вошедшие в состав церковной элиты, а потому приобретшие

большое количество социальных связей и могущие претендовать на лидерство. Таким образом, можно говорить о приблизительном паритете роли малороссиян и великороссов в церковной жизни этого периода. Общеизвестно, что эти две когорты не представляли реальных сообществ; каждая из действовавших внутрицерковных группировок были полиэтничной, что, однако, не отменяло осознания этнических различий, например, в случае обострения отношений, выходцы из Киевской митрополии повсеместно обзывались «черкасами»²³.

При общей оценке периода необходимо констатировать отсутствие радикальных изменений церковной политики по сравнению со временем правления Петра I. Созданная им модель имперской церкви оказалась достаточно жизнеспособной и способной к развитию даже в условиях частой смены власти и отсутствия единства во взглядах на государственные приоритеты. Эволюция этой новой модели проявилась в ее бюрократизации, установлении сложного баланса сил между внутрицерковными группировками, а также постепенном сближении церковной политики в отношении малороссийских и великорусских епархий при сохранении привилегированного статуса митрополии в числе диоцезов русской православной церкви.

Именно правление Елизаветы считается периодом максимального малороссийского влияния на Русскую православную церковь. Всего назначения получил 41 выходец (73 % от общего числа архиереев) из Киевской митрополии, около половины которых были, по церковным меркам, очень молоды (до 45 лет), а число пожилых кандидатов – невелико (пятеро). Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что радикальное омоложение епископата не означало утрату им компетентности: только 6 кандидатов занимали руководящие должности менее 6 лет, шестнадцать успешно управляли монастырями или учебными заведениями от 6 до 10 лет, а еще 15 – от 11 до 20 лет. Соответственно, речь идет о людях, рано выбравших духовную карьеру и, если так можно выразиться, профессиональных управленцах.

Елизавета Петровна минимизировала свое участие в процессе церковных назначений, что привело к упрочнению положения, а затем и доминированию одной внутрицерковной группы, консолидация которой способствовала установлению ее моноэтничности. К 1754 г. из 28 архиереев Русской православной церкви только четверо были великороссами, а остальные – «киевлянами», однако, в последовавшие семь лет Елизавета компенсировала возникший дисбаланс, восстановив примерное равенство числа малороссийских и великорусских архиереев.

Положение Киевской митрополии в системе епархий в середине XVIII в. претерпело значительные изменения. Если раньше малороссийские, особенно

Киевская, кафедры представляли собой окончательное, пожизненное назначение, и служение в них закрывало возможность великорусской карьеры, то в правление Елизаветы такие архиереи начинают перемещаться в великорусские епархии²⁴. С одной стороны, это демонстрирует достаточно высоких статус малороссийских диоцезов, поскольку с них епархи переводятся на привилегированную Московскую кафедру, бывшую патриаршую область; с другой – подчеркивает их интеграцию в систему церковных связей Русской православной церкви.

Другой аспект кадровых назначений в малороссийские диоцезы связан с проблемой возвращения этнических малороссов после длительного пребывания в великорусских землях. Как отмечалось, в предшествующие периоды такие случаи были исключительно редки, но в правление Елизаветы Петровны можно отметить два случая хиротонии кандидатов, настоятельствовавших в великорусских монастырях²⁵ и четыре перевода архиереев с великорусских кафедр на малороссийские или близкие им диоцезы²⁶. Все владыки смогли спокойно управлять вверенными им епархиями, не испытывая отчуждения или осуждения со стороны местного духовенства и мирян, что доказывает, что и в общественном сознании населения этого региона произошли существенные изменения, выдвинувшие на первый план общегосударственную, а не этническую самоидентификацию.

Экономическая и социальная интеграция в состав империи, оказывавшая ощутимое воздействие на общественное сознание населения Малороссии с 20-х годов XVIII в., привела к повышению притягательности великорусской карьеры для киевского духовенства и способствовала развитию формированию общегосударственного, общеимперского самосознания, которое начинает постепенно вытеснять этническое. Вместе с тем, этническая компонента не была окончательно вытеснена и отчетливо осознавалась как самими малороссийскими архиереями, так и великорусскими духовенством и светскими властями.

В историографии правление Екатерины II обычно оценивается как резкое изменение всей прежней церковной политики. Всего за 1762–1771 гг. было произведено 34 архиерейских назначения, из них 15 (44 %) относились к выходцам из Киевской митрополии и 19 (56 %) – к великороссам (6 и 11 хиротоний соответственно). К концу исследуемого периода среди архиереев Русской православной церкви насчитывалось 14 выходцев из великорусских и столько же – из малороссийских областей, с учетом того факта, что только в течение 1771 г. скончалось три архиерея-малоросса и их кафедры были вдовствующи-

ми. Императрица не занималась и вытеснением малороссийских архиереев на периферию церковной власти путем их перевода из влиятельных на провинциальные епархии. Имеющаяся статистика опровергает предположение о резкой смене кадровой церковной политики Екатерины II по сравнению с предшествующим периодом, особенно с последними годами царствования Елизаветы Петровны, или о принципиальном предпочтении ею великороссов перед малороссами.

При характеристике кандидатов на архиерейские кафедры необходимо указать на их крайнюю, по церковным меркам, молодость: почти все они были моложе 45 лет, а трое имели минимально разрешенный канонами возраст 33 года. Почти половина назначенных великороссов имела минимальный стаж служения в составе высшего духовенства, требования к малороссийским кандидатам были немного строже. Все номинаты-малороссы, как и в предшествующие десятилетия, имели школьное образование, удельный вес «школьных» великороссов достиг величины более 80 % от общего числа хиротонисанных.

Четверо малороссов и 8 великороссов в свое время возглавляли различные духовные училища. Обращает на себя внимание резкое снижение упоминаний о Киево-Могилянской Академии и расцвет провинциальных учебных заведений (Казанского, Новгородского, Рязанского, Харьковского и семинарии Троице-Сергиевой лавры) при общем лидерстве Славяно-Латинской Академии. Таким образом, кадровую политику этого времени нельзя назвать ни противоречащей тенденциям предшествующего периода, ни анти-малороссийской, однако, императрица отменила существовавший ранее режим максимального благоприятствования, что было болезненно воспринято выходцами из Киевской митрополии.

Екатерина II реализовала тенденции, намеченные в предшествующие десятилетия и завершила формирование внутренней структуры имперской церкви. Так, начатая еще в правление Елизаветы Петровны подготовка к разделению епархий и монастырей на классы, создавала жесткий иерархизованный костяк, который ограничивал возможности кадровых перестановок. Необходимо особо подчеркнуть, что в 1764 г. в эту иерархию не были включены малороссийские епархии, т. е. Киевская, Переяславская, Черниговская, и заграничная Могилевская. В них реформа не проводилась (и, с точки зрения епископата, они оказались в привилегированном положении²⁷). Фактически, это было последним признанием де-факто особого статуса киевского православия в составе Русской православной церкви, однако, никаких официаль-

ных разъяснений, чем эти епархии отличаются от других, сделано не было²⁸. Все епархии со смешанным населением были приравнены к чисто великорусским и все они были отнесены к низшему, третьему классу. Юго-западная граница Великороссии более не считалась особой проблемной зоной Российской империи. Таким образом, можно констатировать, что в третьей четверти XVIII в. была завершена подготовка к полной инкорпорации малороссийских кафедр в состав Русской православной церкви.

Таким образом, в течение XVIII в. в условиях декларируемого монархами предпочтения выходцам из Малороссии, существовали эффективные механизмы сдерживания и установления равенства сил между противоборствующими внутрицерковными группировками, деятельность которых объяснялась не наличием богословских или идеологических расхождений, а борьбой за власть, и в которых малороссийские архиереи не составляли единой консолидированной оппозиции великорусским коллегам. «Киевляне» были влиятельной, но не безусловно доминирующей группой в Русской православной церкви, анализ назначений на архиерейские кафедры и на должности настоятелей крупнейших монастырей показывает численный паритет велико- и малороссов за исключением непродолжительного периода в царствование императрицы Елизаветы Петровны. Наконец, малороссийское духовенство никогда не демонстрировало особой приверженности именно «киевскому православию», напротив именно оно было инициатором мер по интеграции Киевской митрополии в общероссийское пространство и унификации церковной жизни.

Вместе с тем, роль малороссийского духовенства в Русской православной церкви XVIII в. сложно переоценить. Вхождение Киевской митрополии в состав Московского патриархата было несопоставимо с присоединением новых земель к России, например, на востоке страны, во-первых, потому что по древности православия и уровню богословия Киев сразу становился, как минимум, одним из важнейших центров православия в стране. Во-вторых, несмотря на заявления о «воссоединении искони русских земель», новые подданные не считали себя собственно русскими и обладали отчетливой языковой и культурной спецификой, за пределами Малороссии опознаваемой, в первую очередь, по особенностям речи, биографическим подробностям и родственноклиентским связям. В-третьих, буквальная интервенция выпускников Киево-Могилянской Академии в состав высшего духовенства, до XVIII в. представлявшего собой национально замкнутую группу, не давала возможность игнорировать произошедшие перемены. Русская православная церковь перестала быть церковью русских и превратилась в церковь российскую.

Примечания

¹ Важнейшими исследованиями по истории периода являются монографии: *Верховский П.В.* Очерки по истории русской церкви в XVIII–XIX ст. Варшава, 1912. Т. 1; *Покровский И.М.* Русские епархии в XVI–XIX вв., их открытие, состав и пределы. В 2-х тт. Казань, 1897–1913.; *Рункевич С.Г.* История Русской церкви под управлением Св. Синода. СПб., 1900; *Смирнов С.К.* История Московской Славяно-греко-латинской академии. М., 1855; *Смолич И.К.* История русской церкви. 1700–1917 // История русской церкви. Кн. 8. Ч. 1. М., 1996; *Филарет (Дроздов), митр.* История русской церкви. М., 1848; *Чистович И.А.* Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868; *Шлякин И.А.* Св. Димитрий Ростовский и его время. СПб., 1891.

² *Антонович В.В.* Очерк истории православной Церкви в Юго-Западной России с половины XVII столетия до конца XVIII столетия // Монографии по истории Западной и Юго-Западной России. Киев, 1885; *Власовский І.Ф.* Нарис історії Української Православної Церкви. Нью-Йорк, 1957. Т. 3. Репринтне вид. Київ, 1998; *Титов Ф.И.* Православная Русская Церковь в Польско-Литовском государстве в XVII–XVIII вв. Киев, 1905. Т. 3; *Шпагинский Н.* Киевский митрополит Арсений Могилянский и состояние киевской митрополии в его правление (1757–1779). Киев, 1907; *История церкви та релігійної думки в Україні.* Кн. 3. *Крижанівський О.П., Плохий С.М.* Кінець XVI – середина XIX століття. Київ, 1994. Современный справочник об иерархах Киевской митрополии см.: *Блажейовський Д.* Ієрархія Київської Церкви (861–1996). Львів, 1996.

³ *Історія релігії в Україні: у 10-ти тт.* Т. 3. Православ'я в Україні. / Ред. А. Колодний. Київ, 1996–1998.

⁴ *Релігія в духовному житті українського народу / Відділення релігієзнавства ін-ту філософії НАНУ.* Київ, 1994. С. 57; *Колодний А.* Релігієзнавство як складова українознавства // Збірник прац. Другий конгрес україністів. Львів, 1993. С. 131–135.

⁵ *Доброклонский А.П.* Руководство по истории Русской Церкви. М., 2001. С. 370; *Живов В.М.* Из церковной истории времен Петра Великого: Исследование и материалы. М., 2004. С. 26–31; *Опарина Т.А.* «Исправление веры греков» в русской церкви первой половины XVII в. // Россия и христианский Восток. Вып. II–III. М., 2004. С. 288–325.

⁶ *Каптерев Н.В.* Сношения иерусалимского патриарха Досифея с русским правительством (1669–1707). М., 1891. Приложения. № 11.

⁷ *Титлинов Б.В.* Правительство Анны Иоанновны в его отношении к делам православной Церкви. Вильно, 1905; *Веделъниц П.* Законодательство императрицы Елизаветы Петровны относительно православного духовенства // Православное обозрение. 1865. № 5–7; *Климов М.* Постановления по делам православного духовенства и Церкви в царствование императрицы Екатерины II. СПб., 1902; *Беликов В.* Отношение государственной власти к Церкви и духовенству в царствование Екатерины II // Чтения в Обществе любителей древней письменности. 1874–1875. и др.

