

Национальный

ЭРОС

в

культуре

Москва

1995

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ
Научный центр общеславянских исследований
(ЦЕСЛАВ)

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЭРОС В КУЛЬТУРЕ
Тезисы докладов

Москва 1995

Редакционная коллегия:
доктор филологических наук Г.Д.Гачев (отв.редактор),
И.М.Бакушина

Макет обложки: Алексей Бакушин

ISBN 5 - 7576 - 0002 - 0

© Институт славяноведения
и балканистики Р А Н,
1995

Соотношение мужского и женского начал различно в каждой национальной культуре. Как человек есть единство тела, души и духа, так и национальная целостность есть Космо-Психо-Логос, то есть единство местной природы, характера народа и склада мышления. В каждом таком Космосе обитает и национальный Эрос, как энергия связи, взаимоотношений между элементами. Он определяется прежде всего вертикалью: Земля (женское) – Небо (мужское).

Эрос – это не секс лишь и эротика, но космогоническая сила, универсум Любви (и Вражды), действующей в Бытии. При таком широком понимании проблемы в ее исследовании могут принять участие и лингвисты (родовые отношения в славянских языках в сравнении с другими индоевропейскими, семитскими и пр.), этнографы и этнопсихологи (быт, домострой, обряды), фольклористы (народный идеал мужественности и женственности – в сравнении с литературным...), литературоведы (любовные сюжеты и семейные переплеты в соотношении с социальными в разные эпохи и в художественных течениях), искусствоведы (подобные же сюжеты в живописи, на театре...), религиоведы (например, национальные варианты в образах Богоматери, Бога-Отца, Сына...), философы ("материя" = Матерь "дух" = Отец, так что "материализм" и "видеализм" новые грани обнаруживают) и даже в естественных науках можно в теориях биологии, физики и даже в математике нащупать тут акценты... Так что целостность национальной культуры с разных сторон может быть осмыслена под таким углом зрения.

Темы – самые разнообразные возможны. Архетип: Мать, Отец, Сын, Муж, Жена, Дед, Бабушка – в фольклоре, в тех

инных произведениях литературы. Национальный идеал женщины. Эротика в искусстве. Э Р О С в биографиях писателей, политиков. Женские посиделки и салоны дам. Романтическая Возлюбленная. Прекрасная Дама. Куртуазность. Эмансипация женщины. Феминистское движение. Женщина-лидер. Страсти как мотивы в деятельности государственных мужей. Естественная эволюция и искусственный отбор в теориях биологии. Природа (женское) и Труд, Социум (мужское) в социологии и историософии. И предстоит проследить акценты и варианты всего этого в разных национальных культурах.

Г.Гачев

ЭРОС В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЮДО ОНДРЕЙОВА

Одно из значений слова "эрос" – побудительная сила д у х о в н о г о восхождения, эстетический восторг и экстатическое устремление к созерцанию идей истинно сущего, добра и красоты. В этом смысле эрос имеет место в творчестве словацкого писателя Л.Ондрейова.

Черты личности Ондрейова, его мироощущения повлекли за собой интенсивную лиризацию его творчества, которая привела этого автора к "лиризованной прозе". Л.Ондрейов был поэтом и в душе, и на бумаге. Он любил детей, мать, сказки, путешествия, природу, любил, несмотря на декадентские настроения, жизнь.

Любовная лирика, нашедшая отражение в творчестве многих известных поэтов, среди которых был и И.Краско, и С.Есенин, совершенно отсутствовала у Ондрейова. Всю свою любовь поэт отдает матери, которая для поэта стала не только воплощением всех человеческих ценностей, символом святости, но и аналогией Матери-Земли, продолжающей жизнь, олицетворением самой Природы.

Буквально ни одно произведение Ондрейова не обходится без мотива нежной, всепрощающей матери. Любопытно также, что девочкам и девушкам в творчестве почти нет места, нет среди них главных героинь. "Обрывочное" преобразование идей Л.Н.Толстого вылилось в следующее: до того, как женщина станет матерью, она писателя не интересует (любви к "прекрасной даме" в его произведениях нет). Зато, когда женщина уже является матерью, она представляет собой серьезный объект внимания, но, увы, о любви опять речь не ведется – мать, как правило, воспитывает сына, но не воспитывает себе же подобную в будущем женщину (героини-дочери в произведениях встречаются, правда, исключительно редко). Вообще, в прозаических произведениях Ондрейова можно четко обозначить две основные линии – "детскую мужскую" и "взрос-

лую женскую". "Взрослая мужская" линия представлена отцом-разбойником, неким легендарно-мифическим образом, воплощающим, по Ондreyову, "зло", противопоставленное "добру" матери. Кстати, взрослый герой-мужчина у Ондreyова не только одинок, но и несчастен в любви.

Если обратиться к теории Фрейда, то можно многое понять и объяснить в творчестве Ондreyова (отец Людо бросил семью, и будущего писателя воспитывала мать) — переживания раннего детства нашли отражение в творчестве уже зрелого человека. По Фрейду, художника отличает сила влечений (не обязательно сексуальных), которые действительность как данность не способна удовлетворить. А посему, художник погружается в мир фантазий (у Ондreyова таковым является мир детства, где неизменно присутствует мать), чтобы там найти "заменяющее удовлетворение".

Хотим отметить все же, что, несмотря на такие, кажущиеся на первый взгляд, "слабые" моменты творчества, платонический эрос (или "бесполоая любовь") стали сильным импульсом к созданию произведений, написанных Ондreyовым в духе "лиризованной прозы".

И.М.БАКУШИНА

KINDS OF LOVING — из исследований XX века:
любовь//ненависть в романе М.Селимовича "Дервиш и
смерть"

Призываю в свидетели чернила
и перо и написанное пером...

Из "Корана"

"Я не люблю" или "я люблю" — таковы параметры, по которым человек определяет: измеряет и строит, — свои отношения с миром. Извечное противоборство: "добро" ли, творимое, или "зло", содеянное, ведет его по дорогам жизни к смерти: от

начала к концу.

Деформации сознания (среди которых и "преодоление природы"), влекущие бесконечные искажения и вариации мироощущений и отношений между людьми, входят в "круги первые" интересов писателя: "Никогда прежде с такой неистовой яростью не размышлял я о людях и жизни. И испугался. Откуда это желание все уничтожить?"¹.

Жанр монолога не только как атрибут литературного произведения, как акт искусства слова, но и как единственно возможный жанр в житнетворении самого человека. Состояние одиночества как разновидность монолога: "... мне некому довериться, кроме самого себя и бумаги"².

Самостоятельная жизнь всего вокруг: некое "раскладывание по полочкам", упорядочивание и анализ явлений в процессе п а м я т и - ее иллюстрируют описания чувств и мыслей - это движение "вслед", по пути земному страждущей души человека, где от любви к "брату своему" до презрения и ненависти к человечеству - один шаг.

Портрет и элементы портрета как вынужденные "перекрестки" субъектов случайных (жизненных) действий; интерес к собеседнику, зарождение диалога, взаимодействия:

"Сперва мне бросились в глаза ее руки. ...

Я следил за ними, потрясенный красноречивым выражением их самостоятельной жизни, они были словно два крохотных живых существа, двигавшихся по собственным орбитам, испытывающих жадания, изведавших любовь, ревность, тоску, блуд; я был и вдохновлен и одновременно напуган безумными мыслями об ограниченности и бессмысленности этого ничтожно малого существования, которое так напоминало любое другое, однако то были мимолетные и безопасные мысли, мимолетные пробуждения иного мира во мне, который я не хотел знать.

Красота этих рук пленяла..."³

Конкретный образ (вспомним тезис Б.П.Вышеславцева)⁴ порождает "любовь" и заставляет "проснуться" человеческую натуру: дервиш, соизмеряющий свою жизнь и действующий "по закону", лишен жизни при жизни по праву своего выбора. Под

впечатлением от созерцания красоты он "оживает", перестает "уважать" свой прежний "закон", в сердце своем ощущая от-тенки любви человеческой: братской, сыновней, дружеской... Эрос, вторгшись через прекрасный образ, отсекает прежний период его существования, ускоря бешеный бег времени, приближает расплату – конец обретенной жизни. "...Оцепенела рука, держащая перо; тихонько потрескивает свеча, рассыпая крохотные искры, защищаясь от смерти. Я гляжу на длинные ряды слов, на в е р е н и ц ы м ы с л е й и не знаю, у м е р т в и л я их или в о с к р е с и л" (разрядка моя. – И.Б.)⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Селимович Меша. Дervish и смерть. М., 1978. С.44.
2. Там же. С.21.
3. Там же. С.33.
4. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса. М., 1994. С.52-74. (См.: Образ святости как предел сублимации. С.67-68).
5. Селимович Меша. Дervish... С.24.

ЦЕЛОМУДРЕННЫЙ ЭРОС

(К проблеме воплощения любовно-эротических мотивов в литературе с остановкой на страницах жизни и творчества К.Г.Махи)

Тема конференции представляется нам нетрадиционной и смелой. И хотя эрос – один из главных инспираторов и предметов искусства и о "национальном эросе" уже публикуются работы, вплотную к проблеме этой многие, вероятно, подойдут впервые. Поэтому и в данном докладе будет больше вопросов, чем ответов.

Проблема "эроса и культуры" интересует нас не в национальном, а в историческом аспекте: как динамика воплощения любовных чувств, эротических мотивов в литературе, зависящая от ее состояния и развития, от степени свободы творческого субъекта, от строгости внешних и внутренних запретов, от потребности их преодоления или ужесточения. Ведь среди показателей этой динамики – степень откровенности и полноты в отражении интимных сторон человеческой жизни.

Эрос ведет себя в разные эпохи по-разному: то целомудренно и скромно, утаивая от стороннего глаза откровения любви, прибегая к приемам умолчания, романтизируя любовные отношения как отношения платонические; то – раскованно и откровенно (в старинном эпосе – сказках Шехерезады, сказаниях о короле Артуре; в литературе эпохи Ренессанса – "Кентерберийских рассказах" Чосера, "Декамероне" Боккаччо и т.д.). Эротизация литературы затронула и XX век. Оставив в стороне порнографию, к искусству отношения не имеющую, упомянем М.Арцибашева, Абэ Кобо, Г.Миллера, Ф.Горенштейна, Э.Лимонова и др.

Мотивы, побуждающие Эроса к откровенности, всюду разные. Если в старинном эпосе они определялись как бы простодушием рассказчика, бесхитростно отражавшего не столько грубость, сколько простоту и естественность нравов, т.е. своеобразной близостью людей к природе, не признающей мно-

гих условностей культуры, то в эпоху Ренессанса фривольность явилась симптомом (и средством) духовного раскрепощения личности (искусства), преодолевавшей аскетизм Средневековья и утверждавшей земные радости бытия. У этих тенденций была и антиклерикальная подоплека: веселыми греховодниками часто оказывались монахи.

Эротизм части литературы XIX в., на наш взгляд, реакция на строгие нравственные нормы искусства XIX века, чьи герои застегнуты на все пуговицы, затянуты в корсеты. Они страстно любят друг друга – в стихах, поэмах и романах, но как бы платонически, скрывая чувственные стороны любви. Это в то же время и симптомы продолжающегося развития искусства, осваивающего еще не освоенные пространства и рискующего вторгаться в области заповедные, потаенные. Это и утверждение свободы творческого субъекта, нежелающего признавать никаких ограничений и табу. Эротизм в литературе XIX в. – авангардной природы, хотя он затронул не одних авангардистов.

Но, на наш взгляд, эротические откровенности в литературе – вещь рискованная. Художественный талант стремится укротить, обуздать фривольное божество, не дать ему возможностей разгуляться. Это хорошо прослеживается на целомудрии романтической поэзии, насыщенной любовными переживаниями, но тщательно фильтрующей их для искусства. Об этом свидетельствуют, в частности, разночтения между страницами жизни и творчества Карела Гинека Махи (1810–1836), крупнейшей фигуры чешского романтизма.

В памяти потомков живет идеальный образ поэта с драматической судьбой, созвучный его романтическим героям, да и сложившийся под их влиянием. Но дневники Махи, очень откровенные в описании любовных утех, показывают, что реальный Маха был далек от романтического идеала. В его жизни, мыслях, записях большое место занимала "низменная" любовь. Сопоставление его дневников и творчества показывает, что в поэзию пропускались самые высокие чувства, что личность, раскованная романтизмом, знала пределы допустимой

свободы. При всей искренности поэзии Махи и документальной основе ряда произведений, многое из его интимной жизни осталось "за кадром", да и в дневниках ее подробности были зашифрованы.

Сопоставления дневников и художественных произведений молодых людей, писателей XX в. (например, Ф.Кафки, И.Волькера, И.Ортена и т.д.), возможно, показали бы постепенное преодоление разрыва между личностью и творчеством писателя, между его реальным и литературным обликом. Искусство становится более откровенным и бесстрашным. А цивилизованный человек — более сдержанным и целомудренным даже наедине с самим собой, в своих дневниках.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЭРОС В КУЛЬТУРЕ

I.

Диапазон понятия "Эрос" грандиозен: от космических сил притяжения и отталкивания, гравитации и электромагнетизма (Любовь и Вражда – первосилы, организующие все в Бытии, по Эмпедоклу), до тончайших вибраций душевной жизни и чувственности в индивидуальной любви, до эротики и секса, до совместимости / несовместимости тканей, входящих и исходящих друг в/из друга в соитии. По "Теогонии" Гесиода, Эрос – из первейших сущностей–первобожеств, наряду с Хаосом и Эрэбом. Его функция – всесвязь элементов Бытия. В этом плане Эрос аналогичен Ре-лигии, которая, по перво-смыслу, – "вос-связь" распавшегося, значит – разъединенно-го. Потому они близки: Эрос и Религия – близкофункциональ-ны и потому – соперничающи. Эрос входит во все религии как мощный элемент: Любовь к Богу, к ближнему, Святое семейство и благословение брака в христианстве, бхакта-йога и тант-ризм в Индии, орфические мистерии в Элладe, дионисии, вак-ханалии, карнавалы – иступления плодородящей силы Природы весной, когда разгулом эротической энергии во человецех имели интенцией подпитать грядущую урожайность, плодоноше-ние Природы...

В то же время высокие религии (христианство, ислам, буддизм, иудаизм...) противостояли Эросу – как животной Во-ле к Жизни, инстинктивной, "безусловному рефлексу" пола, – и в выстраивании Человека как общественного существа, как души и духа, как личности и "хомо сапиенс", обуздывали плоть и природную волю к продолжению рода. Цивилизация – contra Природа. Эрос стал подозрителен, Эрос стал "конт-ра", которую выжигали и преследовали. Аскеза, сублимация, цензура – все это те рамки–теснины, формы и клапана, в ко-торые дозволено океану Эроса было просачиваться в узкое игольное горлышко цивилизации. Шла перекачка и трансформа-ция космической, природной энергии Эроса, что бушует и

клокочет в живом человеке, — в каналы и трубы деятельностей в законе: труд, общежитие, семья, политика, война, искусство, наука...

То есть, Эрос как стихию каждая эпоха и страна изгибает по-своему и пишет свои письмена его семенем и кровью. По ним, по варианту Эроса (эротике, секса, допусков Эроса в поведении и в слове, в сюжетах литературы и искусства, в архе-и-стерео-типах, в танце и песне...) можно описывать-характеризовать облик каждой цивилизации, национальной культуры, эпохи, стиля... Как бы рикошетом: через отражение о Его величество-божество Эрос прочитываемы могут быть принятые в данном космоисторическом и культурном теле (Россия, Польша, Советская цивилизация, романтизм, постмодернизм и проч.) модели мира и человека, нормы и стили бытия. И так достигаемо Сократово "познай самого себя" — через взгляды-вание в то или иное искривление моей рожи во Эросе.

Индивидуальная психология и психиатрия в XX в., с подачи Фрейда, давно тут работает и помогает самопознанию индивида, осиливанию неврозов и проч. Это перешло далее в культурологию — через того же Фрейда, когда он распространил свои схемы в философических книгах "Я и Оно", "Тотем и Табу" и других — на устройство обществ, а Юнг — на анализ коллективного бессознательного и мифологий и разных уровней и переплетов в человеке; и так были расшифрованы многие феномены древней и новой культуры.