⁸ *Харішин М., Мордвінцев В.* Російське самодержавство та Київська митрополічна кафедра, або як Українська православна церква позбулася автокефалії. Київ, 1999. С. 201

⁹ *Євсева Т.М.* Роль церковної еліти у формуванні політичної самосвідомості українців XVII–XVIII століть // Український історичний журнал. 1999, № 2. С. 102. Спорність подібних інтерпретацій показана в роботі В.М. Живова, который отнес декларации о необходимости распространения просвещения к разновидности политической риторики, обеспечивавшей идеологическое обоснование внутренней политики Петра I, в то время как главной его целью оставалось «утверждение царского единовластия» (*Живов В.М.* Из церковной истории времен Петра Великого. С. 43).

¹⁰ Історія православної церкви в Україні. Збірка наукових праць. / Відп. ред. П. Яроцький. Відділення релігієзнавства ін-ту філософії НАНУ. Київ, 1997. С. 158–159. Аналогічні висказування см.: Українська церква між сходом і заходом. / Відп. ред. А. Колодний. Відділення релігієзнавства ін-ту філософії НАНУ. Київ, 1996. С. 110.

¹¹ *Огієнко І.*, митр. Ідеологія української церкви // Українська церква й наша культура. Ідеологія української церкви. Життєліс. Вінніпег, 1991. С. 51

¹² Письмо Арсенія, митрополита Белгородского к патриарху Иоакиму от 8 августа 1685 г. // Архив югозападной России. Ч. 1. Т. 5. Київ, 1859. С. 59–61.

¹³ Ношение креста перед митрополитом, одевание белого клобука, украшение митры крестом, титулатура «митрополит всея Руси».

¹⁴ Запрет на обжалование действий митрополита на патриаршем суде, отказ от ежегодного со-служения с первоиерархом в Москве и вообще поддержания там резиденции, запрет на контроль Москвы над издательской деятельностью.

¹⁵ Письмо Арсенія.

¹⁶ В качестве примера можно указать на упоминания в Духовном Регламенте 1721 г. о необходимости проведения поиска вредных или непотребных церемоний, вымыслов, «которые человека в недобрую практику или дело ведут и образ ко спасению лестными предлагают», а также общей проверки акафистов, других служб и молений, «которые наилучше в наша времена в Малой России сложены суть», на предмет, «не имеют ли нечто в себе слову Божию противное, или хотя нечто неспристойное и празднословное» (Полное собрание законов Российской империи. Собрание I. СПб., 1830. Т. VI. С. 547).

¹⁷ На этап 1725–1741 гг. приходится четыре смены монарха: Екатерины I, Петра II, Анны Иоанновны и Иоанна VI. Вместе с тем, проведенный анализ позволяет утверждать, что этот период может быть рассмотрен как единое целое.

¹⁸ В правление Петра III не был назначен ни один архиерей.

¹⁹ Анализ биографий архиереев приведен по справочникам: История Российской иерархии. В 6-ти тт. в 7-ми кн. СПб., 1807–1815.; *Толстой Ю.В.* Списки архиереев и архиепископских кафедр иерархии российской со времени учреждения св. Синода (1721–1871). М., 1872; *Строев П.* Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской Церкви. СПб., 1877; *Н.Д.* Иерархия Всероссийской Церкви от начала христианства в России до настоящего времени. В 3-х тт. М., 1892–1896; Списки архиереев, и иерархии всероссийской, и архиерейских кафедр со времени учреждения Святейшего Правительствующего Синода (1721–1895). СПб., 1896; *Мануил (Лемешевский), митр.* Русские православные иерархи периода с 992 по 1892 годы (включительно). Куйбышев, 1971. Ч. 1–5 (машинопись); *Архиереи русской православной церкви (1700–1917)* // *Смолич И.К.* История русской церкви 1700–1917. Ч. 1. М., 1996. С. 670–782; История иерархии Русской Православной Церкви. Комментированные списки иерархов по епископским кафедрам с 862 г. / Сост. М.Е. Губонин, П.Н. Грюнберг; Ф.А. Гайда и др. М., 2006; электронный ресурс благотворительного фонда «Русское православие» <http://www.ortho-rus.ru>. Также были использованы статьи и монографии, посвященные отдельным архиереям.

²⁰ Наместник монастыря, игумен, архимандрит, префект и ректор духовного училища.

²¹ Например, сибирские диоцезы, осуществлявшие христианизацию и русификацию местного населения, епархии, расположенные по западной и южной границам Российской империи и др.

²² Даты рождения, даже приблизительные, известны только у двух третей архиереев этого периода, однако, косвенным свидетельством молодости номинантов служит непродолжительный период служения на начальствующих должностях.

²³ В имеющихся источниках подобное наименование несет отчасти оскорбительный оттенок, поэтому необходимо уточнить, что «к середине XVII в. «черкасами» в официальных россий-

ских документах именовали уже всех жителей Украины» (*Панков А.И.* Содержание терминов «черкасы» и «люди литовские», использовавшихся в русском делопроизводстве XVII в. для обозначения населения украинских земель Речи Посполитой // Судьбы славянства и эхо Грюнвальда: Выбор пути русскими землями и народами Восточной Европы в Средние века и раннее Новое время (к 600-летию битвы при Грюнвальде/Танненберге). Материалы международной научной конференции / Отв. ред. А. И. Филюшкин. СПб., 2010. С. 237).

²⁴ Иосиф (Волчанский) в 1742 г. с Могилевской на Московскую и Тимофей (Щербацкий) в 1757 г. с Киевской на Московскую.

²⁵ Назначения Амвросия (Дубневича) на Черниговскую кафедру (1742 г.) и Иоанна (Козловича) на Переяславскую (1753 г.).

²⁶ В 1745 г. Никодим (Скребинский) по собственному желанию получил перевод с Санкт-Петербургской (!) кафедры в Переяславль, что формально выглядело явным понижением по службе (15 лет службы в Великороссии). В 1757 г. киевским митрополитом стал бывший Переяславль-Залесский епископ Арсений (Могилянский) (18 лет пребывания в Великороссии). В 1761 г. были назначены епископ Воронежский Кирилл (Ляшевецкий) на Черниговскую кафедру (19 лет отсутствия) и епископ Кексгольмский Парфений (Собковский) – на Смоленскую (16 лет отсутствия).

²⁷ Реформирование малороссийских епархий началось в 1786 г. Вопрос о том, насколько реформа была в действительности выгодна духовенству, остается за рамками данной работы.

²⁸ Секуляризация, естественно, не могла быть проведена на землях Могилевской епархии, входивших в состав Речи Посполитой, однако, финансирование как раз этого диоцеза было прописано отдельной строкой в Книге штатов 1764 г. (Полное собрание законов Российской империи. Собрание первое. СПб., 1830. Т. XLIV. Ч. 2. С. 25)

Икона и «русский мир»

«Бесчисленное множество» икон

В теории «Москва – Третий Рим» и мифопоэтическом образе Святой Руси исследователи давно ищут особенности отечественной истории. Строительство Московского царства как «царства» особой харизмы с мессианистическими устремлениями, как «священной империи» оказало большое влияние на развитие русского православного сознания¹. Есть основания допустить, что на определенном этапе этому сознанию (и русскому «миру» – так называли в Древней Руси сельское общество) был задан утопический набор образов и знаков, с которым оно продолжало жить, несмотря на все исторические перемены. Уже в историософии старца Филофея (1465–1542) обоснованием главного направления культуры выступила идея окончания на Москве всемирного «переноса империй» («*translatio imperii*») и обретение Русью особой харизмы. Известный эсхатологизм его концепции (изложенной в послании великому князю Василию III) обнаруживался в словах: «Так знай, боголюбец и христоробец, что все христианские царства пришли к концу и сошлись в едином царстве нашего государя, согласно пророческим книгам, и это – российское царство: ибо два Рима пали, а третий стоит, а четвертому не бывать». Эта «полнота времен», своего рода конец истории, в котором уже виделся образ царства Христа на земле, выстраивалась на противопоставлении русского священного царства «неверию» всего остального мира: «Водой называют неверие; видишь, избранник Божий, как все христианские царства затоплены неверными, и только одного государя нашего царство одно благодатью Христовой стоит»². При этом важно, что на Московской Руси мыслительная конструкция «*translatio imperii*» (разработанная еще ранним средневековьем) отягощалась уникальными историческими обстоятельствами. Коллективное сознание и религиозное чувство не просто ее «легко» получило после падения Византии в 1453 году, но и легко усвоило, поскольку усваивало уже в контексте веяний того религиозного возбуждения, которое сопутствовало Реформации, отрицавшей (в отдельных течениях) иконопочитание, а также на фоне пленения восточно-православного мира Османской империей, т. е. «неверными», мусульманами. Копируя византийскую модель, Московская Русь осмыс-

ляет себя единственным и богоизбранным *государственным* держателем как *главных символов священной державы*, так и главного символа православной веры – *иконы*. Традиционная для имперской теологии концепция «царства» в русском сознании стала сопрягаться с мифопоэтическим образом Святой Руси, или, говоря метафорически, Руси – Большой Иконы, пространство которой осмыслялось исключительным и священным.

Икона как религиозный символ обнаруживает мистическую связь земного и небесного, она – знак мира горнего в мире дольнем. Но икона способна и к «наиболее глубокому проникновению в тайны религиозного сознания»³. Отношение к иконе (визуальному образу) лежит в основе отношения к миру. Поэтому огромное количество на Руси икон не только «отражало» священную историю, но активно влияло на коллективное сознание. На протяжении веков в его глубинах отстаивалось убеждение во *всеприсутствии* образа Христа на Русской земле, в том, что Русь находится под «покровом Божиим», является землей богоизбранной. Вспоминается в этой связи икона «Господь Вседержитель над Московским Кремлем» (1744, частное собрание). Взгляду представлен Христос, как бы освящающий «русский мир», постоянно «присутствующий» на Руси и преобразующий ее пространства в Большую Икону с эпицентром святости в Московском Кремле. «Русский мир» находит здесь как бы модель, которая его объяснит. Понятия «мир» (как средоточие несовершенства и страдания) и «царство» (как пространство святости, славы и благодати) оказываются соотносимы с феноменологией такого понятия, как «Святая Русь». В этом плане маленькие иконы в «Большой Иконе» (Святой Руси) начинают символизировать не что иное как обретение милости Божией на Русской земле. Они же направляют человека на определенный путь спасения.

* * *

Количество икон в России удивляло всегда. Иконы освящали пространства «русского мира» повсюду, начиная с дороги, поля и леса, и заканчивая городом, улицей и домом – микромиром человека. Известный экономист и публицист В.П. Безобразов посетил Владимирский край в начале 1860-х гг. с целью наблюдать быт суздальских «богомазов». И его поразило то множество икон, которое писали местные иконники. Спрос на иконы, – пояснял он, – «возникает из всеобщей насущной потребности десятков миллионов народа, в котором каждый нищий скорее согласится обойтись в своем углу без куска хлеба, даже без водки, чем без *благочестия*» (курсив автора. – *О.Т.*)⁴. Он же оставил свидетельство, что на каждом перекрестке, в полях и лесах Владимирского края

можно было натолкнуться на часовню или деревянный столбик с иконой: «Таких столбиков здесь несметное множество»⁵.

Уже в XVI веке о Москве ходили слухи, будто в ней 5300 церквей, монастырей и часовен⁶. По другим версиям – 1500 церквей и монастырей и до 10 тысяч монахов⁷. «В Кремле и в городе очень много церквей, часовен и монастырей, – замечал немецкий путешественник Адам Олеарий. – Внутри и вне городских стен их насчитывается более 2000»⁸. Для открытого пространства церковь и монастырь – более «высокие» знаки святости по сравнению с маленькой иконой. Количество и величие церквей и монастырей Московской Руси неизменно воспринимались как признак *всеприсутствия* небесных сил на Русской земле.

Не меньшую сакрализацию обнаруживало и пространство внутреннее. Иконы на Руси в помещениях, действительно, ставили кругом. И в XVI, и в XVII, и в XIX веках их можно было найти не только в каждом доме, но почти в любом общественном заведении, будь то судебная палата, торговая лавка, трактир, железнодорожная станция или суровая тюремная камера. В середине XVII в. количество икон в жилых домах явно удивило архидиакона Павла Алеппского, автора известных записок о путешествии в Россию: «У всякого в доме, – отмечал он, – имеется *бесчисленное множество* икон, украшенных золотом, серебром и драгоценными камнями, и не только внутри домов, но и за всеми дверями, даже за воротами домов. И это бывает не у одних бояр, но и у крестьян в селах, ибо любовь и вера их к иконам весьма велики» (курсив мой. – О.Т.)⁹. Трудно представить, что в конце царствования Алексея Михайловича в Образной палате хранилось более 8200 подносных икон в серебряных чеканных окладах и без окладов. «Там же хранилось, – замечал Н.П. Кондаков, – множество образов, оставшихся от прежнего времени, как наследие, большей частью в золотых и серебряных чеканных окладах, с камнями; сверх того, сохранилось более 600 старых и ветхих икон»¹⁰.

У бедняков не было икон, украшенных камнями и дорогими окладами. Но их заменяли стразы и медные ризы. И нет никаких сомнений в том, что и они стремились поставить как можно больше икон там, где только было возможно. В этом смысле боярский или архиерейский дом отличался от крестьянского лишь количеством и стоимостью моленных образов. Известный русский историк Иван Забелин в свое время писал, что до Петра I простолюдин в своем домашнем быту не многим отличался от богатого человека: «Различие обнаруживалось только в большем просторе, в большей *прохладе*, а главное – только в богатстве, в количестве *золота* и всяких драгоценностей, всяких *цат*, в которых, по мнению века, несравненно достойнее представлялся всякий

сан» (курсив автора. – *О.Т.*)¹¹. Поэтому пространство крестьянской избы было не менее сакрализовано, нежели пространство дома архиерея: «В каждой келье есть иконостас с образами, – вновь подметил Павел Алеппский, – и не только внутри, но и *снаружи над дверью*, даже над дверью лестницы, ибо таков обычай у московитов, что они вешают иконы *на всех дверях* своих домов, *подвалов, кухонь и лавок*» (курсив мой. – *О.Т.*)¹².

Исследовавший быт русских патриархов в XVII веке Н. Писарев пришел к выводу, что внутри всех жилых и служебных построек были непременно иконы, а с наружной стороны над входом прибывались кресты. Перед нами «домовая казна» патриарха, в которой хранилось самое ценное имущество святительского дома. И что мы в ней видим? «Имущество это, – замечает исследователь, – состояло из священных предметов, как-то: мощей святых и *грамадного* количества икон на красках и на золоте...» (курсив мой. – *О.Т.*). В патриарших хоромах моленные образа сакрализовали абсолютно все пространство. Согласно одному из указов, иконы предназначались «в новопостроенныя святого патриарха деревянные хоромы верхние и нижние и в *сени*, и в *чуланы*, и в приказные, и на *погреб*, и в иные всякие службы, и к воротам, и в *конюшню 40 икон* неокладных на золоте и на красках» (курсив мой. – *О.Т.*)¹³.

Обычай ставить иконы во всех помещениях сохраняется и у Петра I. Судя по описи интерьеров петровского дворца в Новопретворском (1739), иконы были в нем и в передней, и в спальне, и в прихожей, и в токарне. Так, в передней мы находим «образ Пресвятыя Богородицы большой писан на объери белой в черных рамах... образ Спасителей на меди за слюдою в черных рамах... образ Богородичен на бумаге в черных рамах...». Перед спальней находился «образ на стекле Сошествия Святого Духа в рамах черных». В столовой стояли иконы, писанные на полотне и на меди: «Образ Спасителей на полотне в рамах золоченых ветхих... образ Пресвятыя Бцы на полотне в рамах, образ Пресвятыя Бцы, на медной цке в рамах»¹⁴.

Набожность последнего русского императора Николая II хорошо известна. И огромное количество икон в императорских покоях прослеживается документально. «План расположения образов в бывших опочивальнях Их Императорских Величеств в Большом Кремлевском дворце» указывает только в этой комнате 40 икон, хотя можно предположить, что их было больше¹⁵. Известно, что религиозное возрождение начала XX века копировало модель московского благочестия XVI–XVII вв. Небывалая волна канонизаций русских святых, постоянные обретения мощей, строительство храмов в неорусском стиле и возрождение под императорским покровительством народного иконописания, –

все должно было убеждать коллективное сознание в исторической реальности Святой Руси и в небесном покровительстве империи¹⁶.

Моленная

В домах тех, кому позволяли возможности, сооружалась «домашняя церковь» – моленная. Подробное описание царской моленной XVII века (или «крестовой») мы находим у того же Забелина: «Одна стена ее, – пишет он, – сплошь была занята иконостасом в несколько ярусов, в котором иконы ставились по подобию церковных иконостасов, начиная с Деисуса или икон Спасителя, Богородицы и Иоанна Крестителя»¹⁷. То есть, пространство моленной строилось по образцу храмовой декорации, главным элементом которой являлся иконостас. Однако его отличительная особенность – образы личного благочестия, которые отражали жизненный путь человека, – от рождения до смерти. Нижний ряд иконостаса в храме обычно занимают иконы поклонные (прокуветария), которые восходят к украшению гробниц раннехристианских святых¹⁸. В моленной этот ряд могли занимать родовые святыни – иконы Христа, Богоматери, а также тезоименитых помощников и заступников перед Богом. Они же (в зависимости от функций) ставились на другие места. Так, *начало личного пути спасения* человека отмечала «родильная» икона, написанная в меру роста новорожденного младенца. Затем шли иконы, которыми благословляли на брак, одаривали за усердную службу или которые подносили в праздничные дни. По случаю чудесного спасения заказывали *обетные* иконы и кресты. В моленной стояла и *семейная* икона, которая отвечала коллективному молению семьи. В ее центре изображали Христа или Богоматерь, а рядом с ними (или на полях) располагали тезоименитых святых и даже реальных персон. Известная икона XV в. «Деисус, с молящимися новгородцами», – один из ранних примеров. Фигуры членов семьи – заказчиков иконы, находятся в ее нижней зоне (на «земле»), в то время как наверху (на «небе») представлен Деисус. В сознании человека XV века эти зоны разделены плотной границей. Подтверждают это и страницы новгородских рукописей XIII–XV вв., которые нередко содержат на полях (то есть на границе – «рамке» сакрального текста) бытовые пометы. В сознании переписчика эти «земные» просьбы (и даже ругательства) явно не соотносились с текстом Евангелия. Однако с развитием форм личного благочестия в конце XVI–XVII вв. святые покровители все чаще оказываются на иконах рядом с Христом и Богоматерью, а поля священных книг занимают ссылки и комментарии, указывая на активность сознания в общении с сакральным. На иконе мастера Прокопия Чирина

«Никита Воин» (1593, ГРМ) из моленной Никиты Григорьевича Строганова соименный святой представлен в молении Богоматери, но что интересно: благословляющий жест младенца Христа «нарушает» границу («рамку» из облаков) между небесной сферой и «земным» пространством, в котором пребывает святой. Граница между сакральным и мирским становится «прозрачной». На иконе Симона Ушакова «Архангел Михаил, попирающий дьявола» (1676, ГТГ) происходит окончательное сближение двух сфер. Иконные «портреты» заказчика и Архангела находятся рядом, в одном пространстве. Их семантика определяется только величиной фигур¹⁹.

Важное место в моленной занимали паломнические иконы и реликвии, привезенные из отдаленных монастырей и святых мест. Церковь Богоматери Фаросской в Константинополе – храм-реликварий, принадлежавший некогда византийским императорам. По его модели именно реликвии полагаются в основу сакрального пространства православных храмов и моленных. Мощи святых рассматривались важнейшим источником благодати²⁰. Они представляли собой особую ценность и на католическом Западе, и на православном Востоке. Они же скрепляли символическую структуру сакрального пространства²¹. Тем более, что для верующего святой реально присутствовал на земле как в своих мощах, так и в иконах, что сближало реликвии и изображения в системе культа. Поэтому списки с прославленных чудотворных образов, всевозможные ковчежцы-мощевики, складни-реликварии, моленные образы со вставленными мощами и кресты-энколпионы неизменно обнаруживались в моленной на самом почетном месте и были оформлены самым изысканным образом. Их формы отражали и важные события религиозной жизни. По наблюдениям исследователей, распространение во второй половине XIV–начале XV вв. оглавий русских мощевиков с изображением Спаса Нерукотворного могло быть связано с противостоянием ереси стригольников, отрицавших иконопочитание и культ мощей²². Другой пример – реликварий с мощами святой Феодоры, по форме похожий на книгу с гравюрой и отвечающий эстетике барокко с ее вниманием к учености и книжности²³. Десница святой была помещена как бы в средник лицевой гравюры с клеймами жития. То, что средник замещен реликвией, подтверждает взаимозаменяемость для верующего визуального образа святого и его мощей. Помимо этого, в моленной находились ковчеги, киоты, аналои, завесы, покровы, пелены, подсвечники и лампы. Все это – неотъемлемые части драгоценного «убора» моленного образа, игравшие важнейшую роль в его восприятии и почитании²⁴.

В XVII веке в создании особой атмосферы в моленной большое значение приобретают «молитвы». Их писали на бумаге и досках, а затем вставляли

в золоченные рамки. Сакральное слово получает убедительность и наглядность, оно дополняет иконописный образ: «Так, в 1676 г. живописец Иван Салтанов выкрасил две доски с „молитвами“ в хоромы государю. В 1677 г. словописец Поликарп Фомин написал в хоромы государю „молитву“ чудотворцу Алексию, да к Спасову и Богородичну образам тропари и кондаки» (курсив автора. – О.Т.)²⁵. И, конечно, эти «молитвы» бытуют рядом с книгами духовного содержания – Евангелием, Молитвословом, Псалтирью и другими. Как и иконы, книги бережно сохраняли. Они переходили по наследству вместе с родовой святыней. Особенно это касалось книг с лицевыми миниатюрами.

В конце XVI – первой половине XVII вв. в моленных царской семье и знати появляются *строгановские иконы* изысканного миниатюрного письма. Обладание такой иконой, по замечанию Павла Флоренского, – «предмет гордости, тщеславия и коллекционерства». Известно, что у «именитых людей» Строгановых были собственные иконописные мастерские. Но для них работали и государевы иконописцы – Прокопий Чирин, Назарий Савин, Стефан Арефьев и некоторые другие. Их подписные произведения рассматривались как драгоценные предметы культа, ценнейшие вклады и подношения. В дальнейшем они составляли «предмет гордости» старообрядческих иконных собраний. Не будем забывать, что известные старообрядческие моленные (Рахмановых, Морозовых, Салдатенковых, Рябушинских и других) стремились копировать московские «иконные горницы» XVI – XVII веков. Но у них были и свои особенности. В старообрядческой моленной повышается значение древнего образа в концепции спасения и ритуальной практике. Зачастую такая моленная – собрание древнерусских реликвий, например, списков с чудотворных образов Богоматери, или же собрание икон строгановской школы. Но главное – все иконы отличала дониконовская символика, то есть символика обряда, принятая в русской церкви до реформ патриарха Никона и постановлений Большого Московского собора 1667 года. Известно, что богослужебная символика – путь к богообщению. Православный обряд пронизан символизмом – видимыми знаками, через которые дается возможность стяжать веру и благодать. Поэтому художественная структура древней иконы – это (для старовера) определенная знаковая система, в основе которой лежит двоеперстие и сокращенное имя Христа (ІС ХС). То есть критерием истинности образа является его каноничность – форма откровения божественной реальности, которая всегда имела в православии литургическое и догматическое значение²⁶. Древняя икона с дониконовской символикой воспринималась как *знак* правой веры, Третьего Рима и Святой Руси.