Тем не менее этот фрейд-юнгианский подход односторонен. Психея берется как всесущность, и все сюжеты разыгрываются на территории психики, сознания и бессознательной жизни индивида: травмы детства, "либидо", комплексы и извращения, неврозы-психозы — и как их высветлять с помощью рассудка и воли... Сареет многообразие Бытия, и нудно-монотонно начинает выгледеть и история, и культура, и искусство. Лишь через темноту внутренней жизни рассматриваемы. В германо-иудейской оптике и традиции...

Подход, что здесь предлагается, — это не разоблачение, а сотворчество, не редукция, а построение. Не разоблачить

миф, сведя все к нашей самодовольной рационалистической узости, но принимать всерьез и мифологизировать далее самим, прибавляя пестроты и красоты в Бытие своим построением, медитацией над темами Эроса в разных культурах и сюжетах, а не так: мол, и тут все одно и то же: сублимация либидо, Эдипов комплекс, коллективное бессознательное и его рационализация и индивидуация, переход Оно в Я... Это тут и считается объяснением – такая редукция. Ну да: ясно это, понятно, давно уже, надоело и скучно!..

Повернемся лицом и умом – к изобилию Бытия и возьмем его красочное многообразие и возлюбим многовариантность и попробуем провести ее перед очами ума, работая не морализаторским "разумом возмущенным" – в том числе, и неприличьем Эроса, но Разум Восхищенный да будет наш поводирь и Вергилий в Божественной комедии Эроса в Бытии.

Итак, речь идет о вечном диалоге Женского и Мужского первоначал Бытия, которые в китайской традиции означались как Инь и Ян, и из них, из их сочетаний возникало всякое образование и существо, вещь и понятие (гексаграммы в "И-Цзин" – "Книге перемен"). Ипостаси Женского: Природа, Великая Матерь-я (философская категория "Материя" отсюда же, так что материализм – женский Логос в философии, волю Природы выражал, тогда как в-идеализм – Логос мужской...) Матриархат был естественно и первой унифицирующей структурой Социума в тяге-векторе цивилизации к Единому: ибо при промискуитете половых сношений лишь мать была родившемуся человеку достоверно единственной.

Рожание через Эрос-Любовь = деятельность При-РОД-ы, Матери-и, Женского. Естественное возникновение, "гония". Генезис.

Искусственное произведение чего-то – через Творение, Труд – это Мужское. Креационизм: "ургия". Разделение: "разделяй – и /таким образом/ властвуй!" – принцип и власти, и логики: различать-дифференцировать понятия. Предел. Отрицательность. Вражда. Война. Насилие. Власть. "Зло", "я" сам! Рас-суд и всякое "раз": также "диа-болос" при

этом, который буквально – "рас-кольщик". Ум = познание добра и зла.

Так что Женское – нерасчлененность, континуум, поле, волна. Мужское – дискретность, атом...

Когда Мужское стало обрать верх (кстати, тоже из оперы Мужского ценность, тогда как аналогичные Женские – глубина, суб-станция, внутреннее, сокровенное, тайна...) в жизни социума и Патриархат заступил место Матриархата, тогда мужские божества возГЛАВенствовали, и возник Бог – мужского рода Абсолют. Господь и прочий Бог-Отец-Творец... Ну и на мужском же уровне – и Дьявол, Сатана, Люцифер. В Свое самоутверждение Бог стал теснить врага, подавлять – и отсылать в низ Бытия ("грехоПАДение", низвержение титанов в Тартар богами поколения Зевса, "олимпийцами"), где локус Женского и ПриРОДы. Исходно-то Женское – вне диалога Бога и Сатаны, но постепенно в мифологии цивилизации их сближать стали – и вот Шатана и ведьма, и вообще Змий через Еву действует, и с тем Природа, пол и Эрос – под подозрением в патриархатной, городской религии христианства и ее цивилизации.

Тут и аскеза, и моногамия, и мораль. Ну и – отдушину карнавалов, языческих маслениц и купал, вольница искусства и литературы, полифония запретного общения (тайнства постелей и соитий) и языка (мат) и высветляемого. И тут – бесчисленные игрища, мерцания, двусмысленность, изобретательность и художественность, в чем упражняются мастера искусства и литературы, кто по сути – бхакты и служители Эроса, в одержимости, вдохновении и неистовстве, восторге и выходе из себя (экстазе), что еще Платон в "Федре" оправдал. Через них и их воображение – избыток Бытия, энергия жизненной силы, воля к Жизни, неуемная и не усекаемая всеми препонами Социума, его каналами и моральями, пробивается. Во Эросе зачинаются и рождаются живые существа (а не искусственно производятся), но также и идеи философии, идеалы для истории и устройства социума. Эрос – страсть, "пассионарность" (Гумилев). А, как говаривал Гегель, "без страсти не делается ничего истинно великого".

Словом, Эрос – зона избытка, самопревосхождение Бытия, в противовес другой его ипостаси: в равенстве самому себе и в экономии, к чему склонна Мудрость и Наука... – не Техника. Ибо Труд и Техника, Изобретательность – тоже виды коитуса с Материей, объятий–соитий с нею... Хотя и Наука, как ЛЮБО–знание – тоже по–ятие Природы – в жены... "Познать" ведь – и Истину, и Женщину... Так что и в фило–софии (тоже ЛЮБВИ к мудрости) игра–охота на все Женское совершается: на Истину, Субстанцию, Тайну, Основу (в Боге – Шеллинг), Реальность, Действительность, Материю, Природу... Все они – женского рода и в русском, и в латинском, и немецком, и французском. Лишь андрогинный Альбион все это – усреднил, обезродил... Заместительны "когито" с "които"...
Co(g)ito – ergo sum.

Патриархатная цивилизация, в которой мы прописаны и которая, похоже, уже заходит в собственный кризис и тупик (изведение Природы и Жизни на Земле, проблемы экологии – тому симптомы), в своих ценностных установках всячески унижала и подавляла Женское и Материнское, давая им побочные роли – и в Духе. Так как вообще без них обойтись невозможно, то интеллектуальная и властная цензура отводила канал Эроса и Природы – в служебность Мужскому. Так, "жена да убьется мужа", и женщина – служанка мужчины в исламе. Но и в христианстве – служебная роль Бого–родицы допущена Той, кто есть Великая Мать–я, Природа... Ну и совершенно обеззросена она: "непорочное зачатие" и т.п. Еще и у фило–софов стыд любить женщину, построения о небесной и земной Афродитах, любовь–Эрос и любовь–Агапэ, amor profanus и amor divinus (любовь простая и любовь божественная). И в "Пире" Платона два Эроса: один – грязный, рожденный от нищенки Пенни, Бедности, подвалившейся под бок Плутосу – Богатству, другой же – сын богини Афродиты, благородный...

Ну и гомосексуализм – патриархатен: чтоб и в ЭТОМ в физиологии, не зависеть от женщины, от Природы. Так же, как и отверженные женщины, гордые и нарциссические, предаются лесбийству.

Так накапливается сложнейший переплет разных форм Эроса, натуральных и искусственных, — в ходе истории цивилизации и в каждой стране. Тут тоже уловим особый аспект и ракурс, что видится как НАЦИОНАЛЬНЫЙ Эрос. Интересно понять тот особый склад в соотношении Женского и Мужского начал, какой образовался в данном космо-историческом теле: Россия, Франция, Америка и т.п., и какие формы и отражения особенности Эроса имеют в культуре и как придают ей "лица необщее выражение", и в чем тут дело и отчего бы так, а не иначе?.. И посравнить да посмотреть: как с этим у соседей — и в акте сравнения четче осознать особенности...

2

Эрос вездесущ, как и Дух Святой: "дышет, где хочет". Но и разнообразен он. И в каждом национальном мире обитает свой вариант Эроса. Подобно тому, как всякое существо, человек, есть троичное единство: тело, душа, дух, так и каждая национальная целостность может быть понимаема как Космо-Психо-Логос, т.е. единство местной природы (Космос), характера народа (Психея) и склада мышления (Логос). И в каждом таком космо-историческом образовании обитает-действует свой, национальный Эрос.

Национальный Эрос определяется прежде всего вертикалью: Небо (мужское) — Земля (женское). "Здесь, где так вяло свод небесный На землю тощую глядит..." — такой, не страстный Эрос отмечал Тютчев в России, где напряжение-направление Виси переходит вкось, в тятю Дали-горизонтали: путь-дорога, разлука, поэзия несостоявшейся любви, тоска тут — в сверхценностях. Родима — сторонка, край, косвенное сказание и в Логосе, и в литературе: обиняк, а не прямое словомысль; "косые лучи заходящего солнца" любил Достоевский. И этими психейными тяготениями: разлученных друг ко другу — препоясан мало населенный "бесконечный простор" и стянут в единое душевно-силовое поле — Родины...

Иное дело — Эрос стран Юга, где Солнце с зенита страстной вертикалью испепеляюще пронзает свою жену — Землю, тоже

страстную Великую Матерь, Астарту (Иштар), Кибелу, Лилит, Суламифь в "Песне песней": "О, лобзай меня лобзанием своим!" Так силен тут пол, что весь язык Иврит, все его формы насквозь поделены на мужские и женские. А у нас, в России, все возрастает – средний род, бесполой. Правда, метафизический он, философический, духовный, но – маложизненный, за счет сил Жизни и воли к ней...

Чадра и паранджа в странах ислама – это не умаление женщины, а исповедание священного, мистического ужаса перед даже куском женской плоти, отчего безумеет мужчина – меджнун становится. Так что лишь покров Ночи и днем (чадра = лоскут Ночи) может всемошь Женского излучения сделать безобидным...

Напротив: мини-юбочки и бикини в современной западной цивилизации – признак девальвации секса, ослабления напряженности силового поля Эроса, отчего его искусственно стимулировать всячески приходится средствами масс-медиа, наркотиками и проч., что в итоге все равно становятся бездейственны, – все более УНИСЕКС образуется из оскобей исходно противоположного пола, как бы приводя к тому типу человеческого существа – АНДРОГИНА (муженщины), что в мифе Аристофана из "Пира" Платона предварял половое расщепление человекoв.

О, этот миф пророчески-философичен, и его стоит заново продумать. Сначала Зевс создал человеческое существо целостным, обоеполым, и именовалось оно АНДРО-ГИН = мужчина + женщина. Но эти существа оказались настолько сильными, что стали угрожать владычеству богов. Тогда Зевс рассек их надвое, уполовинил – и тем не только ослабил вдвое их мощь, но более того, изменил вектор их стремлений. Если раньше андрогин был устремлен вне себя, на наружную деятельность, "объективную", целиком, то теперь в расщепленных половинках возникло неудержимое, страстное стремление отыскать среди множеств людей в мире свою половину. Отныне все почти силы души и существа стали новые человеки тратить на поиск своей половинки, влекомые Эросом, Любовью –

этим стали заняты, т.е. внутренней жизнью человечества, а не столь энергичны в сторону богов и вселенной вокруг.

Это – мощная притча. Отсюда понятно, что Цивилизация равно питается развитием Любви (утончается индивид, развивается личность, душа, "я"), как и перекрытием ее каналов: затрудняя любовь и направляя Эрос в иные каналы и русла: труда, творчества, политики, войны и прочие интересы и страсти рассеивая и вовлекая–стимулируя.

Да, чуть не забыл: потом Зевс вторично рассек эти половинки, что тоже окрепли и стали опасны богам, – и получились четвертушки первочеловека Андрогина, откуда уже гомосексуализм и лесбийство возникли: влечение особей внутри одного пола. Теперь и на это расход жизненной силы, отпущенной роду людскому, пошел, умаляя опасность богам и обращенность человечества в Космос округ себя.

Национальный Эрос сказывается и в макро: в типе диалога Небо–Земля в данном национальном мире, – и в микро: в складе антропоса, в типе жилища (изба, сакля, юрта...) и его символике... И даже в фонетике языка. Язык ведь есть голос местной Природы, и его звучность – в резонансе с акустикой местного Космоса, что в горах иная, чем в степи или лесу... Так что и звуки языка делимы на мужские и женские, и по их соотношениям можно характеризовать национальный Эрос.

Только для их описания мне нужно ввести еще один инструмент анализа, каким я работаю в рассмотрении национальных космосов. В качестве метаязыка мне служит древний натурфилософский язык ЧЕТЫРЕХ СТИХИЙ, чьи "слова": ЗЕМЛЯ, ВОДА, ВОЗ–ДУХ, ОГОНЬ. Все в Бытии состоит из этих первоэлементов: и материальные явления, и духовные. "Земля"= твердое: "вода" = мягкое, жизнь; "воз–дух" = духовное, душа; "огонь" = деятельность, воля, труд, энергия... При чем "земля" и "вода" – женские стихии, а "воз–дух" и "огонь" (в двух ипостасях: "свет" и "жар") – мужские (условно говоря...).

Итак, фонетика стихий и национальный Космос и Эрос.

Рот – микрокосм по Космосу. В нем небо = Небо; язык = огонь ("бьется в тесной печурке огонь"), мужское пещеристое тело, человек, единица; губы = вода, двойца, вагина на лице: зубы = земля, множество. Гласные = чистые координаты пространственного континуума. А = вертикаль, О = центр. Е = ширь. И/ы/ = даль. У = глубь, недра. Согласные наполняют эти оси разнообразием. Причем глухие, сухие, взрывные = мужские. Носовые и звонкие (как увлажненные) = женские. Фрикативные = воз-дух. Из сонорных Л = женское, Р = мужское. Учитывая еще передне, заднеязычные звуки, можно заключить по фонетике языка: что в данном Космосе более и как значимо: мужское /женское, верх/низ, даль/ширь, вертикаль/горизонталь, зенит/надир и т.д. Так что язык = портативный (именно: переносимый!) Космос. Так что, чтобы понять страну, не надо "ума искать и ездить так далеко", а достаточно изучить язык...

Например; что Польский язык может нам сказать о Польском Космосе и Эросе? Поражают – ШИПЯЩИЕ. А шипение = огонь в воде. Польский гений путем палатализации тут разработал неслыханное в прочих языках разнообразие: взрывные (огнеземельные, сухие) сделаю мокрыми; перевел и смягчил Т в Ч (теплый – ciepły); а фрикативный, из стихии воз-духа, З – в Ж (земля – ziemia); даже рокочущее Р (=звук огня, личности, труда, гордыни, истории) – в Ж (из лат. res тут rzecz). Палатализация = смягчение, увлажнение, то есть к стихии ВОДЫ пригонка.

Итак, шипящие – диалог ОГНЯ и ВОДЫ, мужского и женского, их спор и Эрос-коитус. Но в воде огонь сразу гаснет, а тут – долго живет, звучит звонко: чеканно, кузнечно звучат шипящие. (Тут Кузнец польских сказок бьет о наковальню Германства). Значит, Влаго-Воздух есть суверен Польского Космоса, и в нем – фекальный человек – поляк: вспльщивый, в ком гордость – кресало-огниво и порывистость к свободе (ибо при постепенности обволокнет, загасит все Влаго-Воздух), и, по прогорании, остаются Пепел и Алмаз...

Но что есть Благо-Воздух? Это – ПЕНА, состав Афродиты. Пена – ПАНИ, активная роль женского начала в Польше. Среди христианских божеств Матка Боска оттеснила здесь и Бога-Отца, и Сына, и Дух Свят, и стала еще мистическая Королева Польши, то есть и Богово, и Кесарево в себе сопрягла. И Мать, и Супруга поляку: вспомним средневековые и ренессансные статуи в жанре "Пенькна мадонна"; А Матка Боска Ченстоховска не только корону имеет, но и кораллы-бусы, что есть уже атрибут Жены возлюбленной.

Итак, женское начало тут – не Мать-Земля, как в других космосах, но – надземна, воздушное пространство занимает. Женское облегает сверху, а Мужское – снизу в Польстве: столбом огня из земли.

Русский Эрос – иной. Россия = мать-сыра земля, т.е. "водо-земля", по составу стихий. И она – "бесконечный простор". Россия – огромная белоснежная баба, расплзающаяся вширь: распростерлась от Балтики до Китайской стены, "а пятки – Каспийские степи" (по образу Ломоносова). Она, выражаясь термином Гегеля, – "субстанция-субъект" совершающейся на ней истории. Очевидно, что по составу стихий ее должны восполнить "воз-дух" и "огонь", аморфность должна быть восполнена формой (предел, границы), по Пространству должно врубиться работать Время (ритм Истории).

Это и призвано осуществлять Мужское начало здесь. ПРИРОДИНА Россия-Мать рождает себе Сына – русский Народ, кто ей и Мужем становится (как Гейя-Земля в греческой мифологии рождает себе Урана-Небо, кто ей тоже и Сын, и Супруг). Его душа – нараспашку, широкая: значит, стихия "воздуха" в нем изобильна. Он легок на съем в путь-дорогу. Русский народ – СВЕТЕР (Свет + Ветер): гуляет, "где ветер да я", летучий, странник и солдат, плохо укорененный. Неважно он, такой беглый, пашет свою землю, как мужик бабу, – по вертикали, так что его даже прищипливать приходилось крепостным правом, а то все в бега норовил... И потому второго Мужа России понадобилось (уже не как Матери-Родине, а как именно Женщине-Жене) в дополнение, который бы

ее продраил по вертикали да крепко обнял-охватил обручем с боков, чтобы она не расплзлась: заставой богатырской, пограничником Карацупой, железным занавесом – бабу в охряпку... И этот мужик – чужеземец. Охоча холодноватая Мать-сыра земля до огненного чужеземца в дополнение к своему реденькому, как иная бороденка, Народу: он свой, родной, любимый, да больно малый да шалый. Воз-дух и Свет (недаром и мир тут – "белый свет", как снег) он ей подает, но ведь у стихии Огня вторая важнейшая ипостась – Жар, а сего недодает. Вот и вынуждена Россия варяга приглашать на порядок-форму и закон, из грек – правосостояние православия, половца и турка с Юга притягивает, татаро-монгола с Востока. Потом немцы с Петра правили, грузин Джугашвили...

Даже стратегия русских войн – от охоты России-бабы на чужеземца. Она его приманивает (поляка, француза, немца), затягивает в глубь себя: никогда не на границах ему отбой, а взасос его вовлекает – и уж тут, во глубине России, самый оргазм битв: летят головушки и тех, и других, орошают ее топкое лоно огненной кровушкой, как спермою: им – смерть, а ей – страсть да сласть. Так ведь еще в "Слове о полку Игореве" битва как свадьба видится, как смертельное соитие. Если германская тактика – "свинья", "клин" = стержень, то русская – "котел", "мешок" – как вагина, влагалище.

Итак, в Русском Космосе три главные агента Истории: Россия – Мать-сыра земля, а на ней работают два мужика: Народ и Государство-Кесарь. Народ = воля, а Государь /ство/ = закон. Меж ними и распялена Психея России, душа русской женщины. Недаром в русском романе при героине – два героя, что реализуют эти ипостаси: Онегин (демон – воз-дух) и Генерал при Татьяне; Обломов ("голубь" – воз-дух) и Штольц ("гордость" и воля-труд) при Ольге; солдат Вронский и министр Каренин – при Анне; непутевый Григорий Мелехов и есаул Листницкий при Аксинье; поэт-доктор Живаго и комиссар Стрельников при Ларе и т.п.

Ну а каков Эрос в Америке? США – это космос "ургии"

без "гоним" — т.е. искусственно сотворенный мир переселенцами, а не естественно выросший из Матери-Природы, как в странах Евразии, где культура продолжает натуру, а население — наРОД. Тут же население — съезд иммигрантов, и земля им — не Мать-Родина, а материал-сырье для труда в переработку. Если в Западной Европе — Эдипов комплекс (Сын убивает Отца и женится на Матери): отсюда новое и молодое в чести, "новости", роман-"новел", и мода и прогресс; а в Азии и отчасти России — "Густамов комплекс (Отец убивает Сына), так что традиция сильнее, "былина"... — то в США — "Орестов комплекс" = МАТЕРЕУБИЙСТВО. Причем американец убивает мать дважды: бросая старую мать-родину в Старом Свете — там Ирландию, Польшу, Италию, Россию, и обращаясь с новой землей не как с Матерью, но как бездушным сырьем для Труда. Вот во что пералился Эрос американца — в башенный Труд, страстный и яростный. Тут самый резко-воинственно мужеский мир Ургии. Слаба тут тяга Земли, не имеют корней, Природу не чувт как священную Мать, но все сотворяют искусственно. Даже Мать себе — в нынешней экологии и уходе корыстном за Природой — искусственно сотворить. Слабость Женского начала отмечал Генри Адамс в Американской цивилизации — и восхищался культом Прекрасной Дамы и Матери-Девы в Европе. (Причем уравнивал "Динамо" и "Деву" — чтоб сделать понятным американцу энергию Европейского Эроса к Матери-Деве, что могла сотворить Шартрский собор...). Нынешнее ФЕМИНИСТСКОЕ движение тоже — не усиливает, а ослабляет Женственность в США: в нем женщина хочет стать такою же, как мужчина. А процессы против sexual harrasment—"принуждения к сексу" там показывают, что любовная игра, куртуазность, галантность, ars amandi совершенно не слышимы американской женщиной, а простое заигрывание толкует — как приглашение прямо к сексу.

Французский Эрос, напротив: разработал богатейшую любовную игру. Сама страна там имеет постоянный эпитет douce France—"сладкая Франция" — как возлюбленная женщина (а не как Матушка Русь, и не как old merry England = "веселая

старушка" Англия). Ну и не Water-land = "отцова земля" Германства. Кстати, между странами – исторический Эрос. Германия – мужчина по отношению к России – женщине. Англия – самец по отношению к Франции с ее девой Жанной д'Арк; Китай и Индия, Ислам и Израиль – муже-женские пары.. Северная Америка – и романская Южная...

Сама ПЛОТЬ французских мужчин и женщин – как "суффле" (soufflet) = провоздушненная земля: нежная и чувственная. Камень – не чувственен. Стихии "земли", чтобы стать чувственной, надо стать пористой, смешаться с "воз-духом", "водой" и "огнем". Живая телесность именно такова. Малейшее прикосновение к плоти, сотканной таким образом, сочной и наэлектризованной, производит мгновенный ответ. Сексуальная реактивность и возбудимость французского антропоса пословична в народах и их анекдотах.

Но и французская физика небезэросна. Основатель электростатики Кулон – как додумался до закона, согласно которому электрический заряд любого тела располагается целиком на его ПОВЕРХНОСТИ? Не острейшая ли чувственность "откожно" и "осязяюще" мирочувствующего француза наводила его на именно такую интуицию? Теперь в нашей шкале ценностей может получить свою реабилитацию ПОВЕРХНОСТНОСТЬ француза, что пресловута во мнении о нем чужеземцев, не посвященных в таинство сверхчувственности. Германцы и русские кичатся своей "глубиной" и "внутренним" человеком, презирают поверхность – как бесчувственное и бездуховное пространство. И это так, справедливо в отношении их жесткой и суровой нордической плоти и древесной кожи, как коры. "Чтобы в москвитяне пробудить чувствительность, – писал Монтескье в "Духе законов", – с него надо содрать кожу", которая, по его соображению состоит из грубых волокон. Потому-то северяне мужественны и обычно побеждают более женственных южан в войнах... Но все ж показательно это: что Шарль Луи Монтескье в кожу поместил окуляр своего умозрения, до чего вряд ли додумался бы выходец из другого народа и космоса. Во французском антропосе поверхность кожи работает как в

высшей степени чувствительная антенна и мембрана.

Вот почему в иерархии чувств по-французски ОСЯЗАНИЕ – первочувство. Декарт даже луч света трактовал как оцупь предмета и сравнивал его с палкой в руках слепого... И вообще ТРОГАТЬ во Франции – очень интеллектуальное действие. "Трогательный" как эстетический критерий у нас – калька с французского touchant.

К Эросу имеют прямое отношение роли-ипостаси человека: Мать, Отец, Муж, Жена, Сын, Дочь, Брат, Сестра, Друг, Подруга... И всякие меж ними комбинации. Различен удельный вес Любви и Дружбы в каждом национальном мире как ценностей – в сюжетах литературы и искусства. Например, в Грузии Дружба эротичнее Любви – в "Витязе в тигровой шкуре" так, у Важа Пшавела... Так – в культуре нации (это не значит, что – в быту). Это отличие важно: именно в культуре, в окультуривании животного человека – идеалами, архетипами образами искусства...

В.Л.КЛЯУС

РУССКИЙ ЭРОТИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ СЕКСОЛОГИИ

В работах, посвященных эротическому русскому фольклору высказывается мысль, что эта часть традиционной культуры может быть источником изучения народной сексологии^I. Действительно, знания и представления о взаимоотношениях между мужчиной и женщиной нашли свое отражение в русских сказках, песнях, заговорах, загадках и др. жанрах. Но все же эротический фольклор это не "учебник по сексологии". Сексуальные мотивы, которые встречаются в произведениях народного творчества играют иные роли, и они зависят от характера того или иного жанра. Эротический фольклор знакомил, сообщал об особенностях сексуальной жизни человека, но эта функция была вторичной. В некоторых случаях необхо-

димо даже говорить о том, что знания и представления о сексе, которые можно почерпнуть из фольклорных источников явно противоположны реальной практике и представлениям в русской народной традиционной культуре о "нормальных" сексуальных взаимоотношениях между полами.

Одна из ведущих тем русского эротического фольклора — гиперсексуальность, которая, в частности, проявляется в возможностях мужчины:

1) "... Как стоят столбы дубовые верши, ясеневые..." ("Молитва как оборонять естество"²);

2) "... У того дуба булатного корени булатные..." ("Против безсилия"³);

3) "... А у нас на Дону черт..." ("Стать почитать, стать сказывать", Сборник Кириши Данилова⁴).

Сексуальная практика, описываемая в этих текстах не приветствовалась общественным мнением, если не больше — она была запрещена. Тем не менее, в песнях и заговорах нет и тени ее осуждения. Даже наоборот, она показывается как желанная (в заговорах), как более привлекательная, чем взаимоотношения между супругами (в песнях). Переоценка напрямую связана с характером фольклорных жанров и их функциональной направленностью. Заговоры "против безсилия" рисуют ситуацию, способствующую излечению больного или "испорченного" мужчины. В песнях типа "Стать почитать, стать сказывать" тема гиперсексуальности имеет смаховую функцию, показывая ненормальное как нормальное, которое реализовано в художественном мире фольклорного текста.

Народный "учебник по сексологии", передающийся от одного поколения к другому, существовал и существует, но не в виде фольклорных текстов, которые принято относить к эротическому фольклору, а как советы и рекомендации или устные рассказы, иллюстрирующие те или иные представления, установленные нормы и правила поведения. В этом нам пришлось неоднократно убеждаться во время полевых исследований, когда мы проводили специальные опросы среди женщин старшего возраста.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Топорков А.Л. Малоизвестные источники по славянской этносексологии (конец XIX – начало XX века). – Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С.307, 311–312.

2. Покровский Н.П. Тетрадь заговоров 1734 г. – Научный атеизм, религия и современность. Новосибирск, 1987. С.266.

3. Ефименко Н.С. Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. – Известия общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1878. Т.5. Вып.2. С.203–204. № 36 а.

4. Отдел рукописей и редких книг Российской национальной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина. № Е XIV, 68. Л.98–100.

Н.М.КУРЕННАЯ

ЛЮБОВЬ И НОВАЯ МОРАЛЬ В ТРУДАХ А.М.КОЛЛОНТАЙ

Книги А.М.Коллонтай (1872–1952) по проблемам нравственности, морали, пола, семейных отношений по существу есть некий свод весьма своеобразных представлений новой политической силы России – партии большевиков – об этих основополагающих понятиях. В работах видной общественной деятельницы (10–20-х годов) легко прочитывается та система ценностей и идеалов, в соответствии с которыми предполагалось строить новое общество. В этом социуме, по замыслу его создателей, все и всё должно было быть иным, новым, по сравнению с дореволюционным временем, в том числе женщина, ее роль и функции: "...опору женщина должна научиться искать в другом месте, искать и получать ее не от мужчины, а от коллектива, от государства. На месте прежней семьи вырастает новая форма общения между мужчиной и женщиной: товарищеский союз двух свободных, зарабатывающих, равноправных членов коммунистического общества"¹.

В своих работах, которые можно отнести к научно-популярной пропагандистской литературе, А.Коллонтай исследует также процесс появления нового типа женщины, так называемой "холостой женщины" с новым психологическим складом, с новыми запросами. Этим женщинам не чужды любовные пережи-

вания, более того, они постоянно находятся в поисках недостижимого идеала: гармонии страсти и душевной близости, совмещения любви со свободой, соединения товарищества с обоюдной независимостью².

А.М.Коллонтай – одна из родоначальниц феминистского движения в России. Ее взгляд на положение и роль женщины в обществе и семье созвучен представлениям современных феминисток, что свидетельствует не только о жизнестойкости этих концепций, но и указывает на их историческую перспективу. Однако, феминистские представления Коллонтай имеют и отличительные черты, в первую очередь это их классово ангажированный характер.

Работы А.М.Коллонтай – не только документальные свидетельства эпохи, но и определенный ключ, объясняющий истоки многих морально-психологических и социальных проблем советского и постсоветского времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Коллонтай А.М. Семья и коммунистического государства. М., 1918. С.4.
2. Коллонтай А.М. Новая мораль и рабочий класс. М., 1919. С.21.

А.В.ЛИПАТОВ

Amor Divinus et Amor Profanus

(Образ любви в литературе польского Барокко)

Триденский собор как ответ католичества на вызов Реформации был в своих постановлениях не столько преодолением Ренессанса, сколько доктринальным ограничением и философско-эстетической реинтерпретацией его мировосприятия и связанного с ним творчества. Поэтому – то искусство католического мира в отличие от мира Реформации не только сохранилось как искусство, но и пережило в своих исторических изменениях новую фазу расцвета, квалифицируемую как эпоха Барокко.

Доктринальное разъединение не предотвратило собственно художественных воздействий католического искусства на реформационное, как, впрочем, и православное (что и позволяет говорить о Барокко как общеевропейском явлении). В то же время существовал и сугубо доктринальный аспект, объективно сближающий устремления Реформации и Контрреформации: подобное отношение к ренессансному Эросу и его проявлениям в искусстве и культуре. С этим была связана и подобная для обеих линий христианской мысли реинтерпретация ренессансного отношения к античности. В Польше это отразилось в эстетических трактатах и лирике М.К.Сарбевского, который снижал европейскую известность и как теоретик, и как поэт. Его трактовка аллегоричности поэзии в духе Платона и ренессансного неоплатонизма "снимает" неприемлемость для христианства языческих персонажей античности, которые являются всего лишь стилистическими фигурами и как таковые служат постижению подлинной правды (трактат "Боги язычников", ок. 1627). Обращаясь к поэзии своего античного мэтра Горация, Сарбевский придавал классическим эталонам современный (послетридентский) смысл. Воспеваемые Сарбевским поэтом земные чувства богов и людей античности трансформируются во всепоглощающее чувство священной христианской любви, столь характерной для метафорической поэзии маньеризма и определенной линии Барокко также и в Польше. Подобный же сокровенный смысл обретают и обращения поэта к ветхозаветной "Песни песней". Amor Profanus в облике Купидона покидает поля и сады поэзии, где властвует Amor Divinus — Ангел Любви Божьей.

Эталон Сарбевского был авторитетным, но не единственным. Личный (и личностный) опыт, творческий темперамент и индивидуальное видение микро- и макрокосмоса, раздвоенных в духе и материи, высвечивали разные пути. Так, К.Твардовский сперва прославился "Купидоновыми уроками" (1617), где в традициях провансальской лирики Средневековья и в духе стилизованных образцов Петрарки воспел изысканную любовь и причиняемые ею страдания. Год спустя, пережив духовный кризис, он издает "Ладью юности от бури к брегу плывущую" — палинодию — поэтическое самопровержение. В отличие от поэ-

зии Сарбевского и его последователей Amor Divinus появляется здесь в образе воителя: как святой Георгий повергает змия, так он сражает Купидона. Однако сурово низвергнутый Купидон живо воспрянул и ничтоже сумняшеся продолжил свои шалости в творчестве ряда поэтов, составивших целое направление, которое Ч.Хэрнас нарек "поэзией светских наслаждений".