Отсюда особое значение приобретал и средневековый канон как *знание априорных правил ремесла*. Ф.И. Буслаев нашел им специальный термин – «церковное искусство». В середине XIX в. ученый писал, что старообрядцы «знают поименно лучших мастеров строгановского и новгородского письма и не шадят денег на приобретение иконы какого-нибудь знаменитого мастера и, благоговей перед нею как перед святынею, вместе с тем умеют объяснить себе и ее художественные достоинства, так что технические и археологические замечания их могут дать полезный материал для истории русского церковного искусства». И далее: «Мне случалось бывать во многих из московских молелен и всегда выносил я из них самое отрадное впечатление, внушенное тою свежестью художественного воодушевления, с которым их благочестивые владельцы относятся к собранным ими сокровищам. Они снимают иконы с их мест на стене, чтоб лучше рассмотреть все подробности исполнения или разобрать древнюю надпись»²⁷.

Поскольку знаковая система образа имела принципиальное значение, древняя икона поновлялась согласно принятым нормам. Об этом говорят особые *обрамления* древнего образа, которые на языке староверов-иконников назывались «*врезок*». Живописная поверхность частично стиралась и прописывалась свежими красками, в результате чего лик, фон и знаки приобретали ясность и четкость. Древнее изображение врезалось также в другую доску, которая служила как бы *новым ковчегом* древней иконы. Его главная функция – сохранение святыни. По этой аналогии и моленная старообрядца – укромное, спрятанное от посторонних глаз пространство, которому в частном доме отведено особое место. По наблюдению того же Буслаева, моленная, как правило, занимала отдаленное от главного входа помещение. Иногда вход в нее сделан с заднего крыльца; часто она помещалась рядом со спальней или кладовой, где обычно хранились деньги и ценные вещи. Когда же моленная представляла собой помещение для коллективного моления, она отделялась от жилых комнат сенями. Все ее пространство заполняли иконы: «Самая молельня, начиная с высоты полутора аршин и до самого потолка, уставлена иконами, обыкновенно с трех сторон, для того чтоб к стене, не занятой иконами, во время молитвы можно было стоять задом. Перед иконами во множестве теплятся лампы и свечи»²⁸. Эта впечатляющая иконная экспозиция, безусловно, отвечала вкусам ее обладателя, но в своей основе она воплощала все то же особое понимание древней иконы как святыни и реликвии: икона имела силу только в контексте ритуала, в основе которого лежали знаки дониконовского обряда.

Все это «многослойное обрамление» священного образа настраивало человека и в XVII веке и в XIX веке на особый лад. Лики святых, произнесенное

вслух и написанное слово, свет от лампад и свечей, блеск драгоценных окладов, дым и запах фимиама подводили его к молитвенному состоянию, близкому к галлюцинации видению потустороннего мира, его онтологическому ощущению и предвкушению. Граница видимого и невидимого пульсировала и мерцала, приоткрывая человеку райские пространства загробной и вечной жизни. И не случайно, что его реальный переход в мир иной сопровождали те же лики святых. Причем, в случае царствующих персон они играли сложную роль. В этом убеждают надгробные иконостасы русских царей и цариц. Образы личного благочестия перемещались из моленных, покоев и келий в церковь и становились символическим дополнением места погребения. Надгробный иконостас правительницы Софьи Алексеевны в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря – характерный пример. Его состав – та же «родильная» икона и личные образы. Но иконостас над местом захоронения не только указывал на могилу Софьи в священном пространстве храма. Перед нами сложный пространственный образ жизненного пути почившей, своеобразные «театральные подмостки», на которых разыгрывалась драма борьбы святых персонажей за душу ушедшей в иной мир царевны.

«Красный угол» – Святая Русь – Дом Богородицы

Пространство русской избы освящено поставленными в самых удаленных уголках иконами. Но в ней мы найдем и главное, так называемое, «сильное» место. Это «красный угол» – крестьянская «домашняя церковь», «Горний Иерусалим». Предписания по его оформлению диктует уже «Домострой»: «Каждый христианин должен в доме своем, во всех комнатах, развесить по старшинству святыне образа, красиво их обрядив, и поставить светильники, в которых перед святыми образами зажигаются во время молебствия свечи, а после службы гасятся, закрываются занавеской чистоты ради и от пыли, ради строгого порядка и для сохранности»²⁹. Как правило, «красный угол» содержал «божницу» или киот для постановки икон. В русском языке слово «киот» или «кивот» имело двоякий смысл. Оно могло означать ящик или раму, в которую вставлялась икона. Оно же означало библейский Ковчег Завета, то есть «Кивот завета» или «Кивот сидения» (Исход, 25: 10). В словаре Даля киот («кивот», «кивотец», «киотка») определяется как «поставец для святых икон», а также говорится, что «иудеи хранили в кедровом с золотом кивоте скрижали завета, а ныне в синагогах – Пятикнижие Моисеево..., кивот у них называется Оронга-кодещ»³⁰. В средние века сооружение «кивота» являлось важнейшей частью убранства церкви, в понятие которого входили не только кивории, но

и украшенные царские врата, завесы и моленные образы с пеленами. «Кивотом» могла называться и надпрестольная сень, и рамочная конструкция иконостаса, и отдельная рама для иконы.

По народным поверьям, сооружение «красного угла» в доме считалось не менее ответственным и богоугодным делом: «божница» обладала обрядовой и магической функцией, а ее рама – это «окно», в котором ежедневно происходит общение с потусторонними силами, «иерофания» (hierophanie), если воспользоваться определением М. Элиаде, т. е. проявление «священного» в мирском³¹. «Красный угол» всегда стремились украсить не только орнаментальной рамкой, но и яркой завесой, живыми цветами, ветками вербы или ивы, принесенными из храма в Вербное воскресенье³². Рядом с иконами помещали лубки. Обрамляя «божницу», народные картинки как бы связывали «место божественного присутствия» с пространством крестьянского «мира». Особенно популярны были картинки на темы притч, а также образы подвижников благочестия, явлений чудотворных икон, святых мест и монастырей. Здесь можно было найти и портреты царей: народную икону и лубок всегда сближал мифологизм народного мышления. «Следя за религиозными требованиями народа, – отмечал Д. А. Ровинский, – картинка доставляла ему дешевые изображения почитаемых им святых»³³. Иконография и художественные особенности лубков переходили на иконы³⁴. И если мы представим себе икону и лубок в полумраке крестьянской избы, мы почувствуем, что видны они были благодаря трем-четырем ярким краскам и линиям, «вспыхивавшим» при тусклом свете лампы.

Крестьянская «домашняя церковь» содержала и определенный пантеон небесных сил. Это – Христос, Богородица и святые, связанные с особенностями народного благочестия и деревенской жизни. «Специализация» и почитание святых как патронов ремесла – общая тема и католической и православной религиозности исхода средних веков и Нового времени. Не секрет, что народная вера – это «двоеверие», то есть целый необозримый мир образов, который имеет как бы двойной аспект: молитвенное благоговение официального культа и освященные народной традицией обрядовые формы и мифы³⁵. Поэтому специализация «сельских» святых явно относится к универсальным навыкам народного сознания³⁶. Между тем, упор Нового времени на личное благочестие по-разному затронул религиозные системы поведения. Если в кальвинизме стяжание благодати ставилось в зависимость от избранности, самоконтроля и устойчивости веры, то в католицизме и православии идея личного благочестия более тесно стала соотноситься с развитием идеи заступничества святых³⁷. После Тридентского собора (1545–1569) культ Богородицы в новом

католическом благочестии стал порой затмевать почитание самого Христа. В Европе появляется огромное количество алтарных образов Богоматери, а также посвященных ее имени храмов. И если в протестантизме формы богослужения становились все более абстрактными, то в католицизме и православии – более конкретно-чувственными и наглядными. Хотя пути последних существенно разошлись. В противостоянии католикам и протестантам русская церковь в XVI–XVII вв. сделала акцент на литургику и идею посредничества и заступничества Богоматери. В то же время развитие православной концепции Премудрости Божией и просветления твари стало сложно переплетаться в русском опыте с мифопоэтическим образом Святой Руси, что проявилось как в церковно-литургической практике, так и в особенностях народного почитания богородичных икон. В «красном углу» икона Богоматери всегда занимала особое место – рядом с иконой Иисуса Христа.

Русский литургический календарь Нового времени интересно отразил связь Богоматери с представлением о *святости окружающего мира*: начало церковного года ознаменовывалось празднованием Рождества Богоматери и заканчивалось Успением. Приблизительно с XVII в. этот цикл стал освящаться празднованием *софийных икон*. Рождество порой соотносилось с иконой Софии киевского извода, а Успение – Софии Новгородской. Особое литургическое значение иконы Богоматери проявилось и в русском иконостасе: с правой стороны от царских врат помещали образ Спасителя, слева – Богоматери. Замечено, что в русском иконостасе и в богослужении чуть ли не половина молитвословий обращена к Богоматери. В календаре русской православной церкви насчитывается около 260 празднуемых богородичных икон, а в так называемой Сергиевой Минее – до 700!³⁸.

Огромному количеству богородичных икон и в XVI, и в XIX веке всегда соответствовало не меньшее количество богослужбных и для домашнего чтения текстов. Каноны, акафисты, тропари и службы праздникам дополнялись окрашенными фольклорными вымыслами апокрифическими сказаниями о богородичных иконах и всевозможных видениях. Популярными в народе апокрифы «Хождение Богородицы по мукам» и «Сон Богородицы» располагались в Четьих-Минеех, Прологах и Триодях. Богородичная тема активно развивалась в житиях святых и летописях, а позднее – в популярных книжках для народа. Если, по житиям, Богоматерь являлась русским святым, то эти явления могли отражаться в моленных образах, приобретавших огромную популярность. Иконы «Явление Богоматери св. Сергию Радонежскому» и «Явление Богоматери св. Серафиму Саровскому» – наиболее известные примеры. Нередко происходило наоборот: само явление Богоматери описывалось в за-

висимости от иконы. Святому Мартирию Зеленицкому, согласно тексту жития, Богоматерь воистину явилась тем образом, «как она написана на иконе келейной». Здесь вспоминается и наблюдение Флоренского, что «именно с икон чаще всего сходили святые, когда являлись молящимся»³⁹.

В русском религиозном опыте исследователи отмечают созвучие культов Софии и Богоматери⁴⁰. И это наблюдение многое объясняет. Будучи соотнесенным с темой Премудрости, народное почитание Богородицы не только усилилось, но и контаминировалось с языческим культом Матери-Сырой Земли. Отсюда наблюдалась неизменная потребность русского человека включать икону Богородицы в ритм трудовой жизни и повседневных забот. Сведения из народной «мариологии» о наделении икон Богоматери теми или иными функциями, по сути, не поддаются учету. Вот лишь отдельные примеры. На праздник Благовещения икона «Благовещение Богоматери» участвовала в обряде освящения посевного зерна. Ее помещали в кадку с зерном и молились чудесно зачавшей Богоматери, пытаясь влиять на плодородие Матери-Сырой Земли⁴¹. Перед иконой Неопалимой Купины молились для предохранения от пожара. Перед образом Казанской Богоматери молились о «прозрении ослепших очес», перед Феодоровской – от тяжелых родов; «о сохранении здоровья младенцев» – Тихвинской Богородице. Перед иконой Одигитрии молились, отправляясь в дальнее путешествие. Наблюдение Г.П. Федотова, что русский народ страстно желал видеть не небесное, а земное пребывание Богоматери, лишь подтверждает эти особенности богородичного культа. Со своей стороны подчеркнем: народное убеждение (по духовным стихам), что лик Богоматери написан *самим Христом*, нам говорит об исключительном благоговении перед ее иконой:

Да Я Сам, Мати, со неба сойду,
Я Сам из Тебя душу выну,
Погребу Твои мощи с ангелами,
С херувимами да со славными серафимами,
И *спишу Твой лик на иконе*,
Поставлю во Божией церкви за престолом (курсив мой. – *О.Т.*)⁴².

С учетом этого можно допустить, что Святая Русь уподоблялась народным сознанием *иконе богородичной*: «Святая Русь – Дом Богородицы» – известная народная поговорка. Если в иконах Христа видели грозного Судию и Небесного Царя, то в иконах Богоматери видели основную заступницу грешного мира перед Богом⁴³. Чудеса богородичных икон всегда ближе и теплее. В народном сознании им отводилось как бы первое место в ряду других «спасительных», «вспомогательных» и «целительных» чудес, которых ждали от икон

святых. Хотя многообразие последних – не менее характерная черта русского народного православия. В этом убеждает огромное количество источников, включая фольклорные тексты, иконописные подлинники и сами иконы.