В творчестве Я.А.Морштына Amor Divinus не обретал облик Георгия Победоносца, а Купидон мог часто безнаказанно предаваться своим забавам.

Если любовной поэзии, связанной с атмосферой аристократического двора, свойственен изысканный стиль салонной игры, легкие полутона, тонкие намеки, блестящие парадоксы, поразительные в своей неожиданности словесно-смысловые завершения общей композиции, ситуаций и образов, то для поэзии, живописующей плотскую ипостась любовных отношений, вечную оппозицию культуры и природы характерно обращение к эротической традиции фольклора (ситуационный параллелизм, тип метафоричности, характер иносказания, сочная лексика).

Ангел и Купидон выступают на ристалище с переменным успехом. Текучесть времени и преходящесть жизни отражаются в парадоксах земного мышления и поступков, что обретает литературное воплощение в дисгармоничном поэтическом образе, столкновении представлений обыденных и расхожих с философскими и теологическими.

Остановленное мгновение отсечено от неизбежной перспективы смерти и оказывается во всевластии плотских наслаждений. Тут торжествует Купидон. Осмысливаемое в движении, оно предстает в меркнущем свете суетности и в неизбежном ощущении эсхатологического конца. Здесь всевластвует Ангел.

Это поэтическое пространство между Ангелом и Купидоном подвергается тотальному ниспровержению мировоззренчески и образному опровержению эстетически в литературном направлении позднего Барокко, которое я назвал бы поэзией религиозного экстаза, эсхатологического наваждения и одер-

жимости мыслью (приводящее лирическое "я" в маниакальное состояние) о преходящести всего земного, неизбежности смерти и обманчивой видимости бранных красот, богатства и власти (творчество Д.Рудницкого, Ю.Баки, К.М.Юневича, Х.Фаленцкого и др.). В таком художественном видении физический мир как бы на глазах дематериализуется в неоготически натуралистичных картинах телесного разложения, смрада и рассыпания в прах всего и вся, вызывая омерзение и ужас перед тем, что видится влекущим, обаятельным и прекрасным в обманчивой земной оболочке многоцветия, эротизма, изобилия, тепла и света.

Это один из итогов победившей Контрреформации в массовом сознании и массовой литературе среднеобразованной среды. Это и последняя черта, знаменующая завершившуюся полноту идеи. "Далее" начиналось исторически очередное переосмысление литературой вечных тем, но уже в иных философских и эстетических руслах классицизма, сентиментализма и рококо. Эпоху Барокко сменила эпоха Просвещения.

Е.Н.МАСЛЕННИКОВА

ВЕНГРИЯ НАКАНУНЕ ФРЕЙДА

О культурной атмосфере, царившей в Габсбургской монархии накануне рождения теории Зигмунда Фрейда, написано очень много и интересно. Литературные и художественные направления, политические отношения, даже языковые особенности австрийского варианта немецкого языка — все это вместе определяло ту обстановку, в которой рождалась теория Фрейда. Некоторый дух времени порождал даже примеры психоанализа в австрийской литературе еще до возникновения Фрейдизма: новеллы Фердинанда Кюрнбергера (1821—1879), его книга "Трун молчания. Духовные уроки" (1866).

Если мы согласимся с тем, что своеобразие австрийской культуры во многом определялось влиянием составных частей

этого уникального полинационального образования, то вполне закономерной представляется и такая проблема как Венгрия накануне рождения фрейдизма.

В докладе предполагается рассмотреть, как общие черты культурной атмосферы Будапешта и Вены второй половины XIX в., так и некоторые особенности венгерской ситуации. Так, например, общее для этих регионов империи сентиментально-мифологизированное отношение к династии Габсбургов приобрело здесь своеобразные черты. С одной стороны, восприятие Франца-Иосифа как отца нации было общим для австро-венгерской империи (американский исследователь В.М.Джонстон отмечает его как характерную особенность мировосприятия даже самого Фрейда, бывшего абсолютно аполитичным). С другой, в Венгрии уже с XVIII в. складывается некая модель самовосприятия, согласно которой венгры — бравые усатые воины — являются единственными защитниками хрупкой, беззащитной, женственной Вены (ассоциирующейся тогда с образом Марии Терезии).

Как ни парадоксально, эта модель в какой-то мере продолжала действовать и во времена мужского правления. Образ мудрого правителя дополняется, например, у Й.Мора ("Роман века") намеками на его импотенцию — из чего следует, что ему необходима поддержка по-настоящему мужественного народа (венгров).

Мы попытаемся сравнить Будапешт и Вену с точки зрения их взаимовлияния друг на друга и на империю в целом, сосредоточив внимание на тех чертах культурной атмосферы эпохи, что предвосхищали возникновение фрейдизма.

Г.П.МЕЛЬНИКОВ

ЧЕШСКИЙ ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЭРОС: БРАКИ ЛИБУШЕ И ЭЛИШКИ ПРИЕМЫСЛОВНЫ

I. В мифологеме чешской истории Средневековья дважды акты бракосочетания оказывались доминантами становления чешского народа как этноисторической общности. В первом

случае это легенда о происхождении государства, во втором – реальное событие: брак последней представительницы рода чешских монархов Пршемысловцев Элишки с сыном императора Иоганном Люксембургом, что положило основание правлению Люксембургской династии в Чешском королевстве и новому этапу чешской государственности. Эрос, в целом чуждый чешской средневековой ментальности, проявил себя лишь в сфере династических браков, однако столь сильно, что именно эти два эпизода сформировали историческое самосознание средневековых чехов.

2. Легенда о браке Либуше, пророчицы и судьи племени чехов, с пахарем Пршемысл приведена в Чешской хронике Козьмы Пражского (XII в.). Результатом этого брачного союза стало установление княжеской власти в Чехии. Буквально оторванный от сохи Пршемысл стал основателем рода, правившего страной с "незапамятных времен" до 1306 г. Миф о происхождении власти соединил женскую мудрость, дар предвидения с мужской престолярной силой. Эротическая символика пахоты и пахаря хорошо известна по материалам мифологии и этнографии. "Пахота" Пршемысла – это и социальная маркированность, и эротическая связь с "матерью-землей", и репродуктивная сила старейшины (вождя, князя) народа – "всеобщего отца". Социальное здесь выступает сублимацией эротического: престолярное происхождение, долженствующее подчеркнуть генетическую связь династии со своими подданными, снять оппозицию власть – народ, скрывает мифологическую связь мать–земля, мужчина–пахарь–производитель – народ как их потомки и подданные. Роль жены от матери-земли перенимает Либуше, таким образом функции матери-прародительницы и общей матери рода разъединяются. Поскольку Либуше раньше выполняла функции матери – главы рода, то именно она персонифицировала "всеобщую мать" чехов. К тому же Либуше наделена ясным умом и даром прорицания – началами интеллектуальным и интуитивным. Союз Либуше и Пршемысла метафорически объединил голову и сердце с мощными руками, ногами и фаллосом. Образовалось "тело чешского на-

рода" с вдохновенной душой и мудрым умом, т.е. возник сам народ уже не как этническое, а как этногосударственное "существо". Эрос объединил две части чешского менталитета: женственную духовность, рациональность, практичность с мужественностью и трудолюбием, полет души с крепкой привязанностью к родной почве, фантазию с бытовой повседневностью, трагический пафос пророчества-предвестничества (гуситы) с практической целесообразностью, заботой о континуитете, т.е. "романтизм" с "крестьянской сметкой".

3. "Новой Либуше" стала Элишка Пршемысловна, в 1310 г. выданная замуж за Иоганна Люксембурга по династическим соображениям. Хронисты XIV в. наделяют ее даром пророчества, сравнивая с "сивиллой Либуше", и более глубокой христианской символикой, связанной с Девой Марией и апокалиптической "женой, одетой солнцем". Разрабатывается "лингвистическая мифологема" брака Элишки и Иоганна, основанная на семантике их имен: военная доблесть входит в дом солнца. Плод этого союза – император Карл IV, чья универсалистская политика имела целью достижение "многообразия в единстве". В союзе Элишки и Иоганна мужественность однозначна – это воинские достоинства. Однозначность здесь, очевидно, вызвана тем, что Иоганн – иностранец, пришлый, т.е. принятый в чешское женское лоно. Женственность же полисемантическая: наследница рода, будущая мать великого императора-объединителя, происходящая от славных персонажей Ветхого Завета, носительница света. Более того, по Элишке и весь чешский народ считается светоносным и блаженным (от Элисы – владетеля Элизима = райской земли, наполненной солнечным светом, согласно хронике Мариньолы). Следовательно, Элишка – "всеобщая мать" чехов, народа избранного, которому воинская мужественность ее супруга придает новое качество – боевитость. Не случайно их сына Карла IV стали называть "Отцом Отечества": удвоенная патерналность здесь не признак раболепия, но, наоборот, символ избранности народа и его главы.

4. Чешский "политический эрос" способствовал росту эт-

нического самосознания, приведшего к идее избранности народа и его "общего отца". Характерно, что символика браков была связана с началом и концом рода Пршемысловцев – единственной исконно чешской династии. Род, начатый пахарем, кончался на принцессе. Мужское трансформировалось в женское, и понадобился новый муж-чужастранец для обеспечения континуитета государственной власти. В мифологии чешской истории Пршемысловцы действительно были "плоть от плоти" чешского народа, поэтому они остались как образец для подражания в историческом сознании чехов, эталоном, с которым сравнивались позднейшие династии иноземного происхождения.

В.В.МОЧАЛОВА

ЕВРЕЙСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ ЭРОСЕ И ИХ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ПРОЗЕ И.Б.ЗИНГЕРА

1. Эротическое начало – в самом широком смысле слова – в книгах Священного Писания (не только в Книге Песни Песней Соломона) представлено как в нормативной, законодательной, так и в практической перспективе, выступает в своей сакральной ипостаси и вместе с тем отражает известный исторический узус. Представление о заповеданной ("плодитесь и размножайтесь") связи сексуальной активности с актом прокреации является естественным основанием позитивного отношения к этой сфере и негативного – ко всяким попыткам разрушения указанной связи (в частности, грех Оана карается смертью – Быт. 38:9–10), нарушения соответствующих предписаний и запретов (Лев.18).

2. Характерным для иудаизма можно считать в этой связи по меньшей мере сдержанное отношение к аскезе, представление о том, что умерщвление плоти противоречит смыслу божественного дара человеку – возможности наслаждаться радостью бытия. Отказ от такой возможности мог рассматриваться талмудистами как отвержение высочайшего дара и уклонение от соответствующего повеления. Многие авторитетные талмудисты

далеки от отождествления праведности с аскезой. Примечательно в этой связи, что присущие взглядам еврейского поэта и философа XI в. Ибн Табиरोля идеи аскезы и отшельничества (вероятно, связанные с его физическим недугом) имели значительно больший резонанс в средневековой европейской мысли, чем в еврейской.

3. Талмудические представления о браке, сексуальной жизни существенным образом отличаются от христианских (по сути своей уже сам по себе вопрос о том, хороша или дурна сексуальная сторона жизни, может ставиться в рамках христианства). Сексуальные побуждения рассматриваются здесь наравне со всеми иными, присущими человеку, и как таковые не подлежат преодолению или осуждению. Напротив, предосудительным, отступлением от заповеди считается одинокая, холостая жизнь, даже в тех случаях, когда обстоятельства препятствуют прокреации ("У кого нет жены, тот не может называться мужчиной").

4. Особое место в развитии этих идей принадлежит каббале. Согласно этому учению, Шехина (Божественное Присутствие) осуществляется лишь при наличии Мужского и Женского. Сексуальные отношения предписываются здесь, "потому что утехи этой близости — это заповедание радости, а заповедания радости радуют Шехину. И еще: они увеличивают согласие внизу". Заповеданные утехи р. Шимон бен Йохай отождествляет с высшими, указывая, что "когда мужчина женится, тогда к нему влечение высот вселенной. И он коронуется двумя женскими существами: одно высшее, другое нижнее" (Зогар I, 496-51 а).

5. Творчество И.Б.Зингера — показательный пример преломления этих представлений в художественной прозе XX в. ("Дьявол в Горах", "Карман", "Мальчик знает правду", "Пена", "Семья Мушкет" и др.).

ЛЮБОВЬ - СУДЬБА - СМЕРТЬ В СТИХОТВОРЕНИИ М.ЦВЕТАЕВОЙ
 "ХОЧУ У ЗЕРКАЛА, ГДЕ МУТЬ..."

Это общеизвестное стихотворение говорит (как и почти все у Цветаевой) о Любви, Судьбе и смерти, причем (что для Цветаевой тоже вполне обычно) ни одна из них не названа. Нижеследующий анализ не претендует на новую трактовку текста, имея в виду скорее прояснить и уяснить непосредственно улавливаемые смыслы.

Исходная ситуация вполне ясна: перед нами сцена святочного гадания девушки о любимом; то, что стихотворение входит в цикл "Подруга", посвященный С.Парнок, не меняет положения, хотя и придает ему некоторую пикантность. Тема гадания уже вводит темы Любви и Судьбы, а также напоминает о романтической (в частности, балладной) традиции. О балладе напоминает и размер стихотворения (разностопный ямб). Традиция, однако, трактуется весьма вольно, в соответствии с этим и балладный размер принимает необычную - возможно, уникальную в русской поэзии - форму (чередование стопностей - 4242, чередование клаузул - МДМД). Дактилические окончания четных строк, скрадывающие разницу длинных и коротких стихов, нарушают обычное строение четверостишия (так называемая "антиклаузульная строфа"), сводя на нет его интонационную замкнутость и создавая эффект постепенного затухания звука.

Итак, исходная ситуация: Я перед зеркалом гадаю о Вас. Сам способ гадания с зеркалом решительно разводит в пространстве субъект и объект: Я и Вы находятся в разных пространствах, границей между которыми служит зеркало - муть - сон туманящий. Сквозь эту границу от Я к Вы идут токи, обозначенные тремя глаголами, по одному на строфу: "хочу ... выпытать" /такое обозначение гадания подчеркивает волевое усилие субъекта/, "вижу" /результат этого усилия/ и "благословляю" /волевая реакция - приятие/. Других глаголов в стихотворении нет, если не считать нулевых связей;

ни одно из названных действий не направлено на изменение ситуации. "Так Судьба стучит в дверь", и судьба в Цветаевском мире непреложна. Человек властен в своем отношении к ней, но не в ней самой; и поэтому важны прежде всего именно эти "хочу" и "благословляю".

Если Любовь и Судьба подразумеваются самой ситуацией гадания, и их присутствие в космосе этого произведения неоспоримо, то Смерть присутствует лишь в подтексте, — впрочем, достаточно прозрачном. Три глагольных сказуемых задают логическое членение текста: вопрос — ответ — принятие ответа. Вопрос, в свою очередь двухчастен: "куда Вам /предопределен/ путь и где /Вы обретете/ пристанище". На первую часть вопроса отвечают, очевидно, видения корабли и поезда. Тогда ответом на вторую должны быть слова: "...Поля /В вечерней жалобе. // Вечерние поля в росе, / Над ними — вороны..." Смысл этого видения едва ли требует объяснений. К тому же с самого начала стихотворения тянется цепочка слов, связанных с семантикой воды/влаги, а в фольклорной традиции вода есть путь в мир иной. Ср.: сон туманящий — мачты корабля — на палубе — в росе (а также в вечерней жалобе — туман? роса?). Фольклорные мотивы опять-таки актуализированы самой ситуацией гадания. На этом фоне зловещую окраску принимает и смежный словесный ряд, развивающий семантику замутненности, нечеткости: МУТЬ — сон туманящий — в дыме — в вечерней жалобе. Там, где эти линии скрещиваются, возникают точки максимального смыслового напряжения: словосочетания "сон туманящий" (причастие от переходного глагола "туманить", превращенного в непереходный), и загадочное "в вечерней жалобе".

Триединство Любви, Судьбы и Смерти, разумеется, не изобретение Цветаевой; необычно разве, что ее воздержание от упоминания этих сил все, из-за которого эти силы как бы растворены в самом воздухе ее мира: Я и Вы в пространстве стихотворения не связаны ни общим прошлым (о нем мы не узнаем ничего), ни настоящим, ни будущим (ибо мы застаем их уже разлученными, и гадание предвещает, что разлука

будет вечной). Но связь между ними есть, и обеспечивают ее именно эти силы, напряжением которых и держится цветастый космос.

С.В.НИКОЛЬСКИЙ

МИССИЯ ЖЕНЩИНЫ КАК ЗАЩИТНИЦЫ ЖИЗНИ (по К.ЧАПЕКУ)

В женских образах Карела Чапека и его брата Йозефа зачастую не просто воплощаются те или иные типы и характеры, но и как бы специально акцентируются специфически женские черты психического склада и отношения к жизни. В данном случае это не стихийно схваченные приметы, а один из главных аспектов и одна из главных составляющих этих образов, своего рода ориентир их построения. В драме бр. Чапек "Адам-творец" (1927) предпринята даже (не лишенная юмора) попытка продемонстрировать нечто вроде небольшой галереи ярко выраженных женских типов, их классификацию (женщина-повелительница, слащаво-сентиментальное существо, женщина, играющая загадочную личность, и т.п.). При этом речь идет не просто о лепке определенных образов и типизации в привычном смысле слова, а скорее о типологии, отчасти, может быть, напоминающей типологию театральных ролевых амплуа, хотя и не совпадающей с ее обычным набором.

Однако постепенно в творчестве К. Чапека все чаще начинает выступать на первый план и все более углубляется мысль о субстанциональной миссии женщины как защитницы жизни, носительницы гуманистического инстинкта охраны человеческой жизни — жизни как таковой, как величайшей самодовлеющей ценности. Мысль эта в виде некоего ощущения присутствует уже в пьесе К. Чапека "R.U.R." (1920), его известной пьесе о роботах, но наиболее полное воплощение она получила в его последней трагедийной драме "Мать" (1938). В обоих случаях это представление выражено через оппозицию мужского и женского начала, которая очень тонко, но тем не менее ощутимо, проведена в обоих произведениях и

в известном смысле играет роль одного из конструктивных принципов. При этом мужское начало связывается прежде всего с активностью, обращенной во внешний мир, с дерзанием, с прокладыванием новых путей, с наступательным, "борческим" началом, женское — с центростремительной направленностью, с охраной самой жизни, которая так часто подвержена риску в "мужском" мире. Еще в пьесе о роботах, в образе Елены (имя не случайно напоминает об античной героине, олицетворяющей идеал женщины и красоты) сквозит постоянное чувство злой тревоги, которое вызывает у нее мир техницистско-коммерческой цивилизации, движимый лишь погоней за увеличением и увеличением производства и дивидендов и вытесняющей человечность и духовность. В конце концов и создание нелюдей-роботов в пьесе — продукт этой цивилизации. В рамках чапековской пьесы-антиутопии возникает даже мечта-утопия Елены о бегстве из этого мира и о создании маленькой колонии, основанной на подлинно человеческих началах и способной указать иной тип жизни человеческому роду.

В драме "Мать" указанная оппозиция несет на себе значительную часть основного философского смысла пьесы. Главная героиня — немолодая женщина, потерявшая мужа и четверых сыновей. Муж, верный воинскому долгу, погиб в войне в колонии, сын, наоборот, отдал свою жизнь, спасая там же туземцев от тропической лихорадки, второй сын стал жертвой в борьбе за технический прогресс — разбился при испытании самолета. И, может быть, самое страшное — два сына пали, сражаясь в противоположных лагерях во время гражданской войны, а последнего, младшего сына мать вынуждена послать на битву против агрессоров. В драме вообще особенно сильно звучит антимилитаристская идея. Чапека глубоко волновала "коллективная драма" человечества, не умеющего избежать кровопролитных трагических конфликтов. Своего рода идейной кульминацией драмы являются слова Матери: "Так объясните же мне, почему в течение всей древней, и средней, и новой истории только одна я, я — мать, я, женщина, должна платить такой

ужасной ценой за ваши великие дела?!.. И сержусь на наш мир. Потому что он все время посылает моих детей на смерть во имя чего-то великого, во имя славы или спасения человечества или еще чего-либо в этом роде? И что же ... стал наш мир от этого хоть немного лучше?". Тема материнства и материнской миссии защиты жизни поднята в драме до общечеловеческого гуманистического смысла.

Н.С.ОСИПОВА

"АДАМ И ЕВА" ЛИВИУ РЕБРЯНУ
(Любовь как "пища вечности")

К 1925 г., когда Л.Ребряну опубликовал роман "Адам и Ева", он был уже признанным крупнейшим прозаиком Румынии, автором сборников рассказов "Волнения", "Босяки", "Признание" и др., а также романов "Ион" (1920) и "Лес повешенных" (1922). Вслед за "Адамом и Евой" вышли в свет романы "Чуляндра" (1927) и "Восстание" (1932), принесшие ему шумную славу. И все же писатель не раз повторял слова, сказанные им в 1932 г.: "Во всяком случае для меня из всего написанного самая любимая книга - "Адам и Ева". Объяснение, предложенное самим художником, было достаточно неопределенным: "Быть может потому, что в этой книге больше надежды, даже утешения, ведь в ней жизнь человека вознесена над земным началом и концом и, наконец, потому, что это книга вечных иллюзий..."

Напомним, что ни в одном из названных произведений Ребряну, написанных до и после публикации "Адама и Евы", любовные коллизии не завершались счастливым концом. На фоне социальной действительности Трансильвании начала XX в. и объединенной Румынии 20-30-х годов главным "двигателем" эпики Ребряну оказываются трагические любовные переживания героев. В "Ионе" это неразрешимое противоречие между "зовом земли" и "зовом любви" в душе крестьянина. В "Лесе повешенных" столь же неразрешимое для героя-офицера про-

тиворечие между "зовом любви" и "зовом родины". В "Чулянд-ре" — между любовью боярского сына к молодой крестьянке и его большой наследственностью. Драма любви — одна из фундаментальных тем всего творчества Л. Ребрюну.

Но это одновременно и важнейший повод для писателя — обдумывать и воплотить в своем произведении хотя бы утопию торжествующей любви. Довольно долго он вынашивает замысел такой книги, посвященной "нетленной чете влюбленных", преодолевающей силой своей любви пределы смерти и вырывающейся из тесных стремнин земного существования в бескрайние просторы вечного бытия. Корифеей румынского реалистического романа мечтает о формах воплощения нетленной любви, влекущей утопии, "вечной иллюзии".

Жизнь между тем предлагает художнику все больше импульсов: он подробно описывает сцену своей встречи на улицах Ясс в 1918 г. с незнакомкой, поразившей его и внушившей уверенность, что она уже появлялась в его жизни много тысяч лет тому назад. Так постепенно созревает решение проследить — средствами метемпсихоза — ряд подобных встреч двух влюбленных, которые пронесли сквозь тысячелетия и различные цивилизации свою любовь друг к другу. Несомненным "подспорьем" для писателя стал и платоновский миф об Андрогине, сказочном двуполом существе, разрубленном Зевсом пополам за попытку возвыситься над богами и обреченном на вековые поиски цельности двух половин.

Окончательный вариант романа сводился к изображению семи (цифра "7" всегда была для Ребрюну священна) перевоплощений бессмертных влюбленных, "семи кругов Чистилища любви", после чего они должны достичь конечной гавани — духовного слияния. Ибо в интерпретации Ребрюну (и такова теория седьмого героя повествования, румына, профессора философии Тома Новака) — речь идет о "духовном атоме", как выражении равновесия двух энергий и двух принципов. При разрыве атома равновесие теряется, принципы перевоплощаются в мужское и женское начало и низвергаются в пределы материального мира. Так начинается Голгофа поис-

ка друг друга. Единственная, идеальная любовь не может быть достигнута на протяжении одной человеческой жизни.

Первая встреча влюбленных происходит в древней Индии, вторая – в древнем Египте, третья в Ассирии и так далее до современной писателю Румынии. В каждой из семи глав романа на пути влюбленных сказывается могущественный противник: гибель одного из членов бессмертной четы кладет конец очередной встрече, очередной надежде. Но впереди заключительная, седьмая встреча – и после гибели Новака влюбленные, наконец, сливаются навсегда. Любовь, достигающая абсолюта, – единственное средство продолжить жизнь после смерти, – убеждает нас автор романа.

Сценарии семи глав во многом сходны: предусмотренная вышней силой встреча, счастье узнавания, слияния – и вскоре трагедия расставания вследствие вмешательства противной недоброй силы. Роль эпической константы здесь решающая. Во многом сходны и характеры мужчин и женщин, несмотря на то, что эпохи, страны совершенно различны. Стечение событий, конечно, различно, как различны и условия жизни героев. Писателю пришлось изучить для этого огромный материал, дабы создать убедительные картины реальной жизни изображаемых эпох. Разумеется, это удалось ему лишь отчасти. Но главная задача заключалась в изображении эроса как космогонической силы, сказывающейся одинаково в самые различные эпохи. В таком случае проблема национальной целостности как единства местной природы, характера народа и склада мышления оказывалась где-то на втором плане. И вместе с ней – и проблема национального эроса.

Так можно ли в этой связи говорить о роли творчества Л.Ребряну в воплощении румынского национального эроса? Думается, можно. Но только при рассмотрении этой проблемы в пределах всего художественного наследия писателя, в котором столь органически слились реальные особенности национального эроса с высокой мечтой о другой любви, неизмеримо более возвышенной, обещающей стать наградой за сужденные человеку страдания в мире социальных катастроф и неосуществленных надежд.

ЭРОС ОБРЯДА В "СВАДЕБКЕ" И. СТРАВИНСКОГО И ЕГО
КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

"Свадебка" И. Стравинского как художественная вершина в группе произведений русского стиля, отличающаяся среди них наивысшей концентрацией эротических мотивов. Сочинения современников композитора, созданные в ту же эпоху и отразившие в большой мере интерес к упомянутым мотивам (например, оперы С. Прокофьева "Огненный ангел" и "Игрок").

Особенности культурно-исторического фона, на котором появляется "Свадебка" Стравинского. Искания русских поэтов-символистов и их отражение в эротических образах. Аналогичные тенденции у художников серебряного века (Б. Кустодиев, К. Сомов, Л. Бакст). Группа "Мир искусства" и ее влияние на эстетику Стравинского. Осознание эротического начала как сильнейшего импульса к творчеству философской и общественной мыслью рубежа веков (В. Розанов, Вл. Соловьев, Н. Бердяев, Б. Вышеславцев).

Экспрессионизм и эротика в музыке первой четверти XX века (применительно к Стравинскому – неофольклоризм и эротика) – А. Шёнберг, А. Берг, Б. Барток, С. Прокофьев и др. Поворот от импрессионизма к экспрессионазму, наметившийся в создании балета "Петрушка" и, особенно, – "Весны священной". "Свадебка" как кульминационный пункт синтеза экспрессионистской и неофольклористской тенденций в творчестве Стравинского. Продолжение этих тенденций в русской музыке второй половины XX века (Н. Сидельников, В. Рубин и др.).

Образно-выразительная и структурно-композиционная роль фольклорного текста в произведении Стравинского. Стилистика, фоника, символика и образный строй использованных им в кантате свадебных песен как основа для построения художественной концепции сочинения. Функционирование в нем заимствованных композитором элементов народного свадебного обряда, в том числе эротических мотивов и символов. Динамическая и образная роль в драматургии обрядового действия

речевых выкриков, голошений, возгласов, ритуальных реплик, привлеченных автором из описаний этнографов-собираателей фольклора и вписанных в партитуру произведения. Особенности музыкальной интерпретации интонируемых в кантате фольклорных текстов и образов. Важнейшие идеи, содержащиеся в образном подтексте "Свадебки" и определяющие ее эротико-символическую сущность. Б.Асафьев и В.Беляев об эротико-выразительной, художественно-концепционной стороне "Свадебки".

В.М.ПЕТРОВ

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ДЕТЕРМИНАЦИЯ ЭРОСА: ДЕДУКТИВНАЯ ТЕОРЕТИКО-ИНФОРМАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ

Теоретическое объяснение не аномалий, — но психологии нормального полового влечения было еще для Фрейда главной нерешенной задачей наук о человеке. Пожалуй, две основные трудности всегда осложняли решение этой задачи: изобилие разнообразного эмпирического материала и его непосредственная близость к психической жизни исследователя. Обе трудности устраняются при использовании метода дедуктивного "конструирования" данной области, в рамках которого основные закономерности последней выводятся логически из законов более широкой сферы (включающей в себя данную область). Такая дедукция возможна при применении разных методов, в том числе и разрабатываемого нами теоретико-информационного подхода¹.

Социокультурная сфера в целом функционирует на базе сочетания двух классов потребностей:

а) потребностей индивидуальных структур переработки информации, имеющих у всех членов социума;

б) потребностей социальной системы, в числе которых — и поддержание определенных взаимоотношений между индивидуальными информационными структурами.

Второй класс потребностей удовлетворяется эффективнее, когда каждая из них имеет в качестве своей основы удовлетворение одной потребности первого класса, а еще лучше – целой группы их. Анализ взаимной сочленяемости различных потребностей позволяет найти место для области Эроса – как одной из возможностей знакового закрепления потребности в социальной (статусной, иерархической) стратификации, а также потребности в воспроизводстве и сексуальной потребности. "Сплав" этих потребностей интериоризируется, достигая самых интимных глубин психики, где трансформируется в систему сексуально-эротических предпочтений (относящихся, в частности, и к внешним эстетическим качествам представителей противоположного пола).

Для современных социокультурных систем (с доминированием социального статуса мужчины) теоретически дедуцируется сильная половая асимметрия в степени значимости эстетико-сексуальных критериев. Отсюда вытекает "феминизация" всей области Эроса (заполняющейся преимущественно требованиями к параметрам женщины), что и наблюдается в современной реальности.

В свою очередь, в стабилизации области Эроса большую роль играет взаимодействие эстетико-сексуальных и духовных (коммуникативных) потребностей. В результате область Эроса в целом служит одним из инструментов интеграции как системы личности, так и всей социальной системы. Ряд важных свойств этой области также выводятся в рамки предложенной модели.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Голицын Г.А., Петров, В.М. Информация – поведение – творчество. – М.: Наука, 1991;

ПРИТЯГАТЕЛЬНОСТЬ РУССКОЙ ЖЕНЩИНЫ: ВНЕШНОСТЬ И ДУХОВНОСТЬ

(Опыт теоретико-информационного анализа)

Наблюдаемый (и ставший уже почти литературным штампом) удивительный шарм русской женщины объясняется согласованным взаимодействием эстетического фактора, связанного главным образом с восприятием внешних параметров, - и духовного фактора, обусловленного спецификой русского менталитета. Оба фактора могут быть выведены дедуктивно из общей модели, базирующейся на теории информации¹.

Эстетическая привлекательность объясняется высокой информативностью параметров внешности, редко встречающихся в регионе, где формируются вкусы (скажем, во Франции). Этому необходимому (но не достаточному!) требованию удовлетворяют представительницы периферических, в том числе славянских народов (Польша, Россия). Высокая оценка их внешних качеств, зародившись на Западе, затем переносится в сами славянские страны, где успешно интериоризируется.

Притягательность же духовных качеств объясняется в рамках разработанной С.Ю.Масловым модели переработки информации посредством двух основных типов процессов: аналитических ("левополушарных") и синтетических ("правополушарных"). Здесь оказывается существенной высокая степень синтетичности русского менталитета, чем он столь сильно отличается от большинства гораздо более аналитичных менталитетов западноевропейских народов. Совокупность соответствующих черт синтетичности воспринимается как "органичность", что в особенности важно в эротической сфере, где выступает в форме неразложимости образа субъекта любви на компоненты (например, телесные и духовные). Закреплению этого эффекта способствует другая черта русского менталитета - его высокая толерантность, что дает возможность сочетать индивидов с существенными различиями в духовной сфере. Наконец, ука-

занный эффект усиливается благодаря третьей особенности русского менталитета – интенсивному стремлению к самосовершенствованию, слитности (характерному, прежде всего, для русской интеллигенции – по Н.А.Бердяеву).