Наиболее почитаемый народом образ Николы мог замещать в «красном углу» икону Иоанна Предтечи в составе деисуса, располагаясь рядом с иконами Христа и Богоматери⁴⁴. Авторитет Николы отразился и в иконографии предметов личного благочестия. На небольших крестах, иконках и складнях XII–XVII вв. Николу можно обнаружить в центре композиции или напротив Богоматери. Святой почитался покровителем купцов и путешественников, его культ связывался со множеством земледельческих примет и обрядов. По сравнению с такой «универсальностью» («Николе молимся о всех нуждах, а Илье о дожде» – гласила пословица), функции других святых явно скромнее. Мученику Мине молились в основном об исцелении «болезни очных», о том же – святому Лонгину Сотнику. От головной боли обращались за помощью к Иоанну Предтече, от зубной – к святому Антипе, а от лихорадки – к святой Марфе. Роман Чудотворец помогал от бесплодия, а Варвара Великомученица, Харлампий и Онуфрий – от внезапной смерти. Святые Гурий, Самон и Авив считались покровителями семьи. То есть, святые могли «все», и в этом сложно не увидеть отголоски языческих воззрений⁴⁵. Но учтем, что миф – диалектически необходимая категория сознания, и магическое отношение к миру – это не просто пережиток язычества, а исконная черта мировоззрения и ежедневной практики сельского населения. Народное сознание воспринимало события «священной истории» через цикл православных праздников, которые в свою очередь соотносились с циклом крестьянских работ⁴⁶. Поэтому одни и те же образы предстают в официальной доктрине и массовых верованиях весьма различными: в бытовом православии происходит мифологизация христианских тем и догматов. Это проявляется и в самих иконах.

Исследователи народных культов замечают, что порядок перечисления древнерусских языческих богов (начинается Перуном и заканчивается Мокошью) обнаруживает иногда параллель в серии изображений святых на новгородских иконах XV века, где вначале предстает Илья Пророк (эквивалент Перуна), а в конце – Параскева-Пятница (эквивалент Мокоши)⁴⁷. Одна из таких икон – «Богоматерь Знамение с избранными святыми (Илья Пророк, Никола, Власий, Флор, Лавр и Параскева-Пятница)» (Новгород, XV в., ГТГ), на которой представлен основной пантеон народных святых. В их культе (особенно на севере Руси – Новгороде и Пскове) отслеживаются атрибуты древнеславянских языческих богов. Например, в наборе атрибутов Ильи Пророка видится продолжение свойств бога княжеской дружины – Перуна и вообще более ран-

него индоевропейского Бога Грозы⁴⁸. Илья Пророк часто выступает воплощением Громовержца. Занимающий среднее положение святой Власий отождествляется с древнеславянским Волосом-Велесом, который был известен как «скотий бог». Отсюда Власий почитался как покровитель рогатого скота. Его изображали вместе с домашними животными, а иконы часто ставили на скотный двор. Следующая за ним пара святых – Флор и Лавр, восходит к древним парам, так называемых, близнецных богов, соотносившимся с конями (к примеру, греческие Диоскуры). Поэтому Флор и Лавр изображались с конями и почитались как покровители коневодства. Наконец, в почитании святой Параскевы-Пятницы прослеживаются функции основного женского божества восточно-славянского пантеона – Мокоши, которой тайно молились русские женщины («идолопоклонницы») еще в XIV веке. Культ Параскевы («бабьей святой») обнаруживал такие признаки Мокоши как прядение (пряжа) и водная стихия (деревянные скульптуры Параскевы часто ставили на колодцы).

В данный пантеон, конечно, входит и Георгий Победоносец. Для официальной церкви он предстает как «мученик» – римский офицер, казненный на рубеже III и IV веков за приверженность христианству. Но для неофициального народного культа он важен как Победитель дракона. Легенда о святом Георгии («Чудо Георгия и змие») нашла свое отражение во множестве фольклорных текстов⁴⁹. Допуская его литературную основу, официальное богословие устранилось от его комментария. Между тем, Георгий-Змееборец и Победитель дракона – один из самых поэтичных и излюбленных народных образов. Как и Илья, он во многом соответствует Перуну (как Громовержец и Змееборец). И если Перун почитался как предводитель княжеской дружины, то Георгий Победоносец – как покровитель русской армии.

Представлениям о силе и могуществе Христа, Богоматери и святых отвечали и постоянно встречавшиеся на Руси изображения *икон в иконах*⁵⁰. Видимо, нигде мы не найдем столь необыкновенного распространения в XVI – XIX вв. икон, миниатюр и религиозных картинок для народа, на которых бы изображались иконы и которые украшали «красный угол» русской избы. Нигде не были так распространены и популярны житийные образы и небольшие моленные иконки с большим количеством небожителей. Наконец, нигде так не почитались иконы, на которых святые были бы представлены в молении перед богородичным образом, или же небольшие иконки для паломников, на которых можно увидеть святого с основанным им монастырем и почти всегда изображенной *чудотворной иконой*, которой посвящалась одна из церквей или один из приделов в этом монастыре. Все это – особенности русского благочестия, выражение особого благоговения народа перед образом и важный аспект

народного почитания святых. В предпочтении включать икону в сакральное пространство другой иконы отразилось особое значение образа в икономии спасения⁵¹. Вот лишь отдельные примеры. В молитвенном предстоянии перед иконой Спаса русские иконники неизменно изображали святого Тихона Калужского, иногда в дупле дерева, в котором спасался подвижник, поставлены две иконы – Христа и Богоматери. В молении перед образом Богоматери иногда представлен святой Пафнутий Боровский. На небольших народных иконках святой Никодим Кожезерский держит перед собой богородичную икону. Адриан Пошехонский изображался на фоне монастыря или реки, а рядом на дереве – икона Успения или Богоматери. Как на моленных образах, так и на миниатюрах с богородичной иконой в руках изображали святого Василия, епископа Муромского. Наконец, вспомним многочисленные изображения второй половины XVI – XIX вв. Авраамия Галицкого, неизменно представленного с богородичной иконой в руках. Изображения икон в иконах убеждали человека в сакральности окружающего мира, как бы в «снятом» образе истории на необъятных пространствах Святой Руси. Повседневная молитва перед такими иконами убеждала человека не только в христианских догматах, но и в присутствии Бога в тварном мире, в повседневном труде, в неизреченном чуде постоянного благодатного действия.

Поэтому «красный угол» с иконами и лубками, цветными лампадами, завесами и пеленами, ветками вербы и полевыми цветами предстает перед нами как преобразованное народной верой и искусством «окно» в мир небесной красоты. И, видимо, не случайно русский «красный угол» был описан В. Кандинским в автобиографической повести, как одна из «ступеней» к абстрактной живописи, способной уловить трансцендентное, но только (в отличие от иконы) на пути личной связи художника с абсолютным. Яркие краски крестьянских святых, тусклый свет и магическое действие орнамента – все это обеспечивало взгляду доступ к беспредметному и трансцендентному космосу: «В этих-то необыкновенных избах, – вспоминает Кандинский о своем посещении Вологодской губернии, – я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ... Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы – все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. *Красный угол, весь завешанный писанными и печатными образами, а перед ними красно-тепящаяся лампадка...* Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно...»

(курсив мой. – *О.Т.*)⁵². За мерцающими и загадочными (православно-языческими) народными символами и обрядами русский авангард открыл путь к «чистым формам» и за пределы реальности⁵³.

Почитание на Руси икон глазами иностранных путешественников

Иностранные путешественники XVI – XVIII вв. описывают ритуал молитвы перед иконой на улицах и в домах, его торжественный для мирянина характер. По причине «великой любви» к иконе, замечал архидьякон Павел Алеппский, русский человек не молился, не завидев издали иконы или купола церкви: «Такова их вера». В церкви и дома, помолившись на иконы, он обращался и делал поклоны на все четыре стороны. Вот идет стройный «порядок ратников», но, завидев *икону*, все они снимали свои колпаки, оборачивались к образу и молились, несмотря на ужасный холод в тот день⁵⁴. На улице датский посланник и автор описания путешествия в Россию при Петре I Юстус Юль невольно заметил привычку русских часто креститься и кланяться: «Пред образами, *нарисованными на домах или воротах*, русские всегда по многу раз кланяются и крестятся» (курсив мой. – *О.Т.*)⁵⁵. Такое наблюдение сделано полувеком раньше и Павлом Алеппским: «Всякий раз как увидят икону, останавливаются и молятся на нее с большим благоговением. Если бы кто из них прошел даже мимо ста икон в течение часа, он останавливается и молится на каждую, не торопясь. Таков их обычай не только у мужчин, но и у женщин и детей»⁵⁶. Известный путешественник Адам Олеарий (1603–1671) замечал, что русские молятся и на венчавшие церкви кресты: «Поэтому на улицах то и дело встречаешь молящихся русских». По его наблюдению, всякая клятва неизменно предполагала ритуальное приложение к иконе⁵⁷. Никакое горе не могло предупредить взрыв благочестия перед образом: провожая покойника, оборачивались к иконе, укрепленной над дверью, творили крестное знамение, били себя в грудь и клали земные поклоны, плача и рыдая⁵⁸.

В повседневности благоговение перед иконой исключало произнесение тех слов, которые, казалось, снижали достоинство образа. Никогда не говорили «купить» икону, но «выменять». «В иных местах набожные люди и о церковных свечах, деревянном масле и т. п. ни за что не скажут „купил“, но „выменял“»⁵⁹. Об этих «мелочных странностях» сообщал и английский лекарь царя Алексея Михайловича Самуэл Коллинз (1671). Одна из берестяных грамот нам сообщает, что иконы продавали сами мастера (кат. 61). Однако так было в конце XII – начале XIII в. Позднее иконы сбывали лавочникам или офеням-иконщикам. В Москве в XVII в. был уже особый двор («торг») с лав-

ками, в которых продавали иконы на любой вкус. В одной из таких лавочек Самуэл Коллинз наблюдал любопытную сцену. Когда вели речь об иконах, то слова подбирали самые благопристойные. При купле/продаже глагол «купить» заменялся: икону можно только «выменять» по той причине, что «нельзя покупать святых». Когда же обмен действительно хотели совершить, старый образ несли в иконную лавку, там оставляли и клали «деньги взамен». Если сумма торговцу казалась малой, он отодвигал деньги молча, а покупатель молча их добавлял, и так до тех пор, пока сумма не становилась достаточной⁶⁰. Тот же автор уверяет, что не допускалось вешать иконы на гвоздях: они стояли на особых подставках. Если икона сгорала во время пожара, то говорили, что она «вознеслась на небо» или «выбыла». Ветхие иконы не выбрасывали, а пускали вверх ликом по реке, закапывали на кладбище или в саду, а «само место охраняли от всего нечистого»⁶¹.

Краткая и частая молитва перед иконой – «Господи, помилуй», предполагала постоянное обращение к Богу за помощью. Поэтому при входе в дом первое, что искал православный, – это образ. Модель такого поведения давала Кормчая XVI века: «В дом входя и из дому исходя, поклоняемся и почитаем первообразное существо, якоже отцы наши предаша, се бо есть правоверных знамение»⁶². Сигизмунд Герберштейн (1486–1566), известный немецкий дипломат и автор «Записок о московских делах», передавал, что в каждом русском доме иконы всегда стоят на самом почетном месте, и когда «один приходит к другому, то, войдя в жилище, он тотчас обнажает голову и оглядывается кругом, ища, где образ. Увидев его, он трижды осеняет себя знаменем креста и, наклоняя голову, говорит: „Господи, помилуй“»⁶³. Почти то же самое пишет Иоанн Пернштейн: «В своих домах они равным образом придерживаются богомольных своих обычаев... При входе или выходе из дома всегда падают три раза на колени пред изображением Распятия или пред иконою Пречистой Девы в знак почитания, коим постоянно держат зажженные свечи во всякой комнате, или у всякой печки, знаменуясь крестным знаменем и повторяя до трех раз обычное „Помилуй, Господи“». Только после совершения этого обряда они начинают разговаривать с находящимися в доме. То же самое делают, прощаясь с хозяевами»⁶⁴. Пройдет 150 лет, и ничего не изменится. Протестант, голландский живописец и этнограф Корнелий де Бруин (1652–1727) искренне удивлялся обычаю сначала обращаться к моленному образу, а затем к человеку. Протестанту не нужен образ и «символика надежды». Благоговейное отношение к иконе ему кажется «странным»: заходя в комнату, русские не говорят ни слова, но ищут изображение «святого, которое всегда имеется в каждом покое. Отыскав оное, они кладут перед ним три поклона,

осеняя себя крестным знаменем и произнося „Господи, помилуй“ или же „Мир дому и живущим в нем“, опять совершают крестное знамение, затем уже они здороваются с хозяевами и ведут с ними беседу». Такое поведение выглядит еще более странным при посещении иностранцев, когда кладут поклон перед первой попавшейся на глаза картиной «из опасения не отдать прежде Богу подобающего ему почтения»⁶⁵. И хотя в глазах православных все эти обычаи воспринимались как истинная набожность, многие из них подтверждают «законнически-ритуалистическое» направление в русской мирянской религиозности. Не без основания оно связывается с преобладанием иосифлянской модели в системе московского благочестия: «Победив в XVI веке, — отмечал Г.П. Федотов, — это направление удержалось, несмотря на идущие сверху западнические влияния, как раз в низовых и консервативных слоях церковного общества... Вплоть до наших дней обрядовое благочестие консервативных слоев жило этим московским наследием, которое для многих неискушенных представляется теперь завещанием “Святой Руси”»⁶⁶.