Взаимодействие – по "резонансному" типу – двух названных факторов социально фиксируется с помощью всевозможных механизмов трансляции культурных традиций, в том числе – с помощью литературы и искусства (как отечественных, так и зарубежных), прославивших "истинную женственность" и духовность в образах русских женщин. К сожалению, неразумность траектории происходящих ныне социальных перемен способна привести к значительным и необратимым деформациям в национальном менталитете, так что скоро эти пленительные образы могут стать лишь персонажами Красной книги.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Голицын Г.А., Петров В.М. Информация – поведение – творчество. – М.: Наука, 1991;

Е.В.ПЧЕЛОВ

СКАНДИНАВСКАЯ ЖЕНЩИНА В САГАХ И РУССКАЯ КНЯГИНЯ В ЛЕТОПИСЯХ

В период раннего средневековья Древняя Русь и Древняя Скандинавия были связаны теснейшими этническими, политическими, экономическими, культурными связями, поэтому постановка данного вопроса в аспекте широких взаимовлияний того времени кажется оправданной. Роль женщины в менталитете древнескандинавского общества была чрезвычайно велика. В языческом скандинавском пантеоне богини-женщины занимали значительное положение. Можно привести примеры богинь-асов: Фригг – жена верховного бога Одина, Фрейя – богиня любви и красоты и др. "Младшая Эдда" перечисляет

14 богирь-"асинь", в то время как число асов-мужчин - 12. Кроме того, большую роль играли и другие богини-женщины такие, как Скади - богиня охоты, жена бога Ньёрда, или Сив - жена бога Тора. Такое значение богинь-женщин в северо-европейских религиозных языческих системах как бы продолжает великую античную мифологическую традицию, где женщине стводилось чрезвычайно значимое место. Это отношение к женщине воплотилось не только в мифологии Скандинавии, но и в генеалогической системе. Если мы обратимся к генеалогическому материалу скандинавских саг, то увидим абсолютную равнозначимость мужской и женской линий родства. При перечислении предков того или иного сагического героя в обязательном порядке указываются его предки как по отцу, так и по матери. В некоторых случаях род матери даже более значим, например, дядя по матери считался более важным родственником, чем дядя по отцу, и мог воспитывать племянника (Е.Н.Щепкин). Эта система впоследствии наблюдается и на Руси (Олег - Игорь; возможно, Добрыня - Владимир). Значение рода матери обуславливалось во многом тем, что мужчины, участвуя в военных походах, не участвовали в деле воспитания детей.

Исследования отечественных скандинавистов (Е.А.Рыдзевской, А.Я.Гуревича, М.И.Стеблин-Каменского и др.) показали ту значительную роль, которую играли женщины в сагических повествованиях. Достаточно вспомнить таких известных персонажей скандинавской мифической и реальной истории, как Ауд Богатая, Хервёр, Аса, Сигрид Сторрада и др. Сформировался тип деятельной, чрезвычайно активной женщины, которая наравне с мужчинами "творит историю", что отразилось в богатом сагическом материале. Этот тип самостоятельной, независимой женщины отразился и в памятниках древнерусской литературы, в повествованиях за ранний период. Остановимся поподробнее на тех женских образах, которые предлагает нам Повесть временных лет и другие русские летописи.

Династия Рюриковичей была скандинавской по своему про-

исхождению, за IX – начало XI в. нам известно несколько имен женщин, к ней принадлежавших: Эфанда (Алфвинд?), Малуша, Предслава, Анна и др., но наиболее подробно летописи говорят о двух княгинях, скандинавках по происхождению, Ольге (Хельге) и Рогнеде (Рагнхильд), с именами которых связаны легендарные рассказы. Исследованием этих повествований и сопоставлением их с материалом скандинавских преданий особенно плодотворно занималась Е.А.Рыдзевская, сейчас эту традицию продолжают исследования Т.Н.Джаксон и Г.В.Глазыриной. Летописный рассказ о мести Ольги древлянам: сожжении послов в бане, может быть сопоставлен, как показала Рыдзевская, с некоторыми сагическими преданиями, и прежде всего с рассказом о Сигрид Сторраде, расправившейся таким образом со своими женихами. Рыдзевская считала, что предание было исконно русским, заимствованным скандинавами. Однако, Т.Н.Джаксон справедливо отметила, что подобная общность сказаний и легенд, наблюдаемая и в других случаях, возникла "вследствие общего стадиального развития славян и скандинавов эпохи викингов". Эпизод о сожжении Искоростеня с помощью птиц, вернувшихся в свои гнезда (на практике неосуществимый) также находит аналогии в скандинавских источниках. Подобная традиция обнаруживается и на Востоке, вследствие чего Рыдзевская делала вывод, что первоначально имелся какой-то древнейший субстрат, имевший культовое значение, который затем перешел к иранцам и славянам, т.е. на Русь, а оттуда в Скандинавию: основа таким образом была изначально южной. Норманн привнесли эту легенду в Англию (Ф.Ло). Однако, выводы Рыдзевской нельзя рассматривать как бесспорные. Аналогии, обнаруживаемые у Саксона Грамматика, позволяют свидетельствовать о распространенности сюжета в Скандинавии. Заимствование могло быть обратным. Будучи скандинавкой, Ольга, в представлении летописца, могла действовать также, как и ее скандинавские родичи. Эти рассказы показывают необычайную активность и жесткость русской княгини, что сближает ее с сагическими персонажами.

Вторая княгиня, которой следует уделить внимание, — Рогнеда. История ее женитьбы с Владимиром (980 г.), гордые слова княжны: "Не хочу разуть робичича", гибель ее родичей — все эти известные летописные предания неоднократно анализировались в историографии. Б.М.Соколов сопоставил эти мотивы с элементами старонемецкого эпоса, Ридзевская привела приблизительную аналогию с рассказом об Асе в "Саге об Инглингах" ("Хеймскрингла"), а также с эпизодом "Саги об Олаве Трюггвассоне". Хотя такое сопоставление и кажется натянутым, для нас важен сам факт гордого поведения Рогнеды, которая даже после брака с Владимиром пыталась отомстить за свой поруганный род. Аналогии с подобной позицией женщины в Древней Скандинавии налицо.

Третья княгиня, личность которой интересна для нас, жена Ярослава Мудрого шведская принцесса Ингигерд (в крещении Ирина) практически неизвестна русским летописям, скупо сообщаям лишь о ее смерти в 1050 г. Даже датировка брака Ярослава — 1019 г. устанавливается по исландским анналам. Но в "Саге об Олаве Святом" в составе "Хеймскрингла", в "Саге об Эймунде" Ингигерд показана гордой и независимой женщиной. В "Саге об Олаве Святом" она даже говорит, отвечая на предложение Ярослава, так: "Если я выйду замуж за Ярицлейва конунга, то хочу я получить от него как вено все владения ярла Альдейгьюборга и сам Альдейгьюборг", т.е. Ладогу. Хотя Г.В.Глазырина показала, что это сообщение носит чисто легендарный характер, тем не менее само его существование показывает ту эпическую традицию Руси и Скандинавии, в русле которой и развивалось представление о деятельной и независимой женщине раннего средневековья.

Наконец, "Сага об Олаве Трюггвассоне" содержит информацию еще об одной русской княгине скандинавского происхождения — Аллогии (Олове), одной из языческих жен Владимира Святославича. Она выступает в очень активной роли, чуть ли не равной мужу-князю, имеющей очень большое влияние на различные государственные дела.

С принятием христианства, проповедовавшего совсем дру-

гой идеал – смиренной женщины, полностью подчиненной воле мужа, ситуация, вероятно, стала изменяться. Но в княжеской семье эти трансформации не были существенны. Гордый дух свободной женщины побуждал к активной деятельности и других княжон Рюрикава Дома. Примером тому может служить судьба Анны Ярославны, королевы Франции, Евпраксии Всеволодовны, жены Генриха IV, Елизаветы Ярославны, жены Харальда норвежского, и многих других замечательных женщин Древней Руси. Такое положение во многом обуславливалось общей скандинаво-русской традицией, уходящей в глубь легендарных времен.

АДА РАЕВ (ФРГ)

БОГОМАТЕРЬ, ПРЕКРАСНАЯ ДАМА, РУССКАЯ БАБА.

Образы женственности в русском искусстве и процесс национального самоопределения

– Искусствознание, ориентированное на феминистическую методологию, давно обратило внимание на то, что женские образы наряду с функцией изображения конкретных лиц, прежде всего являются материализовавшимися идеологизированными представлениями патриархального общества;

– одна из функций женских образов – это их включенность в процесс национального самоопределения;

– предлагаемый доклад пытается выявить эволюцию использования женских образов в процессе политического и культурного самоосознания России со средних веков до начала XX века;

– используемый образительный ряд концентрируется на материале второй половины XIX – начала XX веков, но охватывает также и хронологически более отдаленные памятники – "каменные бабы", икону "Владимирская богородица", портреты русских императриц XVIII века;

– русская живопись рубежа XIX–XX веков обнаруживает широкий диапазон женских образов, которые в восприятии современников обозначали разные стороны и пути истолкования рус-

ской истории и культуры;

- "героини" картин В.Сурикова, В.Серова, А.Рябушкина, В.Борисова-Мусатова, М.Нестерова, Ф.Малаявина, К.Сомова и других художников одновременно открывали взгляд вглубь истории и намекали на надежды или страх перед лицом будущего страны. Через сюжеты и живописную манеру исполнения женские образы в контексте философских и эстетических споров воспринимались как носительницы разнообразных качеств - например, твердости и нерушимости веры ("Боярыня Морозова" В.Сурикова), смирения и мистического озарения (монахини М.Нестерова), жизнерадостной чувствительности (героини раннего В.Серова), мечтательной отрешенности (женщины прошлых эпох В.Борисова-Мусатова), необузданного темперамента и угрожающей силы ("бабы" Ф.Малаявина) и т.д.;

- в зависимости от позиции зрителя эти черты оценивались либо в качестве добродетелей и примеров для подражания, либо порока и опасности;

- наблюдается разница в характеристике женских образов со стороны художников и художниц: такие художницы как Н.Гончарова и З.Серебрякова в противовес преобладающим в ту эпоху элегическим женским образам противопоставляют крепкие, деятельные женские персонажи;

- кажется, что разнообразных женских образов в русской живописи на рубеже XIX - начала XX веков объединяет необходимость поиска (пусть мнимых) признаков устойчивости и гармонии в ментальном строе русского общества накануне предстоящих катаклизмов.

А.М.РАНЧИН

НЕПРИСТОЙНОЕ АНТИПОВЕДЕНИЕ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ:

"ЧЕРНОКНИЖНЫЕ" СТИХОТВОРЕНИЯ А.В.ДРУЖИНИНА, М.Н.ЛОН-
ГИНОВА, Н.А.НЕКРАСОВА, И.С.ТУРГЕНЕВА

I. Материал исследования - тексты А.В.Дружинина, Н.А. Некрасова и И.С.Тургенева из тетради "Для чернокнижных вдохновений" (1854, РГАЛИ) и пародические сочинения биб-

лиографа и литературного критика М.Н. Лонгинова: баллада "Свадьба поэта" (1850, РНБ) – сатира на Н.В. Кукольника – и поэма "Бордельный мальчик" (1852) – перелицовка романтической поэмы. Все эти сочинения образуют как бы целостный текст: их объединяет не только непечатный, "порнографический" характер, но и цитаты, аллюзии, отсылки от одного текста к другому.

2. Описанные в непристойных стихотворениях поступки Дружинина и его приятелей строятся как антиповедение (термин Б.А. Успенского) – по отношению к нормальному, пристойному: "чернокнижникам" приписываются зоофилия, гомосексуализм, онанизм; нарушение всех светских приличий ("Послание к Лонгинову", две редакции "Ответа Лонгинову Тургеневу"); происходят традиционная травестийная мена уст и зада, (ср. кляп как обозначение фаллоса в "Русских заветных сказках"), "уравнивание" философствования, интеллектуального акта и коитуса ("Песнь Васиньке"); непристойные действия представлены как антиправославные, антихристианские (ср. этимологию слова "чернокнижие"), антирусские ("Подражание Данту"), освященные античной традицией (философствование и разврат в бане – ср. римские термины; мотив римской сексуальной доблести и т.д.) и языческим (=бесовским) культом Приапа (ср. приапический мотив обладания двумя фаллосами в "антологическом" "Разговоре" И.С. Тургенева, мотив плешивости Дружинина и В.П. Боткина и эротические коннотации слова "плешь").

3. Пародичность ("Подражание Данту" и пушкинское "И дале мы пошли...", "Бордельный мальчик" и романтическая поэма и т.д.) как вариант антиповедения в литературе; создание таким образом "классики" непристойной словесности.

4. Традиционное, архаическое народное антиповедение не отрицает норму, но, нарушая ее в особо оговоренных случаях, подтверждает (Б.А. Успенский). Непристойное, "чернокнижное" (кошунственное) антиповедение Дружинина и его приятелей само претендует на статус нормы (ср., одна-

ко, сатиру Лонгинова "Свадьба поэта", где аморализм Н.В. Кукольника, Ф.В.Булгарина и прочих литераторов "гнезда Пчелы поганой" заключается именно в поведенческом неразличении борделя и храма). Показательны купюры на месте матерных слов в интимном дневнике Дружинина и щеголяние обценной лексикой в его стихах.

Обыгрывание непристойности как кощунства и особой жизненной философии, придание половой сфере почти сакрального (антисакрального) статуса связаны с кардинальными особенностями русского сознания и культуры: жесткостью нормы, подавленностью плотского, относительно слабой разграниченностью сакрального и профанного.

И.И.СВИРИДА

ФЕМИНИЗИРОВАННЫЙ ВЕК ФИЛОСОФОВ

Соотношение мужского и женского начал в культуре, их оценка в ту или иную эпоху служат важными характеристиками каждой из этих эпох. Ренессансное освобождение плоти от угнетающего давления идеи греховности не только привело к распространению культа женского тела в европейском искусстве последующих веков, но и в целом создало предпосылки для расширения и утверждения женского начала в культуре.

Наиболее феминизированной оказалась эпоха Просвещения. Идеал естественности в ее интерпретации в большой мере был ориентирован именно на женское начало — естественными были функции женщины-матери, естественной представлялась ее душа, открытая естественным эмоциям; естественность в большей степени отличала ее костюм, наконец, женское начало определяло характер излюбленной тем столетием волнистой линии (вспомним, что именно S-образная линия впервые в средневековом искусстве подчеркнула изящество женского тела в фигурах так называемых прекрасных Мадонн).

Признаки феминизации можно увидеть в облике творчества ХУШ в. (рококо, сентиментализм), в характере вкуса, в са-

мом его выдвижении как одной из доминирующих эстетических категорий эпохи; они прослеживаются в утвердившемся типе личности (отказ от идеала мужественного воина, свойственного барокко, культивирование чувств), в особенностях менталитета, моды, стиля жизни, в типе интерьеров, наконец, в возросшей роли женщин в самой культурной деятельности.

И хотя известный реформатор балета того времени Ж.-Ж. Новерр полагал, что именно по вине женщин в XVIII в. произошел упадок искусств (о котором в принципе и позднее много писалось, однако в разной связи), можно попытаться доказать и иное, а именно, что активизация женского начала в Век философов придала своеобразные и живые черты его имевшему тенденцию банализироваться искусству, хотя частично была в ней также повинна.

В докладе предполагается рассмотреть некоторые из этих вопросов в особенности на польском материале.

Т.Ф.СЕМЕНОВА

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ВАКУУМ И ЭРОС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЭМИЛИАНА СТАНЕВА

В "Легенде о Сибине, князе преславском" и повести "Тихик и Назарий", составляющих своеобразную дилогию, Э.Станев в иносказательной форме показывает трагедию своих современников, соотечественников в распадающемся социалистическом обществе.

Прежние идеалы отвергнуты или утрачены, идет поиск новых, но не ведомы пока пути к истине, а стремление к смыслу является неременным условием выживания (Э.Фромм, В.Франкл).

Наступает экзистенциальный вакуум - потеря смысла, содержания жизни. Во времена распространяющейся все шире смыслоутраты, как правило, происходит разрастание сексуальности в экзистенциальном вакууме, усиление агрессивных импульсов. В указанных произведениях практически все действующие лица, не найдя или утратив смысл жизни, обращают-

ся к сексу и становятся необыкновенно агрессивны.