Между тем, культура повседневности диктует свои нормы и законы. Будучи «смеховой формой» народного мироощущения, народная стихия суеверий и насмешек никогда не уживалась с официальной серьезностью. Так, по словам Олеария, во время пожара 1611 года в Новгороде некий благочестивый человек, стремясь спасти свой дом, стал усердно молиться перед иконой Николы. Когда же молитва не была услышана, он бросил с досады икону в огонь со словами: «Если ты нам не желаешь помочь, то помоги сам себе и туши»⁶⁷. Другой пример. Во времена смуты начала XVII века смоленские крестьяне спасались от поляков в глухих лесах. Когда поляки их настигали и отбирали имущество, они подвешивали на деревьях иконы в перевернутом положении и богохульствовали: «Мы вам молимся, а вы нас от Литвы не обороните»⁶⁸. Такого рода символические инверсии отчасти раскрываются в контексте «мира наизнанку» и народной карнавальной традиции. «Ритуальный смех», срамословивший божество, относится, как известно, к древнейшим формам народных культов. Однако, на грани Нового времени такие действия и обряды — уже обратная сторона официальной церковности. В них нет молитвенной просьбы, они не направлены на достижение высших целей — стяжания благодати и спасения. «В сущности, это сама жизнь, но оформленная особым игровым образом»⁶⁹. То есть, это мир, организованный «наоборот», универсальный язык образов и символов, предполагавший перевернутую сторону серьезного ритуала. Поэтому мы легко обнаружим параллели приведенным выше примерам везде, включая страны Западной Европы. Так, в эпоху Реформации и «великого спора о благодати» средневековые «ритуалы бесчестья»

и практика кары in effigie вдохновляли множество иконоборческих акций. Вот лишь некоторые из них. В 1524 году в Саксонии повесили на виселице образ святого Франциска Ассизского; годом раньше – скульптуру святого Яна. Известны факты «обратного» осмеяния и наказаний in effigie вождей Реформации, вроде публичного сожжения портрета Цвингли⁷⁰. В 1529 году на рыночной площади в Базеле толпа насмеялась над снятым с постамента Распятием Иисуса Христа со словами: «Если ты Бог, – помоги себе сам, если ты человек, – тогда можешь истекать кровью»⁷¹. Слова молитвы «Помоги, Господи!» и слова Евангелия «Если Ты Царь Иудейский, спаси Себя Самого» (Лк. 23: 37) приобретают здесь перевернутый смысл. В 1566 г. в Голландии было уничтожено огромное количество культовых образов, что отразилось в народных картинках. По наблюдению исследователя, эти изображения иконоборческих акций превратились позднее в «протестантские иконы»⁷². При всем том можно допустить, что «антиповедение» имело и принципиально-серьезный характер, обладало скрытыми магическими функциями и выступало в качестве «действенного общения с потусторонним миром и его обитателями»⁷³. Однако во всех этих случаях мы вновь и вновь имеем дело с архетипами и универсальными мыслительными конструкциями, которые в истории сознания не знают национальных, конфессиональных, а порой и временных границ. То, что в России «наказывали», по наблюдениям путешественников-протестантов, иконы, с одной стороны, может говорить о намеренном подчеркивании их суеверного почитания, но с другой – об интенсивности чувства и реально повышенных эмоциях, сложившихся в системе русских народных обрядов.

Движение с иконой

Не менее интересен в контексте повседневного благочестия мотив движения с иконой. В движении с иконой русские люди всегда наблюдали несение «знамени» веры, декларацию ее идей и символов. Еще святой папа Григорий II в письме к императору Льву III Исавру (675–741) отмечал, что ни один христоробивый и боголюбивый человек, отправляясь в путь, не совершал путешествия без иконы: «Так поступают люди добродетельные и богоугодные»⁷⁴. Поэтому русский человек всегда и везде брал с собой икону: отправлялся ли он на войну или шел в соседний городок. Корнилий де Бруин (1652–1727) уверял, что на Москве существует такое убеждение, что, если кто не имеет у себя собственной иконы, тот не может правильно молиться. Поэтому куда они ни отправляются, постоянно носят их с собой⁷⁵.

Носимые на груди образы личного благочестия – это путевые иконки и складни, на которых изображали Христа, Богоматерь, а также тезоименитых святых. Это мог быть и реликварий с мощами, который связывал своего владельца с образом святого, а через него – с единым телом христианской церкви. В этом смысле иконки и ковчеги-мошевики дополняли наперсный крест. Особый случай – походные иконостасы (полиптихи «походная церковь»), которые получают особое распространение со второй половины XVI в. Представляя собой уменьшенную копию церковного иконостаса, подобного типа образы предполагали постоянную защиту и покровительство земной и небесной церкви и были связаны с развитием идеи заступничества на фоне противостояния реформационным движениям. Появляются изображения иконостаса и на одной доске. Будучи ранее «большой иконой» в церкви, иконостас теперь перемещается в частное пространство человека: небесное покровительство и заступничество святых все более связывается с личным благочестием и религиозным переживанием. Эти иконы-«церкви» брали в военные походы, они выполняли роль и полковой иконы.

Непосредственное отношение к сакрализации «русского мира» иконами имели и знаки святости больших и малых дорог: «Все дороги изобилуют церквями, – уверял Павел Алеппский, – и куда бы кто ни поехал, останавливается слушать обедню в ближайшей церкви»⁷⁶. Между тем, эти церкви дополнялись многочисленными путевыми часовнями и крестами, о чем говорят документы и все те же свидетельства очевидцев – путешественников и паломников. Хотя государство и духовные власти, конечно, старались контролировать иконы на дорогах. В одной из своих поездок из Москвы в Клин митрополит Московский Филарет (Дроздов) заметил на дороге множество новых путевых часовен и киотов на столбах с иконами внутри. В этой связи им был написан документ, в котором говорилось, «давно ли устроены сии часовни, кем, с какого позволения, кто за ними наблюдает, ... не собираются ли при них доходы, а если собираются, то кем и куда употребляются»⁷⁷. Однако, постановление Филарета – «О хождении с иконами с нарушением благочиния», убеждает нас в том, что на дорогах движение с иконами было постоянным и часто находилось на грани благочестия и шутинства⁷⁸.

Здесь возникает любопытный сюжет – икона и нищие. С одной стороны, он связан с мотивом движения с иконой, с другой, – с такой чертой благочестия как милостыня. Старые гравюры, фотографии и документы настойчиво убеждают, что по всей России с иконами двигалась огромная армия нищих и странников. Просящего с иконой в руках или на груди всегда окружала заповедь любви – долг милостыни и любовь к обездоленному. Икона побуждала

к добродетели, и в частности к подаванию нищему. О следовании каритативным законам церковь заботилась всегда. Между тем, всякие хождения с иконами и соби́рание милостыни пытался регулировать еще Стоглав. Этому посвящалась специальная 74-я глава, в которой указывалось, что «по миру скитаются, по городам и по улицам, и по дворам, по селам, и по деревням черницы и черницы, и строи, и бабы, и прочий миряне *со святыми иконами ходят*, странствуют. Нецыи бо от снов смущении и от бесей прельщени мнятся пророчествовати и на сооруже́нье собирают. А инии на искупление просят и по торгам ходят с образы безчинно». Со ссылкой на «цареву заповедь» собор вынес постановление «по торгам кликати, чтобы вси таковыи со святыми иконами не ходили... А которые после царевой заповеди учнут со святыми иконами *безчинно* скитатися, и у тех иконы отнимати да по святым церквам ставити, а их из градов изгоняти» (курсив мой. – О.Т.)⁷⁹.

Известно, что Лютер, пересмотрев католическую концепцию «заслуги», отверг благочестивость подаваний нищему в контексте «добрых дел» перед Богом. В ответ и на католическом Западе, и на Руси пожертвования в пользу церкви, благотворительность и милостыня становятся важнейшими элементами в системе нового благочестия. Как никогда ранее, на Московской Руси нищих стали одаривать знаками повышенного внимания. Им давали деньги, одежду и пропитание. В результате, при храмах и монастырях складываются «партии» нищих – со своими местами, правилами поведения и внутренней иерархией. Война, с которой выступил Петр I против подобного положения дел, отразилась в сочинении «Объявление о звании монашеском» (1724) Феофана Прокоповича, идеи которого соотносились с известными взглядами Лютера, рассматривавшего монашество в аспекте эгоизма и пренебрежения человеком мирскими обязанностями. Лютер опровергал систему Фомы Аквинского, в которой монахи выступали главным заступником человека перед Богом⁸⁰. Будучи отголоском протестантских идей, нововведения Петра I предполагали и строгие меры относительно системы подаваний. Со временем они будут смягчены. Но вплоть до начала XX века церковь следила за тем, чтобы икона в «зоне нищих» не находилась на грани благочестия и плутовства, чтобы *движение с иконами* согласовывалось с правилами церкви.

В этом контексте интересно учесть и *движение офеней*. Кто они? Они – мелкие торговцы иконами в разнос. Но их были тысячи и тысячи, и они видятся как некие участники заданного культуре движения – сакрализовать все те же необъятные пространства Русской земли. Их торговая география и маршруты, правила поведения, арготический язык, способы добывания для старообрядцев древних икон – все это уникальные особенности именно русского

благочестия и иконного дела. Святая Русь явно отразилась в торговле и производстве икон не менее любопытно, чем в их почитании. Статистические отчеты середины XIX века уверяют, что только в таком центре народного иконописания как село Холуй Владимирской губернии писали и продавали просто немыслимое количество икон: «Исключая время четырех главных ярмарок, старики и молодые заняты писанием образов, которые расходятся по всей России частью через *разносчиков-офеней в числе от 1,5 до 2 млн. икон в год*» (курсив мой. – О.Т.)⁸¹. Видимо, нигде и никогда иконное дело и торговля иконами не поднимались на подобный уровень колоссальной промышленности.

Наконец, иконы постоянно перемещали как внутри церкви, так и снаружи. Их выносили в крестные ходы, во время праздников или в торжественных случаях приезда и отъезда официальных лиц. Многочисленные шествия с иконами не только в средние века, но и в Новое время оказывали на народ завораживающее действие. Упомянутый Ганс Датский был поражен экзальтированным благочестием и блеском одного из православных праздников XVI века, на котором он видел, как 15 священников в роскошных облачениях «несли прекрасные большие образа с превосходно изображенными на них святыми, украшенные жемчугом, золотом и драгоценными камнями»⁸². В средневековом обществе интенсивность чувств распространялись на гораздо большее число людей. Поэтому эффект подобных шествий вполне сопоставим с аналогичными процессиями в остальных частях христианского мира. Как в Византии, так и на Руси торжественные шествия с иконами были известны двух видов: регулярные и «исключительные». К первым, например, относился знаменитый ритуал с иконой Одигитрии – главной святыни Византии, на площади перед монастырем Одигон в Константинополе, а также многолюдные процессии с этой иконой по городу. Согласно описаниям паломников и очевидцев XI–XV вв., они происходили регулярно каждую неделю в один и тот же день (вторник) и сопровождалась чудотворениями, богослужениями и песнопениями⁸³. На Руси (по примеру Константинополя) был установлен крестных ход в праздник Богоявления для освящения воды, предполагавший вынос чудотворной иконы Владимирской Богоматери – палладиума Русской земли, многолюдные скопления паломников, праздничные службы, чудесные исцеления и громкие песнопения⁸⁴. Наряду с этим существовало еще множество крестных ходов с иконами в честь событий как церковной, так и государственной жизни: в память освобождения от нашествия врагов, закладки храмов. Шествия совершались и на полях для всеобщей молитвы. О последних писатель Сергей Максимов замечал во второй половине XIX века: «Церковные ходы представляют собой толпы длиною в целую версту, и в течение лета

таким крестным ходам, поднятиям местных икон, обходам полей и молебнам на них трудно подвести счет»⁸⁵.