Однако сексуальность имеет разную направленность. Интеграция сексуальности в целостную структуру личности человека ведет к любви в высшем понимании. Дезинтеграция сексуальности, вырванная из контекста личности и межличностных внесексуальных отношений означает регресс (оргии в общине богомилов после ознакомления с новым учением Сильвестра, отношения Сибиана и Каломелы, Назария и Ивсулы).

Для выражения своих идей Э.Станев выбирает определенный исторический фон – действие происходит в среде еретиков богомилов – сторонников строгой аскетики. Однако воззрения богомилов автор наделяет чертами манихейства, гностицизма, евхитства (мессалианства), павликианства, что достаточно оправдано, поскольку богомильство впитало особенности всех перечисленных ересей.

Некоторые главные действующие лица имеют знаменательные имена, принятые в данных еретических традициях или созвучные им (Тихик, Каломела, Сильвестр). Другие действующие лица наделены именами символическими: Назарий – намек на обет назарейства и на назарейство как на направление в изобразительном искусстве; Быкоглавый – золотой телец. Имена языческие, Сибин, Ивсула, символизируют языческий рационализм в христианском понимании, а также духовную пресыщенность современного человека, ведущую к нигилизму.

По мысли автора, хождение по ложным, еретическим путям ведет к гибели – все главные действующие лица гибнут, умирают насильственной смертью. Однако человеку важно умереть своей смертью, т.е. осмысленной, поскольку смысл смерти, как и смысл жизни у каждого свой, глубоко личный. Но не долго еще править Сатанаилу, ибо "всякое царство, разделившееся само в себе, опустеет" (Мф. 12, 25). (Вспомним, как опустеет селение богомилов). Скрытый намек на эту евангельскую истину заключен в последних словах Назария.

"СЕРДЦЕ ЧЕХУ Я ОТДАЛА..."

Стихотворение Божены Немцовой "Чешским женщинам", первая строка которого вынесена в заголовок тезисов доклада, было опубликовано в журнале "Кветы" (5.4.1843) и сразу же обратило на себя внимание читателей, поскольку оно отразило несколько моментов, характеризующих стиль жизни и общественную атмосферу предреволюционной Чехии. Во-первых, его автором была чешская поэтесса – явление еще относительно редкое в тогдашней литературной жизни страны. Во-вторых, в нем воспевалась любовь, что в пуританской (сразу же подчеркнем – не в жизни ее обитателей, но в искусстве) Чехии эпохи национального возрождения не могло пройти незамеченным. В-третьих, стихотворение отчетливо воплощало идеал чешской женщины – она могла отдать свое сердце только чеху – ни в коем случае не немцу ("За чужака, за немца/я б замуж не пошла./ Лучше б незамужнею/ в Чехии жила". Фр. Я.В.Каменицкий), в-четвертых, этот чуть ли не первый поэтический опыт Немцовой был опубликован Й.К.Тылом, личная жизнь которого (младшая сестра его жены стала матерью шести детей Тыла, верной соратницей на его "патриотическом пути") вызывала немалый интерес пражан, подогреваемый новеллами Тыла, в которых весьма детально (но целомудренно) обыгрывалась сложившаяся ситуация.

В сообщении и предполагается остановиться на вышеперечисленных вопросах:

– рассказать об усилиях, предпринимаемых деятелями "патриотического движения" с целью вовлечения чешских женщин в общественно-культурную жизнь страны. В качестве одного из наиболее результативных средств чешским юношам рекомендовалось использовать личные отношения ("... где и кому как удобнее, постарайтесь воздействовать на чувствительные сердца наших красавиц!" – "Кветы", 1835), любовную переписку предлагалось вести исключительно на чешском языке и т.д.);

- отметить "антиэротический" характер чешского общества 20-40-х годов, свидетельством чего служит, в частности, тот факт, что при переводах и переработке немецких повестей, составлявших основной источник чешской сентиментальной повести, эротические пассажи либо выпускались совсем, либо же подвергались значительному сокращению. Из отмечаемых исследователями причин этого явления я бы согласилась скорее не со "страхом перед австрийской цензурой", а с иным, отличным от немецкого, чешским менталитетом. Главное место в сфере чувств героинь прозаических и поэтических произведений отечественных авторов занимает любовь - к родине. Да, чешские девушки должны были быть привлекательны, чисты, скромны, религиозны, домовиты, верны своему избраннику, способны на сильное, но нежное чувство (недаром наиболее частое сравнение их с фиалкой: "Фиалка цветет, / скрытая густой тенью; / фиалка вянет, / лишь солнце коснется ее своими лучами". Фр. Я.Рубеш), но при этом их чувства всегда соотносимы с "патриотическим воодушевлением". Любовь к Чехии для них сильнее любви к матери, жениху, мужу. Только она помогает преодолеть все препятствия на пути к счастью. Поэтому-то и полюбить они могут лишь чеха-патриота, который видит свой высший долг в служении национальному делу (кстати, вторая строка упоминаемого ранее стихотворения Б.Немцовой звучит: "Муж мой - верный патриот");

- проанализировать женские образы тех - немалочисленных - новелл Тыла ("Любовь патриота", "Жених поневоле", "Сестры", "Любовь патриотки" и др.), в которых нашли довольно полное отражение факты его личной жизни (взаимоотношения с сестрами Форхгеймовыми - Магдаленой и Анной, невестой К.Г.Махи Леоноре Шомковой, корреспонденткой журнала "Кветы" - "Славянской").

Рассмотренный материал, охватывающий такие редко затрагиваемые исследователями вопросы как общественное поведение, личная жизнь деятелей чешской культуры того времени, совпадение/несовпадение "идеала" и действительности и пр., поможет расширить представление о стиле жизни чешского общества в первой половине XIX столетия.

"ПРЕКРАСНОЕ И ВОЗВЫШЕННОЕ"

(К.Бродзиньский о нравственных идеалах женщины и мужчины)

Идеальное общество в представлении мыслителей всех эпох характеризовалось не только совершенством социальных отношений, но и гармонией отношений между мужчиной и женщиной. Эпоха Просвещения, сделавшая этические параметры главными критериями истории, видела совершенное общество, прежде всего, как общество высоко нравственное. Считалось, что этический идеал может быть достигнут лишь приближением к "естественности", раскрытием заложенных природой свойств человеческой природы. Это относилось и к взаимоотношению полов, гармонию которого в нравственной сфере должна была обеспечить максимальная реализация мужского и женского начал, их первоначальной сущности.

В подобном ключе интерпретирует моральные идеалы и их различие для мужчин и женщин историк и критик польской литературы Казимеж Бродзиньский (1791-1835). В его курсе лекций по эстетике, а также в публицистике ("Выдержка из сочинения под названием: Прекрасное и возвышенное", 1834) развиваются мысли раннего произведения И.Канта "Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного" (1764). Вслед за Кантом Бродзиньский трактует категории "прекрасного" и "возвышенного" как эстетические и нравственные одновременно. Чувства, которые должно пробуждать искусство, соответствуют, в их представлении, идеальным добродетелям женщины ("прекрасное") и мужчины ("возвышенное"). На этих, отличных по своей природе, добродетелях должно строиться подлинно нравственное общество (из сочетания и взаимного дополнения достоинств женщины и мужчины рождаются "возвышенные и прекрасные общественные добродетели"). Бродзиньский рассматривает реализацию мужчинами и женщинами "естественного" призвания своего пола как одну из важных характеристик эпох и народов (дикие общества, в которых женщина была принижена, отличались "жестокостью нравов"; в древней Спар-

те, во всем приравнивая женщину к мужчине, "подавляли врожденные чувства"; средние века "нарушали гармонию" "обожествлением" женщины и т.д.). Развивать "общественные добродетели", по мнению Бродзиньского, нужно, совершенствуя чувства, наиболее свойственные полу; этим следует руководствоваться и в педагогической деятельности.

В докладе предполагается рассмотреть эти воззрения Бродзиньского в контексте польской культуры первой трети XIX в., в том числе, в свете ведущихся в то время в Польше дискуссий о женском образовании.

М.В.ФРИДМАН

МИХАИЛ САДОВЯНУ: "ДАИМ, ЦАРИЦА ДУШИ МОЕЙ"

(Проза и стихи румынского писателя как форма воплощения одной из ипостасей румынского Эроса)

Сущность произведений Садовяну, посвященных любви, выявляется с особой наглядностью при учете некоторых обстоятельств его личной жизни. Рожденный в неравном браке - отец был адвокатом, мать - простой крестьянкой - он рано осиротел и всю жизнь хранил в памяти образ несправедливо оскорбленной родительницы. Сам же он в девятнадцатилетнем возрасте женился не по любви, а сдержав клятву, данную утонувшему брату своей суженой. Однако брак, не освященный большой любовью, оказался удивительно прочным: за сорок лет совместной жизни в семье появилось двенадцать детей, и только долгая болезнь жены и ее смерть в 1940 г. положили ему конец.

За эти сорок лет крупнейший прозаик Румынии создал бесчисленное множество произведений, в которых любовь играла решающую роль в судьбе его героев. Одни названия некоторых из них достаточно красноречивы: "Песнь любви", "Ты не любил!", "Песнь воспоминания", "Первая любовь", "Ее горящий взор давно погас", "Час молодости", "Боярский грех" и др. В них нашли отражение различные ипостаси польского, украинского, турецкого Эроса, но, разумеется большинство произ-

ведений отражают представления художника о румынском Эросе в его молдавском — более мягком и лирическом — воплощении. Среди более чем трех тысяч героев писателя (из них около пятисот — женщины) немногие оказываются не затронутыми всепоглощающим чувством любви, в той или иной форме. Творчество Садовяну — подлинная энциклопедия различных форм проявления этого чувства на румынской земле, но особое внимание писателя привлечено прежде всего к волнующим, порой роковым перипетиям первой любви, — вне зависимости от возраста влюбленных.

Примеров тому — многое множество: от жителя VII в., тридцать третьего Декеня, мага Кесариона Бреба до современников писателя, от нищих барщинников и городских ломленов до коронованных особ и отпрысков боярских и княжских родов.

Важнейшей отличительной чертой воплощения этого чувства в произведениях Садовяну является его органическая связь с открытием красоты окружающей природы. Только люди, просветленные любовным томлением, в состоянии постичь всю неисчерпаемую красоту природного мира, — убеждает своими произведениями писатель. С другой стороны, сама природа во многих рассказах и романах Садовяну как бы "предваряет" рождающуюся влюбленность. Нетрудно понять, что именно поэтому так много места уделено в творчестве Садовяну описаниям весеннего расцвета, поры надежд и зарождения новых жизней.

Все сказанное позволяет понять, почему писатель все настойчивее утверждает своими образами мысль о том, что подлинное проявление чувства любви возможно прежде всего в тех далеких от цивилизации горных краях, где живы самые здоровые традиции и этические нормы народа, в том мире, который поэт Лучиан Блага окрестил "миоригическим пространством" (по названию народной баллады "Миорица") и который был и родиной матери Садовяну. Любимые герои художника живут именно в этом "пространстве" ("Вэлинашев омут", "По Серету мельница плыла", "Чекан", "Братья Ждер" и др.).

Все это неисчислимое богатство характеров, драматических коллизий было создано человеком, еще не изведавшим истинного чувства влюбленности. Оно пришло к нему лишь в 1940 г., когда ему было уже шестьдесят лет. В подруге старшей дочери Валерии Митру он внезапно открыл все то лучшее, что он воплощал в своих любимых героинях. И столь же внезапно обнаружил, что писать об этом чувстве прозой не в состоянии. Садовяну-поэт родился одновременно с чувством первой влюбленности. Его письма любимой обретают формы стихотворений. Особенно много их было в 1940 г., но продолжались они и в последующие годы. Тетрадь, подаренная им молодой жене, датирована "22 марта 1944" и названа "Даим", словом, объединяющим четыре инициала формулы "Домнице а инимий меле" ("Царица души моей").

В предисловии к сборнику Садовяну изложил легенду о старом маге по имени "Лишенный Радости", которому древний бог Тасфа за безупречное, многолетнее служение обещает великую награду: любовь необыкновенного создания, дабы он испытал "все волнения, бури и прояснения новой весны". "Даю тебе время страдать, любить и быть счастливым", — заканчивает бог Тасфа.

И стихи сборника "Даим" — летопись этой любви: страданий человека, который, познав так поздно всю бездну всепоглощающей любви, не может поверить в свое счастье, и счастья человека, который все больше убеждается, что он любим страстно, чисто и преданно. Между стихотворениями "О, непосильное отчаянье!" и "О, сердце, полное радости" размещен целый веер замечательных стихотворений этого сборника, единственного во всей истории румынской литературы.

Сборник увидел свет лишь в 1980 г., почти двадцать лет спустя после смерти великого прозаика и поэта.

ЛЮБОВЬ-ОПОРА И ЛЮБОВЬ-ИЛЛЮЗИЯ У СЛОВАЦКИХ ПОЭТОВ
НАЧАЛА XX в.

В эпоху модерна традиционные жизненные ценности подвергаются испытанию сомнением. Противоречивость и зыбкость познаний о жизни часто приводят поэтов к разочарованию, чувству бессилия. Однако жизнь без идеалов невозможна, тем более в такое время, когда шаткость устоев и преоцущение катастроф порождают настойчивое стремление к красоте и истине, прозреваемым нередко в отдаленных эпохах – античность, Средневековье – или экзотических странах (например, ориентальные мотивы).

Любовь – вечная тема литературы, тем более лирики: само переживаемое чувство и отношения между любящими. В разработке этой темы у поэтов начала XX в., соотносимых со Словацкой Модерной, намечаются как бы два полюса. С одной стороны, это любовь как основа жизни, высокое чувство, сродни религиозному экстазу, очищающее и воскрешающее (И.Краско, И.Галл, В.Рой); с другой – мираж, желанное и воображаемое; одни не хотят с ним расставаться (Галл, А.Клас), другие (прежде всего Я.Есанский) трезво смотрят на эту романтическую иллюзию.

Сама по себе любовь остается, по сути, неизменным идеалом, но меняется субъект переживания, что так заметно в лирике. Об этом свидетельствуют мистические, полные смутных намеков откровения Краско о несоединимости близких душ и более отчетливые неоромантические образы Роя (противоречивые души, "две души" в одной, равнодействующая которых – неясность и сломенность порывов чувства). Обретение любви, точнее – способности любить, становится вопросом жизни и смерти (характерная дилемма символистов, о чем писал, в частности, А.Белый). Не случайны здесь образы "мертвой молодости" (Краско) и "мертвой Весны" (Рой). Оба поэта, однако, находят в себе силы, чтобы бросить вызов повседневности во имя любви ("Жизнь" Краско и др.).

Отношение к возлюбленной – часто молитвенное, любовь получает возвышенно-религиозное звучание ("Лишь тебе" Краско, "Фетиш?" Роя, "Эротическое" Галла). При этом импульс для подобных признаний, мистических видений, сказочных образов бывает вполне земным, конкретным; это явственно ощущается в стихах Галла, чья фантазия, впрочем, воспламеняется не только от "первичной" реальности, но и от произведений искусства (японская картинка, статуэтка и т.п.). Противопоставление "сна" и "отрезвления", крушения иллюзии отчетливо выражено у Галла и Роя. Интересные параллели существуют между "Песней пьяницы" Галла и "Незнакомкой" А.Блока.

Иное видение темы – у Я.Есенского, зрелое творчество которого ближе к реализму. Невозможность романтических порывов, "нежизнеспособность" высокой любви связаны главным образом с объективной действительностью: власть денег, погоня за выгодным браком, прагматичность, приземленность интересов. Бескорыстная, искренняя, многогранная любовь становится либо мечтой, приносящей разочарование (т.е. иллюзией), либо светской игрой, минутным развлечением. Современные отношения влюбленных часто рассматриваются у Есенского в ироническом ключе или представляют собой пародию на высокое чувство (с обыгрыванием традиционной лексики): "Идиллия", "На прогулке", "При прощании" и др. От грустно-иронических излияний лирического субъекта, окрашенных скептицизмом, Есенский шел к социальной сатире (в частности, в прозе). Мотив "игры", "маскарада" в человеческих отношениях по-своему преломляется у Галла.

Любовь как жизненная опора у словацких поэтов символистского и неоромантического направления существует, но скорее в виде идеала, символа, мистической сути, представляя часто грезой, видением (что для символистов бывало более реальным, чем повседневность). Эта греза, однако, могла осознаваться и как обманчивая иллюзия, но жестко противопоставить ее приземленной действительности, смотреть на нее трезво и пародировать ее (не идеал!) мог только Есенский, поэт с выраженной реалистической устремленностью.

ВУК И АННА

(Идеал женщины в жизни великого ученого)

История любви и семейной жизни человека – это всегда и небольшой отрезок истории его рода. Если же речь идет об известной личности (будь то ученый, писатель, политик, художник и т.д.), то "погружение" в его личную жизнь дает исследователю возможность найти ответы на многие вопросы: от этапов его духовного развития до картины жизни той эпохи, в которой он жил и творил.

Жизнь и творчество Вука Стефановича Караджича (1787–1864), выдающегося сербского филолога, историка, фольклориста, реформатора сербского литературного языка, уже давно стали предметом пристального изучения: об этом написано множество книг и статей. Большая роль в них отводится фактографическому материалу, и в первую очередь его эпистолярному наследию. Так, одна из самых объемных, переписка Караджича и словенского ученого Е.Копитара дает богатый материал для изучения этапов творческого роста знаменитого серба, помогает оценить разносторонность его научных интересов и географическую широту его связей. Переписка В.С.Караджича и его жены Анны Краус, почти целиком сохранившаяся (а это около 200 писем Вука и 50 – Анны) и изданная в переводе на сербский язык в 1992 г., во многом дополняет портрет ученого. В ней немало сведений о его работе, путешествиях и встречах с деятелями разных стран. Вместе с тем, она дает возможность увидеть "Вука поблизи", понять другую сторону его человеческой натуры – как мужчины, отца многочисленного семейства, волею судьбы за четверть века сократившегося с 15 до 4 членов.

Письма Вука своей жене – от ранних, полных искреннего восхищения и почти романтического поклонения, до последних посланий 1860-х годов – свидетельствуют о большой любви и преданности этих двух людей друг другу. Не случайно, почти

во всех них рефреном звучит выражение "верности до гроба". Однако в начале их знакомства молодому человеку пришлось преодолеть многие препятствия, добиваясь осуществления своей мечты — женитьбы на Анне. Казалось, преграды стояли со всех сторон и имели разный характер: материальный, национальный, конфессиональный, но он сумел достойно противостоять им и защитить свой идеал.

В докладе, используя материалы личной переписки В.С.Караджича и Анны, а также другие исследования, посвященные жизни ученого, будет сделана попытка ответить на вопрос, почему в этой простой, скромной, но полной самопожертвования и всепрощающей любви немецкой девушке В.Караджич, с его мятежным славянским духом, нашел идеал возлюбленной и жены. Идеал, который он не смог, а возможно и не успел (из-за участия в Первом сербском восстании ему на длительный период пришлось покинуть Сербию) найти на родине. А может быть есть доля истины в словах одного из друзей ученого, И.И.Ткалца, уверявшего, что "можно обнаружить нечто судьбоносное в том, что женами известных "панславистов" (Шафарика, Коллара, Палацкого) стали прекрасные представительницы немецкого народа".

НОМО BALCANICUS EROTICUS ИЛИ ЭРОС БРАНКУЗИ

Одной из ведущих тем в творчестве Бранкузи является тема Эроса. Она особенно ясно прослеживается в иконографии.

Классификация мотивов скульптуры Бранкузи приводит к выводу, что иконографическая цепочка символов имеет два полюса, один из которых обладает предельно редуцированным коннотативным пространством, второй — максимально расширенным. К первому следует отнести круг мотивов, определяемых фаллической символикой, ко второму — круг серии, которую можно условно назвать "Колонна". Находясь между собой в отношениях эквивалентности, эти два полюса, вместе с тем, создают напряженную зону трансформаций задаваемых ими иконографических рядов. Причем, параллельные члены двух рядов (равноценного уровня в иерархии) образуют семантические оппозиции.

Первый ряд — заданный фаллической символикой — определяет ведущую тему как тему вегетации, роста, саморазвития и в конечном итоге — самозарождения (первопричину его) и возрождения. Это традиционная диониссийская ветвь мирового дерева. Данный ряд составлен из элементов, следующих друг за другом в логическом развертывании фундаментального образа: 1) Принцесса X (по существу, это изображение фаллоса), 2) Леда (тема прорастания семени), 3) Портрет мадемуазель Погань (композиция повторяет мотив фаллоса + появляется мотив утрированно больших глаз — мифологическая связь Глаз—Солнце прочитывается здесь достаточно очевидно), 4) Птица: сначала Жар—Птица, а затем Птица в пространстве. В теме Жар—Птицы мотив фаллоса обозначен отвлеченно, как идея вертикализма, и еще более отвлеченно — в теме Птица в пространстве, как мотив вздыбленного остря, как нож—меч, рассекающий высь. Становясь все более отвлеченным, пластический семантический элемент перерастает в вербальный, порождает в качестве такового следующее звено иконографичес-

кого ряда – 5) Рыбу. Рыба соотносима с исходным символом уже чисто ментально, в качестве традиционного мифологического субститута основной темы.

Следующее звено этого ряда 6) Яйцо – образует зону пограничья между двумя иконографическими последовательностями, являясь одновременно составной частью обеих. Первой – фаллической – на основании разворачивания в пластическом срезе предыдущего члена ряда – Рыбы (диск как плоскостный вариант Яйца), на основании вегетативного кода, заданного изначальным пределом – темой рождения, сочетающей тему фаллоса и тему Солнца, которые возникают почти параллельно (Эрос–Солнце). Вместе с тем, Яйцо – отрицание темы фаллоса по признаку "саморождения", "Мирового Яйца", как формы пластически и мифологически стремящейся к шару (в противоположность фаллосу, идея которого сводится к бесплотной вертикали) – как платоновской полноте, единству во множественности, гармонии совершенства, то есть – самодостаточности. Таким образом, Бранкузи обыгрывает амбивалентность темы "Яйцо" по признаку оппозиции мужское/женское. Двуобращенная символика этого мотива завершает собой ряд семантем, условно обозначенный нами как "фаллический".

Однако Яйцо одновременно входит составной частью и в параллельную последовательность – в ряд "Колонна". Яйцо как форма, не имеющая внутренней тени, по сути есть концептуальная модель орнамента в трехмерном пространстве. В пластическом отношении наиболее орнаментальная из всего корпуса мотивов Бранкузи – Бесконечная колонна (сталь, 1937, Тыргу-Жиу). Она одновременно отмечает полосу наибольшей аниконичности, внесемантической заданности в иконографии Бранкузи. В этом смысле Яйцо, будучи предельным компонентом в развитии темы фаллоса, с одновременным ее отрицанием, выступает и как тождество темы Колонны, и при этом отрицает ее на правах отрицания органического начала началом умозрительным. Таким образом, входя одновременно в два параллельных ряда, Яйцо в качестве Эроса–Солнца–Орнамента

является вершиной треугольника, углы основания которого заданы мотивом Фаллоса и Колонны.

Возникает словно пересечение двух параллельных.

Обратимся теперь к теме Колонны. Последовательность, определяемая Колонной как начальным элементом, включает в себя следующие мотивы: 1) Колонна, 2) Поцелуй (по признаку неорганичности пластической семантики блока-квадра), 3) Пингвин (эта тема развивает Поцелуй по формально-иконографическому признаку), 4) Торс подростка (от эротического сообщения Поцелуя – к мифологическому пространству Космоса (см. В.Н.Топоров: об эротическом импульсе, который формирует универсальное мифопоэтическое пространство), 5) Черепаха, в том числе – Летящая Черепаха (по признаку плоть–земная твердь; в этом смысле Черепаха выступает как символ Земли), 6) Царь Царей и Ведьма – мотив амбивалентности верховной власти в миру сочетается с наращиванием коннотативного поля фаллической символики (ср. мифологические функции Царя в архаической картине мира), 7) Петух (предыдущая тема достигает здесь полной выраженности). Мотив Петуха как фаллического символа является одновременно и атрибутом царской власти. Он же, занимая одно из центральных мест в сцене персонажей, принадлежащих к солярной космогонии, является традиционным медиатором – символом взаимодействия верхнего и нижнего миров, и тем самым задает значение вертикализма. Таким образом, последовательность, заданная мотивом Колонны, завершается звеном такой мифопоэтической образности, которая возвращает нас к исходному звену параллельного ряда (Принцесса X).

Последовательности, заданные начальными символами – Фаллосом и Колонной – разворачиваются в двух противоположных направлениях по отношению друг к другу. В ряду Фаллоса происходит постепенное расширение коннотативного поля, в ряду Колонны – наоборот, сужение его, сведение к денотату. При этом каждый из членов ряда образует со своей парой противоположного ряда не только отношение оппозиции, но и тождества.

Вершины оснований иконографического треугольника – Фаллос и Колонна – противопоставлены по признаку органическое/внеорганическое, иконическое/символическое, однако они образуют тождество по признаку вертикальности, опираясь на модель Мировой Оси (*axis mundi*). Обе эти вершины противопоставлены третьей вершине – Яйцу – по признаку оппозиции вертикальное/горизонтальное, однако они тождественны ей по признаку Мировая Ось = Мировое Яйцо. Аналогичную противопоставленность при тождественности обнаруживает отношение вершины Яйцо к двум другим вершинам – Фаллосу и Колонне, симметричность между которыми уже отмечалась.

Из всего этого следует, что основным ключом к прочтению мифологической иконографии Бранкузи служит вегетативный код. Это и мотив бесконечного роста, и полета, и самозарождения и эротический мотив Леды, представленный в форме проростающего зерна (смерть как новое рождение). Вегетативная стихия в творчестве румынского мастера есть отражение идеи платоновского Эроса. Имеется в виду та линия развития характеристик мифологического персонажа, которая сближает Эрос с митраической традицией. С этой точки зрения Эрос Банкузи есть выражение диониссийской направленности античных реминисценций его произведений, данной в связи с наиболее глубинными слоями мифопоэтической балканской традиции – с орфическим культом и практикой экстатических откровений в мистериях.

Эрос как идея предела (см. Топоров) является у Бранкузи и выражением основного принципа противопоставления в тождестве, на котором базируется система иконографии, определяя схему взаимодействия мотивов Яйцо–Фаллос–Колонна. Эрос–предел как агент вегетативного кода характеризует медиумальный смысл оппозиций–тождеств Бранкузи. Рыба, Черепаха, Тюлень – персонажи одновременно относящиеся как к верхнему, так и к нижнему миру, Бесконечный рост колонны, полет птицы, Наконец, Яйцо как символ начала, облуждающего в Мировых водах (то есть опять–таки модель погра-

ничья) — вся эта полифония взаимопроникающих космологических символов увенчивается только одной координатой конечности и абсолюта — идеей света.

Мифопоэтическая природа света у Бранкузи раскрывается двояко. Во-первых, она обозначена посредством солярной символики в прямом или косвенном выражении (мотивы Петуха, Птицы, Царя). Мотив круга (Поцелуй), шара (отдельные варианты Яйца) также могут быть прочитаны в русле солярной символики, однако в опосредованном виде — как идея полноты и гармонии. В этом отношении чрезвычайно интересен мифологический смысл иконографии Пингвинов: обращает на себя внимание соединение мотива круга (глаза) и Эроса (по ассоциации с композиционным решением скульптуры Поцелуй), что в сочетании с общим "птичьим" мотивом передает солярную символику. Часто писалось о том, что мотив скульптуры Пингвина навеян сюжетом романа-утопии А. Франса — с которым Бранкузи был в дружеских отношениях. Если допустить это влияние, станет понятным, что солярная символика Пингвинов кодирует пифагорейско-платонический сегмент мифопоэтизма Бранкузи, наделяя тему солнца утопическим смыслом.

Утрированно большие глаза Мадемуазель Погань в соединении с фаллообразной общей композицией призваны обозначить мотив света посредством сдвоенного символа Глаз=Солнце) и Эрос (Фаллос)=Солнце. Мотив Глаза является одним из ведущих в творчестве Бранкузи. Он часто выступает как тема одноглазья, восходящей к архаической традиции, где она фигурирует в апотропейной функции.

Окидывая теперь единым взором всю систему иконографии Бранкузи, заданную вегетативным кодом, нетрудно различить всеохватывающий мотив, стоящий за рядами последовательностей: выделенные нами три фундаментальных иконографических мотива — Фаллос, Колонна и Яйцо, обрезующие поле интенсивного взаимодействия, суть эквиваленты Мирового Дерева. Эрос Бранкузи уходит корнями в глубокие недра балканского мифопоэтизма.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Введение. Г.Гачев	3
И.А.Андряка. Эрос в творчестве Людо Ондрейова	5
И.М.Бакушина. <i>Kinds of loving</i> – из исследований XX века: любовь/ненависть в романе М.Семимовича "Дервиш и смерть"	6
Л.Н.Будагова. Целомудренный Эрос (К проблеме воплощения любовно-эротических мотивов в литературе с остановкой на страницах жизни и творчества К.Г.Махи)	9
Г.Д.Гачев. Национальный Эрос в культуре	12
В.Л.Кляус. Русский эротический фольклор как источник изучения народной сексологии	25
Н.М.Куренная. Любовь и новая мораль в трудах А.М.Коллонтай	27
А.В.Липатов. <i>Amor Divinus et Amor Profanus</i> (Образ любви в литературе польского Барокко)	28
Е.Н.Масленикова. Венгрия накануне Фрейда	31
Г.П.Мельников. Чешский политический Эрос: браки Либуше и Элишки Пржемысловны	32
В.В.Мочалова. Еврейские представления об Эросе и их преломление в прозе И.Б.Зингера	35
В.В.Николаенко. Любовь – судьба – смерть в стихотворении И.Цветаевой "Хочу у зеркала, где муть..."	37
С.В.Никольский. Миссия женщины как защитницы жизни (по К.Чапеку)	39
Н.С.Осипова. "Адам и Ева" Ливну Ребряну (Любовь как "пища вечности")	41
Ю.И.Паисов. Эрос обряда в "Свадебке" И.Стравинского и его композиторская интерпретация	44

В.М.Петров. Социокультурная детерминация Эроса: дедуктивная теоретико-информационная модель.	45
В.М.Петров. Ириятательность русской женщины: внешность и духовность (Опыт теоретико-информационного анализа)	47
Е.В.Пчелов. Скандинавская женщина в сагах и русская княгиня в летописях	48
Ада Раев (ФРГ). Богоматерь, Прекрасная дама, русская баба	52
А.М.Ранчин. Непристойное антиповедение в русской культуре: "Чернокнижные" стихотворения А.В.Дружнина, М.Н.Лонгинова, Н.А.Некрасова, И.С.Тургенева	53
И.И.Свирида. Феминизированный век философов	55
Т.Ф.Семенова. Экзистенциальный вакуум и Эрос в произведениях Эмилиана Станева	56
Л.Н.Титова. "Сердце чеху я отдала..."	58
Н.М.Филатова. "Прекрасное и возвышенное" (К.Бродзиньский о нравственных идеалах женщины и мужчины)	60
М.В.Фридман. Михаил Садовяну: "Дайм, царица души моей" (Проза и стихи румынского писателя как форма воплощения одной из ипостасей румынского Эроса)	61
Н.В.Шведова. Любовь-опора и любовь-иллюзия у словацких поэтов начала XX в.	64
Т.И.Чепелевская. Вук и Анна (Идеал женщины в жизни великого ученого)	66
Н.В.Злуднева. Homo balcanicus eroticus или Эрос Бранкузи	68

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЭРОС В КУЛЬТУРЕ

Тезисы докладов

ЛР № 020935 от 9 ноября 1994 г.

Оригинал-макет подготовлен в редакционно-издательском
отделе ИСБ РАН

Подписано в печать 27.01.95 г. Усл.печ.л. 3,3. Тираж 200 экз.

Заказ № 187 Цена договорная.

Отпечатано на ротапринте "Интерформ"

120395

RU