В заключение остается сказать, что реальные движения икон и внутри храма и на открытых пространствах, участие икон в праздничных и повседневных ритуалах и шествиях закреплялись в сознании русского человека множеством летописных, духовных и литературных текстов о мистических и непостижимых явлениях – «летающих» по воздуху и молниеносно перемещающихся чудотворных образах. Вплоть до начала XX в. они создавали, освящали и брали под свое покровительство все еще Святую Русь.

Примечания

¹ *Малинин В.Н.* Старец псковского Елеазарова монастыря Филофей и его послания. Киев, 1901; *Бердяев Н.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990; *Карташев А.В.* Воссоздание Святой Руси. Париж, 1956; *Гольдберг А.Л.* К предистории идеи «Москва – Третий Рим» // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976; *Синицына Н.В.* Третий Рим. Истоки и эволюция средневековой концепции (XV – XVI вв.). М., 1998; *Medlin W.K.* Moscow and East Rome. A Political Study of Relations of Church and State in Moscovite Russia. Geneva, 1952 и др.

² *Послания старца Филофея* // Памятники литературы Древней Руси (далее – ПЛДР). Конец XV – первая половина XVI века. М., 1984. С. 453. Согласно византийской модели, «христианский мир» мыслился в границах священной империи, в которой совмещалась как истинная вера, так и полнота культурно-политических ценностей: «Византийцы, как и весь средневековый мир, считали “гармонию” уже осуществленной... Они вели себя так, как если бы Византийское Царство уже было Царством Божиим» (*Мейендорф И.* Православие в современном мире. Нью-Йорк, 1981. С. 225).

³ *Топоров В.Н.* Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре – svent // Языки культуры и проблемы переводимости / Под ред. Б.А. Успенского. М., 1987. С. 231.

⁴ *Безобразов В.П.* Из путевых записок // Русский вестник. 1861. Т. 34. С. 300.

⁵ Там же. С. 280.

⁶ *Ганс Датский.* Известие о путешествии в Россию и Москву. М., 1868. С. 11–12.

⁷ *Николай Варкоч.* Описание путешествия в Москву посла римского императора, с 22 июля 1593 года. М., 1875. С. 33.

⁸ *Адам Олеарий.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906. С. 324.

⁹ *Павел Алеппский.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Вып. 2. М., 1897. С. 159.

¹⁰ *Кондаков Н.П.* Современное положение русской народной иконописи. СПб., 1901. С. 55.

¹¹ *Забелин И.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Ч. 1. М., 1862. С. 4–5.

¹² *Павел Алеппский.* Указ. соч. Вып. 2. С. 150.

¹³ *Писарев Н.* Домашний быт русских патриархов. Казань, 1904. Репринт. М., 1991. С. 113–114. Ср. наблюдение В.Н. Топорова: «В древнерусской языковой и религиозной традиции объем и ха-

рактер сакрализации профанической сферы глубже и шире, чем в других, родственных ей традициях (соотнесенность народа и его высшего религиозного символа: крестьяне, христиане – крест, Христос)» (*Топоров В.Н.* Об одном архаичном индоевропейском элементе... С. 219).

¹⁴ Цит. по: *Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987. С. 272–273, 275–278.

¹⁵ Отдел рукописей Государственных музеев Московского Кремля (далее – ОР ГММК). Ф. 20. Ед. кр. 5. Л. 2.

¹⁶ Икона, Святая Русь, православная монархия – все это общие темы официального религиозного возрождения эпохи Николая II. Мистическая связь самодержавия, православия и народа вновь утверждалась во множестве знаков и символов, связанных с образом Святой Руси. Проявляясь в иконах, архитектуре, театре и произведениях светской живописи, они напоминали о религиозной исключительности империи, ее всемирно-исторической и религиозно-культурной миссии. При этом необходимо отметить: в средневековье понимание «царства» тесно соотносилось с идеей избранничества в деле спасения, теперь – понимание империи соотносится с идеей всеобщего блага. Спасение видится уже не в «царстве», а в благе государства. Старые идеи о неравенстве религиозной харизмы сложно сплавляются с понятиями западного богословия. (*Тарасов О.Ю.* Русская икона в Серебряном веке: Из истории Комитета попечительства о русской иконописи (1901–1918) // *Искусствознание*. М., 2010, № 3–4. С. 479, 488).

¹⁷ *Забелин И.* Указ. соч. Ч. 1. С. 193–194, 196. Упоминание домового моленной есть и у Павла Алеппского: «В доме каждого из них есть чудесная, изящная церковь, и каждый тщеславится перед другими ее красотой и наружным и внутренним росписанием. При всякой церкви три или четыре священника, кои стоят исключительно при боярине и его семействе, получая от него содержание и одежду» (*Павел Алеппский*. Указ. соч. Вып. 3. М., 1897. С. 31).

¹⁸ *Surcic S.* Proskunetaria icons, saints' tombs and the development of the iconostasis // *Иконостас*. Происхождение – развитие – символика / Ред. А.М. Лидов. М., 2000. С. 134–142.

¹⁹ То же относится к окладу. Средневековая икона скрыта в окладе (за завесой) подобно тому, как истинное бытие и красота недоступны человеческому воображению. Оклады оставляли взгляду только лики и руки изображенных фигур. С появлением на Руси новой системы ощущений во второй половине XVII – XVIII вв. оклады могли открывать уже большую часть изображения, приближая священные события к миру и человеку. То есть, оклад (ковчег, завеса) как *обрамление* сакрального образа изменялся в зависимости от изменения религиозно-эстетических концепций. Подр. об этом: *Тарасов О.Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М., 2007. С. 55, 141, 377.

²⁰ В русской традиции нетленность мощей – первостепенный знак святости. Подробнее см.: *Успенский Б.А.* Русская духовная традиция и иконопочитание (в печати).

²¹ *Бакалова Е.* Реликви у истоков культа святых // *Восточнохристианские реликвии* / Ред.-составитель А.М. Лидов. М., 2003. С. 19–44.

²² *Рындина А.В.* Образ-реликварий. Спас Нерукотворный в малых формах русского искусства XIV – XVI веков // Там же. С. 560.

²³ В эпоху барокко книги при захоронении могли даже класться в гроб – аналогично тому, как клались в гроб иконы (*Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973. С. 163). По завещанию Дмитрия Ростовского, в качестве изголовья в его гроб были положены черновые рукописи (*Толстой М.В.* История русской церкви (Рассказы из истории русской церкви). Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 1991. С. 650).

²⁴ *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV вв. Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000. С. 40–59.

²⁵ Забелин И. Указ. соч. С. 193–194.

²⁶ «Священное писание и образ, – подчеркивал Л.А. Успенский, – указывают и поясняют одно другое. Поэтому икона в церкви имеет не только литургическое, но и догматическое значение... Образ становится уже не только символическим выражением истины, но более или менее адекватным представлением о ней...» (Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж – Москва, 1989. С. 159).

²⁷ Буславев Ф.И. Московские моельни // Буславев Ф.И. Соч. В 3-х тт. СПб., –Л., 1908–1930. Т. 1. СПб., 1908. С. 252–253.

²⁸ Там же. С. 252.

²⁹ ПЛДР. Середина XVI века. М., 1985. С. 77.

³⁰ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х тт. Т. 2. СПб., 1905. С. 266.

³¹ Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 17.

³² Этнографические исследования показывают, что эти свойства «божницы» встречаются и в наши дни. См.: Беритам Т.А. Приходская жизнь русской деревни: Очерки по церковной этнографии. СПб., 2005; Циханская К.В. Иконопочитание в русской традиционной культуре. М., 2004. С. 139–140.

³³ Ровинский Д.А. Русские народные картинки. СПб., 1900. С. 1.

³⁴ Гольцшев И.А. Альбом русских синодиков 1651, 1679, 1686 годов. Мстера, 1886. С. 4.

³⁵ Если быть более точным, «двоеверие» предполагает механическое соединение язычества и христианства и отсылает к архаическим пластам сознания, т. е. к тем глубинам, на которых не отлавливаются исторические особенности религиозности. В этом плане понятие «народное христианство» (в котором язычество преобразилось) ближе, на наш взгляд, понятию «благодетель», с которым церковь не борется, как она борется с «двоеверием». Здесь мы сталкиваемся с «неортодоксальными формами народной религиозности». В современной историографии проблемы «народного христианства» являются частью истории «народной культуры», которая трактуется довольно широко. Исследователи освещают ценностные системы, умонастроения и модели поведения, разделяемые абсолютным большинством общества. См., в частности: Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990; Finucane R.C. Miracles and Pilgrims: Popular Beliefs in Medieval England. N.Y., 1977; Religion and Society in Early Modern Europe, 1500–1800 / Ed. by K.von Greyers. L., 1984; Bossy J. Christianity in the West, 1400–1700. Oxford, 1985 и др.

³⁶ О синкретизме языческих и христианских представлений в «народном католицизме» см., в частности: Davis N.Z. Some Tasks and Themes in the Study of Popular Religion // The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion / Ed. by C. Trinkuas, H.A. Oberman. Leiden, 1974. Этот синкретизм не связан жестко с конкретной эпохой в истории христианства: «Там, где ему место, – отмечал С.С. Аверинцев, – то есть на периферии религиозной жизни, он в принципе остается прежним от поздней античности до самого исхода средневековья, более того, до последних отголосков исхода средневековья в быту, ... вплоть до мира странников Лескова» (Аверинцев С.С. От берегов Босфора до берегов Евфрата. М., 1987. С. 26).

³⁷ М. Вебер показал, что в кальвинизме в отличие от католицизма установлена совершенно иная связь между религиозной жизнью и земной деятельностью. Главная причина пуританской обращенности к миру – отношение к мирской деятельности как к долгу. В столкновении «нового благочестия» кальвинистов с действительностью им усматривался генезис капитализма в Западной Европе (Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма // Вебер М. Избранные произведения. М., 1990. С. 61–136).

³⁸ Успенский Л.А. Указ. соч. С. 32.

³⁹ *Флоренский П.* Иконостас // *Флоренский П.* У водорозделов мысли. Т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985. С. 228.

⁴⁰ Прежде всего, эта тема прослеживается в «софийных» учениях Вл. Соловьева и С. Булгакова. Она же развивается в философской и богословской полемике против этих концепций. См.: *Соловьев В.С.* София. Начало вселенского учения // *Логос.* 1992. Вып. 2. С. 171–197; *Булгаков С.Н.* Купина неопалимая. Париж, 1926; *Он же.* Свет невечерний. М., 1994. С. 185–235; *Бердыев Н.А.* О русской литературе. Екатеринбург, 1991. С. 174–178, 192–193; *Мейендорф И.Ф.* Тема «Премудрости» в восточноевропейской культуре и ее наследие // *Литература и искусство в системе культуры.* М., 1988; *Лосский Н.О.* История русской философии. М., 1991. С. 261–268; *Зернов Н.* Русское религиозное возрождение XX века. Париж., 1991. С. 290–291. См. также: *София Премудрость Божия.* Выставки русской иконописи XIII–XIX вв. из собраний музеев России (в Гос. Третьяковской галерее). М., 2000.

⁴¹ *Невский А.А.* Будни и праздники старой России. Старобытовой календарь. Л., 1990. С. 30–31.

⁴² *Федотов Г.П.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 129.

⁴³ В народных духовных стихах Христос – это Царь Небесный. При этом народный поэт «никогда не показывает Христа отвечающим на молитвы, снисходящим на поклон и утешения в беде, – то, чего народ ждет от святых и Богородицы» (Там же. С. 47). В стихах Христос изображается в явной зависимости от иконы: «Со матерью Своею, На престоле сидючи, Во Евангелие гляядючи» (Там же. С. 37).

⁴⁴ По народным поверьям, почитание Николы приближалось к почитанию Богородицы и даже самого Христа. Бытовало представление, что Святая Троица состояла из Спасителя, Богоматери и Николы: «В фольклорных текстах, – замечает Б.А. Успенский, – Никола может смешиваться с Богом и имя Николы сочетается с наименованием Господа (или Троицы), а также Богородицы, как бы объединяясь с ними в одно целое, что в какой-то мере соответствует их объединению в деисусном иконном изображении» (*Успенский Б.А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. М., 1982. С. 6–7, см. также: Там же. С. 14–16, 23–24).

⁴⁵ Отдел рукописей Российской Государственной библиотеки (далее – ОР РГБ). Ф. 17. Ед. кр. 711. Иконописный подлинник. Л. 201–202 об.

⁴⁶ Известно, что в средневековье множество святых церковного календаря не было формально канонизировано: их народное почитание вначале было «стихийным», и лишь после этого их имена вносили в месяцеслов.

⁴⁷ *Иванов Вяч.Вс.* Мотивы восточно-славянского язычества и их трансформация в русских иконах // *Народная икона и фольклор в России XVII–XIX вв.* М., 1976. С. 274.

⁴⁸ *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 45, 191, 200.

⁴⁹ *Пронн В.Я.* Змеборство Георгия в свете фольклора // *Фольклор и этнография русского Севера.* Л., 1973; *Малицкий Н.В.* Древнерусский культ сельскохозяйственных святых по памятникам искусства // *Известия ГАИМК.* Т. XI. Вып. 10. Л., 1932. С. 12.

⁵⁰ *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. С. 63–68; *Tarasov O.* Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia. London, 2002. P. 96–100. Развитие этой темы на более раннем материале см.: *Смирнова Э.С.* «Смотря на образ древних живописцев...». Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М., 2007. С. 5 и далее.

⁵¹ В иконах русских святых отразился, надо полагать, и один из устойчивых мотивов русского религиозного опыта – тяга к невинной жертве, страданию и отречению, которую Г.П. Федотов

сформулировал как «земное падение – небесный рост». На пути проникновения в сущность русской святости исследователи отмечают отречение и жертвенность, самоуничтожение, кроткое принятие мук и повторение жертвенной смерти Христа, т. е. смерть не за Христа, а в последовании Христу (Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1990. С. 39–51; Топоров В.Н. Об одном архаичном индоевропейском элементе. С. 221, 243–244; Аверинцев С.С. Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. 1988. № 9. С. 232, 234). Любовь русского народа к страстотерпцам, к невинно убиенным и ничем не прославившим себя жертвам сказалась в распространенности икон святых Бориса и Глеба, царевича Димитрия, отрока Артемия Веркольского и других страстотерпцев. Мотив вольного поругания развивался в почитании народом икон «Нападение разбойников на преподобного Серафима Саровского» еще в начале XX века.

⁵² Кандинский В. Ступени. Текст художника // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 279–280.

⁵³ Подробнее об этом: Tarasov O. Framing Russian Art: From Early Icons to Malevich. London, 2011. P. 337–342; Sers Ph. Icones et saintes images. La representation de la transcendance. Paris, 2002. P. 257–261.

⁵⁴ Павел Алеппский. Указ. соч. Вып. 3. М., 1897. С. 4–5.

⁵⁵ Юль Ю. Записки датского посланника при Петре Великом (1709–1711). М., 1900. С. 87.

⁵⁶ Павел Алеппский. Указ. соч. Вып. 2. С. 150.

⁵⁷ Адам Олеарий. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906. С. 326.

⁵⁸ Павел Алеппский. Указ. соч. Вып. 2. С. 174.

⁵⁹ Мельников П.И. На горах. Кн. 1. М., 1986. С. 460.

⁶⁰ Коллинз С. Нынешнее состояние России, изложенное в письме к другу, живущему в Лондоне. М., 1846. С. 9.

⁶¹ Там же; Руцинский Л.П. Религиозный быт русских по сведениям иностранных писателей XVI и XVII вв. М., 1871. С. 76–77.

⁶² Подлинник иконописный. Изд. С.Т. Большакова под ред. А.И. Успенского. СПб., 1903. С. 22.

⁶³ Герберштейн С. Записки о московских делах // Россия XV–XVII веков глазами иностранцев. Л., 1986. С. 77.

⁶⁴ Перштейн И. Донесение о Московии. М., 1876. С. 5.

⁶⁵ Де Бруин К. Путешествие через Московию. М., 1873. С. 69.

⁶⁶ Федотов Г.П. Стихи духовные. С. 121. Влияние «иосифлянского» благочестия с его чрезмерным развитием обрядности на массовую религиозность отмечал и Г. Флоровский (Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1981. С. 17, 20, 27–28). Ср.: Успенский Л.А. Указ. соч. С. 239.

⁶⁷ Адам Олеарий. Указ. соч. С. 318.

⁶⁸ Руцинский Л.П. Указ. соч. С. 79.

⁶⁹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 12.

⁷⁰ Michalski S. Protestaci a sztuka: Spór o obrazy w Europie noworzytnej. Warszawa, 1989. S. 274–275.

⁷¹ Koerner J. The Icon as Iconoclasm // Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art / Ed. by B. Latour and P. Weibel. Karlsruhe–Cambridge, 2002. P. 170.

⁷² Ibidem. Противоположное следствие иконоборческой акции имела «Икона святого Николая Чудотворца на Никольских воротах Московского Кремля, пострадавшая от обстрела во время

революции 1917 года октября 31 дня». Эта икона стала основой новой иконографии и почиталась как моленный образ, принявший «страдание за веру». См.: *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. С. 455–456.

⁷³ *Успенский Б.А.* Антиповедение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 328. Насмешки над церковным обрядом могут рассматриваться и как «парадокс» народной религиозности: средневековый человек, даже богохульствуя, «славил Господа» (*Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 13).

⁷⁴ Деяния Вселенских соборов. Т. 7. VII Вселенский собор. Казань, 1873. С. 44–45.

⁷⁵ *Де Бруин К.* Указ. соч. С. 17.

⁷⁶ *Павел Алеппский.* Указ. соч. Вып. 2. М., 1897. С. 159.

⁷⁷ Полное собрание резолюций Филарета, митрополита Московского / Под ред. В.С. Маркова. М., 1903. Т. 2. Вып. 2. С. 186.

⁷⁸ Там же. Т. 2. Вып. 1. С. 169.

⁷⁹ Стоглав // Российское законодательство X–XX веков. Т. 2. М., 1985. С. 351–352.

⁸⁰ «Реформация перенесла рациональную христианскую аскезу и методику жизненного уклада из монастырей в мирскую профессиональную жизнь» (*Вебер М.* Избранные произведения. С. 226).

⁸¹ *Штукенберг И.Ф.* Статистические труды. СПб., 1858. Т. 1. С. 21; см. также: Владимирские губернские ведомости. 1854. № 20; *Тихонравов К.* Владимирский сборник. Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии. М., 1857. С. 28; *Леонтьев П.* Иконопись // Материалы для оценки земель Владимирской губернии. Т. IV. Вязниковский уезд. Вып. III. Промыслы крестьянского населения. Владимир, 1903. С. 35; *Трохимовский Н.А.* Офени // Русский вестник. 1866. Т. 63. Июнь. С. 560, 569.

⁸² *Ганс Датский.* Указ. соч. С. 34.

⁸³ *Cormack R.* Painting the Soul. Icons, Death Masks and Shrouds. London, 1997. P. 55–62; *Шалина И.А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии. М., 2005. С. 243–274; Особенности почитания Одигитрии в Константинополе известны были и на Западе. См.: *Vacci M.* The Legacy of the Hodegetria: Holy Icons and Legends between East and West // Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium / Ed. by M. Vassilaki. London, 2004.

⁸⁴ *Щенникова Л.А.* Чудотворная икона «Богоматерь Владимирская» как «Одигитрия евангелиста Луки» // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996. С. 258–259.

⁸⁵ *Максимов С.В.* Бродячая Русь Христа-ради. Т. 1. СПб., 1907. С. 15–16.

Содержание

Библиография трудов Людмилы Александровны Софроновой	7
Традиционная культура	
<i>С.М. Толстая</i>	
Три мира польских колядок	24
<i>Т.А. Агаткина</i>	
Категория завершенности/незавершенности в традиционной культуре славян	35
<i>Л.Н. Виноградова</i>	
На грани человеческого и демонического: двойственная природа колдуна	44
<i>Е.Л. Березович</i>	
«Позволь-ка мне словцо выговорить, словцо вымолотить!» (о «производственной» метафоре речевой деятельности в русской языковой традиции)	53
<i>О.В. Белова</i>	
«Народная Библия» пани Евгении	73
<i>С.Е. Никитина</i>	
Об идентификации и самоидентификации русских профессиональных групп	88
<i>Т.И. Вендина</i>	
Общеславянский лингвистический атлас в контексте Studia Slavica	102
Язык литературы	
<i>Т.В. Цивьян</i>	
Диалог взглядов (из петербургских черновиков В.Н. Топорова)	134
<i>Н.М. Филатова</i>	
«Петра и Сигизмунда объединил короны ...» Александр I и Россия в польском театре 1812–1830 гг.	140

<i>Т.М. Николаева</i>	
Шевардинский редут: два описания – два совпадения	155
<i>А.Ф. Литвина, Ф.Б. Успенский</i>	
Из чего только сделаны демоны: к генеалогии образа Абадонны в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»	164
<i>Н.М. Куренная</i>	
Социография – таинственный жанр венгерской литературы	172
<i>В.А. Хорев</i>	
Автопортрет Ежи Анджеевского в дневнике «Изо дня в день. Литературный дневник. 1972–1979»	179
<i>А.В. Семенова</i>	
Кашубский театр: этнокультурные традиции драматургии	190
<i>Т.И. Чепелевская</i>	
Поэтическая молитва в русской и словенской литературе	202
<i>П.В. Королькова</i>	
Особенности системы персонажей современной чешской литературной сказки	216
<i>А.Л. Хорошкевич</i>	
Последняя европейская мистерия первого года XX века	226
<i>Г.В. Вдовин</i>	
Равноденствие	230
«История-искусство»	
<i>И.И. Свирида</i>	
Сад и Театр	252
<i>Л.И. Тананаева</i>	
Зачарованные сады Юзефа Мехоффера	269
<i>Г.Ф. Коваленко</i>	
Павел Челищев	290
<i>Н.В. Злыднева</i>	
Куда бежит крестьянин	329

Человек переходной эпохи

Л.А. Черная

Образец «на польское дело» в русской культуре XVII века..... 344

Е.А. Верховская

Поэтика панегирических изображений царской семьи в творчестве
Симеона Полоцкого 356

Л.И. Сазонова

Земляк Гоголя, «стихотворец» Иван Величковский (Поэт и поэтика) 368

М.С. Киселева

Имперские темы в барочной проповеди Стефана Яворского:
«царство как колесница четырехколесная» 387

Л.А. Трахтенберг

На границе литературы: русская рукописная пародия XVII–XVIII вв. 403

«История-наука»

Б.Н. Флоря

Образы прошлого в славянских исторических текстах раннего
средневековья (к вопросу о зарождении утопии) 422

М.В. Лескинен

От «натуры» к «гению»: традиции нравоописаний европейских
народов XVI–XVIII вв. 431

В.В. Мочалова

Польский «король-королевич» – русский царь: литературный портрет..... 449

С.С. Лукашова

Киевское православие и Русская православная церковь в XVIII в. 460

О.Ю. Тарасов

Икона и «русский мир» 474

Книга посвящена Людмиле Александровне Софроновой – известному исследователю славянской истории культуры, театра и поэтики, доктору филологических наук, главному научному сотруднику Отдела истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН. В сборнике представлены статьи по фольклору и этнографии, литературе и искусству Польши, России, Украины, а также по отдельным сюжетам русского барокко и истории славян.

ТЕКСТ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